A IDEIA DE ORDEM

**SYMMETRIA E DECOR NOS TRATADOS
DE FILARETE, FRANCESCO DI GIORGIO
E CESARE CESARIANO**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ANA PAULA GIARDINI PEDRO

A ideia de ordem:

symmetria e *decor* nos tratados de
Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano

São Paulo
2011

ANA PAULA GIARDINI PEDRO

A ideia de ordem:

symmetria e *decor* nos tratados de
Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, como requisito para a
obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e
Urbanismo.

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão
D'Agostino

São Paulo

2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

P372i Pedro, Ana Paula Giardini
A ideia de ordem : *symmetria* e *decor* nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano / Ana Paula Giardini Pedro. – São Paulo, 2011.
399 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração :
Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

Orientador: Mário Henrique Simão D'Agostino

1. Teoria da arquitetura 2. História da arquitetura
3. Renascimento 4. Filarete 5. Martini, Francesco di Giorgio
6. Cesariano, Cesare I. Título

CDU 72.01

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Paula Giardini Pedro

A ideia de ordem: *symmetria* e *decor* nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, como requisito para a
obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Aprovado em:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A Deus,
a meus pais e irmão,
que nunca faltaram.*

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino, vero orientador, exigente e amigo. Pródigo em dividir sua erudição, com incansável dedicação apresentou-me e despertou meu amor pela “beleza de mármore longevos”. Mais que meu agradecimento, a minha profunda admiração.

Aos membros das bancas de qualificação do mestrado, passagem direta para o doutorado, e qualificação do doutorado, os professores Dra. Andrea Buchidid Loewen, Dra. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Dr. Joubert José Lancha, Dr. Luís Antônio Jorge e Dr. Paulo Mugayar Kühl pela avaliação acurada e considerações valiosas que muito contribuíram para o encaminhamento e finalização da pesquisa.

Aos diretores e funcionários das bibliotecas italianas que generosamente me receberam, ajudando-me a localizar e acessar muitas mais obras que minhas rápidas passagens poderiam conseguir. Em especial ao prof. Pietro Marani e Giuseppe Garavaglia do *Ente Raccolta Vinciana*; a Stefano Procopio e Nicoletta Serio da *Civica Biblioteca d'Arte* de Milão; e Giancarlo Bisazza da *Biblioteca Centrale* da *Università IUAV di Venezia*.

Aos professores Alessandro Rovetta, Francesco Paolo Fiore, J. M. Simões Ferreira, Scott Drake, Rafael Moreira e Robert Aikin, que generosamente disponibilizaram textos e promoveram profícua interlocução, num intercâmbio epistolar assaz valioso para a pesquisa.

A Dina Uliana e Maria Aparecida Gabriel que sempre conseguiram empréstimos de obras importantes e disponíveis apenas em bibliotecas estrangeiras. Aos funcionários da graduação e da pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sempre solícitos.

Ao Professor Dr. Benedito Lima de Toledo pelo afetuoso apoio e incentivo desde as primeiras atividades na FAU USP.

Aos incentivos da professora Maria Eliza Pita que despertaram meu interesse pela história da Arquitetura. Ao grupo “A cidade na tradição clássica” coordenado pela professora Ivone Salgado que, ao lado dos professores Andrea Loewen, Beatriz Bueno, Luís Cláudio Bittencourt, Mario Henrique D'Agostino e Ricardo Marques de Azevedo, me mostraram um caminho a ser traçado.

Aos Rafael Urano, Caio Ferreira, Jaqueline Ribeiro, Ricardo Badaró, que, direta ou indiretamente, muito contribuíram para elaboração das imagens deste trabalho.

À amizade de Ana Paula Farah, Carolina Bortolotti, Carolina Giordano, Deusa Boaventura, Filipe Moreau, Karina Jorge, Lícia Mara, Malu Zanatta, Silveli Russo, Sílvia

Zakia, Vânia Cerri, com quem dividi as surpresas e conquistas do trajeto de pesquisa. Ao Rodrigo Bastos que, além desta doce amizade, auxiliou-me com importantes traduções latinas.

À FAPESP que, da iniciação científica ao doutorado, financiou a pesquisa e viabilizou as viagens de estudos para Itália.

Ao Mário, meu pai, pelas incontáveis leituras e revisões. Ao Eduardo Fortunato Bim pela revisão inicial. A Ione Aparecida Colozza Gonçalves que rematou a revisão de todo o texto. A Marisa Nardelli Diniz de Almeida e Daniela Ester Giuseppina Precetti, pelas revisões de inglês italiano.

A minha mãe, meu pai e meu irmão pelo amor dedicado e apoio constante, sempre me fortalecendo e revigorando. Assim contribuíram de forma inestimável neste trabalho, na minha vida.

RESUMO

A ideia de ordem: *Symmetria* e *Decor* nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano.

Frente aos preceitos ditados por Vitrúvio em seu *De Architectura*, arquitetos tratadistas do Quatrocentos e do Quinhentos, absortos em requalificar a arquitetura e a cidade, divisam *symmetria* e *decor* como premissas excelsas a corporificar na *ars aedificatoria* a perfeita ordem e beleza da natureza. A perquirição de suas acepções, não obstante os obstáculos postos à exegese dos tratados, desvela novos juízos sobre os sentidos de ordem então exalçados. Instituídas, desde a fonte antiga, pelas analogias com o *homo ad circulum* e *ad quadratum*, os tratados de Antonio Averlino, *detto il* Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano consolidam e multiplicam as possibilidades de associações macro e microcósmicas com a *ordo* divina. Congêneres ao *decor*, tais *symmetriai* e razões do homem *bene figuratus* precisam expedientes inescusáveis de adequação e variedade, inerentes à vera práxis arquitetônica.

Palavras-chave: Filarete, Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Vitrúvio, ordem, *symmetria*, *decor*, *homo bene figuratus*, tratados de arquitetura, Arquitetura do Renascimento.

ABSTRACT

The idea of order: *Symmetria* and *Decor* in Filarete, Francesco di Giorgio and Cesare Cesariano's treatises.

Before the precepts stated by Vitruvius in his *De Architectura*, architects from the 15th and 16th centuries, absorbed in requalifying the architecture and the city, perceive *symmetria* and *decor* as excelling premises that embodied the perfect order and beauty of nature in the *ars aedificatoria*. The search of their significances, despite the obstacles placed by the treatises exegesis, discloses new judgments about the senses of order extoled at that age. Antonio Averlino, *detto il* Filarete, Francesco di Giorgio Martini and Cesare Cesariano's treatises consolidate and multiply the possibilities of macro and microcosmic associations with the divine *ordo*, already settled in the ancient source through the analogy with the *homo ad circulum* and *ad quadratum*. Congeneric to *decor*, such *symmetriai* and the reasons of the *homo bene figuratus* determine required expedients for adequacy and variety inherent in the veracious architectural praxis.

Key-words: Filarete, Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Vitruvius, order, *symmetria*, *decor*, *homo bene figuratus*, architectural treatises, Renaissance architecture.

RIASSUNTO

L'idea di ordine: *Symmetria* e *Decor* nei trattati di Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano.

Innanzitutto ai precetti dettati da Vitruvio nel suo *De Architectura*, architetti trattatisti del Quattrocento e Cinquecento, assorti nel riqualificare l'architettura e la città, divisano *symmetria* e *decor* come premesse eccelse che corporizzano nell'*ars aedificatoria* il perfetto ordine e bellezza della natura. La perquisizione delle loro accezioni, nonostante gli ostacoli imposti dall'esegese dei trattati, svela nuovi giudizi sui sensi di ordine allora esaltati. Istituite, dalla fonte antica, attraverso le analogie con l'*homo ad circulum* e *ad quadratum*, i trattati di Antonio Averlino, detto il Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano consolidano e moltiplicano le possibilità di rapporti macro e microcosmiche con l'*ordo* divina. Congeneri al *decor*, tale *symmetria* e ragioni dell'uomo *bene figuratus* precisano indispensabili espedienti di adeguatezza e varietà inerenti alla vera prassi architettonica.

Parole-chiave: Filarete, Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Vitruvio, ordine, *symmetria*, *decor*, *homo bene figuratus*, trattati di architettura, architettura del Rinascimento.

LISTA DE FIGURAS

Obs. 1: A numeração das figuras reinicia a cada capítulo.

Obs. 2: As fotografias em que não há indicação de fonte são do autor.

Capítulo 2 - Ordem e Poder: o Tratado como Instrumento de Persuasão

- Figura 1.** Adão, expulso do Paraíso, “*fattosi tetto delle mani*” fora na realidade o primeiro inventor de cabanas.
- Figura 2.** Construção das primeiras cabanas pelos habitantes da selva.
- Figura 3.** Planimetria da cidade.
- Figura 4.** Detalhe do esquema dos “*paraleli*” para representação em escala.
- Figura 5.** Frente do *Duomo* de Sforzinda. O desenho diverge das descrições textuais.
- Figura 6.** Retículo proporcional da planta do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 7.** *Ichonographia* do *Duomo* de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae*.
- Figura 8.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae*.
- Figura 9.** *Scaenographia* do *Duomo* de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae*.
- Figura 10.** Descoberta do fogo.
- Figura 11.** Primeiras habitações.
- Figura 12.** *Casa della Colchide*.
- Figura 13.** Diagrama musical.
- Figura 14.** Cosmograma.
- Figura 15.** Sobreposição dos dois diagramas: musical e cosmograma.

Capítulo 3 - *Simmetrie Euritmiate*: Arquitetura como Corpo Coeso

- Figura 1.** Razões métrico-proporcionais do corpo humano bem proporcionado segundo Filarete.
- Figura 2.** Medida do “pé”. Acima, à esquerda, lê-se: “*Gomito: la misura del pie*”.
- Figura 3.** Estrutura modular do corpo humano.
- Figura 4.** Estudo das proporções prescritas por Francesco di Giorgio sobre o desenho do Corpo Humano apresentado pelo tratadista.
- Figura 5.** Estudo das proporções prescritas por Francesco di Giorgio sobre o desenho do Corpo Humano apresentado pelo tratadista.

- Figura 6.** Desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado.
- Figura 7.** Indicação do centro no desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado.
- Figura 8.** Desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado. Na figura, acima, lê-se: “*Quadrata e ccirchulare disegnatione del chorpo humano*”.
- Figura 9.** Indicação do centro no desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado.
- Figura 10.** Interpretação de Leonardo da Vinci do *homo ad circulum e ad quadratum* descrito por Vitrúvio (c. 1490).
- Figura 11.** Medidas e proporções do corpo humano.
- Figura 12.** Identificação das relações estabelecidas para o *homo bene figuratus*.
- Figura 13.** Interpretação de Leonardo da Vinci do *homo ad circulum e ad quadratum* descrito por Vitrúvio (c. 1490), com indicação de quadrado inferido a partir de linhas do desenho.
- Figura 14.** *Homo ad quadratum e ad circulum*.
- Figura 15.** Indicação do quadrado NHBF sobreposto à figura do *homo ad quadratum e ad circulum*.
- Figura 16.** Construção das primeiras cabanas pelos habitantes da selva.
- Figura 17.** Colunas com proporções indicadas como dórica, coríntia e jônica.
- Figura 18.** Antropomorfismo de coluna.
- Figura 19.** Colunas com 8 e 8¼ diâmetros.
- Figura 20.** Coluna na qual são representadas as estolas matronais.
- Figura 21.** Calímaco e a origem da coluna coríntia.
- Figura 22.** Antropomorfismo das colunas dórica (6 diâmetros) e jônica (8 diâmetros).
- Figura 23.** Colunas dórica (7 diâmetros) e jônica (8 diâmetros).
- Figura 24.** Antropomorfismo da coluna jônica (8 diâmetros) e coríntia (9 diâmetros).
- Figura 25.** Capitel coríntio.
- Figura 26.** Capitel coríntio.
- Figura 27.** Modenatura de Entablamento.
- Figura 28.** Forma de coroamento de entablamento.
- Figura 29.** Pórtico de Cariátides.
- Figura 30.** Pórtico Persa.
- Figura 31.** Os seis “gêneros” de colunas, ou seja, da esquerda para direita, dórica masculina, dórica feminina, jônica, coríntia, ática, e toscana.
- Figura 32.** Planta no nível do fim da escada do *Duomo* de Sforzinda
- Figura 33.** Reconstrução da planta do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 34.** Detalhe do plano na cota 18 braços de dois dos quatro campanários do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 35.** Primeira divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, elaborada sobre retículo de base.
- Figura 36.** Segunda divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, com as quatro torres nos ângulos.

- Figura 37.** Retículo proporcional da planta do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 38.** Retículo de 15x15 indicado em preto, e de 9x9 indicado em vermelho.
- Figura 39.** Retículo de 9x9 indicado em vermelho e de 6x6 indicado em azul.
- Figura 40.** Indicação dos quadrados de 150x150 e 170x170 braços que delimitam o corpo principal e pórtico do *Duomo* de Sforzinda, e do quadrado e octógono referente à cúpula.
- Figura 41.** Frente do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 42.** Fachada do *Duomo* de Sforzinda.
- Figura 43.** Planimetria geral do *Ospedale* de Sforzinda
- Figura 44.** Planta da Praça do Mercado de alimentos, ao centro da qual está o Templo do Mercado.
- Figura 45.** Planta do templo na cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*.
- Figura 46.** Planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*.
- Figura 47.** Planta do Monastério di *San Benedetto*.
- Figura 48.** Planta da Igreja conventual de um eremita.
- Figura 49.** Plantas de templos centrais.
- Figura 50.** Plantas de templos centrais.
- Figura 51.** Modo de proporcionar em planta um templo com planta central.
- Figura 52.** Igrejas de planta central por Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 25v).
- Figura 53.** Igrejas de planta central por Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 17v).
- Figura 54.** Esquema para o proporcionamento de um “templo” em seção transversal.
- Figura 55.** Esquema para definição da unidade modular.
- Figura 56.** Esquema proposto por Francesco di Giorgio, no qual são destacados em vermelho o quadrado QXG e o módulo AB, em azul a repetição (5x) do quadrado QXG.
- Figura 57.** Esquema para definição da unidade modular.
- Figura 58.** Esquema proposto por Francesco di Giorgio, em que são destacados em vermelho o quadrado QNKT e o módulo OS, em azul a repetição (4x) do quadrado QNKT.
- Figura 59.** Analogia entre templos e corpo humano.
- Figura 60.** Verificação do esquema de proporcionamento aplicado à planta da igreja.
- Figura 61.** Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo.
- Figura 62.** Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio (em verde) e da interpretação de Henry Millon (em azul).
- Figura 63.** Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta central à planta proposta.
- Figura 64.** Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta em faces ou longitudinal à planta proposta.
- Figura 65.** Sobreposição dos esquemas de proporcionamento para igreja de planta central (em azul) associado ao em faces ou longitudinal (em vermelho) à planta proposta. Em rosa, a posição das capelas decorrentes dos ajustes feitos.
- Figura 66.** Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo.

- Figura 67.** Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio.
- Figura 68.** Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta em faces ou longitudinal à planta proposta.
- Figura 69.** Fachada de templo com três naves.
- Figura 70.** Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio.
- Figura 71.** Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja.
- Figura 72.** Proporcionamento de frontespício a partir do corpo humano.
- Figura 73.** Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio.
- Figura 74.** Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja com três naves à elevação de igreja em nave simples.
- Figura 75.** Verificação da correspondência das figuras humanas usadas no proporcionamento antropomórfico das plantas e elevação de templo.
- Figura 76.** Colunatas de templo picnóstico e sistilo.
- Figura 77.** Colunatas de templo diástilo e aeróstilo.
- Figura 78.** Colunatas de templo aeróstilo e eústilo.
- Figura 79.** Templo *In antis*.
- Figura 80.** Templo Anfipróstilo.
- Figura 81.** Templo Próstilo.
- Figura 82.** *Ichnographia* do *Duomo* de Milão.
- Figura 83.** *Ichnographia* do *Duomo* de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação.
- Figura 84.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão.
- Figura 85.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação.
- Figura 86.** Tiburio da Catedral de Milão segundo desenho de Cesare Cesariano, e à direita é apresentada também segundo sua planta efetiva, ou seja, octogonal.
- Figura 87.** Tiburio da Catedral de Milão com 3 de suas 8 faces visíveis.
- Figura 88.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão com os estudos sugeridos por Carol Krinsky.
- Figura 89.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão com a verificação de medidas a partir da régua, ou “escala gráfica”, proposta por Cesariano no desenho, ao centro à esquerda, ligando as duas pontas do compasso.
- Figura 90.** *Scaenographia* do *Duomo* de Milão.
- Figura 91.** *Scaenographia* do *Duomo* de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação.
- Figura 92.** *Scaenographia* do *Duomo* de Milão – Sistema de proporcionamento a partir de quadratura e circularidade.
- Figura 93.** *Ichnographia* do *Duomo* de Milão – Sistema de proporcionamento a partir de quadratura.
- Figura 94.** *Orthographia* do *Duomo* de Milão – Sistema de proporcionamento a partir de quadratura.
- Figura 95.** O sítio de Sforzinda no Vale Inda.
- Figura 96.** Esquema geométrico do perímetro de Sforzinda.

- Figura 97.** Planta de Sforzinda.
- Figura 98.** Esquema geométrico de Sforzinda com indicação do retículo de 5x5, e algumas medidas.
- Figura 99.** Esquema geométrico de Sforzinda sobreposto ao “*telaro*” de 30x30 aventado por Francesco Paolo Fiore.
- Figura 100.** Esquema da distribuição das torres e das portas.
- Figura 101.** Detalhe do esquema geométrico de Sforzinda, em que se destaca os vértices A, K, B, L.
- Figura 102.** Planta de uma das torres redondas colocadas nos ângulos retos.
- Figura 103.** Planta de uma das torres quadradas, habitáveis da cortina interna da cidade.
- Figura 104 e Figura 105.** Plantas em cotas diversas das portas de “*pietra viva*”, posicionadas nos ângulos não retos.
- Figura 106.** Planta de Sforzinda com a direção das vias radiais reforçada.
- Figura 107.** Esquema funcional da praça dos mercadores, com a “*dogana*” e os edifícios de *arti* (artesãos).
- Figura 108.** Esquema funcional da praça dos mercadores.
- Figura 109.** Planta da praça do mercado de alimentos.
- Figura 110.** Esquema funcional da praça do mercado.
- Figura 111.** Detalhe do complexo de praças do núcleo central de Sforzinda, com a indicação das vias que aí convergem.
- Figura 112.** Trecho de perímetro murário com indicação das torres redondas ou poligonais.
- Figura 113.** Estrutura de torre circular.
- Figura 114.** Muro com base mais espessa e inclinada exteriormente.
- Figura 115.** Detalhe do desenho proposto para cidade evidenciando a colonata no interior da muralha.
- Figura 116.** Cidade vitruviana segundo Cesare Cesariano.
- Figura 117.** Esquema geométrico para a construção da rosa dos ventos.
- Figura 118.** Base marmórea para a rosa dos ventos.
- Figura 119.** Identificação do círculo e dos dois quadrados concêntricos rotacionados 45° entre si.
- Figura 120.** Divisão do horizonte com o gnômon: rosa dos ventos com indicação dos 8 ventos principais.
- Figura 121.** Identificação das figuras geométricas.
- Figura 122.** Região dos ventos.
- Figura 123.** Identificação das figuras geométricas.
- Figura 124.** Identificação das figuras geométricas sobre desenho de cidade vitruviana segundo Cesare Cesariano.
- Figura 125.** Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade para identificação das figuras geométricas.
- Figura 126.** Cidade vitruviana de Cesare Cesariano.
- Figura 127.** Antropomorfismo de cidade fortificada.
- Figura 128.** Plantas de cidade.

- Figura 129.** Plantas de cidades.
- Figura 130.** Plantas de cidades.
- Figura 132.** Esquemas geométricos de perímetros de fortalezas.
- Figura 133.** Vista aérea e planta de fortificações.
- Figura 134.** Plantas e vistas aéreas de fortalezas.
- Figura 135.** Plantas e vistas aéreas de fortalezas.
- Figura 136.** Planta de fortaleza.
- Figura 137.** Planta e vista aérea de fortalezas.
- Figura 138.** Torres.
- Figura 139.** Torreões de planta circular.
- Figura 140.** Fortaleza entre as encostas de dois montes, ou sob colina triangular.
- Figura 141.** Fortaleza em planície.
- Figura 142.** Planta de cidade.
- Figura 143.** Planta de cidade fortificada localizada sobre rio.
- Figura 144.** Plantas de cidades.
- Figura 145.** Plantas e vistas aéreas de cidades fortificadas.
- Figura 146 e 147.** Exemplos de cidades com perímetro octogonal e vias radiais segundo 2 cruces rotacionadas.

Capítulo 4 - *Natura et Consuetudo*: Ordem como Corpo Conveniente

- Figura 1.** Representação do monte Atos segundo Dinócrates.
- Figura 2.** Vale Inda, na confluência de seus dois afluentes.
- Figura 3.** O sítio de Sforzinda no Vale Inda.
- Figura 4.** Cidade vitruviana segundo Cesare Cesariano.
- Figura 5.** Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade para identificação das figuras geométricas originárias da rosa dos ventos e a direção das vias e foros ou basílicas.
- Figura 6.** Fonte com as *bocche* no meio da praça.
- Figura 7.** Complexo de comportas (*Chonche navigabile*) que induzem locomoção de embarcações.
- Figura 8.** Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 16r). Vias e palácios de uma cidade em dois níveis.
- Figura 9.** Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 38r). Canalizações de uma cidade derivadas do Rio Ticino.
- Figura 10.** Cidade de Cesare Cesariano com destaque dos canais navegáveis.
- Figura 11.** Detalhe do complexo de praças do núcleo central de Sforzinda.
- Figura 12.** Esquema de usos da praça dos mercadores, com a “*dogana*” e os edifícios de *arti* (artesãos).
- Figura 13.** Esquema funcional da praça dos mercadores.

- Figura 14.** Planta da Praça do Mercado de alimentos.
- Figura 15.** Esquema de distribuição das atividades na praça do mercado.
- Figura 16.** Planta de Sforzinda com destaque das praças secundárias.
- Figura 17.** Antropomorfismo de cidade fortificada.
- Figura 18.** Planta de cidade.
- Figura 19.** Planta de cidade fortificada localizada sobre rio.
- Figura 20.** Plantas de cidades.
- Figura 21.** Plantas e vistas aéreas de cidades fortificadas.
- Figura 22.** Plantas de cidade.
- Figura 23.** Plantas de cidades.
- Figura 24.** Plantas de cidades.
- Figura 25.** Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de praças.
- Figura 26.** Primeira divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, elaborada sobre retículo de base.
- Figura 27.** Reconstrução da planta do *Duomo* de Sforzinda com indicação do retículo de 3x3, e os respectivos ambientes.
- Figura 28.** Planta da Basílica de *San Marco*, com indicação do retículo de 3x3, e os respectivos ambientes.
- Figura 29.** Vista do Templo do Mercado.
- Figura 30.** Planta da Praça do Mercado de alimentos, ao centro da qual está o Templo do Mercado.
- Figura 31.** Vista da Igreja de *San Giacomo di Rialto*, e parte do porticado da praça onde está implantada.
- Figura 32.** Foto aérea da implantação da Praça de *San Giacomo* e ponte de Rialto. A Igreja de *San Giacomo* está destacada em azul.
- Figura 35.** Frente da residência do arquiteto Onitoan Noliaver.
- Figura 36.** *Palazzo Fondaco dei Turchi*.
- Figura 37.** Desenho reconstrutivo da cidade de Milão entre os séculos IV-V.
- Figura 38.** Praça central de Sforzinda com destaque para o *Duomo* (em vermelho), a praça dos mercadores (em azul) e a praça do mercado (em verde).
- Figura 39.** Praça do *Duomo* em Milão.
- Figura 40.** Mapa dos *navigli* milaneses em 1457.
- Figura 41.** Esquema dos *navigli* e canais da cidade de Milão.
- Figura 42.** Planta esquemática de Milão c. 1475.
- Figura 43.** Planta Topográfico-perspéctica de Milão em 1573.
- Figura 44.** Planta do templo na cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*, sobreposta à trama de 4x4, em vermelho.
- Figura 45.** Planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*, sobreposta à trama de 4x4, em vermelho.
- Figura 46.** Planta da Basílica de *San Lorenzo* (c. 511-512), sobreposta à trama de 4x4, em vermelho.

- Figura 47.** Reconstrução da planta do templo na cidade de Plusiapolis apresentado na f. 108v.
- Figura 48.** Reconstrução da planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro* apresentado na f. 119v.
- Figura 49.** Planimetria geral do hospital de Sforzinda.
- Figura 50.** Foto aérea com implantação do *Ospedale Maggiore*.
- Figura 51.** Frente principal do hospital de Sforzinda.
- Figura 52.** Vista da frente *Ospedale Maggiore*.
- Figura 53.** Templo Díptero.
- Figura 54.** *Ichnografia* do *Duomo* de Milão.
- Figura 55.** Templo Hipetro.
- Figura 56.** Vista da fachada e átrio porticado da Igreja de *Sant' Ambrogio*.
- Figura 57.** Templo *In antis*.
- Figura 58.** Templo Anfipróstilo.
- Figura 59.** Templo Próstilo.
- Figura 60.** *San Benedetto* em Parma.
- Figura 61.** Igreja de Santa Maria em Busto Arsizio.
- Figura 62.** Igreja de *Villa* em Castiglione Olana.
- Figura 63.** Templo Períptero.
- Figura 64.** Interior da Basílica de *Sant' Ambrogio*, com as abóbadas em aresta a cada duas pilastras.
- Figura 65.** Planta da Igreja de *Santa Maria presso San Satiro*, onde a nave central equivale a 3 vezes a largura das naves laterais.
- Figura 66.** Templo Pseudodíptero.
- Figura 67.** Igreja de *San Pietro* em Modena.
- Figura 68.** Basílica de *San Lorenzo Maggiore*.
- Figura 69.** Planta Topográfico-perspéctica de Milão em 1573.
- Figura 70.** Cidade com perímetro romboide.
- Figura 71.** Cidades com perímetro angular com saliências.
- Figura 72.** Cidade com perímetro estelar.
- Figura 73.** Cidade com perímetro como dente de serra.
- Figura 74.** Torreão com *Torricelli* sobreposto.
- Figura 75.** Revelins com pirâmide sobreposta.
- Figura 76.** *Ciglio*.
- Figura 77.** *Capannati*.
- Figura 78.** Fortaleza de Cagli.
- Figura 79.** Fortaleza de Sassofeltrio.
- Figura 80.** Planta da fortaleza de Tavoletto.
- Figura 81.** Planta da fortaleza de Sant' Abbondio.
- Figura 82.** Planta da fortaleza de Mondavio.

- Figura 83.** Planta da fortaleza de Mondolfo.
- Figura 84.** Tipologia de templos.
- Figura 85.** Tipologia de templo.
- Figura 86.** Coliseu.
- Figura 87.** *Pantheon* ou *Santa Maria Rotonda*.
- Figura 88.** Teatros Romano de Gubbio, Minturno, Ferento e planta do teatro de Ferento.
- Figura 89.** *Villa Adriana* em Tivoli.
- Figura 90.** Analogia entre plantas de templos e corpo humano.
- Figura 91.** Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo.
- Figura 92.** Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo.
- Figura 93.** Pórtico de Cariátides.
- Figura 94.** Pórtico Persa.
- Figura 95.** Torre central do Forte do Senhor.
- Figura 96.** Antropomorfismo de cidade fortificada.
- Figura 97.** Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de praças.
- Figura 98.** Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de vias.
- Figura 99.** Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade com indicação dos dois quadrados rotacionados em 45°.
- Figura 100.** Base marmórea para a rosa dos ventos.

Conclusão - *Varietas e Ratio Mediocritas*: a consagração da boa ordem cívica

- Figura 1.** Vista frontal e lateral sul da Igreja de *San Francesco* em Rimini.
- Figura 2.** Vista dos sarcófagos da fachada lateral sul, da Igreja de *San Francesco* em Rimini.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
1 ARQUITETURA ALL'ANTICA: O PRIMADO DA ORDEM	31
1.1 De Architectura: difusões do tratado até o umbral do século XV	31
1.2 Definição de arquiteto e arquitetura no tratado vitruviano	39
1.3 De Re Aedificatoria: emulação e autorização de Vitrúvio	48
1.4 Vitrúvio e Alberti: êmulos nos séculos XV e XVI	53
1.4.1 Filarete e seu <i>Trattato di Architettura</i>	55
1.4.2 Os <i>Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare</i> de Francesco di Giorgio	58
1.4.3 O <i>commento</i> de Cesare Cesariano: emulação de Vitrúvio, Alberti, Filarete e Francesco di Giorgio	62
2 ORDEM E PODER:	
O TRATADO COMO INSTRUMENTO DE PERSUASÃO	69
2.1 <i>Liberalitas e Magnificentia</i>	69
2.2 Arquiteto entre talante e realidade: o exercício do ofício, a relação com comitentes e o artífice descrito nos tratados	74
2.2.1 Filarete	75
2.2.2 Francesco di Giorgio	89
2.2.3 Cesare Cesariano	103
3 SIMMETRIE EURITMIATE:	
ARQUITETURA COMO CORPO COESO	121
3.1 A <i>Symmetria</i> Vitruviana e a Coesão da Figura Humana	121
3.2 A assimilação <i>homo bene figuratus</i> nos tratados	129
3.3 Origem antropomórfica das Colunas	150
3.4 As geometrias do corpo humano e do edifício	173
3.5 A coesão antropomórfica e a cidade	217

4	<i>NATURA ET CONSUETUDO:</i>	
	ORDEM COMO CORPO CONVENIENTE	249
4.1	Decoro	249
4.2	Adequação ao sítio	255
4.2.1	Dinócrates	256
4.2.2	Eleição do sítio: sol, ventos, materiais	260
4.2.3	Vias navegáveis	271
4.2.4	Inserção dos edifícios na cidade	277
4.2.5	A <i>historia</i> como construção do decoro	290
4.3	Adequação aos destinatários	318
4.3.1	Organização Hierárquica e corpo humano	322
4.3.2	A conveniência das diferenças cívicas	327
4.3.3	Hierarquia manifestada no edifício	329
4.3.4	Distribuição hierárquica das estruturas da cidade	347
	 CONCLUSÃO <i>VARIETAS</i> E <i>RATIO MEDIOCRITAS:</i>	
	A CONSAGRAÇÃO DA BOA ORDEM CÍVICA	363
	Variedade	363
	A razão média e fama eterna	371
	 BIBLIOGRAFIA	 385

INTRODUÇÃO

Symmetria e *Decor*, preceitos superlativos que os arquitetos e tratadistas italianos do Quatrocentos e do Quinhentos divisam no *De Architectura* de Vitrúvio (c. 27 a.C.) como balizadores da arte. A perquirição de suas acepções, tendo-os na letra dos *trattati*, não obstante imponha enormes desafios exegéticos, lança lumes novos à complexa textura na qual se conjugam os sentidos de ordem na *ars aedificatoria* do período. Estabelecido já no tratado antigo, o liame entre arquitetura e corpo humano desempenha, nessa empresa, papel precípuo. Leon Battista Alberti é o primeiro a reviver as relações macro e microcósmicas entre corpo edílico e humano. Com os tratados de Antonio Averlino *detto il* Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano tal liame assume amplitudes inéditas, consolidando associações entre arquitetura e organismo humano que, a partir de então, foram largamente estendidas. Perfaz-se, pois, o escopo do presente trabalho. A partir destes três tratadistas intenta-se ponderar novos juízos sobre a ordem renascente.

Para Vitruvius a *symmetria* consiste no justo equilíbrio proporcional de todo o edifício, obtido através de correspondências de medidas (*commodulatio*) baseadas em uma parte fixa, assim como se verifica entre os membros de um homem de bela figura, e todo seu corpo, de modo a assegurar a coesão harmônica da obra. *Decor* consta da conveniente *symmetria*, do adequado arranjo de cada elemento da obra a dotar o edifício de perfeito acordo com as imposições da utilidade e do costume, manifestando honestamente o *êthos* do edifício. Na voz do antigo:

“A *symmetria* consiste na concordância harmônica dos membros da obra entre si, e na correspondência entre as partes singularmente tomadas e a configuração total, sob a base de uma [parte] calculada como módulo, (...) assim como no corpo humano (...)”¹

“O decoro [*decor*] consiste na perfeição formal de uma obra, consumado pela competente composição dos elementos considerados justos. Este se perfaz seguindo uma regra – que em grego se diz *thematismos* [θεματισμός] – ou segundo um costume, ou conforme a natureza.”²

Quinze séculos mais tarde, esses conceitos são assimilados nos tratados de arquitetura, que os consideram, cada um a seu modo, fonte para a excelência arquitetônica. Não obstante a peculiaridade com que cada preceptor interpreta *symmetria* e *decor*, a matriz vitruviana se mantém patente.

¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4.

² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5.

Leon Battista Alberti, em seu *De Re Aedificatoria*, assere que a beleza em uma obra se consuma pelos parâmetros da *concinnitas*, uma lei natural precisa e perene, que conjuga, em máxima unidade, as noções descritas no *De Architectura*. As palavras do humanista ditam:

“A beleza é acordo e harmonia das partes em relação a um todo, ao qual essas são ligadas segundo um determinado número, delimitação e colocação, assim como exige a *concinnitas*, isto é a razão primeira e mais exata da natureza. Esta *concinnitas* é seguida ao máximo pela arquitetura, ela é o meio através do qual esta última consegue dignidade, graça, autoridade e valor.”³

Os preceitos antigos, que já no tratado de Vitrúvio são apresentados como interdependentes para o processo de ideação da obra, emergem no texto de Alberti como aspectos indecomponíveis de uma mesma regra. Seus estudos ciceronianos vertem luz sobre um texto tido pelo maior erudito dentre os arquitetos do período como de “elóquio não acurado”.⁴ O *De Re Aedificatoria* se tornou basilar para as interpretações feitas por aqueles que o sucederam sobre a preceptiva vitruviana, ensejando diálogos vários entre os arquitetos quatrocentistas e quinhentistas e o *De Architectura*.

Também Antonio Averlino, *detto il* Filarete, defende que para garantir a adequada proporcionalidade do conjunto, é requisito observar a unidade do corpo humano que guarda justas razões entre os membros e a totalidade. Assim a definição da *symmetria* prescrita por Vitrúvio é reiterada por Filarete:

“Isto basta, por ora, sobre a formação do edifício à semelhança do homem. Sobre as proporções e membros, deve-se considerar que o edifício quer ter seus membros convenientes ao seu tamanho, que, como foi dito, o edifício grande requer membros grandes, não sendo adequado fazer colunas, arcos, portas ou qualquer outro membro pequeno em um templo grande, pois querem ser proporcionadas segundo o corpo do edifício.”⁵

Após elencar os gêneros de edifícios que compõem uma cidade, Filarete alerta que também a conveniência, inerente ao decoro, deve ser perseguida, com engenho e destreza, para a ideação integral e excelente do organismo cívico:

³ ALBERTI, Leon Battista. **L'Architettura [De re Aedificatoria]**. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989. IV, 5, p. 816-817 (f. 165r).

⁴ ALBERTI. **L'Architettura**. VI, 1, p. 440-441 (f. 92r).

⁵ FILARETE, Antonio Averlino *detto il*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. Livro VII, p. 191 (f. 49r).

“Eu estabeleci meu raciocínio, quero edificar e iniciar uma cidade na qual construiremos todos os edifícios necessários; e todos com ordem e com medidas segundo a conveniência que cada um exige.”⁶

Francesco di Giorgio Martini, por igual, já em abertura ao seu tratado reitera a coesão e proporcionalidade como determinantes a orientar a perfeita concepção da arquitetura. Ele assere:

“Portanto, deve-se considerar que como o corpo possui todos os membros correspondentes um ao outro e as partes com perfeita medida, assim também deve-se observar nas composições de templos, cidades, fortalezas e castelos.”⁷

O decoro não é mencionado enquanto regra geral, como o caso da *symmetria*, não obstante suas imposições regem toda a preceituação do tratado. Em verdade, são demais frequentes as recomendações quanto a adequação das obras aos condicionantes do sítio, e, em menor assiduidade, também é prescrita a conveniência da cidade e do edifício aos usos e aos destinatários.

Tampouco escapariam esses dois preceitos à obra de Cesare Cesariano, tradutor-comentarista do *De Architectura* vitruviano. O anotador memora que a *symmetria* tem origem na euritmia, e consta da “numeração comensurável” (*numeratione commensurabile*) da obra.⁸ Ao elucidar tal noção, em comentário ao Livro III, Cesariano remata sua primazia:

“Porém qualquer um que pretenda afigurar ou construir um corpo [edifício] de qualquer gênero, é conveniente usar as *simmetrie euritmiate*, como ocorre, por exemplo, nas precípuas obras de arquitetura para garantir beleza e decoro, e, sobretudo, nos edifícios sacros, devido ao respeito a eles, (...)”⁹

Em sua tradução, Cesariano define:

“O *decore* é o aspecto acurado da obra composta com autoridade a partir de coisas provadas.”

⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 52 (f. 11r).

⁷ MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo, 1967. p. 4 (T, f. 3r).

⁸ CESARIANO, Cesare. *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna del primo libro a cura di Alessandro Rovetta. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. Milano: Vita e Pensiero, 1996. p. 449 (c. 13r).

⁹ CESARIANO, Cesare. *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna dei libri secondi, terzo e quarto a cura di Alessandro Rovetta. In: *Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini*. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. 166 (c. 51v).

O anotador consegue sintetizar nesta frase os requisitos do *decor* vitruviano, ou seja, a observância à regra, ao costume e a natureza, para garantir a conveniente harmonia, que dá a ver o caráter do edifício, noção que impera em seus comentários prescritivos.

Por fim, o esquadrinhamento das noções de ordem operantes nos referidos tratados deslinda, no cerne do *decor*, o expediente de adequação e variedade como indispensável à práxis arquitetônica dos séculos XV e XVI, a elidir difusos juízos sobre a idealidade e inexequibilidade das prescrições então asseveradas com base na *symmetria*.

Em breves palavras, a organização geral da exposição. O primeiro capítulo versa sobre a assimilação do tratado de Vitrúvio no século XV e sua “atualização” por meio do tratado de Alberti e outras fontes auxiliares para exegese do escrito antigo. O estudo discorre acerca da definição de arquitetura e de arquiteto nestes tratados, bem como das diferentes formas de regresso ao antigo – meio para se alcançar a ordem na cidade – conforme Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. O segundo capítulo versa sobre a relação que estes arquitetos estabeleceram com seus principais comitentes, averiguando estratégias retóricas e de persuasão com que estes arquitetos-tratadistas articularam a arguição para exaltar a arquitetura e o profissional arquiteto como peça de legitimação política, impulsionando as virtudes principescas de liberalidade e magnificência na *ars aedificatoria*.

Os capítulos finais versam sobre as variadas formas de assimilação da *symmetria* e do *décor* pelos três arquitetos. Apesar de serem preceitos indissociáveis ao longo da ideação de uma obra, foram estudados separadamente para avaliar nuances que diferenciam as exigências de cada uma deles, e como foram assimiladas por cada tratadista em exame. Assim, o terceiro capítulo ocupa-se dos modos como o corpo humano – ideal de proporcionamento definido por Vitrúvio com as descrições do *Homo bene figuratus* e do *homo ad circulum* e *ad quadratum* – foi usado por Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano como referência aritmo-geométrica de coesão da obra. Já o quarto capítulo visa estudar como estes arquitetos articularam em seus tratados o decoro por via natural, bem como pela regra e pelo costume. O primeiro caso determina a adequação da obra, edifício ou cidade, ao sítio e requer a observância à salubridade do terreno, da incidência de luz e ventos, à disponibilidade de águas límpidas, alimentos e materiais construtivos, à conveniente alocação dos edifícios na cidade, às demandas das cidades existentes e da *historia* local. O decoro pela regra e pelo costume, enquanto manifestação do caráter, impõem ao edifício e à cidade materializar em pedras a ordem cívica, com as inerentes diferenças hierárquicas que corroboram a harmonia cidadina, o exercício de bom governo. A observância ao decoro, seja pela natureza como pelo costume, possibilita ao arquiteto

conceber um edifício que execute suas prerrogativas convenientemente como um organismo humano.

Intenta-se verificar como cada um dos tratadistas em estudo articulou estes preceitos basilares – *symmetria* e *decor* – tendo em vista a requalificação da arquitetura. Sempre almejando alcançar poderosos comitentes, principalmente, as *signorie*, os duques e marqueses, seus tratados perfilam um ideal de arquiteto capaz de incutir a ordem e o bom governo à cidade, física e política, patenteando, pois, seu ofício como instrumento indispensável aos príncipes, desejosos em manifestar suas elevadas virtudes aos coetâneos e aos pósteros.

Leon Battista Alberti foi um dos mediadores responsáveis pela grande difusão do *De Architectura* de Vitrúvio (c. 27 a.C.) entre os arquitetos que o sucederam. Até então, a maioria dos estudos do texto vitruviano eram de cunho filológico e literário. O tratado albertiano *De Re Aedificatoria* (1452) franqueou papel de destaque ao texto antigo pela arte sobre a qual versava, a arquitetura. Alberti e os arquitetos que o seguiram se debruçaram sobre o texto vitruviano buscando compreender sobretudo qual a concepção de arquitetura e de arquiteto enunciada pelo autor romano.

Vitrúvio, no primeiro livro, discorre sobre os conhecimentos necessários para a formação do arquiteto – todos, de alguma forma, vinculados às artes liberais – e os seis princípios basilares para ideação de um edifício, alicerçados na *symmetria*; seu objetivo era atestar a arquitetura enquanto ciência¹ e o arquiteto como o responsável pela concepção integral da obra. Na mesma senda, Alberti reinterpreta os preceitos vitruvianos apresentando, no prólogo, o arquiteto como recurso indispensável ao bom governo da cidade. Os preceitos dispostos no *De Architectura* e no *De Re Aedificatoria* alentaram os tratados de arquitetura elaborados por Antonio Averlino, *detto il* Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano. Intenta-se, neste capítulo, aclarar a noção de arquitetura ligada ao conjunto de procedimentos acerca da ideação do edifício ou da cidade, e o encômio do artífice arquiteto pela exaltação de seu papel cívico tal como delineado nos dois primeiros tratados.

1.1 *De Architectura*: difusões do tratado até o umbral do século XV

Os *De Architectura Libri Decem*² sobreviveram ao longo da Idade Média, formando uma corrente de estudos ainda incipiente, mas difundida por toda a Europa. Tal difusão é

¹ Compete ressaltar que não é a noção hodierna de ciência que se evoca aqui, mas a *scientia* entendida como conjunto de conhecimentos, erudições, ligada à *ἐπιστήμη* (*episteme*) e à *τέχνη* (*téchne*). Vitruvius usa o termo (*scientia*) já no início do Livro I (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 1) afirmando que “A ciência [*scientia*] do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e vários saberes” para abrir o tema sobre as disciplinas necessárias à consumação da *ars*, elevando a arquitetura à arte liberal.

² Richard Krautheimer sintetiza o conteúdo dos Dez Livros do Tratado de Vitruvius da seguinte maneira: “(...) seu primeiro livro trata inicialmente da definição do arquiteto e da arquitetura, então continua abruptamente com o planejamento da cidade; o segundo livro leva em consideração a história da arquitetura e dos materiais; o terceiro e o quarto, dos edifícios religiosos, incluindo princípios de proporção, as ordens, orientação, portas, gênero Toscano, templos circulares peripteros, e altares, nessa ordem. O quinto discute arquitetura pública, desde o *Forum* até portos, mas principalmente teatros. O sexto começa com a discussão de simetria e proporção

garantida por copistas de mosteiros, como confirma Carol Herselle Krinsky³ em seu levantamento dos setenta e oito manuscritos do texto vitruviano até então identificados. A historiadora aponta a sua presença em Reichenbau, Fulda, Banberg e Ragensburg, na Alemanha; em Murbach, na França; em Melk, na Áustria; em Gorza, na Espanha; e em Pavia, Florença, Nápoles, Perugia, Veneza, Milão e Urbino na Itália. A historiadora também arrola alguns letrados que tinham conhecimento sobre o texto antigo e Pier Nicola Pagliara⁴ aprofunda o rol, esclarecendo o contexto em que passagens do escrito antigo foram utilizadas por estes homens.⁵

Em breve compêndio, convém relatar as principais referências. Faventino (século III) elabora uma versão abreviada do *De Architectura*, na qual simplifica a linguagem e reduz o texto, escolhendo trechos de evidente interesse operativo, ou seja, aqueles que versavam sobre materiais, técnicas construtivas, orientação dos cômodos nas habitações, reduzindo as categorias vitruvianas a fórmulas. Sidônio Apolinário, numa erudita carta datada do século V, elabora longo elenco de cientistas e filósofos, associando-os ao respectivo atributo, entre os quais está Vitruvius e o prumo (*Cum Vitruvio perpendiculum*).⁶ Isidoro de Sevilha teve contato, entre os séculos VI e VII, com o compêndio de Faventino, ao qual acresceu uma passagem de Plínio, o Velho, sobre os quatro gêneros de colunas e suas proporções.⁷ Alcuíno de York atesta conhecer a obra de Vitruvius ao citar dois apólogos relatados pelo autor romano nos proêmios dos Livros II e VI, sendo uma delas aquela sobre o arquiteto Dinócrates⁸ e seu projeto de cidade antropomórfica no Monte Athos apresentado a Alexandre, o Grande.⁹

Eginardo mostra-se num embate lexical para o entendimento do texto vitruviano, consequência das corrupções e da ausência das imagens, que a essa altura já haviam se perdido. Numa carta de 840 ao seu discípulo Vussinno pede notícias sobre o termo

em edifícios privados, segue listando as partes e as diversas funções das residências. O sétimo livro discorre sobre o decoro interior. O oitavo examina engenharia de água (aquedutos); o nono, astronomia; o décimo trata da mecânica, desde bombas d'água até artilharia." KRAUTHEIMER, Richard. "Alberti and Vitruvius". In: **The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art**. Acts of the 20th International Congress of History of Art, v. II. Princeton: Princeton University Press, 1963. p. 47.

³ KRINSKY, Carol Herselle. "Seventy-eight Vitruvius Manuscripts". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 30, p. 36-70, 1967. Cfr. também KRINSKY, Carol Herselle. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521**. PhD Thesis: Department of Fine Arts, Faculty of the Graduate School of Arts and Science. New York University, 1965. p. 35-57.

⁴ PAGLIARA, Pier Nicola. "Vitruvio da testo a canone". In: **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. A cura di Salvatore Settis. Tomo terzo. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986. p. 6-16.

⁵ Júlio César Vitorino também escreve o artigo intitulado "Sobre a história do texto de Vitruvius", onde aborda a trajetória do *De Architectura* desde o momento em que fora escrito e sua recepção nos séculos XV e XVI. VITORINO, Júlio César. "Sobre a história do texto de Vitruvius". In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 33-50, dez, 2004.

⁶ PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 7.

⁷ PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 8.

⁸ VITRUVIO. *De Architectura* II, Pref., 1-4.

⁹ PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 8.

scaenographia, entre outros *nomina obscura* elencados.¹⁰ Hermann de Reichenau, no século XI, recorre a Vitrúvio e Ptolomeu para a construção do astrolábio.¹¹ Pietro Diacono, na continuação da obra *Chronicon Casinensis Monasterii*,¹² cita o passo vitruviano sobre as proporções humanas, referência que possivelmente já havia sido utilizada na basílica construída em Montecassino pelo Abade Desiderio (1066-71).¹³ No século XIII, Alberto Magno retoma um excerto sobre a correlação entre clima e temperamento humano, e seu discípulo Tomás de Aquino cita o apólogo sobre Dinócrates ao discutir os sítios adequados para uma cidade.¹⁴ Vicente de Beauvais empresta de Vitrúvio as definições para diversos vocábulos de seu *Speculum Naturale* e *Speculum Doctrinale*.¹⁵

Guillaume Durand, ao discorrer sobre a igreja e suas partes atesta a semelhança deste edifício com o corpo humano, equiparando a capela-mor e a cabeça, o transêpto e as mãos os braços, o sacrifício do altar e o coração, e o restante do edifício com o resto do corpo.¹⁶ Com efeito, Durand não menciona Vitrúvio, ainda assim, como observa Pagliara, o bispo de Mende transforma a analogia vitruviana estabelecida entre as proporções humanas e as do templo¹⁷ numa homologia figurativa entre corpo humano e igreja, na qual cada parte da arquitetura tem um significado humano.¹⁸

É importante ressaltar que, durante esse longo período de sobrevivência do *De Architectura*, a maioria dos letrados que se ocuparam com o texto antigo revelam não deter conhecimento amplo e profundo da obra em sua totalidade. Geralmente não passaram dos primeiros livros, e estudavam estritamente os trechos de interesse direto, orientando-se pelos proêmios. Pagliara entende que as considerações sobre matérias expostas nos livros II e VII foram preciosas na “renascença carolínea”, quando almejavam construir *all'antica*. Adotando, inclusive, suas técnicas construtivas, o intento era de viés estritamente filológico aplicado à arquitetura. Buscavam resgatar as práticas construtivas do modo antigo de edificar. Mas, segundo o historiador,¹⁹ entre os séculos XI e XII se constata a assimilação, ainda incipiente, dos preceitos vitruvianos na arquitetura. Seja considerando o círculo e o quadrado como unidades modulares a partir das quais todo o edifício é concebido,²⁰ seja ao

¹⁰ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 9-10.

¹¹ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 11.

¹² Iniciada por Leone Ostiense que escreveu os três primeiros livros, a obra consiste na descrição das origens da Abadia de Montecassino a partir da vida do Abade Desiderio, o qual veio a ser Papa, com o nome de Vittorio III. Pietro Diacono continuou a obra escrevendo até o livro IV.

¹³ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 13.

¹⁴ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 8, 13.

¹⁵ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 15-16.

¹⁶ DURAND, Guillaume. *Rationale Divinorum Officiorum*. I, 1, 14.

¹⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, I, 1-4.

¹⁸ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 15-16.

¹⁹ PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 11-15.

²⁰ CONANT, Kenneth J. “The after-life of Vitruvius in the Middle Ages”. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 27, n. 1, p. 33-38, 1968; FRANKL, Paul. “The Secret of the Medieval Masons”. In: *The Art Bulletin*, v. 27, n. 1, Mar. p. 46-60, 1945.

relacionar as partes do corpo humano e as do edifício a partir da homologia figurativa. Em ambos os casos, os preceitos vitruvianos são justapostos às fontes patrísticas de modo que o entendimento do texto antigo e pagão seja avalizado pelas crenças cristãs.

A circulação do texto vitruviano desde o século XII até meados do XIV²¹ ganha novos ares a partir do contato de Francesco Petrarca²² com um códice vitruviano em Milão (1353), favorecendo a difusão de transcrições do texto. Foi provavelmente em decorrência da proximidade de Petrarca com o texto antigo que Giovanni Dondi dell'Orologio, Niccolò Acciaiuoli, e até mesmo Boccaccio vieram a conhecer o *De Architectura*. Em 1416, Francesco Giovanni Poggio Bracciolini²³ encontra outra cópia de Vitruvius na abadia de St. Gallen. Ao elaborar, a pedido do Duque Humphrey de Gloucester, o elenco de obras que uma Biblioteca Humanística deveria conter, Pier Candido Decembrio²⁴ não apenas incluiu o título do tratado vitruviano na listagem enviada, como também o transcreveu e lhe enviou uma cópia,²⁵ datada de 1440. Lorenzo Ghiberti define o programa de matérias referente à formação enciclopédica que um artista deve seguir, no primeiro de seus três livros de *Commentarii* (c. 1447 - 1455), a partir do texto vitruviano,²⁶ incluindo entre as disciplinas requisitadas perspectiva e anatomia.²⁷ Possuidor de um códice do texto de Vitruvius,²⁸ Ghiberti traduz parcialmente,²⁹ com acréscimo de desenhos, passagens do *De Architectura* referentes às proporções humanas, aos templos, aos *genera*, à *domus*, e às técnicas murarias.³⁰

A presença do *De Architectura* na Península Itálica entre os séculos XIV e XV foi considerado uma redescoberta, não tanto pelo desconhecimento do texto, mas porque, a partir de então, os escritos de Vitruvius passam a ser lidos com novos olhos.³¹ Entre os primeiros humanistas do Quatrocentos é possível identificar certo desinteresse, ou mesmo

²¹ TAFURI, Manfredo. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento". In: **Scriti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 391.

²² GRASSI, Liliana. "Note". In: Antonio Averlino *detto il Filarete*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 9-10, nota 1; ROVETTA, Alessandro. "Cultura e codici vitruviani nel primo umanesimo milanese". In: **Arte Lombarda**, n. 60, 1981. p. 9; e PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 16.

²³ TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 392.

²⁴ TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 393.

²⁵ Como o tratado fora escrito em latim não havia necessidade de tradução.

²⁶ VITRUVIO. **De Architectura**. I, 1.

²⁷ Ghiberti, Lorenzo. **Denkwürdigkeiten (I Commentarii)**. Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz voll ständig herausgegeben und erläutert von Julius Von Schlosser. Erster Band: Text. Berlin: Im Verlag von Julius Bard, 1912. Livro I, 1, p. 4 (f. 1r). Ver também: MUSSINI, Massimo. **Francesco di Giorgio e Vitruvio: Le traduzioni del "De Architectura" nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141**. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. p. 89.

²⁸ PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 19.

²⁹ Parcialmente, pois, conforme Pagliara, a tradução de Ghiberti consistia em resumos do texto e restringiam-se aos primeiros seis livros do *De Architectura*.

³⁰ SCAGLIA, Gustina. "The translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's *Zibaldone*". In: **Transcriptions of: The American Philosophical Society**, v. 69, feb, 1979. p. 6.

³¹ TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 390.

uma dificuldade de transparecer interesse, caso existisse,³² em uma obra como a de Vitrúvio, que versava sobre uma arte ainda considerada mecânica, menor. Acreditavam que, ao contrário dos textos sobre as artes liberais, o *De Architectura* apresentava leitura privada de conteúdos éticos. Ainda assim, sua presença nas melhores bibliotecas era essencial, por corresponder ao único remanescente da Antiguidade que tratava sobre arquitetura. O desejo de possuir uma cópia do *De Architectura* estava mais ligado ao colecionismo e ao enciclopedismo do que propriamente ao estudo da arte,³³ que geralmente era feito sob ótica filológica e literária.

Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Antonio Averlino, *detto il Filarete*, e Francesco di Giorgio Martini foram exceções.³⁴ Contrapondo-se aos intelectuais que os antecederam, estes arquitetos não mais utilizam o texto de forma fragmentária, mas passam a considerá-lo um *corpus* unitário, atentando para as diretivas sobre a *ars aedificatoria* e o comportamento artífice (bem como o modo de conduzir seu mister) do arquiteto. Foi em Florença que ocorreu o estopim para a intensificação definitiva dos estudos do preceituário vitruviano apresentado nos dez livros *De Architectura*. Apesar dos desafetos tecidos contra Vitrúvio em seu *De Re Aedificatoria*, Alberti contribui sobremaneira para o êxito do texto antigo junto aos arquitetos pósteros. O tratado moderno desempenha tal papel, seja por realizar uma leitura do texto antigo, não apenas filológica, mas motivada pelo interesse no entendimento da Arquitetura, seja por Alberti ser um dos poucos arquitetos do Quatrocentos que dispunha da erudição necessária para atenuar as dificuldades do enfrentamento filológico que o escrito vitruviano exigia. Seu *De Re Aedificatoria* foi usado como instrumento que amparou a leitura e interpretação do *De Architectura* pelos arquitetos que o sucederam.

Richard Krautheimer³⁵ aventa a possibilidade de Alberti ter iniciado um comentário ao *De Architectura*, quando em 1440 Lionello d'Este lhe solicitou escrever sobre arquitetura. Tal investida teria sido abandonada pela dificuldade de leitura do texto antigo. Danos provocados pelo tempo, ou seja, alterações decorrentes da ação dos copistas, e a utilização de termos por Vitrúvio que na época dispensavam definições claras, tornavam o texto antigo abstruso para um leitor extemporâneo em quinze séculos. Almejando superar a obra do autor romano, Alberti coloca-se a elaborar seu próprio tratado a partir dela, de forma que a maior parte dos temas tratados são coincidentes, mas dotados de novos significados e

³² ROVETTA, A. "Cultura e codici vitruviani (...)". 1981. p. 9.

³³ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 87.

³⁴ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 87.

³⁵ KRAUTHEIMER, R. "Alberti and Vitruvius". 1963. p. 49; PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 17.

dispostos segundo os princípios de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, tríade instituída por Vitróvio.³⁶

Foi a partir de Alberti e devido às paráfrases veladas e as constantes citações do escrito vitruviano que se consolidou, enquanto prática comum, o estudo do referido texto, sobretudo pela arte, deixando de ser lido apenas pelo viés filológico. Os tratados de arquitetura escritos por Antonio Averlino (*Trattato di Architettura* c. 1460-1466) e Francesco di Giorgio Martini (*Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare* c. 1485-1495), os primeiros elaborados após o *De Re Aedificatoria*, também extraem de Vitróvio matérias ligadas ao preceituário e à dignificação da arquitetura.

As primeiras edições do texto vitruviano ainda se mantêm voltadas ao estudo das letras e não da arquitetura. Giovanni Sulpicio da Veroli, professor de gramática na universidade de Perugia, comentador e editor de textos antigos, elabora a *editio princeps* do *De Architectura*, publicada entre 1486 e 1492. Seu trabalho visava exclusivamente restituir o texto original, tornando-o gramaticalmente mais correto, e a redação era privada de tentativas de atualizações, e sem interesse em enfrentar os fins práticos do tratado teórico antigo.³⁷ Da mesma forma, nas edições consecutivas de Florença³⁸ (1496) e de Veneza por Simone Bevilacqua (1497), o trabalho desenvolvido está estritamente preso a reconstruir gramaticamente o texto original, corrigindo erros e lacunas existentes no texto, por meio do cotejo de diferentes códices.

Apenas com a edição de Fra Giovanni Giocondo da Verona, o cenário começa a ser alterado. O frade veronense elaborou uma versão menos rigorosa que aquela de Sulpicio, do ponto de vista da filologia literária, pois não se atém em transcrever fielmente a versão mais plausível do texto vitruviano. Amparado numa concreta atividade arquitetônica, Fra Giocondo substitui vocábulos obscuros por outros de interpretação menos ambígua e enriquece a edição com 136 xilografias, o que coloca seu trabalho em posição de destaque para a arquitetura, uma vez que elabora versão mais acessível e de utilidade prática.³⁹ Nas palavras de Manfredo Tafuri, “sua filologia é arquitetônica”.

³⁶ Para esclarecimento da disposição dos temas no tratado de Alberti segundo a tríade, ver esquema gráfico apresentado em: KRAUTHEIMER, R. “Alberti and Vitruvius”. 1963. p. 52.

³⁷ TAFURI, M. “C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 395-402; PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 32-33.

³⁸ Em realidade esta é uma reedição da *editio princeps* de Sulpicio da Veroli. (FIORE, Francesco Paolo. “La traduzione vitruviana del Cesariano”. In: **Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527**. A cura di Silvia Danesi Squarzina. Milano: Electa, 1985. p. 458; MARCONI, Paolo. “La città come forma simbolica. Problemi di metodo e di nomenclatura”. In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento**. A cura di Paolo Marconi *et alli*. Roma: Bulzoni Editore, p. 9-112, 1973. p. 109, nota 73).

³⁹ TAFURI, M. “C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 395-402.

De característica semelhante⁴⁰ são as traduções do *De Architectura* elaboradas por Francesco di Giorgio, e consistem em versões diferentes, quais sejam, *Codice Zichy* (iniciado em c. 1476), *Codice Spencer 129* (c. 1487-1488), e *Foglie Magliabechiani* (iniciado em c. 1488, e finalizada na década de 1490).⁴¹ Tafuri e Pagliara consideram que a tradução de Francesco di Giorgio corresponde, provavelmente, à mais antiga versão italiana do tratado antigo. Seus trabalhos de tradução do texto vitruviano permaneceram manuscritos e não tiveram grande repercussão na época.⁴²

A primeira tradução para o italiano vulgar comentada e ilustrada que fora publicada é aquela de Cesare Cesariano (*Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Como, 1521). Seu valor não se restringe apenas ao pioneirismo da edição, mas ainda ao rompimento definitivo com o caráter exclusivamente literário que marca as edições vitruvianas que a antecederam. Mesmo com as limitações inerentes à elaboração de uma tradução comentada, Cesariano não se restringe a apresentar a tradução e as explicações necessárias ao entendimento do texto vitruviano, ele amplia o paralelo com os temas arquitetônicos mais problemáticos e contemporâneos.⁴³ Com Cesariano não se pode mais falar em filologia uma vez que utiliza o arcabouço arquitetônico antigo apresentado por Vitruvius como referência para emular seus termos em expedientes modernos.⁴⁴

Tanto o tratado de Vitruvius como o de Alberti eram conhecidos nos principais centros italianos que investiam nos *studia humanitatis*. Krinsky⁴⁵ identificou que, no século XV, existiam cópias manuscritas do *De Architectura* em Roma, Florença, Pávia, Nápoles, Veneza, Perúgia, Brescia, Urbino e Milão. O *De Re Aedificatoria*, escrito na metade do Quatrocentos, foi publicado em 1485⁴⁶ em Florença, não tendo encontrado dificuldades de difusão mesmo antes de sua publicação, o que se deu por meio de cópias manuscritas, contabilizadas por Massimo Mussini em sete,⁴⁷ como aquelas solicitadas por Bernardo Bembo entre 1478 e 1480 e por Federico da Montefeltro, datada de 1483.

⁴⁰ TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 404.

⁴¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. VII-XXIV.

⁴² TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 403-404; e PAGLIARA, P. N. "Vitruvio da testo a canone". 1986. p. 25, 26.

⁴³ FIORE, Francesco Paolo. "Cultura settentrionale e influssi albertiani nelle architetture vitruviane di Cesare Cesariano". In: **Arte Lombarda**, n. 64, 1983. p. 43.

⁴⁴ TAFURI, M. "C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 413.

⁴⁵ KRINSKY, C. H. "Seventy-eight Vitruvius manuscripts". 1967. p. 38-39, 54-66.

⁴⁶ Compete destacar a proximidade de datas em que a *editio princeps* do *De Re Aedificatoria* (1485) e a do *De Architectura* (1486) vieram à luz, o que por vezes, mascarava, aos olhos de alguns estudiosos do Quatrocentos e do Quinhentos, os quinze séculos que interpunham os dois tratados, o que propiciava a equiparação entre um e outro.

⁴⁷ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 82-83.

O contato de Filarete com o *De Architectura* ocorreu a partir de um dos três polos identificados por Rovetta:⁴⁸ da Biblioteca de Pavia, cuja cópia fora requisitada em carta por Filelfo; da Biblioteca do *Duomo*, de onde nota-se uma ação pastoral e difusora de conhecimento por parte dos bispos milaneses, entre os quais estava Pizzolpasso, que havia sido presenteado por Decembrio com uma cópia do texto antigo (não datada), a qual foi doada à biblioteca do *Duomo*; e do próprio contexto humanístico ligado a Decembrio, que provocou uma grande agitação artística em Milão, dando certo grau de atenção à teoria arquitetônica, devido a suas transcrições do texto de Vitrúvio e à grande atividade edilícia ligada às reformas do *Castello* ducal, do *Duomo* e a construção do *Ospedale Maggiore*.

Foi justamente a referida cópia do texto albertiano da biblioteca ducal de Urbino que chegou às mãos de Francesco di Giorgio. Por solicitação do Duque Federico da Montefeltro, fora elaborada uma transcrição do *De Re Aedificatoria* montada numa belíssima encadernação roxa⁴⁹ que chegou à biblioteca ducal em 1483.⁵⁰ Eram também da mesma biblioteca os manuscritos copiados do texto vitruviano que Francesco di Giorgio utilizou para elaboração de seu tratado. Martini provavelmente teve seu primeiro contato com o *De Architectura* em Siena através de dois professores da *Università* local: Agostino Dati e Francesco Patrizi, ambos ligados a estudos humanísticos.⁵¹ Mas foi em Urbino, como mostra Massimo Mussini, que o arquiteto sienense encontrou as cópias do tratado antigo utilizadas para elaboração da primeira versão de seu tratado.⁵²

Quando da elaboração da tradução comentada de Cesare Cesariano o *De Architectura* era um texto, então, bastante difundido na Península Itálica setentrional, e além das cópias manuscritas já haviam vindo à luz edições impressas da obra antiga. Tendo crescido num ambiente assaz estimulante, quanto aos estudos das artes e das letras, Cesariano teve o primeiro contato com a obra de Vitrúvio por meio do notário e “*patrizio*

⁴⁸ ROVETTA, A. “Cultura e codici vitruviani (...)”. 1981. p. 13.

⁴⁹ CLOUGH, Cecil H. “Federigo da Montefeltro’s Patronage of the Arts, 1468-1482”. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 36, 1973. p. 140.

⁵⁰ MUSSINI, Massimo. “Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 325

⁵¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. 12-13.

⁵² Tendo em mente que os manuscritos vitruvianos são provenientes de duas famílias principais, isto é, a *Família H* ou *Text Brief* (Cod. Harleianus 2767 da *British Library de Londres*) e a *Família G* ou *Text Long* (cod. *Gudianus* 69 da *Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel*) e que Francesco di Giorgio usou um manuscrito da Família G, se confirma que a cópia era da biblioteca de Urbino, uma vez que a biblioteca de Siena continha apenas uma da Família H. Na biblioteca de Federico da Montefeltro constavam duas cópias manuscritas de Vitrúvio, uma quatrocentista (Cód. Urb. lat. 1360, da Família H) que foi adquirida após 1474 e outra datada entre os séculos XI e XII (Cód. Urb. lat. 293, da Família G) que já estava no acervo da biblioteca quando Martini chegou a Urbino. Francesco di Giorgio utilizou como referência a cópia da Família G (Cód. Urb. lat. 293), justamente por ser mais antiga, além de mais completa. A cópia mais recente apresentava melhoramentos linguísticos, mas continha muitas lacunas, tendo sido utilizada, provavelmente, apenas para auxiliar a compreensão do texto antigo. (MUSSINI, M. “Siena e Urbino”. 2004. p. 321-322; MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 91-106.)

mediolanense” Paolo Balsamo.⁵³ Mas foram as edições publicadas em Roma e Florença por Sulpicio, Veneza, por Simone Bevilacqua, e aquela ilustrada de Fra Giocondo que o ampararam no trabalho de tradução, comentário e ilustração do texto vitruviano.⁵⁴

1.2 Definição de arquiteto e arquitetura no tratado vitruviano

Admirável episódio é narrado por Vasari,⁵⁵ envolvendo Filippo Brunelleschi e a Construção da Cúpula de *Santa Maria del Fiore*, o qual assinala uma das primeiras ações autônomas de um arquiteto e as dificuldades que enfrentava na direção de uma obra. Nomeado pelo conselho, Brunelleschi logrou o posto de “*capo maestro principale*” da *fabbrica*, após diversos atritos com demais mestres envolvidos no processo de construção da cúpula da catedral florentina. Tal cargo não garantiu a Brunelleschi hegemonia na condução da obra. Dissaboroso com o desaceite da eminente posição que ocupava, o arquiteto se afasta do canteiro, provocando a descontinuidade da obra por falta de suas orientações. Ao retornar, atendendo a solicitações, recebe posto ainda mais digno, o de governador vitalício de toda a obra. Ainda enfrentando resistência de alguns mestres, seus subordinados, Brunelleschi age sublevadamente, e dispensa alguns mestres que continuavam antagonizando suas determinações. Ato invulgar que revela a insatisfação que o artífice da *ars aedificatoria* experienciava. Num momento em que a arquitetura era considerada arte mecânica, os maçons deveriam estar vinculados a uma corporação de ofício, que além de lhes conceder permissão para trabalhar, controlava suas atividades.

Paralelamente, investimentos em construção eram regidos pela noção de *caritas proximi*, isto é, a *liberalitas principi* não estava ligada à utilização do erário público em benefício da população como um todo, mas destinada ao auxílio a pobres, viúvas e órfãos.⁵⁶

⁵³ CESARIANO, Cesare. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. c. 136r; e GATTI, Sergio. “Nuovi documenti sull’ambiente familiare e la prima educazione di Cesare Cesariano”. In: **Arte Lombarda**, n. 86/87, 1988. p. 190.

⁵⁴ VERZONE, Paolo. “Cesare Cesariano”. In: **Arte Lombarda**, n. 16, 1971. p. 205; PAGLIARA, P. N. “Vitruvio da testo a canone”. 1986. p. 37; TAFURI, M. “C. Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 414; e KRINSKY, C. H. **Cesariano and the Como Vitruvius Edition (...)**. 1965. p. 58-59; FIORE, Francesco Paolo. “Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano”. In: Cesare Cesariano. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XI; FIORE, F. P. “La traduzione vitruviana del Cesariano”. 1985. p. 458-459.

⁵⁵ VASARI, Giorgio. “Filippo Brunelleschi. Scultore et Architetto”. In: **Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550**. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1991. p. 296-297; VASARI, Giorgio. “Vita di Filippo Brunelleschi. Scultore et Architetto”. In: **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale secondo la edizione di 1568. Roma: Newton & Compton Editori, 1999. p. 339-340.

⁵⁶ WARNKE, Martin. “*Liberalitas Principis*”. In: **Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530**. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore,

Na esfera construtiva isto implicava um desestímulo a investimentos em novos edifícios. Um exemplo que explicita tal desencorajamento pode ser encontrado em *Regola di governo di cura familiare* (c. 1403) de Giovanni Dominici,⁵⁷ o qual aconselha priorizar o uso de dinheiro em igrejas ou hospitais danificados e abandonados, reparando-os, a fabricar um novo, argumentando que agrada mais a Deus ter uma casa (igreja) apta do que duas mendicantes.⁵⁸

Perante uma expectativa de atividade limitada, os primeiros arquitetos humanistas almejam instituir a arquitetura como arte digna e valorizar a atividade edificatória de obras públicas, mostrando-se necessário às práticas de governo. Para tanto, encontraram em muitos textos antigos, tais como Aristóteles, Platão, Plínio, Quintiliano, Cícero e Vitrúvio o amparo necessário. O *De Architectura* assume particular importância uma vez que nele se encontram, permeados entre os preceitos sobre a *ars aedificatoria*, os tópicos que conferem maior autoridade à argumentação.

Vitrúvio escreveu seu tratado aproximadamente em 27 a.C., sob o governo de Otávio César Augusto, num contexto em que o movimento expansionista romano já estava em desaceleração. A *pax romana* vinha sendo restaurada e ensejava uma intensa atividade edilícia. Augusto promove grandes transformações em Roma através da reestruturação e construção de novos edifícios, uma efervescência construtiva pautada por dupla exigência: tornar a “*urbs*” digna de sua condição de capital mundial, evitando cuidadosamente qualquer inflexão “tirânica” ou “monárquica”.⁵⁹ Já era notada a capacidade transformadora da paisagem da cidade sobre o comportamento e a mentalidade da população,⁶⁰ e a arquitetura assume papel de relevo a serviço de generais e políticos. Os investimentos edilícios, desde o século III a.C., eram meio de conquistar apoio eleitoral e de incutir uma obrigatoriedade velada a generais, para que usassem parte dos espólios conquistados em benefício da cidade.⁶¹

Com o fim das guerras civis, a crise política e social que rondava o império romano inspira a manifestação, em todos os campos cognitivos, de uma disposição a inventariar e

1995. p. 84-85. Cfr. Também: JENKINS, A. D. Fraser. “Cosimo de’ Medici’s Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence”. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 33, 1970. p. 162-163.

⁵⁷ Trecho do **Regola del governo di cura familiare** apresentado em JENKINS, A. D. F. “Cosimo de’ Medici’s Patronage (...)”. 1970, p. 163.

⁵⁸ Estes fatores, apesar de estarem entre os principais motivadores de descontentamentos dos arquitetos do Quatrocentos, não constituíam o *zeitgeist* do período que antecedeu o século XV. Deve-se lembrar que apesar das adversidades expostas, neste mesmo período foram iniciadas as obras de muitas das grandes catedrais e igrejas ditas góticas, tais como o *Duomo* de Milão, o de Siena, *Santa Maria del Fiore* (Florença), *Santa Croce* (Florença), *Santa Maria sopra Minerva* (Roma), Catedral de Burgos, *Notre Dame* de Paris, *Notre Dame* de Chartes, *Notre Dame* de Reims, abadia de *Saint Denis*, *Saint Étienne* de Bourges, Catedral de Viena, Catedral de Aquisgrana e a de Colônia.

⁵⁹ GROS, Pierre & TORELLI, Mario. **Storia dell’urbanistica. Il mondo Romano**. Roma: Laterza & Figli, 1994. p. 167.

⁶⁰ GROS, P. & TORELLI, M. **Storia dell’urbanistica**. 1994. p. 178 e 179

⁶¹ ONIANS, John B. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 33.

conferir nova ordem aos valores antigos, reunindo a sapiência dispersa⁶² num complexo unitário e coerente.⁶³ Na arquitetura, as regras helênicas eram desconhecidas ou ignoradas pelos edificadores e os *genera* podiam ser misturados ou modificados sem respeitar aos cânones.⁶⁴ Vitrúvio se propõe, então, a reunir de forma completa e orgânica o *corpus architecturae* por meio da elaboração de um tratado.

Vitrúvio dedica o *De Architectura* ao Imperador Augusto, para orientá-lo na investida edilícia heterodoxa que estava realizando. Uma vez que os edifícios vinham sendo considerados objetos palpáveis que personificariam o *corpus imperii*,⁶⁵ exprimindo e consolidando o poder de Roma e do próprio Imperador, o tratadista romano urge em mostrar a importância de construir segundo as boas regras da arte.

“[Eu, Vitruvius.] Começara a compor esta obra destinada a ti [Imperador César], pois me dei conta que tu fizeste e continua fazendo construir muitos edifícios, e no futuro viria a zelar para que os edifícios públicos e privados fossem dignos de ser entregues à memória dos vindouros, como testemunho dos teus notáveis feitos. Reuni regras pormenorizadas de modo que, tendo-as presente, possas adquirir conhecimento necessário acerca da qualidade das obras já realizadas e daquelas que venham a ser realizadas. De fato, expus neste livro todas as normas e regras deste âmbito disciplinar.”⁶⁶

Esta noção consiste no princípio que deve governar os gastos de um grande homem, que, como o próprio nome sugere, implica em magnificência, de modo que se adéque⁶⁷ ao agente, ao objeto e à ocasião, sem permitir escassez ou excessos. Vale dizer que nesta dedicatória Vitruvius exalta ao imperador a importância ética, além daquela social, de sua política edilícia. Para que Augusto pudesse deixar como herança um conjunto edilício digno de sua condição, Vitruvius reúne no tratado os valores e regras que consumam a arquitetura. Antes de Vitruvius, Platão⁶⁸ já havia atestado a arquitetura como ciência (*επιστημη*, *episteme*), e Cícero⁶⁹ equiparou a arquitetura à medicina, classificando também a primeira como doutrina.

Vitrúvio apresenta a importância da *fabrica* e da *ratiocinatio*, colocando-as em nível de igualdade, acrescentando que muitas disciplinas são necessárias para a formação do arquiteto.

⁶² *De Architectura*. IV, pref, 1.

⁶³ Cícero exprime esse ânimo que marca os diversos campos do saber em seu *De Oratore*. I, 187; Cfr. também GROS, Pierre. “Vitruvius e il suo tempo”. In: Vitruvius. *De Architectura*. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi, 1997. p. XXXIII; e PAGLIARA, P. N. “Vitruvius da testo a canone”. 1986. p. 6.

⁶⁴ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 33.

⁶⁵ Esta noção é aprofundada em McEWEN, Indra Kagis. *Vitruvius: writing the body of Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2003. p. 225-298.

⁶⁶ *De Architectura*. I, pref, 3.

⁶⁷ Esta adequação está ligada também ao *decor*, preceito que será explicado mais a frente.

⁶⁸ PLATÃO. *República*. IV, 438c-438d.

⁶⁹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 151.

“A ciência (*scientia*) do arquiteto é ornada de numerosos âmbitos disciplinares e saberes relativos a vários campos. A atividade ligada a tal saber nasce da prática (*fabrica*) e da teoria (*ratio*). O aspecto prático consiste no exercício contínuo e consumado da experiência, mediante o qual se consegue executar, qualquer que seja a realização, modelando a matéria segundo um desenho prefixado. A reflexão teórica consta de ter consciência e ser capaz de demonstrar os manufatos a partir da habilidade técnica e mediante cálculos proporcionais.”⁷⁰

Para Vitruvius, o arquiteto perfeito não se faz sem ambos os aspectos,⁷¹ vale dizer, aquele que se forma apenas pela prática não provê autoridade a sua obra e aquele que se alicerça apenas na teoria é considerado “perseguidor de sombras”, não de realidade. É possível precisar melhor esta noção retomando o Livro II, quando conta que com a descoberta do fogo e seu controle, os homens passaram ao sedentarismo, desenvolveram a linguagem falada, e começaram a viver em sociedade.⁷² A vida sedentária exigiu do homem primitivo a construção de abrigos sólidos e duradouros onde pudessem se resguardar das adversidades. Na narrativa do tratado, o homem passa a aprimorar sua habitação através de *imitatio* e de *inventio*, e salienta que o aprimoramento daquilo que foi a “cabana primitiva”⁷³ ocorreu através da observação da natureza, do exercício e do aprimoramento. O primeiro e último processos envolvem o *ingegno* humano, ou seja, sua capacidade de assimilar e transformar as técnicas observadas segundo sua necessidade.

Para o tratadista antigo, o contínuo refinamento dos sistemas construtivos e dos resultados obtidos levou o homem a produzir verdadeiras residências e não mais choupanas.⁷⁴ Aprimoravam seu juízo até conceberem arquitetura a partir da racionalidade e comensurabilidade. Vitruvius marca com esta passagem a diferença entre *aedificatio* e *architectura*. A primeira corresponde ao domínio da arte da construção, isto é, das técnicas construtivas, a segunda equivale à busca, na natureza, dos princípios de beleza (*symmetria*). É justamente por meio deste aprimoramento, a envolver *sollertia ingenium* –

⁷⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 1.

⁷¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 2.

⁷² “Começaram uns, nesse ajuntamento, a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. Então, observando as habitações uns dos outros, e acrescentando inovações às suas próprias soluções, melhoravam a cada dia as formas das choupanas. E, sendo os homens, por natureza, aptos a imitar e a aprender, cada dia, glorificando-se das próprias invenções, mostravam os resultados de suas construções uns aos outros, e assim exercitando suas capacidades (*ingegni*) em competições (com emulações) progressivamente melhoravam, seus resultados com maior juízo.” VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 1-3.

⁷³ Joseph Rykwert desenvolve um estudo sobre a “cabana primitiva”, seu significado, o constante interesse dedicado ao tema e as suas diferentes formas de apropriação em RYKWERT. Joseph. *A casa de Adão no Paraíso. A ideia da cabana primitiva na história da Arquitetura*. Tradução de Ana Gabriela Godinho, Anat Falbel, Margarida Goldszajn e Mário H. S. D’Agostino. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁷⁴ “(...) Caminhando gradualmente a partir das construções de edifícios até as outras artes e disciplinas, os homens passaram de uma vida selvagem e inculta à civilizada humanidade. E posteriormente, instruindo-se pelo espírito e progredindo com reflexões mais aprofundadas, desenvolvidas a partir da multiplicidade das artes, começaram a levantar, não cabanas, mas casas com alicerces e paredes laterícias ou de pedras e cobertas por madeira e telha, posteriormente, graças às observações, frutos dos estudos de critérios vagos e incertos, foram constituídos princípios estáveis de racionalidades dotadas de *symmetria*” VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 7.

habilidade guiada pela reflexão doutrinal – que Vitruvius diferencia o arquiteto de um mero artesão. Sua atividade concerne às artes liberais.

Para atestar a diferença entre o arquiteto e o artesão, o primeiro é perfilado por Vitruvius a partir da formação necessária para sua atividade.⁷⁵ Isto significa que ele deve ser versado em: literatura, “para deixar sua marca mais forte através de seus escritos”;⁷⁶ história, “porque frequentemente desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão devem saber dar explicação, quando interrogados”;⁷⁷ filosofia, para que seja magnânimo “e não se deixe levar pela cobiça, nem tenha espírito ocupado nos honorários que deverá receber, antes gravemente proteja sua dignidade, tendo boa fama”;⁷⁸ direito, pois com “contrato legal elaborado habilmente, um e outro [arquiteto e proprietário] ficarão defendidos sem engano”;⁷⁹ medicina e astronomia, “por causa da inclinação do céu, que os Gregos dizem *climata*, sem estes conhecimentos nenhuma habitação saudável poder-se-á construir”;⁸⁰ música, “para dominar suas leis harmônicas e matemáticas”;⁸¹ desenho, “a fim de que disponha de capacidade para mais facilmente representar a forma que deseja para suas obras”;⁸² geometria, para que saibam manusear os instrumentos de desenho, saibam orientar os vãos de iluminação a partir da óptica, “e, por último, porque através da aritmética, se calculam as despesas dos edifícios, se define a lógica das medidas e se encontram soluções para as difíceis questões de *symmetria* através da lógica e métodos geométricos”.⁸³

Visando descrever a arquitetura como *scientia*, conhecimento, Vitruvius encontra na tradição pitagórica o melhor argumento, e se empenha em provar que tal arte era fundamentada na matemática.⁸⁴ Esta consiste no meio para entender a *ordo geometricus* da natureza e transpô-la para as artes, aproximando-se da perfeição.⁸⁵ Para tanto, o tratadista romano estabeleceu qualidades que parametrizam a ideação das obras relacionadas com a boa proporção ao definir que a arquitetura consta de seis preceitos,⁸⁶ ou

⁷⁵ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,3.

⁷⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,4.

⁷⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,5.

⁷⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,7.

⁷⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,10.

⁸⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,10.

⁸¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,8-9.

⁸² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1,4.

⁸³ *De Architectura*. I, 1,4.

⁸⁴ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 33; e DRAKE, Scott. *A Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture*. PhD Thesis, School of Environmental Design, University of Canberra, 2003. p. 2-3.

⁸⁵ BRUSCHI, Arnaldo. “Federico da Montefeltro: Patente a Luciano Laurana”. In: *Scriti Rinascimentali di Architettura*. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 4.

⁸⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2. Para um estudo sobre o significado destes preceitos ver: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. *A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 93-132; GEERTMAN, Herman. “Teoria e attualità della progettistica architetonica di Vitruvio”. In: *Le Project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura*. A

seja, ordenação (*ordinatio* ou *táxis*, τάξις), disposição (*dispositio* ou *diáthesis*, διάθεσις), eurritmia (*eurythmia*, ευρυθμία), comensurabilidade (*symmetria*, συμμετρία), decoro (*decor*) e distribuição (*distributivo* ou *oikonomía*, οικονομία), tendo no corpo humano o exemplo das relações numéricas que estabelecem as relações proporcionais das partes e do todo.

Ordenação⁸⁷ (*ordinatio* ou *táxis*) significa colocar em ordem, ordenar as partes. Para Vitrúvio corresponde ao cálculo do módulo para a *symmetria*, e a partir dela definem-se as dimensões dos membros individuais do edifício. A *ordinatio* é obtida na arquitetura quando há *symmetria* entre as diversas partes.⁸⁸ A disposição⁸⁹ (*dispositio* ou *diáthesis*) é considerada como a colocação adequada dos membros da obra. Equivale ao processo efetivo de ideação, a elaboração dos desenhos que representam a obra completa (*Orthographia*, *Ichnographia*, e *Scaenographia*), que em grego se diz *ideai* (ιδεαι). Trata-se da passagem “do cálculo para o desenho”, e apenas com a *dispositio* a edificação vem a ganhar dimensões reais ajustadas às proporções, ou seja, vem a se tornar um corpo integral.⁹⁰

A Eurritmia⁹¹ (*eurythmia*) equivale à beleza e a adequação no ajuste dos membros, à qualidade do ritmo, ou seja, o fator dinâmico no aspecto visual – os tipos de movimentos incorporados em linhas retas e curvas – e consiste na manifestação da *symmetria*, a coerência visível da forma que o arquiteto deve alcançar por ajustes para aprazer o olhar do espectador.⁹² Mário D’Agostino⁹³ identifica dois tipos de ajustes métrico-proporcionais (*eurythmia*), quais sejam: correções óticas por adições ou detrações de módulos para assegurar a *ratio symmetriarum* do edifício e adequações das regras preestabelecidas em função das circunstâncias do lugar e das demandas particulares dos destinatários. Os

cura di Pierre Gros. Roma, p. 7-30, 1994; SCRANTON, Robert L. “Vitruvius’ arts of architecture”. In: **Hisperia**. v. 43, n. 4, Oct, p. 494-499, 1974.

⁸⁷ “A ordenação define-se como a justa proporção na medida das partes da obra, consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade (*symmetria*). É harmonizada pela quantidade (*quantitas*), que em grego se diz *posotes*. Esta, por sua vez, consiste em tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta, com base em cada uma das partes dos seus membros.” VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 2.

⁸⁸ SCRANTON, R. L. “Vitruvius’ arts of architecture”. 1974. p. 497; MACIEL, M. Justino. “Notas”. In: Vitruvio. **Tratado de Arquitectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006. p. 37, nota 61; D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 103-104; GEERTMAN, H. “Teoria e attualità (...)”. 1994. p. 17.

⁸⁹ “A disposição, por sua vez, define-se como a colocação adequada das coisas e o efeito elegante da composição da obra com a qualidade que advém dessas adequações. São estas as espécies de disposição, que em grego se dizem *ideai*: icnografia, ortografia e cenografia. (...) Estas espécies de disposição nascem da reflexão (*cogitatio*) e da invenção (*inventio*).” VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 2.

⁹⁰ SCRANTON, R. L. “Vitruvius’ arts of architecture”. 1974. p. 496; D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 104-105; GEERTMAN, H. “Teoria e attualità (...)”. 1994. p. 19.

⁹¹ “A eurritmia consiste no belo aspecto e na visão harmônica oferecida pela combinação dos membros. Essa se realiza quando os membros da obra convêm entre altura e largura, largura e comprimento, e, em suma quando todos respondem às suas *symmetriae*.” VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 3.

⁹² SCRANTON, R. L. “Vitruvius’ arts of architecture”. 1974. p. 498; McEWEN, I. K. **Vitruvius**. 2003. p. 200.

⁹³ D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 101, 106.

ajustes eurrítmicos com base nas correções óticas não rebaixariam o valor da *symmetria* em prol das qualidades perceptíveis, mas garantiriam a sua excelência na esfera do visível.

A comensurabilidade (*symmetria* ou *commodulatio*)⁹⁴ é princípio fundamental da ideação de uma obra, consiste na base operativa para calcular especificidades do edifício. Uma construção que apresenta *symmetria* é aquela em que possui todas as partes com medida mensurável racionalmente, ou seja, mensuráveis a partir de um módulo comum derivado, ou não, de uma das peças do edifício.⁹⁵ Este conceito indica, na prática, a relação métrica existente entre todos os componentes de uma obra completa (pensada no conjunto), de modo que a dimensão de cada parte do edifício corresponda a um múltiplo ou submúltiplo da unidade modular estabelecida para cada obra.⁹⁶

Decoro⁹⁷ (*decor*) equivale à adequação do edifício, à utilidade e ao costume, a associação correta entre os signos e os edifícios. Em outras palavras, conhecer o significado de cada um dos elementos que compõe o edifício, utilizando-os para manifestar o caráter da obra. As exigências do decoro aludem à conveniência da *symmetria*, à sua acomodação a condicionantes externos, sejam elas as condições topográficas, de insolação ou mesmo dos diferentes destinatários, mais que à constituição do sistema harmônico de relações em si.⁹⁸ Distribuição⁹⁹ (*distributio* ou *oikonomía*) consiste num planejamento de gastos ponderado, que considere a posição financeira e pública do comitente, evitando gastos desnecessários, o emprego de materiais impróprios, raros na região ou disponíveis a custo elevado.

Ao revés do que Julio Vittorino afirma,¹⁰⁰ Vitruvius não reduz esquemas proporcionais a fórmulas unívocas. Ordenação e comensurabilidade, disposição e eurritmia são pares que encerram a *quantitas* e a *qualitas* do edifício.¹⁰¹ Constituem um complexo modular que é composto e ajustado no processo de ideação, o qual ocorre a partir da observação das peculiaridades de cada caso.

⁹⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4. A noção de *symmetria* será retomada no capítulo 3.

⁹⁵ SCRANTON, R. L. "Vitruvius' arts of architecture". 1974. p. 498.

⁹⁶ GROS, P. "Vitruvio e il suo tempo". 1997. p. LIV; e GROS, Pierre. "La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)". In: **Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza**, 13, 2001. p. 15-24.

⁹⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5. A noção de *decor* será retomada no capítulo 4.

⁹⁸ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 107-109; SCRANTON, R. L. "Vitruvius' arts of architecture". 1974. p. 498 e 499; FRITH, Stephen. "A primitive exchange: on rhetoric and architectural symbol". In: **Theory – Architectural Research Quarterly**, v. 8, n. 1, 2004. p. 43-44.

⁹⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 8 e 9. A noção de *distributio* será retomada no capítulo 4.

¹⁰⁰ " (...) a simplificação dos esquemas proporcionais e das soluções propostas demonstra o seu interesse em chegar a fórmulas unívocas, com claras intenções didáticas, correspondentes às expectativas de quem espera que seja dito precisamente aquilo que deve ser feito." VITTORINO, Júlio César. "Sobre a história do texto de Vitruvius". 2004. p. 40.

¹⁰¹ GEERTMAN, H. "Teoria e attualità (...)". 1994. p. 23.

Esses seis conceitos que fundamentam a arquitetura foram classificados por Robert Scranton¹⁰² em duas categorias: uma corresponde a sua “arte”, isto é, a atividade técnica a qual se relaciona a *ordinatio*, *dispositio* e *distributio*; a segunda trata da “obra de arte” em si, colocando em foco as qualidades plásticas do edifício, e está relacionada a *eurythmia*, *symmetria* e *decor*. Esta classificação não aclara a ordem expositiva dos conceitos no tratado, uma vez que as classes definidas não observam a sequência em que estão dispostos. Apenas a explicação referente a cada uma das categorias é que os qualifica como pertencentes a uma ou a outra.

Geertman identifica uma lógica na exposição de tais preceitos, defendendo que Vitrúvio opera em três níveis diferentes, aquele da forma arquitetônica como constituição matemática (*ordinatio* e *symmetria*) -, da forma arquitetônica como beleza de conteúdo e de forma (*dispositio* e *eurythmia*) e e, por fim, como função social (*decor* e *distributio*). Níveis estes que correspondem a categorias baseadas no domínio a que estão ligados, isto é, *quantitas*, *qualitas* e *auctoritas*, onde aos pares que perfazem cada uma das categorias consistem sempre uma *actio* e a respectiva propriedade a ser alcançada na obra.¹⁰³ Para o historiador a organicidade estrutural da descrição vitruviana é dada pela circularidade da exposição, que se desenvolve e perpassa da fase de ideação (*ordinatio* e *dispositio*) até o fim último (*eurythmia*). Um fim que é conquistado apenas quando o produto tem a qualidade da *symmetria*, graças à fase de ideação, e enfim aos “aspectos externos”, o *decor*, ou seja, a função social da arquitetura, e o meio para alcançá-lo é a *distributio* ou logística da execução.¹⁰⁴

Estas seis qualidades advêm de estudos aritméticos e geométricos de proporcionalidade, que se bem empregados, certificam a obra pelo aspecto plenamente harmônico, garantindo que o edifício revele a ordem do universo.

A *symmetria* é conceito primaz na definição da arquitetura. Presente, direta ou indiretamente, na exposição dos demais preceitos, rege toda a ideação de uma obra. Para Pierre Gros,¹⁰⁵ a *symmetria* é o único “invariante específico” de todo o tratado, dominando sem reservas todos os livros com exceção apenas do VIII e IX. É considerada pelo historiador como a chave da unidade orgânica da arte do construtor, transformando o edifício num sistema racional, possibilitando um salto qualitativo decisivo.

Ao arrazoar os parâmetros da *symmetria*, Vitruvius estabelece o liame entre arquitetura e o corpo humano.¹⁰⁶ Tal liame debuxado no livro I, que relaciona as regras de

¹⁰² SCRANTON, R. L. “Vitruvius’ arts of architecture”. 1974. p. 494.

¹⁰³ GEERTMAN, H. “Teoria e attualità (...)”. 1994. p. 17-23.

¹⁰⁴ GEERTMAN, H. “Teoria e attualità (...)”. 1994. p. 23.

¹⁰⁵ GROS, P. “Vitruvio e il suo tempo”. 1997. p. LIV; GROS, P. “La géométrie platonicienne (...)”. 2001. p. 16.

¹⁰⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4.

composição do corpo humano e do edifício, é retomado e aclarado no livro III, ao introduzir a descrição dos templos e dos *genera*. Na passagem, Vitrúvio propõe que um templo deve ser ideado de modo que disponha de um sistema proporcional em que cada um de seus membros e o conjunto estejam em perfeito equilíbrio, revelando *symmetria* tal qual se encontra num corpo humano bem formado.

“Nenhum templo poderá ter um princípio racional de composição sem *symmetria* e proporção, e se não apresentar uma rigorosa composição tal como os membros do corpo humano de bela forma.”¹⁰⁷

O tratadista romano fornece os meios de assimilar a *symmetria* humana associando-a ao edifício percorrendo, na sequência, sobre o *homo bene figuratus*¹⁰⁸ e o *homo ad circulum* e *ad quadratum*.¹⁰⁹ O primeiro enuncia as medidas e as relações proporcionais extraídas do corpo humano de bela compleição. O segundo argumenta que tal figura humana, por apresentar a justa *symmetria* e ser a obra mais elevada da natureza,¹¹⁰ está relacionada com o círculo e o quadrado, figuras geométricas mais perfeitas concebidas pelo homem. Síntese da *symmetria*, estas três figuras associadas circunscrevem a harmoniosa relação proporcional das partes entre si e com o conjunto, que deve reger a ideação do edifício.

Ainda, compete ressaltar que, para Vitrúvio, a beleza não é um produto de pura aparência, mas está, necessariamente, vinculada à comodidade e à estabilidade da construção. Para o tratadista antigo as qualidades da *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidade) e *venustas* (beleza),¹¹¹ não são passíveis de dissociação em uma obra. As qualidades plásticas da obra apenas são plenamente consumadas quando estão em sintonia com a boa execução da obra sob o ponto de vista estrutural e da adequação ao uso.

Vitrúvio propicia, nos primeiros livros do tratado, um forte alicerce patenteando a arquitetura como arte maior. Arrola as disciplinas necessárias para a formação do arquiteto evidenciando que estão todas ligadas aos conhecimentos literários e matemáticos. Estão entre elas as artes que compõem o *quadrivium*,¹¹² as demais, literatura, história, filosofia e jurisprudência, ligam-se intimamente às do *trivium*.¹¹³ Também os seis preceitos que consomem a arquitetura convêm às artes liberais, pois os estudos de proporcionalidade, prescritos pela *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria* advêm da geometria, aritmética e

¹⁰⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 1.

¹⁰⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2.

¹⁰⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 3-4. O tema será retomado e aprofundado no capítulo 3.

¹¹⁰ CÍCERO. *De Natura Deorum*. XVIII, 47-48.

¹¹¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 3, 2.

¹¹² Música, astronomia, geometria e aritmética.

¹¹³ Dialética, gramática e retórica.

música. O uso correto dos significados, sua adequação ao contexto e ao comitente, ditados pelo *decor* e *distributio*, são inerentes à dialética, gramática e retórica. Todos estes critérios são interligados e principalmente interdependentes, de modo que para ideação de um edifício não é admitida a omissão de qualquer um deles.

A valoração da arquitetura é rematada pela associação edifício-homem. Ao sintetizar esta analogia por meio do círculo e do quadrado circunscritos à figura humana, Vitruvius evoca, em vaga alusão platônica, a consonância da arquitetura com a ordem cósmica.¹¹⁴ No *Timeu*, o demiurgo divino formou o universo a partir de formas geométricas, entre elas o quadrado¹¹⁵ e o círculo¹¹⁶, que contêm em si todas as outras formas. As relações macro-microcósmicas estabelecidas por Vitruvius a partir da *symmetria*, da figura humana, do círculo e do quadrado, dotam o edifício da mesma ordem que rege o universo.

1.3 De Re Aedificatoria: emulação e autorização de Vitruvius

Leon Battista Alberti tem nas obras da Antiguidade grega e, principalmente, romana registros de um modo de vida exemplar, a *virtù* antiga. O período posterior ao império de Augusto é considerado pelo humanista como aquele em que se atinge a glória máxima na marcha da arquitetura antiga.¹¹⁷

“Não é necessário dizer quanto crédito a arquitetura conferira aos latinos e ao seu império;”¹¹⁸

“A arquitetura – conforme é possível encontrar na memória dos antigos – tem sua exuberante juventude na Ásia, em seguida se afirmou na Grécia, e por último, encontrou na Itália a sua esplêndida maturidade.”¹¹⁹

Alberti enunciou que era na arquitetura antiga romana que se encontravam os preceitos necessários para a concepção de novos edifícios, tão belos e dignos quanto aqueles dos tempos passados. No século XV, aquela que foi a capital do mundo e onde a arquitetura encontrou estágio máximo, Roma, encontrava-se em ruínas. A herança edilícia que aí se encontrava era deficiente e já não propiciava exemplos íntegros do esplendor que

¹¹⁴ GROS, P. “La géométrie platonicienne (...)”. 2001.

¹¹⁵ PLATÃO. *Timeu*. 55b e 55c.

¹¹⁶ PLATÃO. *Timeu*. 33b.

¹¹⁷ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 125.

¹¹⁸ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura [De re Aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989. Prologo, p. 12-13 (f. 3r-3v).

¹¹⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 3, p. 450-451 (f. 94r).

a arquitetura havia atingido. Mas como lembra Alberti, em meio a tantas ruínas o texto de Vitrúvio conseguiu sustentar-se.¹²⁰

Na famosa passagem em que reputa o elóquio de Vitruvius como “não culto”, de tal forma que gregos diriam que escrevera em latim, e latinos que escrevera em grego,¹²¹ Alberti renui autoridade ao tratadista romano. Dissaboroso com o tratado vitruviano, remanescente único da Roma antiga, Alberti dedica-se a elaboração de um tratado sobre arte da edificação, dotando os temas de justa formulação, dispondo-os em uma ordem oportuna, tratando-os com linguagem precisa,¹²² no intento de reformular e superar aquele de Vitruvius. Não obstante, as fontes que o florentino autoriza, Cícero e Quintiliano, são basilares também na elaboração do *De Architectura*. Preceitos precípuos da tratadística vitruviana regem toda a redação do *De Re Aedificatoria*, seja a ordem de explanação dos temas, seja a formulação do preceituário da arquitetura. Outra sincronia com o tratado vitruviano: Alberti estava absorto em sistematizar as regras da arquitetura, atestando-a qual arte liberal, e dignificando hierarquicamente o arquiteto. Intenção delineada no prólogo de seu *De Re Aedificatoria*.

Ao prefaciando o tratado, Alberti descerra a distinção entre o arquiteto e o pedreiro.¹²³ Em seu entendimento, o trabalho do pedreiro não é mais que instrumental, se comparado ao do arquiteto. A este cabe idear racionalmente e realizar praticamente por meio da colocação de pesos e a reunião dos corpos, obras que se adaptem perfeitamente às necessidades mais importantes do homem.¹²⁴ O que individua o trabalho do arquiteto é a inerente atividade mental. Até mesmo a emulação das obras antigas é marcada pelo *ingegno* próprio deste artífice:

“Eu me diria satisfeito se qualquer nova concepção ou engenho incorporasse os experimentadíssimos critérios dos edifícios antigos, e se por outro lado esses forem renovados pela engenhosidade e invenção do arquiteto.”¹²⁵

É justamente a partir da *mimesis*, uma “imitação” não redutora, mas capaz de soma e variedade, que Alberti determina o aprimoramento da arquitetura. Contraditando Vitruvius, defende que a conveniência e a indispensabilidade de teto e paredes foram mais eficazes

¹²⁰ Vale lembrar que, para Alberti, o texto de Vitruvius sobreviveu, mas não ileso de imperfeições e lacunas deixadas pelos copistas. ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 10, p. 440-441 (f. 92r).

¹²¹ ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 10, p. 440-441 (f. 92r).

¹²² ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 10, p. 442-443 (f. 92v).

¹²³ O termo utilizado por Alberti é *fabrum*, variação de *faber*, que significa entre outras coisas, operário que trabalha materiais duros, como o serralheiro e o carpinteiro, podendo estar ligado também às “tropas de engenharia” romanas, sendo o chefe destes operários *profectus fabrum*, que se configura no mestre de obras. Desta forma cabe a tradução de *fabrum* como pedreiro, diferente daquela apresentada na tradução de Giovanni Orlandi, como carpinteiro.

¹²⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 6-7 (f. 2r).

¹²⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 10, p. 858-859 (f. 174r).

do que o fogo para reunir e manter os seres humanos juntos.¹²⁶ Para o tratadista florentino a arte nascera fortuitamente, a partir da observação. Alimentando-se de experiência e prática, desenvolveu-se mediante conhecimento e raciocínio.¹²⁷ Por esta senda, Alberti não dista muito de Vitrúvio, o qual remete o aperfeiçoamento da arte a *imitatio* e *inventio*.

Ao discorrer sobre “aquilo que é útil ao arquiteto em seu ofício”,¹²⁸ recorda com escárnio a passagem vitruviana acerca das disciplinas necessárias à formação deste artífice,¹²⁹ sustentando como impreteríveis apenas a pintura (entendida como desenho)¹³⁰ e a matemática (circunscrevendo geometria e aritmética)¹³¹. As demais, ainda que com importância inferior, não devem escapar ao arquiteto, bastando modesto conhecimento.

Este artífice é responsável por invenções imprescindíveis à vida cotidiana do homem, tais como: passeios, termas, monumentos comemorativos, templos, pontes, portos, estruturas de defesa e deve ser valorado como tal. Nas palavras de Alberti:

“Por mérito seu [do arquiteto] podemos passar nosso tempo livre de modo prazeroso, sereno e salutar, e empregar as horas de trabalho de modo profícuo e incrementando a nossa substância: viver, em suma, de forma dignificadora e fora de perigo.”¹³²

Como Vitrúvio, Alberti soma, às competências do arquiteto, a habilidade de perpetuar o poder e a fama dos governantes mediante obras edíficas. Lembrando Tucídides, o humanista confere grande valor aos maiores e mais sagazes príncipes, que consideravam a arquitetura entre os principais meios para dar lustro ao próprio nome junto aos pósteros. Em memoriosa passagem, atesta:

“Enfim, é oportuno revelar que a segurança, a autoridade e o decoro do estado dependem em grande parte da obra do arquiteto.”¹³³

Uma obra digna louva não apenas o comitente, mas também o responsável pela sua ideação.¹³⁴ Para tanto é necessário conceber o edifício a partir de critérios exatos e constantes. Alberti delineia tais critérios a partir do conceito de *concinnitas*, norma que

¹²⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 8-9 (f. 2v).

¹²⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 2, p. 450-451 (f. 94r).

¹²⁸ Trata-se de um compêndio de Alberti acrescido por Orlandi e Portoghesi, curadores da edição de 1966, ao livro IX do *De Re Aedificatoria*, correspondendo assim aos capítulos de 9 a 11. (PORTOGHESI, Paolo. “Note”. In: Leon Battista Alberti. *L'Architettura [De re Aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989. p. 16, nota 1)

¹²⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 10, p. 860-863 (f. 174v-175r).

¹³⁰ É o anotador que esclarece o sentido do termo utilizado por Alberti, informando que se refere à capacidade de representar graficamente a forma da obra por realizar. PORTOGHESI, P. “Note”. 1989. p. 860, nota 1.

¹³¹ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 10, p. 862-863 (f. 174v-175r).

¹³² ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 12-13 (f. 3v).

¹³³ ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 12-13(f. 3v).

¹³⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 2, p. 448-449 (f. 93v).

regula tudo o que se manifesta na natureza, a qual não pronuncia tendência mais forte que produzir com absoluta perfeição.¹³⁵ *Concinnitas* circunscreve os preceitos de *numerus*, *finitio* e *collocatio*.¹³⁶

Numerus,¹³⁷ associado à *ordinatio* e *dispositio* vitruvianas, consiste na quantidade correta e apropriada de elementos que compõem o edifício, que deve ser espelhada nas coisas vistas na natureza, embora não necessariamente em sua proporção. O uso de determinados números, imbuídos de significado pitagórico-platônico, provê também qualidade à obra.¹³⁸ Alberti apresenta como exemplos a associação das colunas com os pés e as patas de animais, sempre em pares; e as portas sempre díspares, como é ímpar, também, a boca no rosto.

*Finitio*¹³⁹ consta da recíproca correspondência entre as linhas que definem as dimensões (largura, comprimento e altura), seja no todo ou nas partes individuais. Faz menção à *eurythmia* e *symmetria* vitruvianas. Esta regra reitera a *assimilatio* entre coluna e corpo humano e exalça o valor da *ratio mediocritas* para a conquista da *concinnitas*.¹⁴⁰

*Collocatio*¹⁴¹ concerne à posição das partes do edifício, relacionado a *decor* e *distributio*. Evita deformidades, tais como um cão com orelha de asno na face, ou alguém com uma mão grande e outra muitíssimo pequena.¹⁴² Em suma, prima para que particularidades, ainda que ínfimas, estejam em perfeita correspondência com o número, a forma e o aspecto que cabem à obra.

A consecução da *concinnitas* verifica-se quando qualquer mudança, por acréscimo ou detração, que se faça à obra implique em seu prejuízo.¹⁴³ À ela são peculiares: a razão média, tolhendo excesso e escassez de qualquer cunho; variedade, pois assim como na natureza existem diferentes corpos igualmente belos; e unidade, de modo que cada elemento esteja ligado à obra não por simples justaposição, mas segundo uma organicidade que o torne uno. A obra deve ser concebida qual corpo coeso e decoroso, assegurando plena beleza.

A similitude entre edifício e organismo vivo é um conceito recorrente e precípuo na obra de Alberti, enunciado no prólogo, no qual afirma ser o edifício um corpo que consiste

¹³⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 5, p. 814-815 (f. 165r).

¹³⁶ Para um estudo aprofundado sobre *concinnitas*, *numero*, *finitio* e *collocatio*, ver LOEWEN, Andrea Buchidid. *Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2007. p. 55-91.

¹³⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 5, p. 818-821 (f. 165v-166r).

¹³⁸ LOEWEN, A. B. *Lux pulchritudinis*. 2007. p. 79-81.

¹³⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 5, p. 820-825 (f. 166v-167r).

¹⁴⁰ LOEWEN, A. B. *Lux pulchritudinis*. 2007. p. 81-89.

¹⁴¹ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7, p. 836-839 (f. 169v-170r).

¹⁴² ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7, p. 836-837 (f. 170r).

¹⁴³ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 3, p. 106-107 (f. 22v); VI, 2, p. 446-447 (f. 93r-93v); IX, 5, p. 812-813 (f. 164v). Aristóteles já havia prescrito que de boas obras de arte nada pode ser aditado ou retirado sem que se incorra em prejuízo. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. II, 1106b.

em desenho e matéria. Este produto da natureza, aquele obra do engenho do arquiteto.¹⁴⁴ Outras associações são estabelecidas no decorrer do texto, a partir da relação de dependência de cada uma das partes com o todo, em que sua articulação tem como resultado o organismo uno. Figuram-se nas analogias de “casa como pequena cidade e da cidade como grande casa”¹⁴⁵ e do esqueleto como estrutura portante do edifício.¹⁴⁶ O corpo, pois, é exemplo de *concinntitas*. Ao perquirir as regras da natureza, o arquiteto encontra no homem o modelo mais apto a ser assimilado, e as relações proporcionais entre a altura total e a largura frontal (1:6) e entre altura e perfil do corpo (1:10) parametrizam razões dos gêneros de colunas.¹⁴⁷ Também, num empréstimo velado de Vitrúvio, esquadrinha as noções de *symmetria* e *ordinatio* a serem assimiladas nos edifícios, em particular nos templos. Alberti assevera que, assim como num corpo, cada membro do edifício deve corresponder inteiramente aos outros, de forma tal que seja possível extrair dimensões de todo o edifício (ou corpo) a partir apenas de um destes membros.¹⁴⁸

No tratado de Alberti, o arquiteto, em meio a tais considerações, avoca papel eminente frente à atividade de edificar. É seu mister antever com precisão todo o edifício em desenho e modelo antes de sua construção,¹⁴⁹ bem como planejar cada etapa de sua execução.¹⁵⁰ A ideação emerge como atividade de excelência, basilar à arquitetura, sendo o arquiteto o mentor da obra em sua totalidade.

Abstendo juízos de valor referente à organização dos temas e a clareza com que foram trabalhados por Vitrúvio e por Alberti, cabe dizer que não existe entre eles grande distância, visto que o segundo assimila os preceitos motrizes do primeiro, referentes à atividade do arquiteto e à ideação do edifício. Mas, itera-se, na letra do humanista tais preceitos, além de reformulados, são dotados de novos significados. Leon Battista, prógono de intensa produção de tratados sobre arquitetura, torna-se difusor do *De Architectura*, vivificando seus estudos e facilitando sua leitura. Veraz erudito, o reconhecido humanista, ao escrever seu tratado, avaliza as regras preceituadas por Vitrúvio e consolida sua assimilação e apropriação entre os arquitetos tratadistas vindouros.

Seja pela autoridade com que fixa as regras da arquitetura em seu tratado, seja pelo enfrentamento do texto vitruviano, Alberti se torna elemento-chave para os estudos humanísticos ligados à *ars aedificatoria*. Na ambição de emular não apenas o autor antigo romano, como também o coetâneo florentino, Filarete, Martini e Cesariano assimilam o

¹⁴⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 14-15 (f. 3v-4r).

¹⁴⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 64-65 (f. 14r); V, 2, p. 338-339 (f. 70v).

¹⁴⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. III, 12, p. 232-233 (f. 48v); III, 14, p. 246-247 (f. 51v).

¹⁴⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 5, p. 810-811 (f. 164v); IX, 7, p. 834-835 (f. 169v).

¹⁴⁸ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 5, p. 558-559 (f. 116r-116v).

¹⁴⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 1, p. 96-97 (f. 20v-21r); IX, 8, p. 846-847 (f. 172r); IX, 10, p. 856-857 (f. 173v).

¹⁵⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 2, p. 104-105 (f. 22v); II, 3, p. 106-107 (f. 23r); IX, 9, p. 848-849 (f. 172r).

legado de Vitrúvio e o de Alberti, aplicando-o segundo novas interpretações e afinando-o a ideais peculiares a cada um.

1.4 Vitrúvio e Alberti: êmulos nos séculos XV e XVI

Incipiente transformação social, política e econômica que envolvia os artistas, vinha ocorrendo no século XV.¹⁵¹ Entre eles, os arquitetos almejavam conquistar seu lugar nas recém-formadas cortes italianas. Conquistar autonomia longe das corporações de ofício, associando-se às cortes, significava lograr maior liberdade quanto a produção de suas obras, privilégios financeiros pela isenção de tributos e remuneração regular, maior divulgação de sua produção pelo contato com artistas e cortesãos estrangeiros, outrossim posição de destaque na hierarquia social. Para tanto, era patente a necessidade de reafirmar a arquitetura como arte liberal e diferenciar o arquiteto dos demais artesãos envolvidos na edificação. Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano escrevem seus tratados neste intento, tomando o *De Architectura* e o *De Re Aedificatoria* como fontes autorizadas.

Excertos do texto antigo podem ser identificados com frequência ao longo dos tratados de Averlino e Martini. São exemplos: o embasamento teórico necessário para a formação do arquiteto;¹⁵² a necessidade de idear e desenhar o edifício antes de sua execução;¹⁵³ a tríade *firmitas, utilitas e venustas*;¹⁵⁴ a apólogo sobre Dinócrates propondo a construção de uma cidade a Alexandre, o Grande;¹⁵⁵ a eleição do sítio para uma nova cidade;¹⁵⁶ a tipologia de templos;¹⁵⁷ a origem da comensurabilidade das colunas dórica, jônica e coríntia no corpo do homem, da mulher e da donzela;¹⁵⁸ as proporções do corpo do homem bem figurado, inscrito no quadrado e no círculo e sua aplicação na arquitetura.¹⁵⁹

¹⁵¹ Sobre as transformações que envolveram artistas e cortes acometendo toda a Europa entre os séculos XII e XVIII ver: WARNKE, Martin. **O Artista da Corte. Os antecedentes dos Artistas Modernos**. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁵² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 3; ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 10, p. 860-863 (f. 174v-175r); FILARETE. *Trattato*. 1972. p. 428 (f. 113r); MARTINI. *Trattati*. p. 36-37 (T, f. 10v).

¹⁵³ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 1; ALBERTI. *L'Architettura*. I, 2, p. 18-20 (f. 4r); FILARETE. *Trattato*. p. 182-183 (f. 47r); e MARTINI. *Trattati*. p. 36 (T, f. 10v).

¹⁵⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 3, 1; ALBERTI. *L'Architettura*. I, 2, p. 24 (f. 5r); FILARETE. *Trattato*. p. 183-184 (f. 47v); e MARTINI. *Trattati*. p. 360 (M, f. 27r).

¹⁵⁵ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, pref., 1-3; ALBERTI. *L'Architettura*. I, 4, p. 34-35 (f. 7r-7v); VI, 4, p. 458 (f. 95v); FILARETE. *Trattato*. p. 45-46 (f. 9r-9v); e MARTINI. *Trattati*. p. 361-362 (M, f. 27v).

¹⁵⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4; ALBERTI. *L'Architettura*. I, 3-5, p. 24-46 (f. 5r-10r); FILARETE. *Trattato*. p. 55-60 (f. 11v-13r); e MARTINI. *Trattati*. p. 307-309 (M, f. 5r-5v).

¹⁵⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 2; ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 3-4, p. 548-562 (f. 113r-117r); FILARETE. *Trattato*. p. 187 (f. 48r); e MARTINI. *Trattati*. p. 39-42 (T, f. 11r-11v).

¹⁵⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1; ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7, p. 834-836 (f. 169r-169v); FILARETE. *Trattato*. p. 215-216 (f. 55v); e MARTINI. *Trattati*. p. 56-59 e 374-376 (M, f. 31v-32r).

¹⁵⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 1-3; ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7, p. 834 (f. 169r); FILARETE. *Trattato*. p. 7, 14 (f. 1v, f. 2v); e MARTINI. *Trattati*. p. 20, 68-69 (T, 7r, 16v).

Verificam-se também, entre as citações encontradas nos tratados modernos, algumas diferenças com o texto original, ora provocadas por equívocos de interpretação, ora por posicionamento intencionalmente diverso,¹⁶⁰ ambos sugestionados por outras obras como as de Plínio, Cícero, Diodoro Sículo, Platão, Aristóteles, e outros, que também abordaram temas correlatos em seus estudos. O tratado vitruviano oferecia uma leitura dificultosa devido ao número de transliterações diretas do grego para o latim, aliado ao fato das cópias existentes no Quatrocentos serem marcadas por corrupções decorrentes de equívocos de transcrição.¹⁶¹

Filarete não sabia latim¹⁶² ou grego, e o contato que tivera com tais obras ocorreu por intermédio de Francesco Tolentino Filelfo,¹⁶³ um literato, humanista e amigo pessoal de Averlino, que lhe relatava passagens dos textos. Francesco di Giorgio estudou as línguas a pedido de seu comitente, Federico da Montefeltro,¹⁶⁴ mas não chegou a dominá-las. Cesariano inicia seus estudos de latim com seu pai ainda nos primeiros anos de puerícia.¹⁶⁵ O frequente recurso a “*vocabulisti*” gregos e latinos usado por Cesare, em sua tradução, sugere possível contato com Pontico Virunio, professor de ambas as línguas.¹⁶⁶

Aqueles que se deparavam com as limitações de enfrentamento dos dez livros *De Architectura* tentavam saná-las amparando-se em obras de leitura mais acessível, tendo em Alberti a principal referência.¹⁶⁷ Se por um lado isso os auxiliava, por outro sugestionava suas interpretações. Além disso, por consistirem em tratados propositivos de um *corpus* disciplinar, que definia o exercício da Arquitetura e seus domínios, era intenção de todos os

¹⁶⁰ PIEROTTI, Piero. **Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe**. Pisa: Pacini Editore, 1995. p. 22.

¹⁶¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 87. Cesariano aponta que a linguagem de Vitruvius é fiel e clara, afirmando que os erros e lacunas são decorrentes de “depravadores idiotas”, os copistas, que transcreveram o texto antigo sem o devido cuidado [CESARIANO. **De Architectura commentato**. 2002. p. 29 (c. 33r)].

¹⁶² John Spencer comenta que Filarete lia latim, mas Liliana Grassi sinaliza que não há documentação válida sobre o domínio do latim por parte de Filarete. SPENCER, John R. “Notes”. In: Antonio di Piero Averlino known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965. p. 5, nota 6; GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 4, nota 1.

¹⁶³ LANG, Susanne. “Sforzinda, Filarete and Filelfo” in: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Vol. 35, 1972. p. 396. Francesco Filelfo foi grande conhecedor do grego e do latim, traduziu obras como *De flatibus* de Hipócrates, e alguns textos de Plutarco. Tinha bastante familiaridade com os escritos de pensadores antigos. Foi para Filarete uma fonte de conhecimento, através de quem o tratadista teve contato com muitos estudos antigos.

¹⁶⁴ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 295 (M, f. 1r); MUSSINI, M. “Siena e Urbino”. 2004. p. 323.

¹⁶⁵ Cfr. GATTI, S. “Nuovi documenti (...)”. 1988. p. 187; e CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1981. c. 91v.

¹⁶⁶ ROVETTA, Alessandro; MONDUCCI, Elio & CASELLI, Corrado. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. Milano: Silvana Editoriale, 2008. p. 144. Compete, ainda, destacar que contemporaneamente à elaboração do comentário de Cesariano, o helenista Giano Lascaris estava organizando a fundação de um “*collegio*” para educação de jovens de nacionalidade grega, mas seria aberta também a todos os cidadãos, onde se ensinaria Latim e Grego. BATAGLIA, Antonio & REPISHTI, Francesco. “Fra Giocondo, Giano Lascaris e lo studio di Vitruvio a Milano”. In: **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna**. A cura di G. Ciotta. Genova: De Ferrari, 2003. p. 414, 420-421.

¹⁶⁷ Vale lembrar que até mesmo Alberti, com toda sua competência humanística, encontrava dificuldades na leitura do texto vitruviano devido às transliterações diretas do grego e às corrupções que o marcavam (MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 87).

tratadistas, incluindo Cesare Cesariano – cujo escrito consistia na tradução comentada do texto vitruviano – não repetir simplesmente o modo antigo, mas assimilar seus preceitos e aplicá-los a novos expedientes de construção.

Exemplo disto é a ideia vitruviana do homem como referência base de relações macro-microcósmicas. Nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano, o tópico do corpo humano associado à arquitetura assume papel preponderante, a orientar toda a concepção da arquitetura.

1.4.1 Filarete e seu *Trattato di Architettura*

Antonio Averlino, manifestando sua insatisfação com a arquitetura que vinham praticando até então, ou seja, o “modo” difundido pelos franceses e germânicos, elogia Brunelleschi por ter restituído a maneira *all'antica* de construir, assegurando ser ela bela e útil à cidade da Flor:

“Prezo muito aqueles que seguem a prática e a maneira antiga, e bendigo a alma de Filippo Brunelleschi, cidadão florentino, famoso e digníssimo arquiteto, sutilíssimo imitador de Dédalo o qual ressuscitou na nossa cidade de Florença este modo antigo do edificar. (...) Conforto todo aquele que investigue e procure o modo antigo para edificar, pois se este não fosse o mais belo e útil, não seria usado em Florença.”¹⁶⁸

Filarete, no intento de resgatar o “modo antigo de edificar”, reserva a Vitruviuso posição de destaque em seu tratado. Além das diversas passagens que empresta e reinterpreta do tratado antigo, considera o *De Architectura* leitura importante para qualquer arquiteto ou comitente.¹⁶⁹ Vitruviuso e Alberti, pelo valor das respectivas obras literárias, são elogiados como “valentes” que escreveram sobre arquitetura:

“Considerando que outros homens valentíssimos já escreveram obras elegantíssimas sobre esta faculdade, antigos e modernos, como é o caso de Vitruviuso, o qual, entre outros [autores], nos fez um digno tratado, e Battista Alberti, o qual é um homem doutíssimo em diversas faculdades, e nesta [a arquitetura] é exímio perito, (...) fez, em nosso tempo, uma obra elegantíssima em latim.”¹⁷⁰

Antonio Averlino elabora seu tratado também motivado pelo *De Re Aedificatoria*. Dando continuidade a uma disputa iniciada entre Leonardo Bruni, na *Laudatio* a Florença (1400), e Pier Candido Decembrio, em seu *Panegyricus* de Milão (1435), Francesco Tolentino estimulou Averlino a escrever uma resposta a Leon Batista Alberti, na qual

¹⁶⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII. p. 227-228 (f. 59r).

¹⁶⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 67, 80 (f. 15v, 19r).

¹⁷⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 9-12 (f. 1v-2r).

mostraria a posição dos Acadêmicos “Greco-Milaneses” perante os Latinistas do Sul. Em outras palavras, escrever uma resposta ao tratado de Alberti (finalizado em 1452, mas ainda não impresso), ligado primordialmente a Florença e à exaltação de Roma. No entanto, como ressalta John Onians,¹⁷¹ a intenção de Filéfo não era afrontar Florença, mas, restabelecer relações com os acadêmicos florentinos, bem como os Medici. Após um período de hostilidades e do fato de ter sido banido de Florença por Cosimo de Medici, Tolentino busca sua reaproximação enviando a Piero de Medici os primeiros quatro livros de seu *Sforziad* e iniciando uma ativa troca de correspondências com figuras notáveis daquela cidade.

Outro fator que contribuiu bastante para tal reaproximação foi a formação da Academia Florentina (1455)¹⁷² por um grupo de humanistas interessados nos conhecimentos gregos e, principalmente, em Platão. Filéfo era um dos poucos acadêmicos italianos que havia estudado efetivamente em Constantinopla. Além de ser casado com uma grega, era o acadêmico, ligado a estudos gregos, mais famoso da Corte de Sforza. A formação de tal Academia significou para Filéfo o caminho para reconquistar este ambiente rico e proveitoso que havia em Florença, mostrando-se, então, interessado e útil a esse novo grupo.

Averlino escreveu seu *Trattato di Architettura* (c. 1461-66) em Milão, dedicando-o primeiramente a Francesco Sforza e, num segundo momento, a Piero de Medici. John Spencer¹⁷³ esclarece que os primeiros onze livros do tratado foram elaborados durante 1461 e 1462. Em janeiro de 1464, Filarete escreveu os livros de XII a XXI, acrescentando os quatro capítulos finais, que são bastante desvinculados do restante do tratado. Maria Beltramini¹⁷⁴ sustenta que o tratadista concluiu sua obra no decorrer de 1466 em Florença, quanto teria finalizado o Livro XXV.

Foram identificados quatro códices manuscritos que datam do século XV, nenhum dos quais de punho de Antonio Averlino.¹⁷⁵ O *Magliabechiano II.I.140* (da *Biblioteca Nazionale* de Florença), é o mais próximo em tempo e completude ao original, e já estava

¹⁷¹ ONIANS, John B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: a study in their sources”. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 34, 1971. p. 112; ONIANS, J. B. **Bearers of Meaning**. 1988. p. 161-162.

¹⁷² ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 112; ONIANS, J. B. **Bearers of Meaning**. 1988. p. 161-162.

¹⁷³ SPENCER, John R. “La datazione del trattato del Filarete desunta dal suo esame interno”. In: **Rivista d’Arte**, v. XXXI, serie terza, p. 93-103, 1958. p. 102.

¹⁷⁴ BELTRAMINI, Maria. “Le illustrazioni del *Trattato d’architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna”. In: **Annali di Architettura – Rivista del Centro internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza**, v. 13, 2001. p. 30.

¹⁷⁵ Sobre os códices do tratado de Filarete ver: LAZZARONI, Michele & MUÑOZ, Antonio. **Filarete Scultore e Architetto del Secolo XV**. Roma: W. Modes Editore, 1908. p. 236-241; SPENCER, John R. “Introduction”. In: Antonio di Piero Averlino, known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an Introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965. p. XVII-XVII; FINOLI, Anna Maria. “Nota al testo”. In: Antonio Averlino detto il Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, p. CVII-CXXIX, 1972; BELTRAMINI, M. “Le illustrazioni del *Trattato* di Filarete (...)”. 2001. p. 25, 31, 33, 42-43.

presente na biblioteca *medicea* em 1483. O *Velenciano* (da *Biblioteca de la Universidad* de Valencia) é uma cópia do anterior elaborada para Alfonso Duque de Calábria, e consta no registro de sua biblioteca em 1492. O *Palatino E. B. 15.7* (da *Biblioteca Nazionale* de Florença) é reprodução fragmentária e em certa medida corrompida da cópia dedicada a Francesco Sforza. O *Trivulziano* (da *Biblioteca Trivulziana* do Castelo Sforzesco em Milão), provavelmente destruído nos bombardeios de 1944, é o manuscrito dedicado a Francesco Sforza e o mais próximo do original.¹⁷⁶ Outro códice datado da década de 1480, o *Marciano VIII, II* (da *Biblioteca Nazionale Marciana* de Veneza), corresponde a uma tradução para o latim elaborada por Antonio Bonfini para o rei húngaro Matia Corvino.¹⁷⁷

Em seu tratado, Filarete elabora o texto simulando resposta a um pedido hipotético de Francesco Sforza, Duque de Milão e seu principal comitente, para a construção de uma cidade. Assim, desenvolve o tratado a partir de um diálogo imaginário entre o arquiteto – o próprio autor – e seu senhor (Francesco Sforza).

Filarete, que era florentino, se uniu a Filelfo na empreitada para ganhar prestígio em sua cidade natal. Seu tratado enaltece, de maneira explícita, a arquitetura de Florença já na primeira versão, dedicada ao Duque Sforza, e ao enviar uma cópia dedicada a Piero de Medici, com o acréscimo do Livro XXV, no qual Filarete apresenta uma série de edifícios erigidos sob o governo de Cosimo de Medici, pai de Piero, exaltando a atividade edilícia promovida pela família florentina.

Sendo o tratado filaretiano uma resposta ao tratado de Alberti, este configura um ponto de partida na elaboração daquele. Assim como o texto albertiano exalta Roma Antiga, o filaretiano enaltece a Grécia. A autoridade da arquitetura para Filarete, como para Vitruvius, estava na arquitetura grega, que consistia no estágio primeiro da arte da edificação; já para Alberti tal autoridade estava na arquitetura romana, que apresentava o momento final, das máximas excelências de tal arte.¹⁷⁸ Outros paralelismos podem ser marcados, de forma bastante expressiva, ainda que não explícita, e assumem importância estrutural nos tratados de ambos os autores. Como demonstra Onians em seu “Alberti e Filarete”,¹⁷⁹ Leon Battista está intimamente ligado à obra de Cícero *De Officiis*, ao passo que Averlino pautou-se por um grupo de diálogos de Platão, quais sejam, *Timeu*, *Crítias* e *Leis*. As relações entre tais obras de Platão e o tratado filaretiano são o emprego do diálogo como forma narrativa, a descrição de duas cidades (Filarete descreve Sforzinda e Plusiapolis, Platão

¹⁷⁶ Os únicos e poucos registros do conteúdo deste códice encontram-se na obra: LAZZARONI, M. & MUÑOZ, M. *Filarete Scultore e Architetto*. 1908. p. 231-277.

¹⁷⁷ Recentemente publicada: BONFINI, Antonio. *La latinizzazione del trattato d'Architettura di Filarete (1488-1489)*. A cura di Maria Beltrami. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2000.

¹⁷⁸ ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 98, 113; ONIANS, J. B. *Bearer of Meaning*. 1988. p. 161.

¹⁷⁹ ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 99-103.

descreve Atenas e Atlantis), a diferenciação de classes sociais e a planificação por meio de leis.¹⁸⁰

Não obstante tais contrapontos, o tratado de Alberti é referencial para Filarete. Aproximações entre as obras podem ser identificadas, como, por exemplo: o respeito à distinção hierárquica das classes sociais por meio da arquitetura;¹⁸¹ a diversificação dos edifícios;¹⁸² a aspiração pelo “*vivere con tranquillità*”, da maneira mais cômoda possível; a cidade, com recintos fortificados, dando preferência pela planimetria central, devido à maior perfeição da figura circular, e não excluindo certa racionalidade tortuosa (*razionali tortuosità*) no perímetro; os critérios vitruvianos sobre a localização da cidade, a salubridade e a fertilidade da região;¹⁸³ também as considerações feitas sobre as estradas, o porto e as torres fortificadas para vigilância.¹⁸⁴

Para além destas identificações, aquela que assume maior importância no tratado filaretiano é a associação entre arquitetura e o corpo humano. O arquiteto reconhece na referência humana o ponto central que alicerça a concepção arquitetônica. Liame instaurado no *De Architectura* e difundido mediante o *De Re Aedificatoria* é assimilada por Filarete:

“(...) assim também o edifício deve ser proporcionado e ter membros adequados ao seu tamanho, e assim como o corpo do homem é organizado, com abertura para alimentação e outras disposições, da mesma maneira deve-se fazer o edifício.”¹⁸⁵

Para este tratadista a obra da arquitetura, seja um edifício, seja uma cidade, deve ter como referência primaz o homem. A proporcionalidade harmônica, a unidade do conjunto e a conveniência entre as partes que o compõe consistem no norte que regula as prescrições de todo o tratado.

1.4.2 Os Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare de Francesco di Giorgio

Martini, assim como Filarete, mostra-se insatisfeito com a prática arquitetônica que vigorava coetaneamente, e queixa-se:

¹⁸⁰ GRASSI, Liliana. “Introduzione”. In: Antonio Averlino detto il Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. XXXIV. GRASSI, Liliana. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città idelale, città del mito, città della storia nel Trattato del Filarete”. In: **Studi di Letteratura Francese: Le città ideali della letteratura**, v. 192, n. XI, 1985. p. 40. ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 105-110.

¹⁸¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 12 (f. 2r); ALBERTI. **L’Architettura**. IX, p. 816-817 (f. 165r-165v).

¹⁸² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 26-27 (f. 5v); ALBERTI. **L’Architettura**. IV, 1, p. 262-272 (f. 54v-56r).

¹⁸³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II p. 53-59 (f. 11v); ALBERTI. **L’Architettura**. I, 4, p. 32-43 (f. 7r-9r).

¹⁸⁴ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXXIII.

¹⁸⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VII, p. 190 (f. 49r).

“Succede que a muitos parece que de algum breve tempo para cá se tenha reencontrado a arquitetura, entendido seus fundamentos, regras e conclusões, (...) sem arrogância e suspeita de devida repreensão, se pode dizer que todos os edifícios modernos são cheios de erros e de partes sem a justa proporção ou *simetria*.”¹⁸⁶

Este, o motivo de querer resgatar as regras primevas da arquitetura, vale dizer, as antigas. Assim, Francesco di Giorgio evoca Vitrúvio logo na *tavola* 1 da primeira versão de seu tratado, a partir da *assimilatio* arquitetura-corpo humano. Paragona o corpo humano bem composto e proporcionado a uma estrutura de cidade fortificada, estabelecendo relações funcionais macro e microcósmicas, fundamentando tal associação nos dizeres do texto antigo.¹⁸⁷

Na segunda versão reafirma a validade do escrito vitruviano como fonte de referências, logo no *preambolo*. Ao comentar a excelência dos antigos gregos e romanos como escultores e arquitetos, reputa Vitrúvio como o mais “autêntico”,¹⁸⁸ acrescentando:

“E, a parte que nos foi ensinada pelos antigos, não me parece existir autoridade maior que aquela de Vitrúvio”¹⁸⁹

Neste prefácio, Martini tece considerações sobre a importância de dar créditos ao autor de uma ideia, a qual se quer parafrasear num texto. Tais considerações antecedem a declaração de que elaborara seu tratado não por “sua invenção”, mas baseado em alguns dos temas abordados em obras mais antigas e mais autorizadas, principalmente a de Vitrúvio.

“(...) para que ninguém se convença que tudo nesta minha pequena obra é de minha invenção, digo, que em muitas coisas, por minha vontade, tratei de mais livros autênticos, especialmente de Vitrúvio, (...)”¹⁹⁰

Por volta de 1476, Francesco di Giorgio inicia um trabalho de tradução do *De Architectura* (*Codici Zichy*),¹⁹¹ a partir do qual, em torno de 1480, começa a reunir e organizar apontamentos para a redação do seu tratado de arquitetura civil e militar.¹⁹² Seus

¹⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 297, (M, f. 2r).

¹⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3, (T, f. 3r). Os dizeres do *De Architectura* a que Francesco di Giorgio se refere na passagem correspondem ao Capítulo I do livro III do *De Architectura*, em que Vitrúvio assevera que para garantir a perfeição aos templos suas proporções devem corresponder às do *homo bene figuratus*.

¹⁸⁸ Autêntico, neste caso, pode ser entendido como verídico, não imitativo. Cfr: MALTESE, Corrado. “Note”. In: Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrossi. Milano: Il Polifilo, 1967. p. 295, nota 5.

¹⁸⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 295-296 (M, f. 2r).

¹⁹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 296-297 (M, f. 2).

¹⁹¹ MUSSINI, M. *Francesco di Giorgio e Vitruvio*. 2003. p. XVII.

¹⁹² MALTESE, Corrado. “Introduzione”. In: Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare*. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrossi. Milano: Il Polifilo, 1967. p. XIII-

Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare constam de duas versões, e quatro são os códices que correspondem aos seus tratados.

A primeira versão verifica-se no *Saluzziano 148* ou *Torinese* (da *Biblioteca Reale* de Torino) e no *Codici Ashburnhamiano 361* ou *Laurenziano* (da *Biblioteca Medicea Laurenziana* de Florença).¹⁹³ O primeiro códice é o original dedicado a Federico da Montefeltro e o segundo já pertenceu a Leonardo da Vinci,¹⁹⁴ que o apostilou. Esta primeira compilação, ainda que tivesse sido elaborada após aulas de latim e grego,¹⁹⁵ apresenta uma tradução do texto vitruviano ainda com equívocos e com diretrizes apresentadas indicando pouca autonomia, estando muito vinculadas ao texto antigo.

O trabalho é interrompido e abandonado em 1487 e Francesco di Giorgio, na sequência (c.1488), inicia uma nova composição. Esta segunda versão foi concluída no final da década de 1490, e corresponde aos códices *S.IV.4* (da Biblioteca Municipal de Siena) – uma cópia elaborada em várias mãos e desprovido de desenhos – e ao *Magliabechiano II.I.141* (da *Biblioteca Nazionale* de Florença), o qual, além do tratado, dispõe de uma tradução do texto vitruviano.¹⁹⁶

Nenhum destes códices é autógrafo de Martini, com exceção de alguns desenhos. Em verdade o texto dos referidos códices são de copistas, parte dos desenhos de punho do tratadista, parte elaborada por colaboradores que trabalhavam juntamente a ele e outro tanto por colaboradores que os realizava sem tal supervisão.¹⁹⁷

A primeira fase da tratadística martiniana¹⁹⁸ certamente ocorreu em Urbino, e a segunda em Siena, mas apenas por localidade, pois os estudos que alicerçaram a elaboração da nova versão do tratado aconteceram em Urbino.

XIV; e VILLA, Guglielmo. "Rocche città e territorio nei Trattati martiniani". In: **Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi**. A cura di Barbara Nazzaro & Guglielmo Villa. Roma: Kappa, p. 19-29, 2004. p. 29, nota 16.

¹⁹³ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 106-108.

¹⁹⁴ Leonardo da Vinci adquiriu o códice do tratado martiniano entre 1502-1503, quando Martini já não era mais vivo. MARANI, Pietro C. "Introduzione". In: Francesco di Giorgio Martini. **Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di Architettura**. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, 1979. p. XXII.

¹⁹⁵ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 295 (M, f. 1r); e MUSSINI, M. "Siena e Urbino". 2004. p. 322-323.

¹⁹⁶ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 106-108. Diversamente, Richard Betts defende que a primeira versão do tratado fora compilada entre c. 1465 e 1476, enquanto a segunda versão fora concluída entre 1489 e 1492. Com efeito, a datação dos códices martinianos foi extensivamente debatida por Alessandro Parronchi, Corrado Maltese, Gustina Scaglia, Richard Betts, Francesco Paolo Fiore, Pietro Marani e Massimo Mussini. (Cfr. MALTESE, C. "Introduzione". 1967. p. XXVII-LXVI; BETTS, Richard J. "On the chronology of Francesco di Giorgio's treatises: New evidence from an unpublished manuscript". In: **The Journal of the society of Architectural Historians**, v. 36, n. 1, mar, p. 3-14, 1977; SCAGLIA, Gustina. **Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini**. Firenze: Edizioni Gonnelli, 1985. p. 30-36; FIORE, Francesco Paolo. **Città e Macchine nel '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. p. 57-75; MARANI, P. C. "Introduzione". 1979. p. XV-XVII; MUSSINI, Massimo. "La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto". In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa. 1994. p. 378, 383-386).

¹⁹⁷ MALTESE, C. "Introduzione". 1967. p. XXXII-LXIV; MARANI, P. C. "Introduzione". 1979. p. XVII-XX.

¹⁹⁸ MUSSINI, M. "Siena e Urbino". 2004. p. 325.

A elaboração da segunda versão do tratado foi motivada¹⁹⁹ pelo *De Re Aedificatoria* de Alberti. Como indica Mussini,²⁰⁰ a chegada da cópia do tratado florentino à Urbino em 1483 deve ter revelado a Francesco di Giorgio a necessidade de maior aprofundamento no estudo do texto de Vitrúvio e da reelaboração de seu tratado. A primeira versão do tratado de Martini é composta por trechos de tradução da obra vitruviana e trechos de diretrizes elaboradas pelo tratadista. Com a publicação do tratado de Alberti em 1485 e do *De Architectura* em 1486 Martini,²⁰¹ bem como com rápida passagem de Sulpicio da Veroli em Urbino,²⁰² constata a pequenez do texto já preparado. Este havia sido elaborado com número excessivo de passagens extraídas do tratado de Vitrúvio, sempre marcadas por inopiosos questionamentos, imprecisões, equívocos e desentendimentos.²⁰³ Martini percebe que a ausência de atualizações impedia seu tratado de ser uma edição mais útil que as anteriores.

Entre os motivos que impulsionaram Francesco di Giorgio a redigir estes *codici* verifica-se a ambição de “refazer um Vitrúvio, mais moderno que o de Alberti”.²⁰⁴ Mais moderno, porque, ao contrário de Alberti que escrevera em latim, Martini apresenta seu tratado em língua vulgar, e por aprofundar dois pontos que julgava deficientes no tratado florentino, ou seja, as diretrizes sobre técnicas de fortificação e o emprego de desenhos que ilustrassem as prescrições da arte.

Alberti detinha mais conhecimento teórico e prático acerca dos monumentos antigos de Roma que Francesco di Giorgio. A disposição de Alberti em escrever seu tratado sem desenhos, na apreciação do arquiteto sienense, era algo que prejudicava a valorização de seu *De Re Aedificatoria*. Contrapondo-se ao florentino, Martini revela seus estudos dos monumentos antigos de Roma,²⁰⁵ deixando uma documentação gráfica dos mesmos, em seu tratado, por meio de muitos desenhos enriquecidos com descrições textuais.

A segunda versão do tratado martiniano teve acréscimos qualitativos decorrentes do contato do autor com o *De Re Aedificatoria*. Nela, Francesco di Giorgio não estava meramente refazendo a primeira. A reelaboração consistia numa revisão integral,²⁰⁶ caracterizada pelo controle mais acurado do texto antigo por parte do tratadista,²⁰⁷ com acréscimo de trechos de Vitrúvio não traduzidos inicialmente, bem como seu

¹⁹⁹ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XVII-XVIII.

²⁰⁰ MUSSINI, M. “Siena e Urbino”. 2004. p. 324-326.

²⁰¹ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XXX, XLVI.

²⁰² FIORE, Francesco Paolo. “Principi architettonici di Francesco di Giorgio”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 373, nota 12.

²⁰³ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 106-108; MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XXXI-XXXII.

²⁰⁴ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XVII-XVIII.

²⁰⁵ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XVII e XVIII; MALTESE, C. “Note”. 1967. p. 297, nota 3.

²⁰⁶ MUSSINI, M. “Siena e Urbino”. 2004. p. 321-322, 327.

²⁰⁷ MALTESE. “Note”. 1967. p. 42, nota 2, 382 nota 1. Cfr. também BETTS, R. “On the chronology (...)”. 1977. p. 6-8.

posicionamento realmente crítico. Com Alberti, Martini pôde incorporar matérias ausentes na primeira versão, inovando o preceituário perante novas problemáticas apresentadas em seu tempo.

Em ambas as versões do tratado o corpo humano assume papel precípua. Francesco di Giorgio não se priva em exaltar que a concepção de cidade e de edifícios deve estar diretamente vinculada à estrutura e à figura do homem, por meio de associações proporcionais, orgânicas e utilitárias. O corpo humano tem tal vulto no tratado martiniano que o autor chegou a ser intitulado por Nicholas Adams como o principal porta-voz do antropomorfismo,²⁰⁸ convicção evidenciada em numerosas passagens e figuras dos tratados.

1.4.3 O *commento* de Cesare Cesariano: emulação de Vitrúvio, Alberti, Filarete e Francesco di Giorgio

A obra concebida por Cesare Cesariano²⁰⁹ consiste na tradução comentada e ilustrada do *De Architectura*. Quando da preparação, a autoridade de Vitrúvio já era amplamente difundida, no entanto ainda não existia uma edição de seu texto que explorasse com propriedade as questões ligadas à definição da arquitetura e aos respectivos preceitos, estando aí o viés inovador de sua tradução. Adita-se que o tradutor-comentarista não ignora o valor de sua obra. Ao contrário, ao anotar o proêmio do Livro VII, que enaltece os escritores por registrar sempiternamente a *historia*, Cesariano inclui Vitrúvio e a si próprio entre os *maiori*. Para ele, o tratado vitruviano bem como sua tradução comentada e ilustrada – a qual o milanês acredita recobrar a primeira da obscuridade – são “tesouros divinos” que enriquecem as “*universale scientie*”.²¹⁰

O fato de ser uma tradução por vezes impede Cesariano de formular propostas originais que estivessem a altura da arquitetura mais avançada de seu tempo.²¹¹ Esta condição não o obstou de formular preceitos próprios, ampliando seu alcance a temas arquitetônicos mais problemáticos e atuais.²¹² A obra de Cesariano não consiste numa

²⁰⁸ ADAMS, Nicholas. "L'architettura militare di Francesco di Giorgio". In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa, 1993. p. 130.

²⁰⁹ Costantino Baroni considera que, além da tradução vitruviana, Cesariano escrevera um tratado, intitulado *Opus de templo maximo mediolanense*, o qual também é citado por G. B. Scaravaggi, mas que está desaparecido. Cfr BARONI, Constantino. "Osservazioni su Cesare Cesariano". In: **Maso Finiguerra**. Milano: Tip. Allegretti di Campi, anno 5, fasc. 1-2, 1940? p. 1.

²¹⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 106r.

²¹¹ ROVETTA, Alessandro. "Note Introduttive". In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. A cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. LIV.

²¹² Sobre a autonomia da tradução comentada de Cesariano com relação ao *De Architectura* ver: LEONI, Francesca. "Il Cesariano e l'Architettura del Rinascimento in Lombardia". In: **Arte Lombarda**, n.1, p. 90-97, 1955.; e FIORE, F. P. "Cultura settentrionale (...)". 1983. p. 43, 52.

simples exegese do texto antigo, podendo ser considerada como elaboração de um novo tratado, que intenta impor seu preceituário sobre *ars aedificatoria*.

Cesariano deve ter tido as primeiras ideias para investir na elaboração de um comentário à obra vitruviana próximo a 1500. Apesar da obra apenas ter vindo à luz em 1521, é bastante provável que, por volta de 1513, boa parte do trabalho já estivesse pronta. A obra era impressa lentamente, conforme o comentarista fornecia o material, pelo tipógrafo Gotardo da Ponte²¹³ sob a comitência de Luigi Pirovano e Agostino Gallo.²¹⁴

Em maio de 1521, Cesariano abandonou²¹⁵ o trabalho, acusando seus colaboradores de esconder páginas corrigidas que alteravam a versão original. Isto ocorreu quando estava elaborando o capítulo VII do Livro IX. Benedetto Giovio e Bono Mauro foram encarregados de finalizar a tradução e o comentário do texto vitruviano, concluídos em meados de julho de 1521.²¹⁶ Parte do Livro IX e o Livro X não foram curados por Cesare Cesariano²¹⁷ e, como diz Arnaldo Bruschi,²¹⁸ a pressa na finalização e a competência duvidosa dos outros dois comentaristas foi causa de danos ao rigor que a obra exigia.

Nesta última fase de impressão da tradução comentada ocorrem enfrentamentos exacerbados entre o autor e os editores, que se estenderam até depois de publicada a obra.²¹⁹ Isto acarretou em interferências na atribuição de autoria,²²⁰ que deixou o nome de

²¹³ Gotardo da Ponte não enfrentou a publicação sozinho, valendo-se da colaboração de Giovanni da Casiglione, também conhecido como Zanotto. Cfr. GATTI, Sergio & MONDUCCI, Elio. **Nuovi documenti su Cesare Cesariano e la sua edizione del 'De Architectura' di Vitruvio (Como 1521)**. Reggio Emilia: Tipolitografia Emiliana, 1994. p. 7-8.

²¹⁴ ROVETTA, Alessandro. "Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vitruvio di Cesare Cesariano". In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 304.

²¹⁵ Apesar da publicação ter vindo à luz com os Livros IX (capítulos 7 e 8) e X de autoria estranha a Cesariano, o tradutor-comentarista continuou realizar o trabalho, que concluiu em 1528. A finalização da obra corresponde ao Manuscrito 9/2790 da Sección de Cortes della Real Academia de la Historia de Madrid. Cfr. ROVETTA, A.; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 13, nota 32.

²¹⁶ ROVETTA, A. "Note introduttive". 1996. p. 247-248; e BRUSCHI, Arnaldo "Introduzione". In: **Caesare Caesariano. Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XIV-XV.

²¹⁷ Recentemente os manuscritos de Cesariano elaborados para a finalização de sua tradução comentada foram publicados: CESARIANO, Cesare. **Volgarizamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia della Historia, Madri**. A cura di Barbara Agosti. Pisa, Strumenti e Testi, 1, 1996.

²¹⁸ BRUSCHI, A. "Introduzione". 1981. p. XV.

²¹⁹ O primeiro a relatar em detalhes os infortúnios ligados a finalização da tradução comentada e sua impressão foi Venanzio de Pagave (DE-PAGAVE, Venanzio. **Vita di Cesare Cesariano Architetto Milanese. Scritta da Venanzio De-Pagave, pubblicata dal Dottor C. Casati**. Milano: Tipografia Pirolla, 1878. p. 21-31). Recentemente Sergio Gatti e Elio Monducci identificaram e publicaram os documentos que relatam os acontecimentos ligados a impressão da obra, desde os primeiros acordos até a últimas disputas entre Cesariano e os comitentes. Para a elaboração da obra foram firmados um acordo e dois contratos. O acordo definia o papel de cada um na empresa, estabelecia que os lucros fossem divididos em três partes iguais e da mesma forma as *tavole* viriam a ser de propriedade dos três. O contrato de 4 de julho de 1520 acertava, entre outras: a produção de 1300 exemplares sob custas dos comitentes; a obrigação dos tipógrafos em produzir gratuitamente mais 50 cópias além daquelas que saíssem em más condições; a escolha de revisores para o texto pelos comitentes. Aquele de 11 de abril de 1521 consiste em alterações e acréscimos referentes às questões econômicas estabelecidas entre as partes no primeiro contrato, por mediação de árbitro eleito. Ambos os contratos eram adversos a Cesariano e prenunciam as desventuras que viria a sofrer. (GATTI, S. & MONDUCCI, E. **Nuovi documenti (...)**. 1994. p. 37-63; GATTI, Sergio. "Un contributo alla storia delle vicissitudini

Cesariano em segundo plano, e na dedicatória da obra, que foi feita em homenagem ao Rei Francisco I, da França.²²¹

A desavença é mencionada por Vasari²²² que comenta o desespero de Cesariano por não receber a remuneração acordada, e reputa ser ato salvático o abandono do trabalho. Os historiadores mais recentes descrevem a situação de maneira inversa, apontando Cesariano como vítima de seus editores. Para Cesariano a obra de Vitrúvio era da mais alta importância, pois nela se encontravam todos os saberes teóricos e éticos necessários à formação do arquiteto. Por isso era inaceitável realizar sua tradução e comentários às pressas. O fato de sua obra ter sido finalizada por homens de erudição questionável foi uma verdadeira afronta a Cesariano.

Justamente por meio dos comentários e ilustrações desenvolvidos que sua autonomia se revela forte e patente. São exemplos o sistema de proporcionamento da Catedral de Milão, desenvolvido para ilustrar a noção de *symmetria* vitruviana;²²³ a utilização da planta de Milão para a interpretação da cidade vitruviana;²²⁴ e as tipologias de templos, bastante imaginosas, que resultam da interpretação das regras propostas por Vitrúvio,²²⁵ ligando-as a estruturas de igrejas existentes. Nestes casos, Cesariano elege referências milanesas para a interpretação do texto vitruviano que, na realidade, estão bastante distantes do passado grego ou romano.

A valoração da arquitetura antiga romana não se revela apenas pela tradução do tratado vitruviano, mas pelas repetidas referências a monumentos,²²⁶ tais como o Panteão, Arco de Severo Sétimo, Circos Máximo e Flamínio, Teatro de Pompeo, Capitólio,²²⁷ e muitos templos pagãos. Argumento preponderante em favor da arquitetura romana pode

incontrate dal 'Vitrúvio' del Cesariano subito dopo la sua stampa a Como nel 1521". In: **Arte Lombarda**, n. 96-97, p. 132-133, 1991).

²²⁰ Até recentemente a verdadeira autoria desta edição da tradução comentada ao *De architectura* não havia sido revelada. Apenas no século XIX, Venazio De Pagave aclara esta questão, atestando Cesare Cesariano como o tradutor-comentarista de maior parte da obra, e já apontando os capítulos 7 e 8 do Livro IX e o livro X de autoria estranha a Cesariano. DE-PAGAVE, V. **Vita di Cesare Cesariano**. 1878. p. 35-47.

²²¹ SAMEK LUDOVICI, Sergio. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1996. p.174,175; DE-PAGAVE, V. **Vita di Cesare Cesariano**. 1878. p. 66-67.

²²² VASARI, G. "Bramante da Urbino. Architetto". In: **Le vite (...)1550**. 1991. p. 572.

²²³ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 4.

²²⁴ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 6.

²²⁵ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2; e IV.

²²⁶ Apesar dos apontamentos no tratado de Cesariano, referentes a descrições de edifícios e monumentos romanos, em especial as colunas da Basílica de Santa Sabina (ROVETTA, Alessandro. "Note". In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna dei libri secondi, terzoi e quarto. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. 208, nota 108), que sugerem sua estadia na cidade, ainda não foram encontrados documentos que atestem a veracidade destas passagens. Ao contrário, como bem mostra Krinsky possivelmente ele jamais esteve em Roma, e tais anotações são feitas a partir de outros textos que descrevem estes monumentos. Cfr. KRINSKY, Carol Herselle. "Cesariano and the Renaissance without Rome". In: **Arte Lombarda**, n.16, p. 211-218, 1971.

²²⁷ O *Campidoglio* era ainda uma referência à Roma antiga, tendo em mente que sua praça apenas veio a ser reformulada por Michelangelo Buonarroti em 1536.

ser identificado quando assevera²²⁸ que o corpo humano, modelo cujas proporções são as mais deleitosas, não fora ignorado pelos antigos estatuários e pintores, concitando os artistas a estudar os monumentos romanos. Nesta passagem, Cesariano coloca natureza e obras antigas em nível de igualdade como referência para se doutorar perfeitamente nas boas simetrias.

Cesariano demonstra seus conhecimentos humanísticos, citando, recorrentemente, trechos de autores como Aristóteles, Platão, Plutarco, Plínio, Ptolomeu, Isidoro, Virgílio, Valério Máximo, Ovídio, Valturio, Frontino, Cícero, Varrão, Estrabão e Diodoro Sículo, entre outros. Obras literárias modernas também são citadas no comentário, como as de Leonardo da Vinci e Lucca Paccioli. Entre os nomes omitidos no comentário de Cesariano²²⁹ tem-se Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Fra Giocondo. Ainda que veladas, as alusões a seus tratados e suas obras construídas são recorrentes, configurando referências primazes para a elaboração da tradução, dos comentários e das ilustrações. Alberti, Filarete e Francesco di Giorgio têm papel de relevo na elaboração da tradução comentada.

O *De Re Aedificatoria* albertiano, além do suporte interpretativo ao texto antigo, será modelo para o projeto em que Cesariano está envolvido,²³⁰ isto é, a expectativa de recuperar a arquitetura *all'antica* e de instituir um ideal de arquiteto erudito e engenhoso,²³¹ capaz de administrar e superar as vicissitudes e adversidades, tal como enunciado por Alberti e Vitruvius, espelhado em sua autobiografia.²³² A presença de conceitos albertianos, nas formulações de Cesariano, torna-se patente quando o anotador comenta a importância da música e o domínio das “*musicale proportione euritmata*” para que o arquiteto possa bem compor qualquer “*magna edificatione*”, concluindo:

“(...) se ainda aquelas vozes mínimas e semínimas que parecem fragmentos das proporções não fossem bem complecionado em determinada parte, não se poderia ter a boa harmonia e gaudiosa *concinità*. Assim portanto, os nossos utensílios domésticos, colocados em uma casa para o nosso uso humano, se não são proporcionados com simetria harmônica, seria de pouca ou nenhuma *venustà*.”²³³

²²⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 146-148 (c. 48v).

²²⁹ FIORE, F. P. “Cultura settentrionale (...)”. 1983. p. 44

²³⁰ FIORE, F. P. “Cultura settentrionale (...)”. 1983. p. 46.

²³¹ Esta aspiração de Cesariano se torna evidente por meio de passagens autobiográficas em que se afirma como autodidata, demarcando se diferenciando dos falsos arquitetos que se apóiam exclusivamente na prática. (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 355, 361 c. 3r -3v).

²³² As vicissitudes e infortúnios que acometeram Cesariano desde a infância serão estudadas no capítulo 2. (Sobre dados biográficos de Cesare Cesariano ver: DE-PAGAVE, V. *Vita di Cesare Cesariano*. 1878; VERZONE, P. “Cesare Cesariano”. 1971. p. 203-210 ; GATTI, S. “Nuovi documenti (...)”. 1988, p. 187-194; SAMEK LUDOVICI, S. “Cesariano (Ciseriano), Cesare”. 1996. p. 172-180; “Cesariano, Cesare”. In: *Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti*. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, v. IX, p. 880-881, 1932).

²³³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 369 (c. 4r); 407 (c. 8r).

Cesare Cesariano evoca os conceitos de coerência e unidade proporcional entre as partes e o conjunto necessários à *concinnitas* albertiana.²³⁴ Outro excerto, bastante peculiar à obra de Alberti, trata da explicação da importância da óptica na formação do arquiteto, ou seja, para garantir que os edifícios:

“Sejam tão bem *comembrate* todos os membros, quantidades e referidas coisas de uma mesma espécie, ao ponto que se por acidente tirar alguma parte altera o aspecto, e aos olhos parecerá falsa.”²³⁵

Trata do comentário ao trecho de frase vitruviana “*Imperoché il videre persegue la venustate*” (pois o olhar persegue o venusto)²³⁶ que se refere aos ajustes eurrítmicos do intercolúnio de templos. Aqui Cesariano reitera a celebrada lição de Alberti que assevera a necessidade de perseguir a beleza numa obra “a tal ponto que qualquer mudança, por soma ou detração, que se faça, deverá parecer como uma piora”.²³⁷

O valor de Filarete, para Cesariano, está ligado ao fato de ter restituído em Milão o modo de edificar *all'antica*,²³⁸ inaugurando nova corrente artística amparada nos estudos vitruvianos, que encontra plenitude em Donato Bramante. Cesariano se une a Filarete no repúdio aos pseudo-arquitetos – artesãos lombardos reconhecidos como arquitetos – que estavam ligados às normas tradicionais, sem qualquer base de teoria²³⁹. Obras a que Filarete esteve ligado são comentadas e desenhadas por Cesariano. São exemplos os torreões do *Castello Ducale*²⁴⁰ e o *Magno Oecio*,²⁴¹ isto é, o *Ospedale Maggiore*²⁴². Pode-se, também, identificar associações formais entre estruturas descritas por Cesariano e Filarete, tais como a Torre de Ventos Ateniense²⁴³ e a Torre central do Castelo de Sforzinda,²⁴⁴ e o desenho de cidade apresentado por cada um deles.²⁴⁵

Mesmo os trabalhos de Francesco di Giorgio, cuja atividade se deu mormente em Siena e Urbino, não eram estranhos em Milão. Cesariano certamente teve contato com o tratado e traduções vitruvianas²⁴⁶ elaboradas pelo sienense. Tal acesso a manuscritos

²³⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 5, p. 816-817 (f. 165r).

²³⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 193 (c. 56r).

²³⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 3, 13.

²³⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 3, p. 106-107 (f. 22v); A ideia é retomada por Alberti nos livros: VI, 2, p. 446-447 (f. 93r-93v) e IX, 5, 812-813 (f. 164r).

²³⁸ GATTI. Sergio “L'azione del Filarete in un giudizio di Cesare Cesariano”. In *Arte Lombarda*, n. 38/39, p.129-132, 1973.

²³⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 13 (f. 2v); (CESARIANO. *De Architectura commentato*.1996. p. 354-356 (c 2v-3r).

²⁴⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 524 (c. 21v).

²⁴¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 97 (c. 42r).

²⁴² Desenhado e comentado em CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 99r.

²⁴³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 549 (c. 24v).

²⁴⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 148-164 (f. 37v-42v).

²⁴⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 60-64 (f.13r-14r); Livro VI 165-174 (f.42v-f.44r).

²⁴⁶ Rovetta afirma que Cesariano teve contato inclusive com os *volgarizzamenti* do tratado vitruviano elaborados por Francesco di Giorgio (ROVETTA, A. “Note introduttive”. 2002. p. LI-LII).

martinianos ocorreu, seja indiretamente, por meio do *De Divina Proportione* (Veneza, 1509) de Luca Pacioli que incluía um pequeno tratado de arquitetura,²⁴⁷ este com estreitos vínculos com o tratado de Martini,²⁴⁸ seja diretamente, por meio da cópia que Leonardo da Vinci possuía e apostilou, correspondente a primeira versão do tratado martiniano²⁴⁹ (*Codice Ashburnham 361* da Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze).²⁵⁰ As descrições de Francesco di Giorgio podem ser consideradas de grande valia para as formulações de Cesariano atinentes aos desenhos das cariátides²⁵¹ (colunas-estátuas) e dos templos, estes últimos bastante estranhos às prescrições de Vitrúvio.

Em sua tradução comentada, o liame arquitetura-corpo humano não é menos relevante que nos demais tratados. Cesariano reitera os desdobramentos da imagem do edifício como corpo feitos por Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, e também Leonardo da Vinci, aditando interpretações próprias. Vale dizer que, se Francesco di Giorgio foi porta-voz do antropomorfismo, Cesariano, por meio de sua edição publicada, foi seu principal difusor. Com ele se consumou a conotação platônica das relações macro-microcósmicas entre edifício e corpo que se realizam nas formas geométricas do triângulo, do círculo e do quadrado. O tradutor-comentarista fundamenta a relação universo-homem ao afirmar que ambos possuem a mesma “alma”.²⁵² Deslaçando tal liame de analogias mecânicas com o organismo e as proporções da natureza, Cesariano transcende a matriz vitruviana estabelecendo associações mais abstratas e seguindo a ideia platônica de que uma mesma razão rege o macro e o microcosmo.

A assimilação de princípios vitruvianos e albertianos nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesariano evidenciam não somente o intento de tornar presente a herança antiga na prática construtiva. São as relações matemáticas inerentes ao desenho,

²⁴⁷ A segunda parte da obra de Pacioli é intitulada *Trattato de l'architettura*.

²⁴⁸ BRUSCHI, Arnaldo. “Luca Pacioli: De divina proportione”. In: **Scriti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 39-40. Vale lembrar que Leonardo da Vinci e Luca Pacioli eram amigos próximos e, por motivo da elaboração do *De Divina Proportione*, discutiram com profundidade sobre matemática e teoria das proporções (MUSSINI, Massimo. **Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito**. Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, 1991. p. 166-167).

²⁴⁹ MARANI, P. C. “Francesco di Giorgio e Leonardo. Divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 557. Mussini aponta que além das anotações de Leonardo da Vinci no *Codice Laurenziano* (1ª versão do tratado de Martini), no código leonardesco (Madrid 8963) existem vários trechos transcritos da 2ª versão do tratado martiniano. Leonardo provavelmente leu a 2ª versão c. 1504-5, mas não possuía essa cópia (MUSSINI. (...) **Il Codice Estense restituito**. 1991. p. 164, 174, 182).

²⁵⁰ FIORE, F. P. “La traduzione vitruviana del Cesariano”. 1985. p. 460-463.

²⁵¹ Rovetta assinala que os desenhos referentes às Cariátides e à origem dos ornamentos das colunas (c. 6r) têm origem nos estudos de Francesco di Giorgio (tav. 24, 28, 216, 217, 220) em que desenha a coluna e seus ornamentos sobrepostos ao corpo e cabeça humana. (ROVETTA, Alessandro. “Note”. In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Decem Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna del primo libro. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. Milano: Vita e Pensiero, 1996. p. 392, fig. 2).

²⁵² CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 427-429 (c. 10v).

tais como descritas pelos três tratadistas, que assumem particular relevo. Vitruvius, e também Alberti, evocam o corpo como modelo de correspondência das proporções aritméticas, das comodidades e utilidades na distribuição dos membros, bem como de *auctoritas* a serem assimiladas na concepção do edifício. *Assimilatio* esta que, tanto para um como para outro são consumadas pela similitude e não equivalência. Filarete e Martini não se munem do mesmo cuidado. Estes concebem o edifício não com proporcionalidade, comodidade e autoridade tal qual se verifica na figura e organismo humano, mas extraídas dele. Cesariano também usa as referências humanas na edificação, mas neste caso elas se realizam na obra de forma menos direta, intermediadas pelas figuras geométricas associadas à *ordo universalis* platônica. A reiteração da tópica do corpo humano por Antonio Averlino, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano assume importância particular em cada tratado, no que refere à concepção do arquiteto, e de sua arte.

A possibilidade de antever em desenho tais relações aritmético-proporcionais do conjunto da obra corrobora a dignidade erudita da *ars aedificatoria* e a excelência do arquiteto. Por meio do desenho este artista antevê a obra a ser construída, responsabilizando-se pelo domínio global do edifício, desde sua ideação à execução. As definições pré-estabelecidas pelo desenho pautam a execução do edifício nos canteiros e o arquiteto supera os demais mestres da obra. Perfilando um artífice que atua segundo as leis matemáticas e é responsável pela concepção e coordenação de uma obra edilícia, estes tratadistas dão ao arquiteto uma nova posição na hierarquia do canteiro e da sociedade.

Martin Warnke²⁵³ aponta Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci como pioneiros na propagação de conceito de artista de validade universal, isto é, que transita com liberdade entre a corte e a cidade. Inclui-se entre eles Cesare Cesariano. Gozando dos privilégios concedidos pelo príncipe, tais como isenção de tributos, independência das corporações de ofício e remuneração regular, o artista que estes tratadistas perfilam liga-se, mormente, à corte. Nelas, visam, sobretudo, persuadir o príncipe sem contrapô-lo, por meio dos tratados, quanto a importância de investimentos em edifícios construídos segundo os preceitos da verdadeira arquitetura como forma de consumir um bom governo, sempre vivo na memória dos cidadãos.

²⁵³ WARNKE. *O Artista da Corte*. 2001. p. 94, 113.

Até os alvares da Idade Moderna, certos costumes ditavam que o dinheiro não deveria ser acumulado e nem mesmo gasto de modo que pudesse ser associado à usura, mas empregado em doações de caridade. Nesse contexto, investir em edifícios que visavam ostentar o próprio nome não era uma postura nobre. Tal emprego de valores deveria ser anônimo e, geralmente, voltado para a reforma, não para a construção de novos edifícios. Essa tradição, além de não motivar o mecenato, restringia as opções de atividade para os arquitetos. No intento de nobilitar a arquitetura enquanto arte e dignificar o respectivo artífice, os tratadistas verificam a necessidade de avivar os investimentos edilícios e a atividade mecênica.

As noções de liberalidade e magnificência amparam os tratadistas no desenvolvimento do arrazoado que visava persuadir o príncipe com relação ao valor do arquiteto enquanto peça de legitimação política. Nos tratados, tal argumentação é estruturada a partir da relação de comitência peculiar que cada arquiteto efetivamente pode experimentar, ou não, com seus senhores. Valendo-se dos conceitos vitruvianos e dos albertianos, sobre a importância política da arquitetura,¹ ou seja, como uma das responsáveis por ordenar a vida em sociedade e por consubstanciar o poder de um governante, Antonio Averlino Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano encontram nas virtudes da *liberalitas* e da *magnificentia* um argumento para avigorar a prática edilícia.

2.1 *Liberalitas e Magnificentia*

O rompimento com a tradição que inibia investimentos em construção, como mostram Fraiser Jenkins² e Guido Guerzoni,³ aconteceu ao longo do Quatrocentos. Alberti estava entre os pioneiros do combate a este modo de pensar, e em seu *Della Famiglia* (1430) já coloca que o “querer magnificar-se com pompa”, era inofensivo e aprazível.⁴

¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, pref., 3; e ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 12-13 (f. 3v).

² JENKINS, A. D. Fraser. “Cosimo de’ Medici’s Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 33, 1970. p. 162-170.

³ GUERZONI, Guido. “Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles”. In: *History of Political Economy*. Duke University Press, v. 31 (supplement), p. 332-378, 1999.

⁴ ALBERTI, Leon Battista. *I Libri della Famiglia*. A cura di Ruggiero Romano, Alberto Tenenti e Francesco Furlan. Nuova Universale Einaudi, 1994. Livro III, p. 93.

Magnificar-se faz menção a *megaloпрépeia* (μεγαλοπρέπεια), noção delineada por Aristóteles na “Ética a Nicômaco”. Discorrendo sobre as virtudes morais, Aristóteles aponta *eleuteriotes* (ελευτεροιτες, equivale ao latim *liberalitas*, liberalidade) e *megaloпрépeia*⁵ (cuja tradução direta para o latim é *magnidecentia*, e correntemente traduzido como *magnificencia*, magnificência). Ambas as expressões implicam em ações que devem ser exercidas com conveniência, sempre em benefício de outros, e ter como escopo o belo e digno.

A liberalidade independe da condição financeira do agente e se refere ao equilíbrio em conceder e receber bens materiais, sendo mais louvável conceder. A conveniência desta virtude consiste em doar para a pessoa certa, a quantidade justa, e no momento oportuno, tendo em mente que a oferta deve guardar proporção ao patrimônio do agente. *Eleuteriotes* não é definida pela quantidade a ser doada, mas pela disposição do ânimo. O bem material apenas tem valor por ser um meio para agir liberalmente.⁶ Magnificência também concerne a bens materiais, mas distingui-se da liberalidade por destinar-se apenas a expensas grandiosas e pelo seu exercício ser exclusivo dos mais abastados. *Megaloпрépeia* supera a liberalidade pela escala dos valores empregados. Consta de grandes e convenientes expensas, com observância ao agente, às circunstâncias, e ao objeto do gasto. A obra deve ser digna do valor empregado, e este digno da obra, de modo a revelar a grandeza do benfeitor. São exemplos de expensas louváveis aquelas que se fazem: aos deuses, ou seja, ofertas votivas e construção de templos; ao interesse comum, isto é, armar trirremes,⁷ e oferecer banquetes públicos; e ao interesse privado, como em ocasiões únicas, vale dizer um casamento ou a recepção de hóspedes notáveis. É, também, digno exemplo bem adornar a residência, visto que a casa é uma forma de ornamento público. O homem magnificente não gasta para si, mas para o interesse comum.⁸

Cícero⁹ adverte contra os riscos da magnificência em obras privadas. Ele aponta que há muito mal em ultrapassar a medida na despesa e na magnificência, uma vez que, neste caso, o apetite não estaria obedecendo a razão. Lembrando Teofrasto, que em seu livro *Sobre as Riquezas*, insiste muito no elogio à magnificência, Cícero cita Aristóteles para prevenir que as efusões de dinheiro não devem ser admiradas por serem feitas para manipular a multidão. Para o arpinate, os gastos mais laudáveis ligados à magnificência

⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco*. IV, 2 (1122a - 1123a). (μεγαλοπρέπεια)

⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco*. IV, 1 (1119b - 1122a). (ελευτεροιτες)

⁷ Tipo de embarcação da Antiguidade que dispunha de três ordens de remos.

⁸ *Magnidecentia* foi o termo eleito por Francesco Filelfo para traduzir *megaloпрépeia* para o latim em seu *Condivia Mediolanensi* (1443). Parte deste diálogo consiste na discussão sobre a natureza desta virtude. JENKINS, A. D. F. “Cosimo de’ Medici’s Patronage (...)”. 1970. p. 166. *Megalo*, *Magnus*: grande, vasto, elevado; associado a *prépon*, *decentia*: conveniência, decoro.

⁹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 139 e II, 56.

são os públicos, ou seja, em muros, bens náuticos, portos, dutos d'água, nas atividades da edilidade, em tudo o que diz respeito à república, ao bem comum.¹⁰

A liberalidade como definida por Cícero¹¹ é o fundamento da justiça e está ligada à benignidade. Também implica uso de valores em favor de outro. No *De Officiis*, o orador observa três precauções que devem ser tomadas para evitar o mau uso da liberalidade: não deve provocar danos a terceiros, não pode ser maior que as possibilidades, e exige uma seleção de merecimento. Uma comunidade que advém dos benefícios dados e recebidos, de uma parte e de outra, mútuos e gratos, tem seus homens ligados por uma firme sociedade. No *De Officiis*, a ação liberal deve ser propalada, e os beneficiários são advertidos a entregar a memória dos benfeitores aos pósteros, evitando ingratidão.¹²

São Tomás de Aquino,¹³ em defesa da liberalidade e da magnificência como virtudes cristãs, segue, na *Summa Teológica*, fiducialmente as prescrições de Aristóteles quanto às virtudes da liberalidade e magnificência. Cabe destacar aspectos do texto cristão. Aquino aponta liberalidade como sinônimo de *largitas*, isto é, generosidade, caridade, sendo perfilada pelo hábito de dar, não pela quantidade concedida. Para ele, é também uma ação liberal poupar, preparando-se para fazer justo uso da pecúnia. Magnificência é entendida, pelo filósofo cristão, como fazer obras grandiosas (*magnus facere*). Considerando que todas as obras humanas têm um fim, e que não há fim mais grandioso que honrar a Deus, para Tomás de Aquino a magnificência se consuma plenamente quando voltada para religião e para honra deífica, sendo, pois, uma ação divina.

Os *specula principis*, e paralelamente os panegíricos, exalçavam a liberalidade do soberano que promovia a construção de edifícios públicos em prol dos cidadãos.¹⁴ Em seu *De Regno*, Tomás de Aquino¹⁵ identifica a origem da fundação da cidade por um rei já na formação do mundo por Deus. O filósofo aponta que é dever do príncipe eleger sítio adequado, bem distribuir os edifícios privados, públicos e religiosos segundo as atividades a que estão associados, além de prover tudo o que for necessário para manter os habitantes reunidos nesta nova cidade. Em outras palavras, cabe ao rei ser liberal e magnífico para garantir a ordem do viver na cidade.

Entre os panegiristas, Galvano Fiamma, Leonardo Bruni e Pier Candido Decembrio exalçavam as obras edilícias promovidas pelos respectivos príncipes, os quais são encomiados por sua magnificência. Estas obras literárias propalavam tal virtude

¹⁰ CÍCERO. *De Officiis*. II, 56-60.

¹¹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 42-59.

¹² CÍCERO. *De Officiis*. II, 63.

¹³ AQUINO, São Tomás. *Suma Teológica*. II, II, q. 117 (liberalidade), q. 134 (magnificência).

¹⁴ LANG, Susanne. "Sforzinda, Filarete and Filelfo". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 35, 1972. p. 396; WARNKE, Martin. *O Artista da Corte. Os antecedentes dos Artistas Modernos*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001. p. 260.

¹⁵ AQUINO, São Tomás. *De Regno*. I, 14.

patenteando-a principalmente pelas expensas em construção.¹⁶ Francesco Petrarca, em carta a Francesco Carrara intitulada *De republica optime administranda* de 1373, aconselha ao príncipe granjear o afeto por meio da benevolência, cuidando de seus súditos como um pai cuida de um filho. Isso significava preocupar-se não somente com o restauro de igrejas, mas também com construção de vias, saneamento de pântanos, e tudo o que contribuísse ao *exterior ornatus rei publicae*. Como escrito na carta, “também os olhos querem participar do bem geral”.¹⁷ Numa e noutra modalidade literária, a cidade bem ordenada é apresentada como reflexo do bom governo.

Para a liberalidade e a magnificência se perfazerem, deveriam ser dirigidas às belas e dignas obras, com observância à conveniência e ao mérito do beneficiário. Aqueles, cuja atividade encontrava esteio nas artes e ciências, eram veros merecedores de recompensas pelo homem liberal ou magnífico. Como bem sintetiza Martin Warnke: “a *ars* origina-se de uma ‘virtude’, de uma *virtus*, que se exprime num ‘dom’ inconfundível, no *ingenium*. Essa virtude é um presente de Deus ou da natureza. O exercício da virtude é a *inventio*, a ‘invenção’, que é orientada pelo ‘julgamento’, o *iudicium*. Na aplicação da virtude o julgamento serve-se de regras e técnicas específicas e que constituem a *scientia*, a ‘ciência’ de uma *ars*. Quem, em resultado de sua atividade intelectual, é responsável pela criação da ‘obra’, o *opus*, na mente, pode deixar sua execução para os artesãos, que dominam as técnicas da *scientia*. Essa atividade secundária pode ser calculada, avaliada e paga. A verdadeira produção da virtude é incomensurável e pode apenas ser ‘patrocinada’ e ‘estimulada’”.¹⁸ Difere-se, pois, a atividade do artista liberal e do artesão.

Se liberalidade e magnificência recompensam a virtude de outrem, torna-se patente o reconhecimento do arquiteto enquanto ideador de *opus* concebido segundo uma *ars*. Tendo em mente que com as corporações de ofício, durante a Idade Média, o arquiteto se tornou um artista mecânico, os tratadistas do Quatrocentos e do Quinhentos urgiam em franquear sua arte elevando-a ao rol das liberais, para que pudessem ser agraciados pelos comitentes que gozavam de tais virtudes principescas.

Alberti, no *Momus* ou *Del Principe* (c. 1450), apresenta uma importante passagem que autoriza a habilidade do arquiteto. Na sátira, após destruir o mundo inabitável concebido por Momus, Júpiter intenta construir um novo, seguindo os mais perfeitos esquemas filosóficos. Sentindo-se como um “tolo ignorante”, Júpiter apercebe-se do grande

¹⁶ LANG, S. “Sforzinda, Filarete and Filelfo”. 1972. p. 396; WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 259-260; GUERZONI, G. “Liberalitas, Magnificentia, Splendor”. 1999. p. 356-358.

¹⁷ “*oculi etiam partem suam de communi felicitate percipiant*”. Trechos da carta de Petrarca apresentados em WARNKE, Martin. “*Liberalitas Principis*”. In: **Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530**. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995. p. 84-85.

¹⁸ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 65.

equivoco que cometera ao procurar filósofos e não arquitetos para planificar o modelo do mundo futuro.¹⁹ Descobre que apenas arquitetos seriam capazes de idear um cosmos adequado. No *De Re Aedificatoria*, o arquiteto é exaltado como aquele que, por meio de suas obras, zela para que seja possível a todos desfrutar a vida em sociedade com conforto, bem estar e saúde.²⁰

No Quinhentos a liberalidade supera a magnificência,²¹ que em alguns textos são colocadas em contraposição. Giovanni Pontano, em seu *De magnificentia* (c. 1498),²² tem como preocupação apontar a diferença entre elas. Nas palavras de Pontano, o homem liberal se exercita nos confrontos com outrem, não consigo mesmo, enquanto o homem magnífico gasta também em favor de si e de seus filhos.²³ A liberalidade encerra abnegação dos sentimentos de glória pessoal, a magnificência poderia ser maculada pela vaidade.

Por meio da arquitetura, o príncipe-mecenas manifesta toda sua generosidade no que concerne ao autor da obra e à população, que se beneficia com tal ornamento. Investimentos destinados às artes emanam virtude principesca: a liberalidade e a magnificência corroboram a consolidação do poder.²⁴ Tais ações incorrem numa maneira de restituir aos súditos os meios materiais acumulados, atenuando a rudeza de governo. É preferível ver os pensamentos do príncipe pela leveza das artes, a sofrer medidas de repressão. A liberalidade é aptidão que difere o governante de um tirano. O exercício da liberalidade pode significar para o séquito um ponto de referência que desperta o sentimento de lealdade para com o príncipe.²⁵

Não obstante, a magnificência na arquitetura atrai a atenção de príncipes e nobres, e aviva o ideal de grandeza e glória eterna. No mundo antigo a suntuosidade das obras públicas anui o requisito inerente ao decoro de expressar nas pedras do edifício o *êthos* do comitente. Entre os primeiros senhores que arriscaram uma atividade de comitência nestes termos, são sobressalentes Cosimo de Medici, em Florença; Ludovico Gonzada, em Mantova; Alfonso V, em Nápoles; Francesco Sforza, em Milão; e Federico da Montefeltro, em Urbino. A mácula da vaidade, no século XV, esteve longe de acomodar às

¹⁹ ALBERTI, Leon Battista. **Momo o del principe**. Edizione critica e traduzione di Rino Consolo. Casa Editrice Costa & Nolan, 1992. Livro IV, p. 55 (latim) e 129 (italiano).

²⁰ ALBERTI. **L'Architettura**. Prologo, p. 12-13 (f. 3v).

²¹ WARNKE, M. "*Liberalitas Principis*". 1995. p. 89.

²² JENKINS, A. D. F. "Cosimo de' Medici's Patronage (...)". 1970. p. 167; WARNKE, M. "*Liberalitas Principis*". 1995. p. 89

²³ A passagem de Giovanni Pontano é destacada por WARNKE, M. "*Liberalitas Principis*". 1995. p. 92, nota 24; PONTANO, Giovanni G. **I trattati delle virtù sociali. De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia**. Introd., texto, tradução e notas a cura de Francesco Tateo. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1965. p. 235.

²⁴ THOENES, Christof. "L'incarico imposto dall'economia. Appunti su committenza ed economia dai trattati d'architettura". In: **Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530**. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995. p. 56, 61. WELCH, Evelyn S. **Art and Authority in Renaissance Milan**. London: Yale University Press, 1995. p. 3-30.

²⁵ WARNKE, M. "*Liberalitas Principis*". 1995. p. 83-92; WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 318-325.

conveniências da magnificência.²⁶ A ambição por obras grandiosas se compraz com registros memoriosos que asseguram sempiterna fama.

Liberalidade ou magnificência, Vitruviuso legitima os investimentos na atividade edilícia e Alberti avaliza sua utilidade para o bem comum. Um e outro destacam, por meio das noções de *decor* e *concinnitas*, respectivamente, a importância de tais edificações para manifestar e perpetuar a dignidade de um nome. Marcas do bom governo, que associadas à expectativa de fama eterna, fundamentam o argumento elaborado por Antonio Averlino Filarete, Francesco di Giorgio Martini e Cesare Cesariano em seus tratados, que visam instituir uma posição hierárquica elevada ao arquiteto, exaltando o detentor da *ars edificatoria* como peça política, capaz de incutir ordem na construção da cidade e orientar o príncipe no exercício pacífico do poder.

2.2 Arquiteto entre talante e realidade: o exercício do ofício, a relação com comitentes e o artífice descrito nos tratados

Milão e Urbino estavam entre os principais centros de estudos humanísticos, cultivando frequentes permutas de artistas que envolvia toda a porção centro-setentrional da Península Itálica, as quais se intensificaram na segunda metade do Quatrocentos. Em Milão, tiveram passagem rápida Filippo Brunelleschi (de Florença) e Francesco di Giorgio (emprestado por Siena). A cidade lombarda ganha maior evidência também pelo longo período que fruiu das atividades de Antonio Averlino Filarete (de Florença), Donato Bramante (de Urbino), Leonardo da Vinci (de Florença) e Luca Pacioli (de Sansepolcro), e pelas atividades do autóctone – Cesare Cesariano – a deixar memorável legado. Urbino não é menos ativa. Estiveram aí presentes Leon Battista Alberti (de Florença), Piero della Francesca (de Sansepolcro), Lucciano Laurana (de Laurana)²⁷ e Francesco di Giorgio (de Siena), dotando toda a região do Ducado urbinato de heranças não menos memoráveis.²⁸ Todo este círculo de artistas humanistas estavam ligados ao aprofundamento dos estudos vitruvianos e à formulação dos novos entendimentos sobre a arquitetura enquanto arte e sobre o arquiteto, valorizado como artista liberal de incontestável importância para o bem-estar e o bom governo da cidade.

²⁶ D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitruviuso e o Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 119-131.

²⁷ A antiga Laurana corresponde hoje à Zadar, na Croácia. Laurana era, na época, território da República Veneziana.

²⁸ BRUSCHI, Arnaldo. "Federico da Montefeltro: Patente a Luciano Laurana". In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 10-12.

2.2.1 Filarete

Foi em Milão, ao lado do duque milanês Francesco Sforza, que Filarete desenvolveu as atividades de maior relevo como arquiteto. Averlino fora para Milão, em 1451,²⁹ a pedido do Duque e por indicação de Piero de Medici.³⁰ Esteve ligado às principais obras da cidade no período de seu governo, quais sejam: o *Castello Sforzesco*, o *Duomo* de Milão e o *Ospedale Maggiore*.

Francesco Sforza assumiu o poder em Milão, em situação bastante conturbada, sucedendo a recém formada República. Após a morte de Filippo Maria Visconte, em 1447, instituiu-se em Milão a *Aurea Republica Ambrosiana* formada por um grupo de nobres milaneses com a intenção de reconstituir na cidade o *Libero Comune*. Milão fazia parte, naquele momento, de uma complexa disputa³¹ política pelo domínio de regiões italianas, em grande parte promovida por Visconte, que envolvia também Florença, Nápoles e a República Veneziana. Francesco Sforza era um *condottiere*, e se casou (1441) com Bianca Maria Visconte, em decorrência de um dos ardis políticos do pai, Filippo Visconte. Sforza, que anteriormente ao casamento já havia estabelecido alianças com Filippo, e, mais recentemente, havia também defendido os interesses de florentinos e venezianos, estava, nos últimos anos da década de 40, se dedicando a uma investida contra a República Ambrosiana. Esta última vinha também sofrendo ameaças pela Sereníssima, e finda por ceder ao *condottiere* Francesco Sforza. Devido à resistência de um grupo de milaneses liderados por Ambrogio Trivulzio, o domínio de Sforza sobre o Ducado de Milão ocorreu somente com o apoio de Gaspare Vimercato, do Papa Niccolò V e de Cosimo de Medici, e após disputas ocorridas entre 1450 e 1451. A população, que nutria simpatia por Sforza, aclamou-o senhor de Milão em 25 de fevereiro de 1450,³² sendo considerada a data oficial do início de seu governo 25 de março de 1450, quando entrou solenemente na cidade acompanhado da esposa.

Após ter recebido a rendição formal da cidade, Sforza exigiu a reconstrução do *Castello di Porta Giovia*. Este havia sido destruído pela população durante o período de governo da República Ambrosiana por ser considerado um símbolo do poder tirânico.³³ Esta

²⁹ Nos primeiros meses de 1451 Filarete já estava em Milão, apenas um ano após Francesco Sforza assumir o poder da cidade lombarda, o que se deu em 25 de março de 1450. (GRASSI, Liliana. "Note". In: Antonio Averlino detto il Filarete. *Trattato di Architettura*. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 6 nota 1; p. 29-30, nota 2).

³⁰ "Filarete, il – Antonio Averlino o Averulino detto". In: *Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti*. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani. v. XV, 1932, p. 260-261; GRASSI, L. "Note". 1972. p. 6, nota 1.

³¹ Sobre o complexo jogo político que contextuaram a tomada do poder por Francesco Sforza ver: IPPOLITO, A. Menniti. "Francesco I Sforza, duca di Milano". In: *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1998. p. 1-9.

³² LAZZARONI, Michele & MUÑOZ, Antonio. *Filarete Scultore e Architetto del Secolo XV*. Roma: W. Modes Editore, 1908. p. 163.

³³ IPPOLITO, A. M. "Francesco I Sforza". 1996. p. 10.

reconstrução visava alterar o significado a que estava associado, e transformá-lo num ornamento da cidade, numa segurança contra os inimigos e na sede da corte.³⁴ Em decorrência a estas alterações passou a ser conhecido como *Castello Sforzesco*. Tal reformulação e outras ações de governo mostravam o Duque milanês sensível aos humores da população,³⁵ e marcavam o exercício de um poder centralizado, mas benevolente.

Antonio Averlino é convidado para realizar as renovações na residência ducal, sendo responsável pela reformulação do frontispício do edifício existente³⁶ e por reformas na torre central do castelo. Esta, até hoje, é conhecida como *Torre del Filarete*. O arquiteto florentino colaborou também na *fabricca del Duomo*, onde trabalhou junto a Giovanni Solari na elaboração da maquete de madeira (*modello di legno*) para o *Tiburio*.³⁷

Outro edifício construído sob o governo de Francesco Sforza, e que manifesta sua vontade de mostrar-se como benfeitor, é o *Opedale Maggiore*.³⁸ Atendendo a reivindicações por parte da população, o duque e sua mulher Bianca Maria doam um vasto palácio em forma de castelo para a construção de um novo hospital que fosse grande o bastante para acolher comodamente muitas pessoas com variadas enfermidades.³⁹ Mais uma vez, o Duque Sforza designa Filarete para a realização da obra do *Ospedale Maggiore* de Milão.⁴⁰

Foi também no convívio da Corte Sforzesca que Filarete aprofundou sua amizade com Francesco Tolentino, dito Filelfo, o qual foi de grande benefício para sua inserção no círculo humanístico italiano do Quatrocentos. É aventada a hipótese de tal amizade já ser forte e fecunda mesmo antes de Averlino chegar à Milão, já estando o arquiteto sob proteção de Filelfo desde 1447.⁴¹ O convívio com o literato⁴² assegurou Filarete contato, ainda que indireto, com os escritos de Vitrúvio, Plínio, Virgílio, Ovídio, Plauto, Plutarco, Sêneca, Alberti, principais fontes usadas no tratado.⁴³ As habilidades de Tolentino em

³⁴ GRASSI, L. "Note". 1972. p. 29-30, nota 2.

³⁵ IPPOLITO, A. M. "Francesco I Sforza". 1996. p. 8-9.

³⁶ GRASSI, L. "Note". 1972. p. 29-30, nota 2.

³⁷ GRASSI, Liliana. "Introduzione". In: Antonio Averlino *detto il Filarete*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. 1972. p. LXXXIX.

³⁸ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 86

³⁹ Incentivado pela esposa Bianca Maria Sforza, o Duque atende as reivindicações da população que estava insatisfeita com a quantidade e distância dos hospitais existentes, além do fato de serem voltados para tratamento de doenças específicas. CORIO, Ludovico. "Antonio Filarete da Firenze detto Averlino". In: **Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale**. Anno 21, sn, doppio il 1857. p. 4.

⁴⁰ Sobre a escolha de Filarete como arquiteto do *Ospedale Maggiore* ver WELCH, E. S. **Art and Authority (...)**. 1995. p. 150.

⁴¹ Constata-se essa data a partir de uma carta de Filelfo na qual diz sentir-se honrado em hospedar Trebano justamente porque é amigo de Filarete, nesta mesma carta tece elogios ao arquiteto. Cfr. LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 111.

⁴² ONIANS, John B. "Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: a study in their sources". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 34, 1971. p. 106; e LANG, S. "Sforzinda, Filarete and Filelfo". 1972. p. 396.

⁴³ Grassi identifica as fontes dedutíveis a partir do próprio tratado, sendo elas: Vitrúvio, Plínio, Esopo, Diodoro Siculo, Virgílio, Ovídio, Estácio, Plauto, Plutarco, Suetônio, Sêneca, Isidoro de Sevilha, a Bíblia, Dante Alighieri e Alberti. Cfr: GRASSI, Liliana. "Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città idelale, città del mito, città della storia nel

estudos antigos, latim e grego são lembradas no tratado⁴⁴ quando Filarete descreve a descoberta de um *Libro d'Oro* escrito em grego, o qual os guiaria na construção de Plusiapolis,⁴⁵ sendo chamado Iscofrance Notileno, anagrama de Francesco Tolentino,⁴⁶ como intérprete para auxiliá-los na leitura de tal livro. Tolentino contribuiu ricamente na formação do Arquiteto, e o recomendava para execução de obras.⁴⁷

Filarete enfrentou muitas dificuldades de relacionamento com os mestres, artistas e deputados de obras com quem trabalhou em Milão. Desde sua chegada à cidade foi praticamente imposto pelo Duque aos artistas locais, que não o receberam bem. As primeiras cartas de Filarete enviadas a Cosimo de Medici já mencionam a intenção de Sforza em nomeá-lo *capomaestro* na obra do *Duomo* e a repulsa dos colegas.⁴⁸

Não obstante, Filarete encontrou no Duque milanês seu principal comitente, com quem tinha excelente relacionamento, sendo visível o favoritismo de Francesco Sforza pelo arquiteto. O Duque de Milão requisitou seus serviços logo no início de seu governo e nutria por Averlino notável confiança. Oferecendo-lhe constante proteção, considerava o arquiteto quase como um consulente.⁴⁹ Mas os constantes contrastes com os deputados das obras e os homens com quem trabalhava conturbavam sua estadia em Milão. Apesar das dificuldades, Filarete foi nomeado arquiteto responsável das principais obras que movimentavam o governo do Duque, estando em atividade ao longo dos quase quinze anos de sua estadia na Lombardia, seja em Milão ou emprestado a outras cidades próximas,⁵⁰ sempre sob a tutela de Sforza.

Filarete chegou a ser nomeado, mesmo à revelia de seus colegas, engenheiro da *Fabrizca del Duomo*. Sua atividade no *Castello* fora autorizada por Sforza, o qual exigiu o cumprimento de tudo o que Filarete indicasse. Ludovico Corio apresenta a carta com a

Trattato del Filarete". In: **Studi di Letteratura Francese: Le città ideali della letteratura**, v. 192, n. XI, 1985. p. 30.

⁴⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XI, p. 321 (f. 83v); Livro XII, p. 335, 392-393 (f. 87v, 103r).

⁴⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XII, p. 392-411 (f. 103r-108v).

⁴⁶ Lazzaroni e Muñoz acenam que o fato de Filarete apresentado Notileno como interprete do Libro d'oro é um indício de Filelfo tê-lo auxiliado no contato com textos antigos, principalmente gregos. Os historiadores deslindam, ainda, outros anagramas como Zogalia que refere Galeazzo Maria Sforza e Onitoan Nolivera que corresponde a Antonio Averlino (LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 233-236). Anteriormente, Carlo Promis já havia identificado o uso de anagramas no tratado, afirmando que o nome Onitoan Nolivera Notirenflo, é anagrama de Antonio Averlino Fiorentino (PROMIS, Carlo. "Notizia del Trattato inedito di Architettura scritto nel 1460 da Antonio Averlino Fiorentino detto Filarete". In: **Il Subalpino: Giornale di Scienze, Lettere ed Arti**. 1838. p. 11).

⁴⁷ ONIANS, J. B. "Alberti and ΦΙΛΑΠΕΤΗ". 1971. p. 106; e LANG, S. "Sforzinda, Filarete and Filelfo". 1972. p. 396.

⁴⁸ Carta datada de 20 dezembro de 1451, apresentada por LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 164.

⁴⁹ "Filarete". In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 260-261

⁵⁰ São exemplos o Arco de Cremona, iniciado em 1454 e não finalizado, e o *Duomo* de Bergamo, cuja obra foi iniciada entre 1456 e 1457, edifício que também foi elogiado por Vasari, o qual afirma ter sido realizado com não menos diligência e juízo, que o supracitado hospital. Cfr.: VASARI, Giorgio. "Vita d'Antonio Filarete e di Simona scultore fiorentini". In: **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale secondo la edizione di 1568. Roma: Newton & Compton Editori, 1999. p. 371.

ordem ducal que evidencia sua confiança no arquiteto: “*Pertanto volemo te deba intendere com luy [Antonio Averlino] et bisognandoli piu uma cosa che unaltra gli provederay secondo sera el bisogno senza exceptione alcuna*”.⁵¹ Michele Lazzaroni e Antonio Muñoz apresentam diversas cartas trocadas entre Jacopo da Cortona, Felipe de Ancona, Filarete e o Duque Sforza, sobre o andamento das obras no *Castello*, registrando os questionamentos e recorrentes desacatos às determinações de Filarete, a insatisfação deste, e o posicionamento de Sforza a seu favor⁵².

Na *fabricca del Duomo* Filarete enfrenta a mesma dificuldade. Em fevereiro de 1452, Filarete e Giovanni Solari, “*homini molto pratici et experti in lo mestero, virtuosi et intendenti in molte et varie cose*” são designados por Sforza para substituir Filippino delli Organi, responsável pela obra, em decorrência de seu falecimento.⁵³ A nomeação de Filarete como engenheiro da *fabricca* só foi aceita pelos deputados cinco meses mais tarde, após reiterações da ordem por parte de Sforza. Decorridos dois anos ocupando o cargo, Filarete foi afastado da obra pelos deputados que alegavam não necessitar mais de seus serviços.⁵⁴

Sua atividade provocou, nos outros artistas e engenheiros de Milão, tal resistência e contraste, que ele teve de se licenciar da cidade após três anos.⁵⁵ Em 1454, emprestado a Cremona pelo Duque, iniciou o trabalho de um Arco do Triunfo, o qual não fora finalizado. Em 1455, aparece, uma última vez, ligado aos trabalhos no *Castello* ducal⁵⁶.

No hospital, Filarete foi responsável pelo desenho⁵⁷ de todo o novo edifício, e também pela obra durante aproximadamente oito anos.⁵⁸ A pedra inaugural da *fabricca* fora posta em abril de 1456,⁵⁹ mas a obra foi iniciada apenas em 1457. Neste intervalo, a pedido

⁵¹ “Portanto queremos que tu te entendas com ele [Antonio Averlino], e se ele precisar de uma coisa mais que de outra, tu lhe proverás segundo a necessidade e sem exceção alguma.” CORIO, L. “Antonio Filarete (...)”. 1857. p. 10-11. Lazzaroni e Muñoz esclarecem que isto consta de ordem expressa em carta de Francesco Sforza ao Marques de Varese por ocasião de reformas que Filarete deveria dirigir em uma residência ducal em Varese. Apesar de não referir ao andamento das obras no castelo Sforzesco, os dizeres denotam a confiança que o Duque milanês depositava no arquiteto (LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 224).

⁵² LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 164-178.

⁵³ LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 178-179; “Filarete”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 260-261.

⁵⁴ LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 180.

⁵⁵ “Filarete”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 260-261.

⁵⁶ CORIO, L. “Antonio Filarete (...)”. 1857. p. 8; ROMANINI, A. M. “Averlino (Averulino), Antonio detto Filarete”. In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 662-667, 1962.

⁵⁷ Vasari elogia tal hospital concebido por Filarete, dizendo ser um lugar tão bem feito e ordenado que não acreditava existir, em toda a Europa, outro semelhante. VASARI, G. “Vita d’Antonio Filarete (...)”. (1568) 1999. p. 371.

⁵⁸ ROMANINI, A. M. “Averlino (...)”. 1962. p. 664; “Filarete”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 260-261.

⁵⁹ Vasari comenta que, segundo escrevera Filarete, estiveram presentes, na imposição da pedra fundamental, todo o Clero de Milão, o Duque Francesco Sforza, sua mulher Bianca Maria, e seus filhos, o Marquês de Mantova, o embaixador do Rei Alfonso d’Aragona, com muitos outros senhores. A presença dessas pessoas confirmada por Ludovico Corio, que nos apresenta trechos extraídos de documentos (Manuscrito trivulziano fog. 125) do *Archivio dell’ Ospitale Maggiore* onde Filarete descreve a cerimônia de inauguração da *fabricca* elencando os participantes. VASARI, G. “Vita d’Antonio Filarete (...)”. (1568) 1999. p. 371; CORIO, L. “Antonio Filarete (...)”. 1857. p. 6.

de Francesco Sforza, Averlino viajou para visitar alguns edifícios, entre os quais o *Ospedale di Santa Maria Nuova* e o *Ospedale degli Innocenti* de Florença.⁶⁰ Para a construção do *Ospedale Maggiore* de Milão a situação não é diferente. Mesmo sendo responsável pelo desenho de todo o edifício e engenheiro da obra durante longo período, Filarete se defrontou com a oposição dos demais mestres. Além da inobediência dos colegas, o arquiteto florentino foi obrigado a lidar com recorrentes solicitações de diminuição de seus pagamentos por parte dos deputados da obra.

Num primeiro momento, Francesco Sforza se manifestou contra⁶¹ tais solicitações. Em 1458 o duque determina a presença de Filarete em Veneza, e tal contenda é abrandada quando o arquiteto florentino, após ter seus honorários atrasados, aceita a redução do salário.⁶² Ainda assim, os atrasos nos pagamentos perduraram. Dissaboroso, Filarete insiste em falar com o duque. Sem êxito, escreve⁶³ a Sforza queixando-se da questão das pagas. O arquiteto salienta em carta que durante quatorze anos de trabalhos dedicados a ele não conseguiu sequer adquirir casa ou *vignia*.⁶⁴ Não obtendo sucesso, em meados de 1465⁶⁵ escreve ao duque renunciando aos salários que haviam sido acordados, e colocando-se à disposição para visitar o canteiro em caso de necessidade sem requerer mercê. Neste mesmo ano, o arquiteto é afastado da obra.⁶⁶

Uma de suas últimas realizações⁶⁷ foi a elaboração do *Trattato di Architettura* (c. 1460-1466), que consiste na proposta das cidades de Sforzinda e de Plusiapolis. Todo o tratado apresenta evidentes referências à Milão e à atividade que o autor desenvolvera na cidade lombarda. A própria mudança de dedicatória, de Francesco Sforza para Piero de Medici, já denota o desgaste da relação de Filarete e o Duque Milanês nesta última fase de sua estadia na cidade lombarda.

Os contrastes entre Averlino e os colegas, mestres e artistas, com quem trabalhava nos *cantiere* milaneses também são registrados no texto. A resistência encontrada por

⁶⁰ ROMANINI, A. M. "Averlino (...)" 1962. p. 664.

⁶¹ Carta de Francesco Sforza de 23 de dezembro de 1457 aos *Deputatis fabrice Magni hospitalis Mediolani* em LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 196.

⁶² O acordo foi conseguido por intermédio de Cicco Simoneta, conforme documento apresentado por LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 196-197.

⁶³ Carta não datada, provavelmente escrita entre 1464-65 e apresentada em CORIO, L. "Antonio Filarete (...)". 1857. p. 13; e LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 202-203.

⁶⁴ Mantida a grafia tal qual apresentada na carta. *Vigna* (do Italiano) e vinha (do português), ambas podem significar terreno onde há cultivo de videiras; ou atividade lucrativa, grande lucro.

⁶⁵ Carta de 16 de agosto de 1465. LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 196-197.

⁶⁶ Não se tem registros sobre a atividade de Averlino deste acontecimento em diante. Vasari afirma que Filarete morreu em Roma com 69 anos, enquanto jantava "*colò una scesa impetuosa e tanto crudele, [che] lo mando a quella altra vitta*". VASARI, Giorgio. "Antonio Filarete e di Simone - scultore Fiorentini" in: **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550**. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. v. 1-2. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1991. p. 334.

⁶⁷ Não se tem registros de seu paradeiro ou de outras atividades após sua saída de Milão em c. 1465.

Filarete nas obras das quais participou foi provocada pela fidelidade à arquitetura de tradição lombarda, dita “tardo-gótica”,⁶⁸ por parte daqueles que lhe contrapunham⁶⁹ e pelo fato de ser forasteiro. Sua aversão ao modo “gótico” de origem francesa e germânica e aos mestres que se pautavam por este modo de construção emerge no texto quando o tratadista diz que as catedrais de Milão e Florença são belas apenas porque “são de grande expensa” e que são feitas assim, mais pelo costume, do que por dominar a “ciência do desenho ou de letras ou de medidas”.⁷⁰ Noutra passagem Filarete é ainda mais incisivo:

“(…) rogo a todos que abandonem essa usança moderna, não se deixem aconselhar por estes mestres que usam esta tal *praticaccia*.⁷¹ Maldito seja quem a encontrou! Acredito que não possa ser outro, se não bárbaro, quem a trouxe para Itália.”⁷²

O Castelo Sforzesco é lembrado por Filarete em seu tratado ao descrever os materiais adequados⁷³ para construção de *becatelli*,⁷⁴ ao discorrer sobre a forma de construir tais elementos de sustentação,⁷⁵ como referência para a construção da muralha do Castelo do senhor em Sforzinda;⁷⁶ ou exemplificando a bombarda em forma de Leão fundida em 1460.⁷⁷ O *Duomo* é usado como referência de edifício que Filarete valoriza por ser uma construção de grandes investimentos,⁷⁸ e também menciona o mármore utilizado em seu revestimento.⁷⁹

O *Ospedale Maggiore* é mencionado por Averlino na descrição de pedras – espécie de granito – semelhantes às usadas em pilastras do edifício;⁸⁰ numa associação entre os ritos de inauguração das obras de Sforzinda e aquele de colocação da pedra fundamental do *Ospedale*,⁸¹ na descrição do hospital para Sforzinda, dizendo que este será igual ao de Milão, apresentando longa descrição do *Ospedale Maggiore*,⁸² ou mesmo ao discorrer sobre um sistema de serviços higiênicos semelhante ao usado no hospital.⁸³ Filarete comenta

⁶⁸ Cesare Cesariano, na c. 100 de sua tradução comentada do *De Architectura*, afirma que até os tempos de Francesco Sforza não estava em uso a arquitetura de Vitrúvio, e o modo antigo só foi assimilado com Giovanni Galeazzo e Ludovico Sforza. Cfr. Também: DE-PAGAVE, Venanzio. **Vita di Cesare Cesariano Architetto Milanese. Scritta da Venanzio De-Pagave, pubblicata dal Dottor C. Casati.** Milano: Tipografia Pirola, 1878. p. 77.

⁶⁹ “Filarete”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 260-261.

⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 12-13 (f. 2r).

⁷¹ Filarete opta por usar esta variação da palavra “prática” na intenção de dotá-la de sentido pejorativo.

⁷² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XVIII, p. 227-228 (f. 59r).

⁷³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 92-95 (f. 22v-23r).

⁷⁴ Tipo de mísula usada geralmente em torres e perímetros murários para suportar andares superiores cuja planta tem dimensões maiores.

⁷⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro IV p. 117-118 (f. 29r).

⁷⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI p. 153 (f. 39r).

⁷⁷ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XVII, p. 478 (f. 127v).

⁷⁸ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 12 (f. 2r).

⁷⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 73 (f. 17r).

⁸⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 69 (f. 16r).

⁸¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro IV, p. 103 (f. 25r).

⁸² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XI, p. 298-322 (f. 79r-84r).

⁸³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XVII, p. 501 (f. 134r).

também a viagem de estudos à região da Toscana,⁸⁴ que realizara em 1456 a pedido de Francesco Sforza para conhecer os hospitais locais.

Nestas alusões ao hospital de Milão, Filarete censura os arquitetos coetâneos que desenham e descrevem o edifício de uma forma e o constroem de outra, na tentativa de prevenir o Rei Zogalia⁸⁵ sobre como se defender contra eles;⁸⁶ e descreve, como mau exemplo, os pagamentos não efetuados em retribuição a sua atividade na obra.⁸⁷ É neste ponto que o caráter persuasivo do tratado toma corpo.

Averlino, em seu tratado, se apresenta como um artífice que desfruta de toda a autoridade que a posição de arquiteto da corte poderia oferecer. Martin Warnke⁸⁸ aponta que a elaboração do tratado filaretiano fora motivada, também, pelo empenho em fazer sua cidade-natal conhecer as possibilidades e a posição do arquiteto da corte, o que explicaria certo tom de euforia e arrogância do texto. O florentino elabora seu tratado tentando advertir, não somente sua cidade natal, como também o príncipe a quem estava servindo quanto aos benefícios e a importância de ter um arquiteto junto à corte. Mesmo sendo considerado quase como um conselheiro pelo Duque, Filarete não se sentia valorizado por seu comitente.⁸⁹ Julgava que deveria ser melhor acreditado e não escondia sua insatisfação.

Antonio Averlino perfila no tratado um arquiteto educado nas artes liberais, responsável por antever o edifício, com hegemonia no canteiro da obra, merecedor de convenientes recompensas, e que logra de confiança recíproca com seu comitente. Para exaltar o merecimento de tal posição pelo arquiteto, Filarete o apresenta como artífice capaz de conceber edifícios e até mesmo cidades, segundo as boas regras da *architectura* e com harmonia tal que consolidem a boa ordem da cidade e corroborem a eterna fama do comitente.

Seguindo Vitrúvio,⁹⁰ Antonio Averlino estabelece que o arquiteto deve conhecer as “sete ciências” (ou seja, as artes liberais do *trivium* e do *quadrivium*)⁹¹ e saber:⁹² letras, para que possa *rasimigliare* e exprimir coisas dignas; geometria, para que possa, com razão, fazer coisas boas e perfeitas; aritmética, para que saiba multiplicar números e as razões das coisas que faz, sem isto não seria possível atingir perfeição das supraditas razões;

⁸⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XI, p. 299 (f. 79r).

⁸⁵ Anagrama de Galeazzo Sforza

⁸⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 434 (f. 115r).

⁸⁷ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 47 (f. 9v).

⁸⁸ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 92.

⁸⁹ PIEROTTI, Piero. **Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe**. Pisa: Pacini Editore, 1995. p. 27.

⁹⁰ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 1.

⁹¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 14 (f. 2v).

⁹² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 428-429 (f. 113v).

astrologia, para que se inicie a obra sob bons planetas e constelações;⁹³ música, para que possa concordar os membros do edifício, assim como são concordantes as notas num canto; medicina, não apenas porque edifícios são como corpos humanos, mas para que saiba observar a salubridade dos ares e do local onde o edifício será construído; história, para que saiba representar os ornamentos em memória dos fatos passados; e direito, para que, quando requisitado à manifestar-se sobre alguma controvérsia, saiba julgar justamente.

Filarete não faz menção à filosofia, mas arrola as virtudes necessárias ao exercício do arquiteto. São elas:⁹⁴ prudência, para que proveja tudo o que for necessário ao seu tempo de preparo, evitando faltas e danos ao andamento;⁹⁵ bravura (*fortezza*), pois o exercício do arquiteto é público e está sujeito ao juízo de todo tipo de pessoa, inclusive ao de ignorantes; temperança, para saber lidar com os mestres da obra que não obedecem a suas determinações, avaliando se merecem apenas leve repreensão ou até dispensa do canteiro; fé, pois sem esta não há amor, e sem fidelidade ou amabilidade não há acuro com os gastos de execução; e caridade, para bem retribuir aos méritos dos demais mestres da *fabbrica*.⁹⁶

Logo no Livro I de seu Tratado,⁹⁷ Antonio Averlino dispõe-se a apresentar a origem da arquitetura e do conjunto de razões métrico-proporcionais que devem orientar o arquiteto para a ideação de um edifício. Uma das primeiras necessidades humanas, além da alimentação, é a habitação, para que possa abrigar-se das adversidades impostas pela natureza.⁹⁸ Para o tratadista, a gênese da *ars aedificatoria* consta de um movimento corporal de proteção. Quando Adão se deparou com as intempéries do ambiente afora ao paraíso, após cometer o primeiro pecado, observou a necessidade de proteger-se e, instintivamente, colocou suas mãos sobre a cabeça, cobrindo-se (fig. 1). Esta foi a primeira concepção arquitetônica segundo Averlino.⁹⁹ Filarete remonta a descrição vitruviana¹⁰⁰

⁹³ Vale observar que Filarete apresenta descrições sobre astrologia sem negar crença católica. Em seu tratado, ambas caminham lado a lado sem nenhum sinal de conflito. Maior exemplo disso é a descrição de decoração do piso da catedral de Sforzinda com representação dos doze meses representados pelos signos astrológicos e das quatro estações representadas pelos quatro elementos da natureza (água, ar, fogo e terra). FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IX, p. 248 (f. 64v-65r).

⁹⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XV, p. 429-430 (f. 113v-114r).

⁹⁵ Alberti já alertava quanto a importância do planejamento dos materiais necessários à obra para evitar atrasos. ALBERTI. *L'Architettura*. II, 3, p. 106-107 (f. 23r).

⁹⁶ Vale observar que, à diferença de Vitruvius, o qual explicita ser a filosofia responsável por dotar o arquiteto com magnanimidade, evitando que seja avaro, Filarete não menciona esta virtude.

⁹⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 7, 12 (f. 1v, 2r).

⁹⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 14 (f. 2v).

⁹⁹ “Não havia dúvida de que o edificar foi descoberto pelo homem. Quem foi o primeiro a fazer casas e habitações, não se sabe ao certo, mas deve-se acreditar que, assim que Adão foi expulso do paraíso, com a chuva, não tendo com o que se cobrir, colocou as mãos sobre a cabeça para defender-se da água; e assim como para viver era obrigado a comer, também habitar era necessário, para defender-se dos maus tempos e da água.

Dizem que antes do dilúvio não chovia, eu acredito, ao contrário, que chovia sim: se a terra tinha que produzir frutos, era necessário que chovesse. Assim, como para a vida do homem é necessário comer e habitar, portanto deve-se acreditar que Adão tendo feito das mãos seu teto, considerando a necessidade para viver, pensou e engenhou como fazer uma habitação, para que pudesse defender-se destas chuvas e também do calor do sol.

sobre a cabana primitiva, reafirmando a arquitetura como um produto de aperfeiçoamento natural, derivado das capacidades humanas: *imitatio* e *inventio* (fig. 2) e aditando a concepção teológica cristã em voga naquele momento.¹⁰¹

Figura 1. Adão, expulso do Paraíso, “*fattosi tetto delle mani*” fora na realidade o primeiro inventor de cabanas. Abaixo, na figura, lê-se “*Vitruvio Adam*” (fonte: FILARETE. **Trattato**. 1972. tav. 3 f.4r).

Figura 2. Construção das primeiras cabanas pelos habitantes da selva (fonte: FILARETE. **Trattato**. 1972. tav. 4 f. 5r).

Lembrando a passagem bíblica¹⁰² de que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, Filarete indica como a “primeira origem das medidas” o homem,¹⁰³ e dele derivam todas as demais medidas.¹⁰⁴ Para o tratadista, a atividade de ideação do edifício deve corresponder à concepção do homem por Deus,¹⁰⁵ associando a doutrina cristã sobre a formação do universo à platônica. Tal como apresentado no *Timeu*,¹⁰⁶ o demiurgo concebe o mundo e todos os seres divinos à sua similitude, e recomenda à seus filhos, os deuses imortais, que o imitassem para dar origem aos seres mortais, com observância da racionalidade, medida, proporção, harmonia e ordem. Aditando sabor cristão de tradição hebraica ao excerto platônico, Filarete afirma:

De modo que, vendo e compreendendo a sua necessidade, imaginava-se que alguma habitação fosse feita com ramos, ou cabana, ou talvez alguma gruta, onde pudesse se refugiar quando fosse necessário.” FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 23-24 (f. 4v).

¹⁰⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 2.

¹⁰¹ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXV.

¹⁰² **Gênesis**. 1, 26-27.

¹⁰³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 13 (f. 2r).

¹⁰⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VII, p. 182 (f. 47r); Livro XXIII, p. 651 (f. 177r-177v).

¹⁰⁵ ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 108; ONIANS, John B. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 160.

¹⁰⁶ PLATÃO. *Timeu*. 28b-29e; 69c.

“portanto Deus quis que, assim como o homem fora feito à Sua imagem e semelhança, também o homem se empenhasse em fazer algo à sua semelhança, utilizando para tanto o intelecto que lhe fora concedido.”¹⁰⁷

O ato adâmico de abrigar-se das intempéries, formando com suas mãos um telhado, para Filarete a primeira concepção arquitetônica, leva a entender que Adão exteriorizou a primeira “obra” a partir do próprio corpo.¹⁰⁸ Sendo Adão o primeiro homem criado (*creato*) por Deus, ele seria a referência humana, afinal, diferentemente dos outros homens, sua compleição não fora maculada pela ação transformadora da natureza.¹⁰⁹ Sua origem divina garante a perfeição das proporções encontradas em sua compleição. Pela lógica estabelecida por Filarete, Adão propicia o paradigma da proporção humana. O edifício, assim como o corpo humano, deve ser bem proporcionado e organizado.¹¹⁰ Também para Filarete¹¹¹ a beleza se alicerça na *symmetria*, vale dizer, na harmônica articulação proporcional das partes individualmente e no conjunto, e sua razão numérica advém da natureza.¹¹²

Para assegurar a consecução da articulação proporcional harmônica de toda a obra, o arquiteto deve se valer do desenho. Para o tratadista, por meio desta arte se manifesta a engenhosidade do arquiteto. Apenas se “souber fazer [desenho] de sua mão” poderá fazer algo com forma e dignidade. Averlino adverte que os mestres ligados ao exercício de edificar, os quais realizam suas obras mais pela prática que pela “ciência de desenho”, não deveriam ser reconhecidos como bons arquitetos, pois incorrem em muitos erros concernentes às medidas e proporções.¹¹³ Cabe a este artífice antever o edifício atendendo a todas as necessidades e ornamentos,¹¹⁴ o que ocorre apenas mediante a representação gráfica proporcional.

Filarete é bastante preciso ao se referir a desenhos feitos em justa proporção com as medidas reais do edifício, fazendo menção quase direta àquilo que se entende hoje como “desenho em escala”. Em duas passagens distintas o tratadista refere-se a este tipo de *disegno proportionato*. Na primeira, ao discorrer sobre o desenho da cidade de Sforzinda, o tratadista acrescenta um quadrado subdividido, no qual cada partícula corresponde a 1

¹⁰⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 (f. 5r).

¹⁰⁸ RYKWERT, Joseph. *The dancing column: on order in architecture*. Cambridge: MIT press, 1996. p. 65.

¹⁰⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 18 (f. 3r-3v).

¹¹⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 190 (f. 49r).

¹¹¹ Vitruvius, bem com Alberti, já haviam afirmado o mesmo. VITRÚVIO. *De Architectura* III, 1, 1; ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 2, p. 444-451 (f. 93r-94r); IX, 5, p. 810-825 (f. 164r-167r).

¹¹² GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 20, nota 2.

¹¹³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 12-13 (f. 2r-2v).

¹¹⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 157-158 (f. 40r-40v); Livro XV, p. 428 (f. 113r).

estádio ou 375 braços (fig. 3, 4).¹¹⁵ Na segunda, ao descrever o *Duomo* de Sforzinda, Filarete acrescenta, abaixo da figura do frontispício, um quadrado com os lados divididos em 15 partes, afirmando que cada uma destas partes corresponde a 10 braços (fig. 5, 6).¹¹⁶ Para ambos os desenhos – da cidade e do *Duomo* de Sforzinda – Filarete estabelece uma espécie de escala gráfica a ser utilizada no intuito de possibilitar conhecer as proporções reais que a obra terá quando construída. À passagem referente ao *Duomo* de Sforzinda, é aditada uma explanação:

“Simulando ser o homem assim pequeno, também são, portanto, as medidas que se extraem dele, e assim, em proporção se fazem os desenhos de edifícios, e mesmo que tal desenho seja pequeno se comparado a nós, que somos grandes, se os homens fossem pequenos como este [o desenho], lhe pareceria grande, como a nós parece e será quando [o edifício] for executado; e tantos homens caberão aí [na obra construída], quantos pequenos homens cabem neste pequeno desenho.”¹¹⁷

Figura 3. Planimetria da cidade (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 23, f. 43r).

Figura 4. Detalhe do esquema dos “paraleli” para representação em escala (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 23a, f. 43r).

Figura 5. Frente do *Duomo* de Sforzinda. O desenho diverge das descrições textuais (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 24^a, f. 47r).

Figura 6. Reticulo proporcional da planta do *Duomo* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 24b f. 47r).

¹¹⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 165 (f. 42v). Carlo Promis indica que o braço milanês corresponde a 0,5865 metros (PROMIS, C. “Notizia del trattato (...) da Filarete”. 1838. p. 3). Vale ressaltar que é uma unidade de medida bastante divergente da braça, que no Brasil ou em Portugal é considerada com 2,20 metros.

¹¹⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 180-182 (f. 46v-47r).

¹¹⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 182 (f. 47r).

Esses retículos, usados por Filarete para a concepção da icnografia do *Duomo* de Sforzinda, além de orientar a concepção geométrico-proporcional de todo o edifício, amparam o arquiteto na formulação do “*disegno proporzionato*”.¹¹⁸ Tal método de ideação o distancia do método medieval da *quadratura*, semelhante ao usado pelos pintores para transferir os desenhos sobre *cartone*, em que a unidade mínima do retículo base não definia valor numérico exato. Ao contrário, o retículo usado por Filarete possibilita que as linhas do edifício sejam traçadas em escala, num método de concepção apto a proporcionar o desenho, suas articulações e mensurar cada uma de suas partes. Tal retículo possibilita ao tratadista e ao comitente, ver o edifício integralmente e com medidas antes do início da obra.¹¹⁹

Tal como descrito por Filarete, o desenho – enquanto representação gráfica proporcional do edifício ou cidade – consiste num instrumento indispensável ao exercício do arquiteto, a possibilitar absoluto controle da natureza e da obra a ser executada.

Lembrando que coetaneamente o desenho é uma disciplina pouco conhecida e desapreciada, Filarete salienta que na Antiguidade compunha o conjunto de saberes de imperadores romanos como Nero e Adriano.¹²⁰ Esta arte assume tal importância no tratado, que Filarete a inclui na formação do príncipe (neste caso Galeazzo Maria Sforza, filho de Francesco) dedicando todo o Livro XXIV para lições de desenho.

Também é por meio do desenho que o arquiteto se aproxima do príncipe. Com este instrumento de representação aquele solicitante é incluído no processo de ideação do edifício.¹²¹ Filarete estabelece entre o arquiteto e o comitente uma relação de grande proximidade e confiança recíproca. A relação arquiteto-comitente é apresentada como semelhante àquela de um marido e sua esposa que geram um filho. Para Averlino o edifício tem uma mãe, o arquiteto, e um pai, o comitente, que juntos devem concebê-lo e criá-lo. A fase de ideação do projeto corresponde à gestação da mãe, e assim como a mulher sem o homem não pode conceber, também o arquiteto sem o comitente não pode idear um edifício, afinal é este quem requisita um novo edifício e provê o que é necessário para a construção. Da mesma forma, o comitente sem o arquiteto, não pode gestar o filho, a obra desejada.

“Tu talvez pudesses dizer: me disseste que o edifício se assemelha ao homem; então, se assim é, é necessário gerar e depois dar à luz como o homem.

A concepção de um edifício ocorre da seguinte forma: por si só, ninguém pode gerar outro [um filho] sem a mulher, e da mesma forma o edifício não pode ser criado [*creato*] por um só.

¹¹⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p.182 (f. 47r).

¹¹⁹ GRASSI, L. “Note”. 1972. p. LXX-LXXIII.

¹²⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 183 (f. 47r).

¹²¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 53 (f. 11r).

Da mesma forma que sem a mulher não se gera um filho, também aquele que quer edificar necessita de um arquiteto. (...) O arquiteto vem a ser a mãe do edifício.

Mas antes de pari-lo, assim como a mulher carrega o filho por nove ou sete meses em seu corpo, também o arquiteto deve fantasiar, pensar e amadurecer o edifício na memória com diversas possibilidades por nove ou sete meses, e deve fazer vários desenhos em pensamento em respeito à geração que fizera com o patrono, segundo a sua vontade. Pois assim como a mulher, aqui também sem o homem nada se faz(...)"¹²²

Filarete acrescenta¹²³ ainda, que sendo o arquiteto como a mãe de sua obra, ele deve ser também sua ama-de-leite, amável com o filho, dedicando-se em alimentá-lo, criá-lo e prover-lhe bons mestres (educadores, no caso de crianças, e mestres-de-obras, no caso de edifícios) e tudo aquilo que for necessário, contribuindo para garantir que seja “belo e bom”, e evitando que pereça por sua omissão. Entre arquiteto e comitente deveria existir codependência, e da mesma forma que a mãe sem o consentimento do pai “não pode fazer coisa alguma”, também o arquiteto sem a anuência do comitente.

Estando equiparado o príncipe no tocante ao poder de decisão sobre o edifício, e sua atividade associada à gênese divina, este arquiteto desfrutaria de posição hegemônica no canteiro. Predominância tal que superaria inclusive os administradores (deputados) de obras, que apesar de importantes ao bom andamento da construção, deveriam estar subordinados ao arquiteto. Nas palavras de Filarete este administrador:

“Não deve estar em posição superior, em nada comandando o arquiteto, se não quando imposto pelo senhor e principal do edifício [comitente], mas ao contrário, o arquiteto deve comandá-lo quanto às coisas que competem ao edifício, cabendo a ele [administrador] obedecer.”¹²⁴

A primazia do arquiteto no canteiro já havia sido asseverada por Filarete logo no primeiro ano que dedicou ao serviço de Francesco Sforza. Em carta destinada ao Duque milanês se queixa das diferenças enfrentadas com Pietro da Ciruscho, o qual queria executar os *beccatelli* do Castelo Sforzesco segundo intenção própria. Filarete recorre a Sforza dizendo “*luj e muratore, se fusse maestro dell’arte mia io non mi curerej di disputare*”¹²⁵ lembrando que já havia recebido ordens ducais para executar tal obra conforme o seu bom juízo.

¹²² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 39-40 (f. 7v).

¹²³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 40-41 (f. 7v-8r).

¹²⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 43 (f. 8v).

¹²⁵ “Ele é pedreiro, se fosse mestre de minha arte eu não me preocuparia em discutir”. Carta de 4 de outubro de 1452. LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. *Filarete Scultore e Architetto*. 1908. p. 180.

Ao revés do que Massimo Mussini¹²⁶ afirma, o tratado de Filarete não deixa dúvidas quanto ao viés de seu olhar em relação ao *De Architectura* de Vitrúvio. Ainda que o contato do arquiteto tenha sido intermediado por Filelfo, Filarete se mostra bastante impelido pela arte que o tratado antigo designa. Mais do que considerar, como afirma Liliana Grassi,¹²⁷ o *De Architectura* um simples modelo supra-histórico e testemunho de autoridade, Filarete conseguiu identificar os valores éticos do preceituário vitruviano, no que concerne à valorização do arquiteto, à afirmação da arquitetura enquanto arte liberal, e à associação cósmica homem-edifício. Para além das questões relativas ao uso e escolha dos materiais, a valorização da figura do arquiteto é questão eminente no discurso de Filarete. Este artífice, tal como descrito no tratado filaretiano, deveria ser douto nas boas ciências, bem como saber dirigir o canteiro. Como lembra Vitruvius, para não ser um “perseguidor de sombras”, o arquiteto deve ter domínio prático, e sua presença na obra garante maior controle das atividades de execução.

Filarete usa o tratado para aconselhar o príncipe quanto ao valor do arquiteto. Em diversos momentos de seu diálogo imaginário, Filarete se diz agraciado pelo bom desempenho nas atividades de construção de Sforzinda ou Plusiápolis,¹²⁸ seja com dinheiro para aquisição de novas vestes¹²⁹, ou com tamanha doação que poderia viver honradamente.¹³⁰ Duas passagens se destacam pelo caráter de incentivo à liberalidade. No primeiro, ao descrever Sforzinda, dirige-se a Francesco Sforza salientando a importância do arquiteto receber bons cuidados, para cultivar o amor pela obra, dedicando-se ao máximo para o trabalho.

“Digo que o arquiteto deve ser honrado e premiado com salário digno, conveniente a tal ciência [*scienza*], pois quando este se vê bem tratado, sempre pensa em fazer coisas que sejam úteis em honra ao edifício. (...) Isto acontece com qualquer pessoa: se percebe que não está sendo retribuído conforme seu mérito, não pode ter amor à obra, nem pensar o que é de grande utilidade.”¹³¹

No segundo, dirige-se de forma indireta a Galeazzo Sforza, ao aconselhar o Rei Zogalia¹³² sobre quão digno é um arquiteto justamente pelas contribuições que oferece ao bem viver na cidade, garantindo que “seja bela e útil”.¹³³ Adverte, ainda, sobre a

¹²⁶ MUSSINI, Massimo. **Francesco di Giorgio e Vitruvio: Le traduzioni del “De Architectura” nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141**. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. p. 89-91.

¹²⁷ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XIV.

¹²⁸ Vale lembrar que o arquiteto de Plusiapolis era Onitoan Nolivera, anagrama de Antonio Averlino.

¹²⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro V, p. 129 (f. 32v).

¹³⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 177 (f. 45v).

¹³¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 46-47 (f. 9v).

¹³² Vale lembrar, como já apontado, que Zogalia é um anagrama para Galeazzo.

¹³³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 431 (f. 114r).

necessidade de retribuí-lo com palavras e bens, ou seja, enaltecê-lo como merecedor que é de eminentes recompensas.

“O senhor a quem o arquiteto serve, deve-lhe ser grato em dizeres e em fatos, de modo que seja reconhecido pelos demais por sua utilidade e honra. (...) e por isso lhe será concedido bom e grande salário e além de ser beneficiado com outras doações.”¹³⁴

Este excerto antecede uma passagem, que, para Warnke,¹³⁵ institui noção primaz, e foi provavelmente formulada em termos teóricos pela primeira vez por Filarete: a *virtus* não pode ser paga, apenas estimulada. O prêmio oferecido ao artista deveria ser duradouro, ou até mesmo vitalício, para recompensar a virtude – uma capacidade pessoal, uma potencialidade subjetiva – não o seu desempenho. Na voz do arquiteto florentino:

“(...) pois uma mínima virtude não se pode comparar com dinheiro; mas tão mormente deve-se tratar alguém, quando se sabe que é ornado de muitas virtudes. (...) De modo que nós, tendo entendido conforme disse, a sua [do arquiteto] aptidão, o trataremos de modo que tenha motivo para se contentar além de suas necessidades, ou seja, convenientemente a sua virtude. A ele [ao arquiteto], era consignado cem ducados a cada ano, além de sempre lhe doarmos outras coisas, para que pudesse investigar e procurar novas fantasias e novas coisas a fazer.”¹³⁶

Filarete não deixa de registrar que, em seu tempo, nem todos reconheciam e gratificavam uma virtude, o que implicava manifestação de avareza e ingratidão destes comitentes. Ao contrário, Francesco Sforza, com seu reconhecimento, foi responsável por despertar muitos nobres engenhos, que estavam adormecidos. Homens virtuosos que seguiram o Duque milanês, pelo conforto oferecido, retribuíram-lhe com honras e fama.¹³⁷ Filarete intenta comover seu comitente, exaltando-o por algo que, na realidade, almejava, ou seja, ser equiparado aos grandes mecenas de sua época, como Cosimo de Medici e Federico da Montefeltro.¹³⁸

2.2.2 Francesco di Giorgio

Francesco di Giorgio Martini teve sua formação associada a dois círculos distintos.¹³⁹ O primeiro foi o de Siena, onde nasceu e passou sua juventude, e exerceu os primeiros

¹³⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 430-431 (f. 114r).

¹³⁵ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 198

¹³⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 431 (f. 114r).

¹³⁷ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 432-433 (f. 114v).

¹³⁸ SPENCER, John R. “Introduction”. In: Antonio di Piero Averlino, known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an Introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 1, 1965. p. XXXIV.

¹³⁹ Sobre a biografia e atividades desenvolvidas ao longo da vida ver: PROMIS, Carlo. “Vita di Francesco di Giorgio Martini”. In: **Trattato di Architettura Civile e Militare di Francesco di Giorgio Martini Architetto**

trabalhos, ligados à pintura, escultura e arquitetura. Foi por intermédio da administração da República Sienense que Martini pôde prestar serviços como arquiteto a diversas outras cidades da Península Itálica.¹⁴⁰ O segundo círculo foi o de Urbino, onde, sob comitência de Federico da Montefeltro, aprofundou seu contato com a engenharia militar e os estudos humanísticos.

Siena era sede de universidade (*Studio senese*), no entanto o ensino aí praticado tinha um caráter muito utilitário.¹⁴¹ Isto significa que o *trivium* das Artes Liberais eram considerados importantes apenas para as disciplinas administrativas e políticas, enquanto nas formações médicas e jurídicas este conjunto de saberes eram secundários. As artes do *quadrivium* eram requisitos na cátedra de Filosofia, mas aos olhos dos mestres não pareciam ter ligação com as atividades da escola de engenharia local.¹⁴²

A presença de Francesco Tolentino, o Filelfo, como professor de *humanae litterae*, no período de 1435-39, favoreceu o nascimento de um grupo restrito de eruditos cultivadores das letras. Esse grupo de estudos sobreviveu após a partida de Filelfo, sem muita força, através de seu aluno Agostino Dati, que deu sequência ao trabalho nos próximos vinte anos, e de Francesco Patrizi que também foi docente de gramática entre 1444 e 1457.¹⁴³

Francesco di Giorgio obteve em Siena¹⁴⁴ uma base em conhecimentos tecnológicos como geometria, *abachistica*,¹⁴⁵ mecânica, hidráulica e técnicas construtivas. Foi discípulo de Lorenzo di Pietro, *detto il Vecchietta*,¹⁴⁶ um renomado pintor, arquiteto militar e fundidor (*fonditore*) – ou seja, um *ingegnario*: mestre artesão e técnico genérico de altíssimo nível. Martini assume o cargo de superintendente de águas e aquedutos da cidade de Siena,¹⁴⁷

Senese del Secolo XV ora per la prima volta pubblicato per cura del Cavaliere Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana. (Dal codice Membranaceo della Biblioteca di S. E. Il Cav. Cesare Saluzzo) A cura di Carlo Promis. Torino: Tipografia Chirio e Mina, p. 3-86, 1841; ROCCHI, E. **L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini.** Conferenza tenuta il 30 marzo 1900. Siena: Tip. e Lit. Sordo-Muti di L. Lazzeri, p. 3-50, 1900; DONATI, F. "Francesco di Giorgio Martini in Siena". In: **Bullettino Senese di Storia Patria**, anno IX, fasc. II, p. 5-41. Siena: Tip. e Lit. Sordomuti di L. Lazzeri, 1902; TOLEDANO, Ralph. **Francesco di Giorgio Martini: Pittore e scultore.** Milano: Electa, 1987; FIORE, F. P. & CIERI VIA, C. "Francesco di Giorgio Martino (Francesco Maurizio di Giorgio Martini)". In: **Dizionario biografico degli italiani.** Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 753-765, 1995; PANTANELLI, Antonio. **Di Francesco di Giorgio Martini: pittore, scultore e architetto senese del secolo XV.** Siena: Ignazio Gatti Editore, 1870.

¹⁴⁰ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio.** 2003. p. 10.

¹⁴¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio.** 2003. p. 9.

¹⁴² MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio.** 2003. p. 10.

¹⁴³ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio.** 2003. p. 8, 12. PAPINI, Roberto. **Francesco di Giorgio architetto.** Firenze: Electa, 1946. p. 37.

¹⁴⁴ MUSSINI, Massimo. "Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana". In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro.** A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 321.

¹⁴⁵ Abacismo: Uso do ábaco como instrumento de cálculo; abascista: pessoa que faz cálculos com ábaco.

¹⁴⁶ MALTESE, Corrado. "Introduzione". In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare.** A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. 1967. p. XI-XII.

¹⁴⁷ TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini.** 1987. p. 156.

entre os anos de 1469 e 1473, ao lado de Paolo d'Andrea. Juntos foram responsáveis pela conclusão de trabalhos muito bem realizados.¹⁴⁸

Neste período dedica-se ao sistema de abastecimento hídrico e canalização subterrânea da cidade de Siena, isto é, os *botini* (cloacas) da cidade, experiência de grande importância em sua formação como arquiteto militar.¹⁴⁹ Aprendeu a arte de escavar com precisão trigonométrica, conheceu os percursos de condutores hídricos subterrâneos, informação de cunho militar (a revelação dos acessos aos aquedutos equivalia a quebrar um segredo de estado). Também adquiriu conhecimentos sobre as questões relativas à estabilidade das construções, familiarizando-se com a prática construtiva sienense e, possivelmente, com técnicas e estratégias militares.

Martini deixou Siena para entrar *al servizio* de Federico da Montefeltro, Duque de Urbino, redirecionando seu ofício para a arquitetura e a engenharia militar. Em 1477¹⁵⁰ já estava em Urbino, onde permanece quase 10 anos,¹⁵¹ tendo a oportunidade de se aproximar de Giacomo Cozzarelli, engenheiro militar de Montefeltro. Em Urbino, Martini se envolve com a solução de problemas das *fabriche* do *Duomo* da cidade e do *Palazzo Ducale*.¹⁵² Concebeu muitas obras¹⁵³ de arquitetura civil, religiosa e, principalmente, militar.

A guerra entre os florentinos (unidos a Milão, Veneza e Ferrara) e a aliança entre Sisto IV (Roma), Afonso d' Aragona (Calábria), Federico da Montefeltro (Urbino) e a República de Siena têm papel precípua para a formação de Francesco di Giorgio em arquitetura militar. No combate iniciado em 1478, que teve a duração de dois anos, Francesco di Giorgio aparece, em alguns documentos, como embaixador: peça-chave no jogo político de uma disputa. Durante o período de confrontos, Martini – sob comitência do Duque de Urbino – colaborava nas operações bélicas e estratégias de combate.¹⁵⁴

¹⁴⁸ ADAMS, Nicholas. "L'architettura militare di Francesco di Giorgio". In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa. 1993.p. 126.

¹⁴⁹ ADAMS, N. "L'architettura militare (...)". 1993. p. 126; PROMIS, C. "Vita di Francesco di Giorgio Martini". 1841. p. 15; MARIANO, Fabio. **Francesco di Giorgio: la pratica militare. Un'ipotesi attributiva per la "Cittadella simbolica" di S. Costanzo**. Urbino: QuattroVenti, 1989. p. 6.

¹⁵⁰ Arnaldo Bruschi antecipa a data para 1476, e Fabio Mariano afirma que Martini já mantinha contato com Federico da Montefeltro desde 1475-1476 (BRUSCHI, A. "L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento". In: **L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance**. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, 1992. p. 35; MARIANO, F. **Francesco di Giorgio: la pratica militare**. 1989. p. 11).

¹⁵¹ "Martini, Francesco di Giorgio". In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani. v. XXII, 1934. p. 445-447. Devido a longa estadia na região das *Marche*, em documentos chamavam Francesco di Giorgio de *urbinate*, sendo necessário ainda em 1841 argumentar que sua naturalidade era sienense (PROMIS, C. "Vita di Francesco di Giorgio Martini". 1841. p. 7, 15, 48; DONATI, F. "Francesco di Giorgio Martini in Siena". 1902. p. 30).

¹⁵² "Martini, Francesco di Giorgio". In: **Enciclopedia Italiana**. 1934. p. 445-447.

¹⁵³ Para descrição de todas as obras arquitetônicas as quais Francesco di Giorgio se vinculou na região urbinata ver VOLPE, Gianni. **Francesco di Giorgio. Architetture nel ducato di Urbino**. Milão: Clup di CittàStudi, 1995.

¹⁵⁴ MALTESE, C. "Introduzione". 1967. p. XI-XII.

Francesco di Giorgio volta a Siena, em 1485, como engenheiro da República,¹⁵⁵ e em 1486 é nomeado arquiteto da cidade, e apesar da origem humilde – descendente de um *pollaiuolo*, criador e vendedor de frangos – aquista confiança em Siena que chegou a fazer parte do conselho da República.¹⁵⁶ Mas Martini não cumpre contrato de exclusividade como arquiteto de Siena.¹⁵⁷ Constantes solicitações de outras cidades, que requisitavam seus serviços, possibilitaram-no atuar em locais como Lucca, Urbino, Cortona, Nápoles, Milão, Florença e Roma, se tornando quase um consulente áulico dos mais poderosos senhores da Península Itálica.¹⁵⁸ Foi também nomeado *capomestre* da *Fabbrica* do *Duomo* da cidade¹⁵⁹ em 1499, cargo que ocupou por aproximadamente dois anos, até seu decesso.

Em maio de 1490, Francesco di Giorgio foi a Milão a convite de Gian Galeazzo Sforza – e provavelmente por sugestão do urbinato Donato Bramante¹⁶⁰ – para aconselhar e apresentar um parecer sobre o *Tiburio del Duomo*, tendo retornado a Siena em julho do mesmo ano.¹⁶¹ Sua estadia na Lombardia ensejou a aproximação com Leonardo da Vinci,¹⁶² com quem trabalhou na elaboração do citado parecer do *Duomo* de Milão, e noutro, de mesma natureza, em Pavia.¹⁶³

Martini foi também convidado, em 1491, para participar do concurso da Fachada de *Santa Maria del Fiore*, *Duomo* de Florença,¹⁶⁴ e apesar de não ter vencido, foi o único arquiteto-concorrente que não era natural da cidade sede.

Além do Duque de Urbino, Martini teve outro importante comitente, Alfonso II, Duque de Calabria e Rei de Nápoles,¹⁶⁵ mas sua atuação na região nem sempre foi presencial, muitas vezes ocorria por consultas, e suas sugestões eram executadas por assistentes.

¹⁵⁵ “Martini, Francesco di Giorgio”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1934. p. 445-447.

¹⁵⁶ Federico da Montefeltro colaborou para isso, tendo escrito cartas de recomendação em 1478 e 1480 para os membros do conselho, mas apenas em 1486 a participação de Francesco di Giorgio no conselho foi oficializada (DONATI, F. “Francesco di Giorgio Martini in Siena”. 1902. p. 19; PROMIS, C. “Vita di Francesco di Giorgio Martini”. 1841. p. 21, 31, 38-36).

¹⁵⁷ TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 157-158.

¹⁵⁸ PAPINI, R. **Francesco di Giorgio architetto**. 1946. p. 47. Sobre os documentos da visita de Martini a Milão, ou seja, o convite e o agradecimento, bem como o parecer do arquiteto ver: PROMIS, C. “Vita di Francesco di Giorgio Martini”. 1841. p. 45-46, 51-54, 56; PANTANELLI, A. **Di Francesco di Giorgio Martini**. 1870. p. 18-20; ROCCHI, E. **L’Opera e i tempi (...)**. 1900. p. 27.

¹⁵⁹ TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 158.

¹⁶⁰ MARANI, Pietro C. “L’Amadeo e Francesco di Giorgio Martini”. In: **Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo**. A cura di J. Shell & L. Castelfranchi. Milano: Cisalpino, 1993. p. 354.

¹⁶¹ PAPINI, R. **Francesco di Giorgio architetto**. 1946. p. 32.

¹⁶² TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 158; e “Martini, Francesco di Giorgio”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1934. p. 445-447.

¹⁶³ Vale lembrar que Leonardo possuía um manuscrito, todo anotado com suas considerações de leitura, referente à primeira versão do tratado de Francesco di Giorgio (Cod. Ashburnham 361 da Biblioteca Laurenziana). Cfr. “Francesco di Giorgio e Leonardo. Divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 527; e “Martini, Francesco di Giorgio”. In: **Enciclopedia Italiana**. 1934. p. 445-447.

¹⁶⁴ PANTANELLI, A. **Di Francesco di Giorgio Martini**. 1870. p. 23; TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 157.

¹⁶⁵ ADAMS, N. “L’architettura militare (...)”. 1993. p. 142; MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XL-XLI.

São certas apenas três visitas a Nápoles, ou seja, em 1491, em 1492, e em 1495.¹⁶⁶ Junto a Alfonso, o tratadista esteve envolvido nas atividades de remodelação do semblante de Nápoles segundo princípios modernos. Francesco di Giorgio realizou uma das maiores e mais importantes obras da cidade, regularizando vias, implantando o sistema hídrico para abastecimento das novas fontes, construindo novas *ville* e palácios e transformando todo seu perímetro murário, reconstruindo e reformando as fortificações. O arquiteto sienense foi, ainda, responsável pela expulsão definitiva das guarnições francesas,¹⁶⁷ fazendo explodir uma mina sob o *Castel Nuovo*.¹⁶⁸

Alguns historiadores consideram provável o contato de Giorgio Martini com o tratado de Filarete justamente por sua visita à Lombardia, onde a referida obra tinha certa circulação, bem como por suas passagens por Nápoles, onde havia uma cópia do tratado. É certo que, se o sienense não chegou a ter contato direto com o escrito filaretiano, ao menos o conheceu por meio da interlocução com Leonardo da Vinci, a quem o tratado não era estranho.¹⁶⁹

Francesco di Giorgio foi um arquiteto cujos serviços eram muito solicitados em toda a Península Itálica, o que lhe proporcionou uma atividade assaz rica e grande domínio técnico. Siena recebia frequentes requisições de outras cidades e senhores rogando pelos préstimos do arquiteto da cidade, que nem sempre eram atendidos.¹⁷⁰ Vale lembrar que as cortes não possuíam local apropriado para a formação de artistas, assim precisavam recorrer às cidades, sedes de corporações de ofício, que os emprestavam no intuito de ter seus interesses representados junto ao poder áulico. Artistas eram vistos pela cidade como moeda de negociação com os príncipes, representando um trunfo para estabelecimento de relações.¹⁷¹

Muitas cidades e senhores puderam contar com seus serviços em trabalhos de diversas naturezas, mas seu principal comitente fora Federico da Montefeltro, Duque de Urbino. Estima-se que Martini tenha passado ao menos sete anos em Urbino, um período em que realizou muitas obras, e que se estabeleceu como arquiteto militar. Montefeltro estava entre os maiores comitentes do Quatrocentos, sendo considerado por Cecil Clough¹⁷²

¹⁶⁶ TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 158.

¹⁶⁷ Referente à invasão de Carlos VIII à Península Itálica, que foi iniciada por Nápoles em 1494.

¹⁶⁸ Tal feito militar é considerado como a primeira explosão subterrânea realizada com sucesso. Cfr. ADAMS, N. "L'architettura militare (...)". 1993. p. 144; MALTESE, C. "Introduzione". 1967. p. XV. ROCCHI, E. **L'Opera e i tempi (...)**. 1900. p. 38; PANTANELLI, A. **Di Francesco di Giorgio Martini**. 1870. p. 43-44.

¹⁶⁹ FIRPO, Luigi. "La Città ideale del Filarete". In: **Studi in memoria di Gioele Solari**. Torino: Edizioni Ramella, p. 11-59, 1956. p. 59; BELTRAMINI, Maria. "Le illustrazioni del *Trattato d'architettura di Filarete*: storia, analisi e fortuna". In: **Annali di Architettura – Rivista del Centro internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza**, v. 13, p. 25-52, 2001. p. 42; SPENCER, J. R. "Introduction". 1965. p. XVII.

¹⁷⁰ TOLEDANO, R. **Francesco di Giorgio Martini**. 1987. p. 157-158.

¹⁷¹ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 113-126.

¹⁷² CLOUGH, Cecil H. "Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 36, 1973. p. 129.

o comitente mais disposto e abastado de toda a Península Itálica no período entre 1468 e 1482.

Federico da Montefeltro assumiu o Ducado de Urbino¹⁷³ com muita sagacidade.¹⁷⁴ Oddantonio da Montefeltro, seu irmão, sucedera ao pai Guidantonio, exercendo um governo bastante controverso em decorrência da cobrança excessiva de tributos, e pior, da luxúria exagerada, que encerrava atos agressivos, violentando até mesmo senhoras da nobreza. Oddantonio aquista a hostilidade de toda a população e é trucidado por um grupo de conspiradores, em 22 de julho de 1444. Federico, que estava nas proximidades tutelando Pesaro, prontamente avisado do episódio, colocou-se sob as muralhas da cidade na manhã seguinte.¹⁷⁵ A sucessão de Federico era questionável devido a sua ascendência incerta.¹⁷⁶

Não foram identificados os conspiradores do assassinato de Oddantonio, apesar da resistência dos Malatesta, que levantaram a suspeita de Federico estar envolvido na conspiração. Cabe pontuar que certamente Federico não ignorava a trama, tendo apenas se omitido em impedi-la. Em assembléia constituída por toda a população, a qual fora conduzida pelos conspiradores, foi assinado um acordo¹⁷⁷ com Federico da Montefeltro, e na tarde de 23 de julho de 1444, quando entra em Urbino, aclamado o novo senhor.¹⁷⁸

O Duque de Urbino fez fortuna, nas décadas de 60 e 70 do século XV. Insigne *condottiere* que era, chegou a ser nomeado Capitão General da Liga Itálica e Capitão do exército Florentino,¹⁷⁹ sendo o homem de armas mais bem pago da Península Itálica.¹⁸⁰ O

¹⁷³ Sobre as relações políticas que Federico da Montefeltro mantinha com outros senhores da Península Itálica ver: PANTANELLI, A. **Di Francesco di Giorgio Martini**. 1870. p. 14-17.

¹⁷⁴ Sobre os dados biográficos de Federico da Montefeltro ver: BENZONI, G. "Federico da Montefeltro, duca di Urbino". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1995. p. 722-743.

¹⁷⁵ BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 725-726.

¹⁷⁶ O primeiro casamento de Guidantonio – com Rengarda Malatesta – durou 26 anos e não lhe rendeu herdeiros, sendo Oddantonio fruto do segundo casamento – com Caterina Colonna, três anos depois do matrimônio. A versão oficial conta que Federico era filho de uma jovem solteira – Elisabetta degli Accomanducci dei conti di Petreio – com Guidantonio, nascimento muito celebrado pelo Duque, que após 25 anos de casamento infértil, ainda não tinha herdeiro. Outra versão, não confirmada, é que Aura – filha natural de Guidantonio e esposa de Bernardino Ubaldini – teria escondido sua gravidez para fazer parecer que o nascituro fosse filho de Guidantonio. Este, ansioso por um herdeiro, e impaciente pelo segundo casamento também não lhe conceder fruto já no primeiro ano, apressou-se em iniciar o processo da legitimação de Federico junto ao papa. Em dezembro de 1424, o Papa Martinho V (tio de Caterina Colonna) concede a bula de legitimação, garantindo a hereditariedade de Federico, caso o matrimônio não lhe oferecesse filho legatário. BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 722-723.

¹⁷⁷ Com o acordo Federico da Montefeltro compromete-se a cumprir 21 exigências, entre as quais se destaca: a não punição dos assassinos de Oddantonio; o abrandamento dos impostos; e a abolição de isenções concedidas à nobreza. BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 726.

¹⁷⁸ BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 726.

¹⁷⁹ CLOUGH, C. H. "Federigo da Montefeltro's Patronage (...)". 1976. p. 136.

¹⁸⁰ Neste período, Federico foi pago até para não entrar em guerra, e chegou a receber 80.000 ducados num ano para simplesmente "ficar em casa". Em 1467, após sua nomeação como Capitão General da Liga Itálica, passou a receber 60.000 ducados por ano para se manter em paz, ou 80.000 quando entrava em guerra. Vale ressaltar, como base de comparação, que o Duque de Veneza nesta época recebia 3.000 ducados por ano, e a renda total (bruta) de um próspero comerciante, um bispo ou cardeal não chegavam a 20.000 ducados por ano. (CLOUGH, C. H. "Federigo da Montefeltro's Patronage (...)". 1976. p. 130-131; BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 733).

Duque Montefeltro possuía, ainda, propriedades rurais, e recebia doações anuais das cidades que constituíam o Ducado de Urbino, obtendo renda que superava as necessidades de administração cotidiana e gastos pessoais.

Aliado a toda essa riqueza, havia o interesse pessoal de Federico da Montefeltro nas atividades artísticas. O Duque mantinha contatos diretos com os humanistas de Florença,¹⁸¹ e formou uma biblioteca muito rica, com mais de mil volumes manuscritos, muitos deles doados a Federico por autores que esperavam ser retribuídos e agraciados com sua comitência.¹⁸² Ao longo de sua vida, teve mais de 500 cortesãos,¹⁸³ sempre mantendo próximo de si artistas ligados a todas as artes, entre eles astrônomos, poetas, músicos, pintores, escultores, humanistas e arquitetos. Tal apreço pelas nobres artes era movido pelo intento em equiparar seu reduzido Ducado àqueles das famílias mais antigas, promovendo a consolidação de uma corte respeitada sob seu domínio.¹⁸⁴

Urbino foi um centro onde os estudos humanísticos eram muito estimulados por Federico da Montefeltro. O Duque mantinha contato direto e constante¹⁸⁵ com o círculo humanístico florentino e com Marsílio Ficino.¹⁸⁶ Valorizava a formação neste campo de tal forma, que teria contratado Gianmario Filelfo (filho de Francesco Tolentino) como professor de grego e latim de seus filhos entre 1476 e 1478.¹⁸⁷ Outro humanista presente em sua corte foi Alberti que, durante sua estada em Urbino no ano de 1464, esteve ligado às atividades de Luciano Laurana na reforma do *Palazzo Ducale*.¹⁸⁸

A biblioteca mantida por Federico era muito rica¹⁸⁹ em textos sobre estudos humanísticos. Encontrava-se entre os títulos ali presentes, além das já mencionadas cópias do *De Re Aedificatoria*¹⁹⁰ e do *De Architectura* de Vitruvius, uma,¹⁹¹ a cópia da obra completa de Marsílio Ficino, e cópias dos textos de autores antigos ligados ao interesse do humanista

¹⁸¹ Como lembra Arnaldo Bruschi, Bernardino Baldi (autor de *Vita e fatti di Federico da Montefeltro*, c. 1500) aponta que Alberti teria dedicado o seu *De Re Aedificatoria* a Federico da Montefeltro, mas, como ambos já não estavam mais em vida, o primo de Alberti, Bernardo, o dedicou a Lorenzo o Magnífico (BRUSCHI, A. "Federico da Montefeltro". 1978. p. 12, nota 2).

¹⁸² CLOUGH, C. H. "Federigo da Montefeltro's Patronage (...)". 1976. p. 138. Warnke aponta que a dedicatória, equivalia a ato de presentear, além de ser um meio de se fazer lembrar pelo príncipe, na expectativa de ser recompensado financeiramente (WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 146 e 147).

¹⁸³ BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 738.

¹⁸⁴ CONCETTA, Bianca. "La presenza degli umanisti ad Urbino nella seconda metà del Quattrocento". In: Francesco Paolo Fiore (a cura di). *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 130.

¹⁸⁵ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 54.

¹⁸⁶ Federico da Montefeltro mandou copiar toda a obra de Marsilio Ficino (MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 54.)

¹⁸⁷ Cfr. CLOUGH, C. H. "Federigo da Montefeltro's Patronage (...)". 1976. p. 133. Outros humanistas que tiveram presente em Urbino, ainda que em passagem rápida, foram: Pier Candido Decembrio, Porcelio Pandoni, Francesco Filelfo, Niccolò Perotti, Vespasiano da Batiscci e Giovanni Battista Cantalicio (CONCETTA, B. "La presenza degli umanisti ad Urbino (...)". 2004. p. 133).

¹⁸⁸ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 54.

¹⁸⁹ Sua biblioteca, mantida por seus sucessores, foi integralmente transferida para Roma em 1657, enriquecendo a Biblioteca Vaticana com os *Codices Urbinate* (BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 739).

¹⁹⁰ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 84.

¹⁹¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 92.

florentino.¹⁹² Seu apreço pelas artes e sua liberalidade são exaltados por Francesco di Giorgio:

“Ultimamente, [Federico da Montefeltro] amava tanto a *virtù* que, sabendo da existência de algum homem excelente ou solerte em alguma faculdade, não se aquietava até que o conduzisse para perto de si e o premiava grandemente.”¹⁹³

Entre as artes, a arquitetura ocupa posição de destaque aos olhos do Duque Federico. Apego, este, que é declarado na carta que concede *Patente a Luciano Laurana* ao mencionar que, entre os homens de engenho e de virtude, amava ao máximo aqueles ornados pela virtude da arquitetura, pois esta era fundamentada na aritmética e na geometria, principais artes entre as liberais.¹⁹⁴ Tal carta assume particular importância por ilustrar a organização dos canteiros e as relações entre comitente, arquiteto diretor dos trabalhos, mestrança, mestres de obra secundários e funcionários subalternos,¹⁹⁵ antecipando o novo conceito de arquitetura e a afirmação consciente da dignidade ao arquiteto.¹⁹⁶ Nesta carta, Montefeltro nomeia Laurana como responsável por precisar, em formas concretas e exequíveis, a ideia estabelecida pelo comitente para a construção de seu Palácio Ducal. Enquanto arquiteto, Laurana é colocado como intermediário entre o Duque e os ministros e executores da obra, tendo sido eleito por Federico “*Ingegnero e Capo* de todos os mestres que trabalharão na dita obra, sejam os muradores, os mestres de cantaria, os mestres de entalhe e fabros, ou qualquer outra pessoa de qualquer grau ou atividade”.¹⁹⁷ Com a carta, Montefeltro concede pleno arbítrio e poder¹⁹⁸ a Laurana para a direção da obra do *Palazzo Ducale* de Urbino.

O Duque Federico era um homem que “sabia se fazer temer em guerra, e ao mesmo tempo, sabia ainda melhor construir em paz”.¹⁹⁹ Nele sintetizava-se a dualidade do *tópos* das vidas ativa e contemplativa, numa fusão do fazer e do pensar. Sua personalidade reunia as qualidades do homem de armas e das letras, da força e da sabedoria. Tal *tópos*, das duas vidas, memorado nas marchetarias de seu celebrado *studiolo*, marca também a bivalência do palácio ducal, explicitando o modo de ser do Duque Montefeltro. Solícito ao justo governo de Urbino e ambicioso por vastos horizontes, Federico mantinha o espaço da

¹⁹² MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 54.

¹⁹³ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 427 (M, f. 50v).

¹⁹⁴ Carta de Federico da Montefeltro a Luciano Laurana escrita 10 de junho de 1468, do *Castello di Pavia* onde era hospede de Galeazzo Maria Sforza (BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978. p. 11). A carta é transcrita na íntegra aos cuidados de Domenico de Robertis em BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978. p. 18-22.

¹⁹⁵ BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978. p. 12.

¹⁹⁶ BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978. p. 17.

¹⁹⁷ BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978 p. 21.

¹⁹⁸ BRUSCHI, A. “Federico da Montefeltro”. 1978. p. 22.

¹⁹⁹ BENZONI, G. “Federico da Montefeltro”. 1996. p. 734.

cidade em pacífica tranquilidade pela distância com os eventos de guerra.²⁰⁰ Fez construir um palácio que ao exterior é robusto e austero e ao interior, leve e elegante, com função de centro do estado, símbolo de seu bom governo.²⁰¹

Tendo atuado como *condotiere* ao longo de toda a vida e acostumado com vitórias, Federico da Montefeltro não ignorava a necessidade de defesa de seu território. Grande demanda por construções de caráter militar movimentava a Península Itálica devido às pertinazes disputas decorrentes das tentativas de domínio de Florença sobre as cidades da região central, às invasões turcas que afligiam toda a costa leste da Península e a invasão francesa de 1494, liderada por Carlos VIII. A utilização extensiva da pólvora, pelos franceses, em sua artilharia e a necessidade de preparo contra essa nova forma de combate, exigiu mudança radical no sistema defensivo das cidades.²⁰²

A urgência destas transformações, que incorrem na substituição quase integral de perímetros murários, muito contribui para requalificação das relações entre arquiteto e príncipe. Ao colocar à prova questões de segurança da cidade, a introdução da pólvora na artilharia reforça a posição do arquiteto como peça chave na condução do poder, uma vez que é este artífice quem detém os conhecimentos da arte militar, tão requisitados neste momento.

Francesco di Giorgio, como arquiteto do Duque Montefeltro, desenvolveu projetos de grande vulto para o Ducado que não se restringiam ao campo militar. Ele chegara à cidade para suceder Luciano Laurana nas obras do Palácio Ducal, e esteve envolvido também nas reformas do *Duomo* velho. Concebeu obras civis como o *Palazzo Ducale* de Gibbio, o *Palazzo Publico* de Cagli, o *Palazzaccio* em Mercatello sul Metauro; obras religiosas como o convento de *Santa Chiara* e a Igreja de *San Bernardino*; e, principalmente, novas

²⁰⁰ BENZONI, G. "Federico da Montefeltro". 1996. p. 739.

²⁰¹ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 54-55.

²⁰² O sistema defensivo romano sobreviveu por toda a Idade Média, e apenas caiu em desuso com a introdução das armas de fogo. Este sistema era baseado em uma defesa vertical, constituído por muros de pedra muito fortes e altos, com ameias salientes (*machicoulis galleries*) de onde os defensores atacavam o inimigo por cima. A altura elevada da muralha, além de dificultar o ataque das catapultas e possíveis escaladas, também tornava mais potente a defesa, uma vez que o poder de destruição dos projéteis aumentava pela gravidade. No Renascimento, com o percurso mais rasteiro dos projéteis lançados pelas novas armas, mais próximo ao nível de lançamento e a força do impacto muito maior, o novo sistema de defesa transformou-se por completo, caracterizando-se então, por possuir muralhas baixas e robustas, revestidas de pedras e com uma espessa camada central de terra, responsável pela absorção do impacto dos projéteis.

A introdução da pólvora na artilharia ocorreu por volta da primeira metade do século XIV, e apenas em meados do século XV observou-se os primeiros registros do uso da bala de aço em canhões, empregado em larga escala somente em 1494, na expedição francesa contra a Península Itálica, liderada por Carlos VIII. A artilharia francesa se desempenhou com tamanha eficiência, que rapidamente mostrou que os métodos de fortificação então utilizados eram ineficientes contra essa nova forma de ataque, ou seja, estavam obsoletos, e precisavam passar por uma transformação com urgência. Cfr: DE LA CROIX, Horst. "Military architecture and the radial city plan in sixteenth century Italy". In: **The Art Bulletin**, v. 42, n. 4, Dec, p. 263-290, 1960; DE LA CROIX, Horst. The literature on fortification in Renaissance Italy". In: **Technology and Culture**, v. 4, n. 1, Winter, p. 30-50, 1963. As técnicas obsidionais expeditas desenvolvidas por Martini o tornaram famoso, frente às operações que geralmente eram longas e lentas. Na sequência Rocchi comenta quais foram as invenções de Francesco di Giorgio, e a comparação entre as fortificações antigas e modernas (ROCCHI, E. **L'Opera e i tempi (...)**. 1900. p. 15-20).

fortificações para a região, sendo as mais conhecidas as de Sassocorvaro e San Leo. Martini afirma no tratado que o Duque lhe concedera cento e trinta e seis edifícios²⁰³ nos quais trabalhou continuamente,²⁰⁴ prestando subsídio a todo o distrito *urbinate*, alguns dos quais foram descritos e desenhados no tratado.²⁰⁵ A colaboração de Martini junto a Federico d'Urbino, nas operações bélicas, permitiu que ele adquirisse grande experiência em engenharia militar. Com essas obras o Duque estimulava na população o sentimento de segurança oferecido pelo Estado, fazendo com que sentissem orgulho de sua cidade e do governo exercido por ele.²⁰⁶

Foi neste rico e profícuo ambiente que Francesco di Giorgio sedimentou seus estudos humanísticos, os quais lhe proporcionaram as condições necessárias para elaboração de seus tratados.²⁰⁷

Martini não encontrou grandes dificuldades para o exercício de seu mister. Warnke o aponta como um artista que desfrutava dos melhores privilégios da Corte, mas habitando na cidade, desobrigava-se dos compromissos cortesãos.²⁰⁸ O sienense foi um arquiteto cujos préstimos eram requisitados com grande frequência, ainda assim, não ignorava o despreço que a arquitetura enfrentava. Os demais príncipes com quem o arquiteto trabalhou não eram generosos como Federico da Montefeltro. Consciente desta condição, Francesco di Giorgio não se omite em defender seu ofício. Em seus tratados o sienense exalta o arquiteto como artífice de primaz importância para o bom governo da cidade.

Francesco Martini descreve no tratado um arquiteto cuja autonomia se perfaz por sua capacidade de decidir as opções mais adequadas a cada caso com antecedência, quando dos estudos para elaboração da ideia da obra. O tratadista ressalta:

“Assim como *Fizio*, que concebeu o templo a Minerva,²⁰⁹ disse em seus comentários, o arquiteto necessita de mais poder em sua arte e doutrina, do que [o artista de] qualquer outra arte e doutrina que exista.”²¹⁰

Reiteradamente o tratadista confia o edifício ou parte dele ao beneplácito e bom juízo do arquiteto.²¹¹ Evocando Vitruvius,²¹² Francesco di Giorgio assevera que a este artífice são

²⁰³ Como ressalta Maltese, o termo *edifici* usado por Francesco di Giorgio, compreende também as grandes máquinas e aparelhos bélicos. Cfr. MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XII; e MALTESE, Corrado. “Note”. In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrossi. Milano: Il Polifilo. 1967. p. 427, nota 3.

²⁰⁴ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 427 (M, f. 50v).

²⁰⁵ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 459-465 (M, f. 67 - M, f. 71).

²⁰⁶ CLOUGH, C. H. “Federigo da Montefeltro's Patronage (...)”. 1976. p. 144; e MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 79-83.

²⁰⁷ MUSSINI, M. “Siena e Urbino”. 2004. p. 325.

²⁰⁸ WARNKE, M. **O Artista da Corte**. 2001. p. 113.

²⁰⁹ Na realidade, se trata de Pytheos que concebeu o templo de Atenas em Priene. MALTESE, C. “Note” 1967. p. 38, nota 10.

²¹⁰ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 38-39 (T, f. 11r).

necessários *fabrica e raciocinazio*.²¹³ A primeira consta do uso e pensamento das *opare* (do fazer), a segunda consiste em demonstrar, antes da execução, as partes com proporcionada razão. Para Martini:

“E se o arquiteto não dispõe de engenho e invenção perspicazes e singulares, jamais poderá exercitar perfeitamente qualquer aspecto de tal arte, pois a arquitetura é apenas uma súpil imaginação, concebida na mente, e que se manifesta na obra”²¹⁴

A referida passagem remonta não apenas a Vitrúvio, citado por Martini, mas também a Alberti, para quem a possibilidade de antever a obra integralmente era condição *sine qua non* para justo o exercício da arquitetura.²¹⁵

Assim, o arquiteto deve ser douto em desenho; erudito em geometria, pois os edifícios têm variedade de formas, sendo necessário concebê-las com proporcional medida; em aritmética, para que saiba mensurar as despesas de toda a obra; e conhecedor de: história, para que saiba ornamentar o edifício segundo sua qualidade (*decoro, qualità*); em filosofia, para que tenha noção sobre a natureza dos materiais; música, para que possa conferir as proporções do edifício, garantindo a justa correspondência de todas as partes; física para avaliar a salubridade do sítio; direito, para que saiba seguir as leis de ocupação do terreno, e iluminação das edificações; e astrologia, para que possa eleger o momento certo para iniciar a obra, bem como identificar a incidência de ventos e insolação.²¹⁶

Para Martini são as aptidões humanas, e no caso do arquiteto os respectivos conhecimentos específicos que o possibilitam alcançar a perfeição. Por meio de sua indústria e solitudine, aproxima sua invenção da gênese deífica, o que confere êxito na concepção das diversas obras. Como argumenta tratadista sienense:

“Os homens devem aproximar-se, o quanto for possível, das coisas divinas, pois é nisso que consiste a sua felicidade, uma vez que, como tudo o que for aproximado à coisa mais perfeita, desta recebe perfeição (...)”²¹⁷

O tratadista convida o arquiteto a operar com observância nas invenções deíficas. Para Martini, são as relações macro-microcósmicas que regem todas as invenções, divinas

²¹¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 34 (T, f. 10r), 36 (T, f. 10v), 73 (T, f. 17v), 75 (T, f. 18r), 193 (T, f. 51r), 239 (T, f. 66r), 363 (M, f. 28r), 393 (M, f. 38r), 396 (M, f. 39r), 398 (M, f. 40r), 399 (M, f. 40v), 401 (M, f. 41r), 408 (M, f. 44r), 436 (M, f. 53v), 442 (M, f. 55r), 449 (M, f. 59v), 456 (M, f. 65r), 468 (M, f. 75r), 480 (M, f. 84v) e 505 (M, f. 98v).

²¹² VITRÚVIO. *De Architectura* I, 1, 1.

²¹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 36-37 (T, f. 10v).

²¹⁴ MARTINI. *Trattati*. p. 36 (T, f. 10v).

²¹⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 1, p. 96-97 (f. 20v-21r); .IX, 8, p. 846-847 (f. 172r); IX, 10, p. 856-857 (f. 173v).

²¹⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 37-38 (T, f. 10v – f. 11r).

²¹⁷ MARTINI. *Trattati*. p. 371 (M, f. 30v).

ou humanas. O homem fora concebido à imagem e semelhança de Deus,²¹⁸ e todas as outras coisas “contidas nos céus” têm origem nos corpos celestes. O tratadista aclara:

“assim como a coisa contida [tem origem] na continente, como a corruptível na incorruptível, a inferior na superior, e finalmente a particular na universal.”²¹⁹

Nesta senda, o homem é considerado por Martini como um “pequeno mundo” pois contém em si todas as perfeições do universo.²²⁰ Para o tratadista, que evoca os “filósofos gregos”, o homem é definido como microcosmo pois:

“está relacionado com as coisas inanimadas, nutre-se, cresce e gera como as plantas, sente como os brutos [animais irracionais], e por fim possui a razão e o intelecto como os espíritos, por isso os gregos o denominavam *Microcosmos*, isto é, pequeno mundo.”²²¹

Sendo o homem a invenção divina de maior dignidade,²²² é também a mais apta referência a orientar a ideação do arquiteto. A superioridade humana é afirmada com base na *Cidade de Deus* de Santo Agostinho,²²³ cuja autoridade é usada por Francesco di Giorgio para atestar que não há ser tão perfeito como o homem em toda a fábrica divina.²²⁴ O sienense reitera o argumento, retomando a insigne passagem bíblica,²²⁵ e explicando que todos os seres corpóreos foram concebidos à similitude e imagem do Feitor (*Fattore*) – Deus – sendo a mais elevada a *umana natura*, pois, comparada às demais, fora constituída com a mais nobre e perfeita *sapienza*.²²⁶ Martini estabelece, de forma quase intuitiva,²²⁷ a associação das doutrinas cristã e platônica sobre a gênese do universo como já havia feito Filarete.²²⁸

Foi também do corpo humano que os arquitetos, originalmente, extraíram (*tratta fusse*) as medidas para a arquitetura. Assim como Vitrúvio,²²⁹ Giorgio Martini discorre sobre a origem da *aedificatio*, nas primeiras congregações humanas, quando os homens deixam de ser selvagens e nômades e passam à vida em sociedade pelos benefícios que ela oferece, construindo rústicos abrigos. Contínuos refinamentos foram feitos até que

²¹⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301 (M, f. 3); 414 (M, f. 46v).

²¹⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301 (M, f. 3).

²²⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 361 (M, f. 27v).

²²¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 370 (M, f. 30v). Passagem muito similar é apresentada também na p. 361 (M, f. 27v).

²²² MARTINI. *Trattati*. p. 301 (M, f. 3); p. 360 (M, f. 27); 414 (M, 46v).

²²³ SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. XI.

²²⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 371 (M, f. 30v).

²²⁵ *Gênesis*. 1, 26-27.

²²⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 414 (M, f. 46v).

²²⁷ Compete lembrar que Martini não teve contado direto com os escritos platônicos, conhecendo-os apenas de ouvir falar (MALTESE, C. “Note”. 1967. p. 402-403, nota 9)

²²⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 (f. 5r).

²²⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 1-3 e 7.

alcançaram a perfeição da arte do edificar com beleza, elegância (*gentilezza*) e medida.²³⁰ Consecutivamente, Martini afirma que as medidas de tal arte foram extraídas do corpo humano, introduzindo a passagem sobre as proporções do *homo bene figuratus*, cujas descrições seguem quase com total fidelidade o *De Architectura*.²³¹

No tratado é explorada a importância primaz do desenho, sem o qual não é possível entender a composição do edifício. Na obra, o exterior esconde o interior, ocultando, assim, a articulação entre as partes.²³² Por conseguinte, o desenho viabiliza a invenção, permitindo ao arquiteto antever a obra globalmente, mesmo em situações inusitadas. A representação gráfica permite ao intelecto julgar com mais firmeza qual modo se deve edificar.²³³ Para o tratadista siensense, a invenção e o desenho são necessários à perfeição da arte. Ainda que fosse concebido mentalmente um edifício com proporções convenientes, este artífice não conseguiria executá-lo sem demonstrá-lo graficamente.²³⁴ Seja para a ideação da obra como para a leitura do tratado, o desenho é importante para evitar equívocos de interpretação das descrições verbais.²³⁵ Francesco Martini assevera que ao arquiteto completo é necessária a invenção, justamente para saber arrazoar quando enfrentar um caso não descrito no tratado, o que, sem o desenho, seria impossível conseguir.²³⁶

De todas as disciplinas arroladas como necessárias à arquitetura, a arte do desenho é considerada por Martini como a mais importante. Na primeira versão de seu tratado, todo um livro (*“Geometria e modi di misurare distanze altezze e profondità”*) é dedicado a lições de desenho geométrico, no qual noções sobre perspectiva também são delineadas. No preâmbulo à segunda elaboração de seu tratado, exalta a dignidade do desenho remetendo-se aos antigos. Amparado na *Naturalis Historia* de Plínio,²³⁷ Francesco di Giorgio reitera o desenho entre as artes liberais, ao revés da reputação inferior que tal arte tinha coetaneamente, lembrando que, no passado, não era ensinada a servos.²³⁸

Martini menciona, sem rancor, as pequenas retribuições que seus demais comitentes lhe prestavam. Não obstante adverte contra a avareza e cupidez que, já há algum tempo, vinha movendo os ânimos dos homens, os quais, abandonando as virtudes, valoravam apenas as ciências que promoviam riquezas e lucros. Para o arquiteto sienense as parcas retribuições não eram decorrentes unicamente da ganância ou sovinice destes comitentes; ele entendia ser também inferência do fato da *“antigrafica”* – que o tratadista entendia como

²³⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 67-68 (T, f. 16v); 373-374 (M, f. 31 - f. 31v).

²³¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2.

²³² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 484 (M, f. 85v).

²³³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 445 (M, f. 57).

²³⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 484 (M, f. 87v).

²³⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 489 (M, f. 88 - 88v).

²³⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 505-506 (M, f. 98v).

²³⁷ Plínio. *Naturalis Historia*. XXXV, xxxvi, 77.

²³⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 294 (M, f. 1).

arte do desenho²³⁹ – e da arquitetura serem, então, reputadas artes vis e inferiores a muitas outras artes mecânicas.²⁴⁰

Por outro lado, introduzindo a descrição de alguns exemplos de fortalezas construídas e desenhadas por ele, Martini acrescenta que o Duque Federico depositou nele confiança maior do que julgava merecer:

“Confiando, o meu senhor Duque *Federigo*, na minha exígua inteligência, talvez mais do que merecia, lhe agradou as fortalezas que fiz em seu território (...)”²⁴¹

O tratadista tece agradecimentos laudatórios a Federico d’Urbino. Ao prefaciар o livro sobre *Forme di Rocche e Fortezze*, o arquiteto apresenta um estudo sobre as armas de fogo existentes e possíveis proteções contra elas. Na passagem, Francesco di Giorgio enaltece o Duque, dizendo que deve a ele as conquistas e avanços que realizou no campo da Arquitetura Militar:

“(...) não teria sido inventor de semelhantes remédios se não fosse pelo fomento e pela ajuda que o meu ilustríssimo *D. S. Federigo Duca di Urbino* me concedeu. Cuja incrível prudência e sapiência, afastou meu pensamento de toda dúvida e temor que viesse a surgir em decorrência da superioridade da matéria.”²⁴²

Este é o comentário de abertura da longa homenagem que Francesco di Giorgio presta a Federico da Montefeltro. O tratadista ainda é grato pela bondade do Duque, sentindo-se amado ternamente como filho.²⁴³ Martini elogia suas capacidades em guerra, dizendo que deveria receber o título de *invitto*,²⁴⁴ virtuoso em prudência e intrepidez.²⁴⁵ Comparando-o com bravos romanos, afirma que o Duque é orador de muita clareza, de uma insigne moral, um perspicaz filósofo natural e engenhoso matemático, cuja liberalidade e clemência com os outros não preteriria a justiça.²⁴⁶ Francesco di Giorgio usa o insigne exemplo o Duque Federico da Montefeltro no intento de estimular outros mecenas que não dispõem de mesma liberalidade. A valoração do arquiteto e seu ofício, tal como apresentada no tratado, é descrita pelos fundamentos nas nobres artes, pelas comodidades que a arquitetura oferece à vida em sociedade, e pela garantia de fama eterna.

²³⁹ O Termo *antigrafica*, utilizado pelo tratadista, provavelmente derivou do equívoco de transcrição de um código pliniano, que de fato apresenta *anti graphicen*. Em Plínio, *graphicen* indica um particular gênero aristocrático de pintura. MALTESE, C. “Note”. 1967. p. 294, nota 2.

²⁴⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 293-295 (M, f. 1 – f. 1v).

²⁴¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 459 (M, f. 68r).

²⁴² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 425 (M, f. 50).

²⁴³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 427 (M, f. 50v).

²⁴⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 425 (M, f. 50).

²⁴⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 426 (M, f. 50).

²⁴⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 427 (M, f. 50v).

2.2.3 Cesare Cesariano

Cesare Cesariano era descendente de uma família ilustre. Seu pai, Lorenzo, douto nas humanidades e nas *normale legge*, iniciou a educação do filho bastante cedo.²⁴⁷ Mas Lorenzo faleceu jovem, deixando-o órfão antes de completar cinco anos, e sem um testamento escrito que o favorecesse. Graças à posição que o pai ocupara como funcionário ducal,²⁴⁸ foi criado num ambiente artístico-erudito rico e vivaz, circulando na corte de Ludovico *il Moro*. Desde os primeiros anos de vida, Cesariano já era muito estimulado e exigido em seus estudos, seja por parte do pai, como da madrinha (*noverca*) que o criou após a orfandade.²⁴⁹ Em 1591, aos quinze anos saiu de casa pois queria seguir a corte Ducal de Ludovico junto com seus preceptores,²⁵⁰ entre os quais Cesariano nomina Donato Bramante e Leonardo da Vinci.²⁵¹

Na última década do Quatrocentos, Cesariano deixa Milão e inicia uma fase de idas e vindas entre algumas cidades da Emilia-Romagna, havendo registro de sua presença em Reggio Emilia, Ferrara e Parma.²⁵² Neste período, que se estendeu por mais de 15 anos, trabalhou com espetáculos teatrais e como pintor aquistando fama tal que lhe rendeu nomeação de Engenheiro ducal,²⁵³ por Massimiliano Sforza, quando regressou a Milão, por volta de 1512.

Seu retorno a Milão coincide com a expulsão dos franceses, tendo participado, do assédio ao presídio no *Castello di Porta Giovia (Castello Sforzesco)*, entre junho de 1512 e dezembro de 1513, o qual, somente então, foi desocupado pelos invasores. No assédio,

²⁴⁷ KRINSKY, Carol Herselle. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521**. PhD Thesis: Department of Fine Arts, Faculty of the Graduate School of Arts and Science. New York University, 1965. p. 4.

²⁴⁸ Lorenzo, pai de Cesariano, desenvolvia atividade como *notaio* e chegou a ser *publicus imperiali auctoritate notarius*, e após a tomada de poder por Ludovico Sforza (*il Moro*), continuou a se dedicar aos serviços prestados a Gian Galeazzo Sforza e sua mãe Bona di Sforza. GATTI, Sergio. “Nuovi documenti sull’ambiente familiare e la prima educazione di Cesare Cesariano”. In: **Arte Lombarda**, n. 86/87, 1988. p. 188.

²⁴⁹ GATTI, S. “Nuovi documenti”. 1988. p. 190.

²⁵⁰ BRUSCHI, Arnaldo. “Introduzione”. In: Cesare Cesariano. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XVI-XX; CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1981. c. 91v.

²⁵¹ Afirma-se que Cesariano frequentou o estúdio de Bramante [cfr. CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 370, 524 (c. 4v, 21v); e CESARIANO. **De Architectura commentato**. 2002. p. 312 (c. 70v)] e certamente conheceu Leonardo (SAMEK LUDOVICI, S. “Cesariano (Ciseriano), Cesare”. In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 172-180, 1996. p. 172). Cesariano, logo no início de sua edição comentada do texto vitruviano coloca “*il mio preceptore Donato, cognominato Bramante*” [CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 377 (c. 4v)]. Onians qualifica Cesariano como o mais articulado pupilo do Mestre (ONIAN, J. B. **Bearers of Meaning**. 1988. p. 232). Cfr. também ROVETTA, Alessandro; MONDUCCI, Elio & CASELLI, Corrado. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. Milano: Silvana Editoriale, 2008. p. 16. Cfr. Também: ROVETTA, Alessandro. “Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell’età di Ludovico il Moro”. In: **Bramante milanese e l’architettura del Rinascimento lombardo**. A cura di Christoph L. Frommel; Luisa Giordano; Richard Schofield. Venezia: Marsilio; Vicenza: CISA Andrea Palladio. 2002. p. 84-87.

²⁵² ROVETTA, Alessandro. “Note introduttive all’edizione moderna del primo libro del Vitruvio di Cesare Cesariano”. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 252-257; e ROVETTA, A; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 11-25.

²⁵³ “Cesariano, Cesare”. In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, v. IX, 1932. p. 880-881.

Cesariano destacou-se como engenheiro militar e inventor de estratégias obsidionais, tendo contato com as arquiteturas castelãs de Francesco di Giorgio e Biagio Rossetti.²⁵⁴ Nova batalha é travada em 1515, quando Massimiliano se rende e deixa a Lombardia.²⁵⁵ Os constantes enfrentamentos entre os franceses e a família Sforzesca colocam à prova os conhecimentos de Cesariano como arquiteto e engenheiro militar. Com as experiências de guerra, Cesariano dedica longos anos ao estudo das obras de Vitruvius, Frontino, Vegezio e Roberto Valturi.²⁵⁶

Cesariano trabalhou na Igreja de *Santa Maria presso San Celso*, entre 1513 e 1514, fazendo um novo modelo e desenho para o frontispício da Igreja e do átrio, ou seja, a fachada externa do átrio, e a fachada da Igreja em si.²⁵⁷ Igrejas como *San Vittore* em Meda, *Santa Maria della Passione* e *San Maurizio Maggiore* em Milão, tiveram intervenções que chegaram a ser atribuídas a Cesariano. No entanto, a falta de documentação, que permitiria ao menos a datação das obras, impede a confirmação.²⁵⁸ Outra obra atribuída a Cesariano é a reforma do *Palazzo Landriani* na Via Borgonuovo, realizada antes de 1519, que envolveu a reestruturação de toda a fachada para centralizar a porta de entrada principal.²⁵⁹ Em Asti, o arquiteto milanês, executou uma obra que abrangia engenharia, agrimensura e hidráulica: a retificação do Rio Tanaro.²⁶⁰

Tendo saído de Milão entre os 15 e 20 anos de idade, Cesariano retorna à cidade natal próximo a 1512, já com quase 40 anos. Em sua chegada, encontra Milão numa fase bastante confusa e tumultuada, que teve início em 1499 quando a hegemonia da família Sforza foi interrompida, pela disputa de poder com os franceses. Neste ano, Luis XII de França – sucessor de Carlos VIII no reinado francês – invade a cidade reivindicando seus direitos sobre o Ducado devido à sua ascendência viscontea. O então Rei de França era

²⁵⁴ ROVETTA, A. “Note introduttive” 1966. p. 305.

²⁵⁵ GATTI, Sergio. “L’attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519”. In: **Arte Lombarda**, n. 16, 1971. p. 219. A adesão de Cesariano aos serviços de Massimiliano Sforza e sua atividade junto ao *Castello di Porta Giovia* entre 1512 e 1515 é noticiada, ainda que sucintamente, já em 1876, por Cesare Cantù (CANTÙ, C. “Ancora di Cesare Cesariano”. In: **Archivio Storico Lombardo: Giornale della Società Storica Lombarda**, anno III, 1876. p. 119.)

²⁵⁶ GATTI, S. “L’attività milanese del Cesariano (...)”. 1971. p. 220; FIORE, Francesco Paolo. “Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano”. In: *Caesare Caesariano. Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521*. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XXXVII e XXXVIII.

²⁵⁷ GATTI, S. “L’attività milanese del Cesariano (...)”. 1971. p. 221-225; BARONI, Constantino. “Osservazioni su Cesare Cesariano”. In: **Maso Finiguerra**. Milano: Tip. Allegretti di Campi, anno 5, fasc. 1-2, 1940? p. 2; e KRINSKY, C. H. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition**. 1965. p. 14-17. Maria Luisa Ferrari aponta para a colaboração entre Bernardo Zenale da Traviglio e Cesariano na intervenção em *Santa Maria presso San Celso*. (FERRARI, Maria Luiza. “Zenale, Cesariano e Luini: un arco di Classicismo lombardo”. In: **Studi di Storia dell’Arte**. A cura di Antonio Boschetto. Firenze: SPES. 1979. p. 159, 162.)

²⁵⁸ GATTI, S. “L’attività milanese del Cesariano (...)”. 1971. p. 225-227; e KRINSKY, C. H. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition**. 1965. p. 18-21.

²⁵⁹ GATTI, S. “L’attività milanese del Cesariano (...)”. 1971. p. 227-228; e KRINSKY, C. H. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition**. 1965. p. 21-27. Maria Luisa Ferrari aponta que para a intervenção no *Palazzo Landriani* mais uma vez houve a colaboração entre Zenale e Cesariano. (FERRARI, M. L. “Zenale, Cesariano e Luini”. 1979. p. 160-162.)

²⁶⁰ SAMEK LUDOVICI, S. “Cesariano (Ciseriano), Cesare”. 1996. p. 174.

neto de Valentina Visconte, irmã por parte de pai do Duque Filippo Maria Visconte. Após disputa de forças, Luís XII destituiu Ludovico *il Moro*, assenhoreando o Ducado de Milão. Inicia-se então um período em que o domínio de Milão alternava entre as mãos dos oponentes franceses e da família Sforza, a perdurar até 1535, quando inicia o longo período de domínio espanhol no Ducado de Milão. Em 1521, com apoio de Carlos V – rei de Espanha e Sacro Imperador Romano – Francesco II Sforza assume o Ducado de Milão. Carlos V assegura o Ducado a Francesco II até sua morte. Desde o início da hegemonia do último Sforza em Milão, o imperador sacro romano se manteve presente, ainda que de forma indireta, na administração do Ducado Milanês.²⁶¹

Cesariano desenvolve nova atividade junto ao Castelo Sforzesco em 1525. Nesta ocasião, Ludovico Barbiano di Belgioioso – governador de Milão e castelão sob Carlos V²⁶² – confia a Cesariano a fortificação em tenalha²⁶³ para munir o *Castello Sforzesco*,²⁶⁴ na direção da atual *Via di Porta Tenaglia*.²⁶⁵

O *Duomo* de Milão esteve sempre entre os interesses de Cesariano, mas não há registros de sua atividade junto a esta *fabbrica*, além daquela de reforma do interior da sala dos *deputtati*, antes de 1528. Ainda em 1513, pintou o afresco na sala dos deputados da *Frabricca del Duomo* em Milão,²⁶⁶ trabalho de grande prestígio, pois ali se reuniam os homens mais importantes do ponto de vista político, artístico e religioso de toda a Península Itálica. Não se têm mais vestígios deste trabalho, apenas o testemunho de pagamento deixado nos registros do *Archivio del Duomo di Milano*.²⁶⁷ O interesse de Cesariano em trabalhar junto a *fabbrica* da catedral milanese é ratificado por Venanzio de Pagave²⁶⁸ que apresenta trechos de um manuscrito do abade Antonio Francesco Albuzio, no qual o abade diz conservar uma carta de Cesare Cesariano, transcrevendo-a. Tal carta consta da solicitação feita pelo próprio Cesariano para que fosse nomeado arquiteto da *Fabricca del Duomo*, como sucessor de Bernardo Zenale da Traviglio após sua morte, em 10 de janeiro de 1526. Desejo este, que veio a se realizar apenas dois anos mais tarde.

Foi durante a segunda década do Quinhentos que Cesariano desenvolve a maior parte de sua tradução comentada e ilustrada do *De Architectura*, a qual foi publicada em

²⁶¹ BENZONI, G. "Francesco II Sforza, duca di Milano" in: **Dizionario Bibliografico degli Italiani**. Roma: Christengraf, 1996. p. 16-22.

²⁶² Entre o período de 1525 e 1527 Carlos V se apossou do Ducado de Milão. (SAMEK LUDOVICI, S. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". 1996. p. 177.)

²⁶³ Trata-se de uma estrutura de defesa que compõe a cinta muraria, e que se projeta ao campo de batalha, e consiste em duas faces formando um ângulo reentrante.

²⁶⁴ Não existem mais resquícios desta estrutura, a qual fora destruída devido a construção do novo sistema defensivo iniciado em 1546. (SAMEK LUDOVICI, S. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". 1996. p. 177)

²⁶⁵ Cesare Cantù, em 1876, já havia apontado tal atividade de Cesariano junto a Carlos V, ressaltando o pioneirismo do arquiteto na ideação e construção deste gênero de estrutura de defesa. (CANTÙ, C. "Ancora di Cesare Cesariano". 1876. p. 119.)

²⁶⁶ VERZONE, Paolo. "Cesare Cesariano". In: **Arte Lombarda**, n. 16, 1971. p. 204.

²⁶⁷ GATTI, S. "L'attività milanese del Cesariano (...)". 1971. p. 220.

²⁶⁸ DE-PAGAVE, V. **Vita di Cesare Cesariano**. 1878. p. 86-87.

1521. As contendas entre os comitentes da obra e o anotador acarretaram em grande prejuízo ao segundo, tendo sido privado de receber de volta as *tavole* de impressão e a terça parte dos volumes publicados.²⁶⁹ Costantino Baroni²⁷⁰ considera que Cesariano escrevera, além da tradução vitruviana, outro tratado, intitulado *Opus de templo maximo mediolanense*, de data desconhecida, o qual também é citado por G. B. Scaravaggi, mas que está desaparecido.

Em decorrência dos infortúnios relacionados à publicação de sua tradução comentada do *De Architectura*, Cesare travara uma batalha judicial reclamando seus direitos, a qual é desatada apenas em julho de 1528, com a sentença definitiva que estabelece um montante devido ao anotador, que é beneficiado com terras agrícolas confiscadas dos irmãos Gallo.²⁷¹ Em 1531 é assinado acordo entre Cesariano e Girolamo Gallo, favorecendo o primeiro. No documento Cesare renuncia às terras de Gallo, e tem garantida a devolução das *tavole* e o direito de metade das cópias depositadas na *Camera delle Entrate Straordinarie di Milano*.²⁷²

No início de 1528, Cesariano foi nomeado arquiteto da *Cesarea Maestà* e da *Fabricca do Duomo*, pelo governador da cidade, Antonio de Leyva.²⁷³ Foi este influente espanhol que efetivamente reconheceu a grande experiência de Cesare na *ars aedificatoria*, elaborando o documento de nomeação com uma exaltação lisonjeira acerca de suas qualidades como arquiteto militar.²⁷⁴ Em 1533 foi também nomeado Arquiteto de Milão²⁷⁵ por Carlos V.

Cesariano aqüstou estabilidade como arquiteto somente após a presença de Carlos V em Milão. Até então, o arquiteto milanês não experimentou o incentivo de uma comitência na execução dos trabalhos a que esteve ligado.²⁷⁶ A partir desta inconstância artífice, Cesariano elaborou a tradução comentada do *De Architectura*. Assim, aparecer como único autor da obra, ao contrário do que ocorreu, era algo importante para mostrar-se como artífice apto e erudito.²⁷⁷ O olhar acurado com que Cesariano estudava a obra de Vitruvius,

²⁶⁹ A este respeito ver: GATTI, Sergio. "Un contributo alla storia delle vicissitudini incontrate dal 'Vitruvio' del Cesariano subito dopo la sua stampa a Como nel 1521". In: *Arte Lombarda*, n. 96-97, p. 132-133, 1991.

²⁷⁰ BARONI, C. "Osservazioni su Cesare Cesariano". 1940? p. 1.

²⁷¹ GATTI, Sergio & MONDUCCI, Elio. **Nuovi documenti su Cesare Cesariano e la sua edizione del 'De Architectura' di Vitruvio (Como 1521)**. Reggio Emilia: Tipolitografia Emiliana, 1994. p. 10; 53-56.

²⁷² Ver documentos de 2 de março de 1531 (doc. 10) e de 11 de março de 1531 (doc. 11) apresentados em GATTI, S & MONDUCCI, E. **Nuovi documenti**. 1994. p. 57-63.

²⁷³ VERZONE, P. "Cesare Cesariano". 1971. p. 208. Cesare Cantù transcreve a carta de 23 de janeiro de 1528 que nomeia Cesare Cesariano ao cargo. (CANTÙ, C. "Ancora di Cesare Cesariano". 1876. p. 119-120.)

²⁷⁴ GATTI, S & MONDUCCI, E. **Nuovi documenti**. 1994. p. 13-14; e SAMEK LUDOVICI, S. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". 1996. p. 177.

²⁷⁵ "Cesariano, Cesare". In: **Enciclopedia Italiana**. 1932. p. 880-881.

²⁷⁶ DE-PAGAVE, V. **Vita di Cesare Cesariano**. 1878, p. 48. TAFURI, Manfredo. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento". In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 411; e ROVETTA, A; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 12.

²⁷⁷ TAFURI, M. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 410.

possibilitou-o identificar os valores éticos ligados a ela.²⁷⁸ Com a elaboração de sua tradução e comentários, Cesariano almejava consolidar uma ideia já bastante difundida, mas ainda não aplicada à realidade, isto é, a atividade da arquitetura como disciplina que exigia conhecimentos teóricos específicos e ligados às artes liberais. E, por não ser uma arte mecânica, mas uma atividade mental, aqueles que a exercem deveriam ocupar posição de destaque na hierarquia político-social.

Cesariano faz menções, em seu comentário, a algumas das obras a que esteve ligado. O *Duomo* de Milão é lembrado para exemplificar as espécies da *dispositio*, ou seja, tendo sido apresentadas suas *ichnographia*, *ortographia* e *scaenographia*,²⁷⁹ num questionamento sobre a solução estrutural aventada para execução do *tiburio*,²⁸⁰ como referência pelos materiais aí aplicados,²⁸¹ e por detalhes construtivos;²⁸² o *Castello Sforzesco* é recordado pelas defesas em *aggere* e em bastiões erigidas durante o assédio ao presídio francês aí instalado²⁸³ e pela associação de tijolos e pedras, assaz forte, usada em sua construção;²⁸⁴ a retificação do rio Tanaro em Asti é lembrada pela importância do conhecimento sobre direito,²⁸⁵ e os trabalhos empenhados para sua execução são descritos;²⁸⁶ é também referido o átrio da igreja de *Santa Maria presso San Celso*.²⁸⁷ O tradutor-comentarista não deixa de noticiar que esteve “a li *architectonici servitti dil Duca Maximiliano*”²⁸⁸ e seu contato com Donato Bramante, designando-o seu primeiro preceptor²⁸⁹ mais de uma vez.²⁹⁰

As atividades com pintura e ornamentação desenvolvidas por Cesariano nos primeiros anos de seu trajeto artífice não recebem tal atenção em seus comentários. Esta postura reticente sobre seu passado como pintor e ornamentador (*decoratore*)²⁹¹ se justifica, possivelmente, pelo fato de querer valorizar suas qualidades como arquiteto e erudito em sua edição de Vitrúvio, iniciada nos primórdios do século XVI, quando Cesare ainda não

²⁷⁸ GATTI, S. “L’attività milanese del Cesariano (...)”. 1971. p. 229.

²⁷⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 451-469 (c. 13r - c. 16r).

²⁸⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 548-551 (c. 24r).

²⁸¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 43, 45 (c. 34r, 35v).

²⁸² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 203, 259 (c. 57r, 63v).

²⁸³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 228 (c. 22r).

²⁸⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 97 (c. 42r).

²⁸⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 371 (c. 4r).

²⁸⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 112v, 138r.

²⁸⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 97r, 99r.

²⁸⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 91v.

²⁸⁹ Richard Shofield esclarece que, ao mencionar a relação com o “preceptor”, Cesariano não necessariamente se refere a um treinamento formal, exercitado junto a Bramante, uma vez que no Quatrocentos não era possível um adestramento formal em arquitetura. Esta designação pode ter derivado do fato de ter participado com o arquiteto *urbinate* de discussões sobre arquitetura. (SCHOFIELD, Richard V. “Gaspere Visconti, mecenate del Bramante”. In: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530*. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995. p. 309-310.) Cfr. também: ROVETTA, A. “Cesariano, Bramante (...)”. 2002. p. 84-87.

²⁹⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 377 (c. 4v), 524 (c. 21v), 311 (c. 70v).

²⁹¹ Aquele que desenvolve trabalhos de decoração por peio de pinturas, estuque, mosaicos, ou até mesmo cenografias.

gozava de estabilidade como arquiteto. Tais atividades são omitidas como estratégia seja para atrair sócios e comitentes dispostos a investir no empreendimento editorial, como também para exibir a credibilidade necessária ao seu futuro artífice.²⁹² No texto publicado, Cesariano também não faz menção às atividades desenvolvidas junto à Mateo de' Fideli, declarando como preceptores apenas Donato Bramante e Franchino Gaffurio,²⁹³ cuja autoridade corroborava o intento do anotador.²⁹⁴ Apenas no manuscrito madrilense Cesariano cita Leonardo da Vinci como "*mio preceptore de la grafida più che tutti gli ingenuosi et pictore et in le mathematice summo et di memoria celeberrima*".²⁹⁵

A dedicatória da tradução comentada a Francisco I de França, que detinha o Ducado de Milão no ano da publicação, não recebe a anuência de Cesare. O arquiteto milanês fora afastado dos trabalhos de tradução e impressão antes da finalização, tendo sido sua *oratio* substituída pela de Luigi Pirovani, este sim responsável por dedicar a obra ao Rei de França.²⁹⁶

Em verdade, a conotação política do tratado de Cesariano é obscura, exaltando muitos artistas que não estão ligados a família Sforza nem aos franceses, mas ao governo em nível citadino, o qual deveria conviver com os vários duques e reis que se alternavam no poder. A despeito disso, o anotador do texto vitruviano, em algumas tácitos momentos, acaba por manifestar certa ironia pelos "*filofrancesi*", e sua simpatia pelos "*filosforzeschi*".²⁹⁷

Manfredo Tafuri²⁹⁸ aponta Francesco Sforza, sua esposa e seus descendentes como destinatários da dedicatória de Cesariano. Tal consideração se deve à passagem²⁹⁹ em que o anotador enaltece o Duque milanês Francesco Sforza e sua progênie por reviverem as

²⁹² ROVETTA, A; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 12.

²⁹³ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1981. c. 77r. Franchino Gaffurio foi um compositor muito reconhecido em Milão, que possuía uma biblioteca riquíssima, frequentada também por Leonardo da Vinci. (ROVETTA. "Note introdutiva". 1996. p. 294.)

²⁹⁴ ROVETTA, A; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 14-16.

²⁹⁵ Vale lembrar que este manuscrito fora elaborado no terceiro decênio do Quinhentos, após a conturbada publicação da edição vitruviana de Cesariano, para tradução e comentários dos capítulos que os comitentes da obra o impediram de finalizar antes da impressão. Trecho do **manuscrito 9/2790** da Sección de Cortes della Real Academia de la Historia de Madrid apresentado em ROVETTA, A; MONDUCCI, E. & CASELLI, C. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. 2008. p. 16.

²⁹⁶ SAMEK LUDOVICI, S. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". 1996. p. 175. Após ter sido encarcerado pelos editores, Cesariano recorre ao governo francês, clamando por justiça. Quando questionado se estava disposto a consentir com a dedicatória ao rei Francisco I de França, Cesariano respondeu que não recusaria tamanha honra, mas apenas aceitaria caso estivesse certo que estar fazendo *cosa grata* a sua majestade, e caso o rei recusasse a dedicatória de Gallo. Cesariano indaga, ainda, quais seriam as gratificações que o rei ofereceria por suas imensas fadigas de mais de 20 anos. Os ministros franceses decidiram contra Cesariano, solicitando que ele se afastasse de Como (DE-PAGAVE, V. **Vita di Cesare Cesariano**. p. 29).

²⁹⁷ ROVETTA, Alessandro. "I Francesi a Milano: il punto di vista di Cesariano attraverso l'edizione vitruviana". In: **Louis XII en milanais. XLI^e Colloque International d'Études Humanistes**. Actes réunis par Philippe Contamine et Jean Guillaume, 1998. p. 359, 361; BATAGLIA, Antonio & REPISHTI, Francesco. "Fra Giocondo, Giano Lascaris e lo studio di Vitruvio a Milano". In: **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna**. A cura di G. Ciotta. Genova: De Ferrari, 2003. p. 414.

²⁹⁸ TAFURI, M. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)". 1978. p. 406-407, nota 2.

²⁹⁹ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1981. c. 100r.

“simetrias e ornamentos descritos por Vitrúvio” em suas obras edilícias, que, na voz do comentador, desde os “tempos dos romanos não [mais] eram usados em Milão”.

Na *oratio* original,³⁰⁰ Cesare apenas agradece a “benevolência divina” pela assistência prestada e oferece sua obra, “fruto de tanto trabalho”, a sua cidade: Milão. Cesariano evidencia de que forma a referida “benevolência divina”, teria estado presente nas vicissitudes de sua vida, possibilitando sua formação como arquiteto. O tradutor-comentarista salienta que “*da Dio e da me stesso mi sono auxiliato*” para estudar e versar-se, com lucro do trabalho cotidiano, o que tornou possível seu exercício com a “*pictura*” e a “*architectura*”.³⁰¹ É bastante provável que Cesariano tenha sido, em certa medida, um autodidata.³⁰² Para ele uma pessoa inculta e de origem simples poderia se instruir e se tornar um erudito através da leitura, como afirma: “os pobres indoutos podem, lendo, se erudir e se tornar bons.”³⁰³

Em repúdio aos pseudo-arquitetos, Cesariano apresenta a necessidade de o arquiteto se instruir.³⁰⁴ Estes pseudo-artífices eram os artesãos que alcançavam a posição de mestres de obras, sendo reconhecidos como arquitetos. No julgamento do tradutor-comentarista, eles deveriam ser intitulados meros “*fabricanti murarii*”, pois se amparavam exclusivamente na prática, e atuavam alicerçados apenas na experiência em obra, o que é qualificado, pejorativamente, como instinto. Cesariano, em análise etimológica, aponta a denominação “arquiteto” como evidência da superioridade deste artífice no canteiro. É explanada a origem nos termos gregos *αρχος* (*archos*) ou *αρχηγος* (*archegos*), cujas traduções para latim apresentadas no comentário são “*auctor, princeps, rector*”, somado a *τεχτων* (*tehton*), traduzido como “*magister fabrorum*”, “*principalis architecturae*” ou “*faber lignarius*”. O comentador lembra, ainda, que todos os demais artífices e *cerdoni*,³⁰⁵ que se dedicam aos usos da vida humana, estão submetidos à arte da carpintaria, cujos excelsos artífices são “ótimos” pois usam suas virtudes não somente para si mesmos, mas também em prol dos outros.³⁰⁶

Cesariano assevera que, para o bom exercício da arquitetura, é necessário o conhecimento de nobres artes. A erudição torna-se um elemento discriminante, que difere o arquiteto do mestre-murador, e como avaliação de aptidões.³⁰⁷ Sem tal erudição e, por

³⁰⁰ Gatti e Monducci apresentam a transcrição do manuscrito correspondente à *oratio* de Cesariano entre os documentos inéditos publicados em seu: GATTI, S & MONDUCI, E. **Nuovi documenti**. 1994. p. 47-51, doc. 5A. e correspondente ao *Manoscritto S. 162 INF.*, “*Memorie circa il Vitruvio del Cesarini*”, ff. 26.r.-27.r. da Biblioteca Ambrosiana de Milão.

³⁰¹ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1981. c. 91v.

³⁰² BRUSCHI, A. “Introduzione”. 1981. p. XVI.

³⁰³ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 361 (c. 3r - c. 3v).

³⁰⁴ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 354-357 (c. 2v - c. 3r).

³⁰⁵ No latim *cerdo(onis)* significa operário de baixa categoria, artífice de muito baixa remuneração.

³⁰⁶ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 357 (c. 3r).

³⁰⁷ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 406-407.

consequente, sem a “*geometrica schematione simmetriata*” o pseudo-arquiteto incorre em prejuízos plásticos e financeiros às obras, que viriam a aparentar terem sido construídas com débeis razão e decoro (*ratione* e *decoratione*).³⁰⁸ Cesariano ressalta a importância de uma normativa teórica que supere a prática experimental,³⁰⁹ ao afirmar que são repreensíveis os edifícios feitos sem a verdadeira *symmetria*.

Cesariano aclara as disciplinas que formam o verdadeiro arquiteto. Este artífice deve saber letras, pois elas são a origem e fundamento de todas as ciências universais, sem a qual não é possível viver perfeita vida;³¹⁰ ser perito em desenho (*graphida*), pois ainda que conheça todas as artes necessárias, não saber demonstrá-las seria como não saber nada;³¹¹ ser erudito em geometria, pois todas as coisas são afiguradas e compreendidas superficialmente e corporalmente por linhas de diversas qualidades e proporcional quantidade;³¹² e em óptica, a qual o anotador denomina perspectiva, que vale ao arquiteto por ser o meio para se elevar retamente uma superfície de um corpo, possibilitando antevê-lo corretamente com relação ao ambiente que o circunda;³¹³ ser instruído em aritmética, por ser importante para computar os materiais, trabalhos e gastos da obra, e principalmente para compor com “*simmetrie proportionabile*” o que se intenta prefigurar.³¹⁴ Ser conhecedor de história, pois os versados nesta disciplina certamente podem antever os acontecimentos em tempos de guerra ou paz, consistindo em ótimos conselheiros para a república, também para que o arquiteto saiba registrar grandes feitos por meio do edifício, como é o caso do pórtico das cariátides e o dos persas;³¹⁵ e de filosofia, cujas lições devem ser ouvidas atentamente, sendo importante ao arquiteto, pois sem o juízo das escrituras filosóficas faltar-lhe-ia a “*naturale cognitione*”, a qual perfaz o arquiteto de “*grande animo*”³¹⁶ garantindo-lhe não ser arrogante ou avaro e agir segundo as causas de Deus, também para que saiba as razões dos materiais a serem utilizados na obra.³¹⁷ Não ser ignorante em música, para que saiba modular as proporções, garantindo a proporcionalidade entre o todo e o particular;³¹⁸ e nem em medicina, para que saiba conhecer as condições terrestres, as espécies de ar e água, e os climas celestes, que temperadamente controlados pela

³⁰⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 345 (c. 2r - c. 3v).

³⁰⁹ ROVETTA, Alessandro. “Note”. In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna del primo libro. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. Milano: Vita e Pensiero, 1996. p. 345-346, nota 50.

³¹⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 361-362 (c. 3v).

³¹¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 362-363 (c. 3v).

³¹² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 364 (c. 3v), 376 (c. 4v).

³¹³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 364-365 (c. 3v), 376-378 (c. 4v).

³¹⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 365-366 (c. 3v), 379-380 (c. 4v - c. 5r).

³¹⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 367 (c. 3v), 380-399 (c. 5r - c. 7r).

³¹⁶ Termo escolhido por Cesariano para traduzir a virtude da magnanimidade. O termo empregado por Vitruvius é *animus magnus*.

³¹⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 367 (c. 3v), 399-406 (c. 7v - c. 8r).

³¹⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 367-369 (c. 3v - c. 4r), 407-410 (c. 8v).

edificação garantem salubridade.³¹⁹ Conhecer direito, para que responda a prática dos estatutos civis oficiais da cidade, respeitando as delimitações de vizinhança,³²⁰ e astronomia para que entenda as razões celestes, os ventos e os momentos oportunos para se iniciar a obra.³²¹

Para Cesariano são onze as disciplinas que o arquiteto deve conhecer, enquanto para Vitrúvio são apenas nove. Esta diferença ocorre, pois no tratado antigo óptica e aritmética eram consideradas desdobramentos da geometria, estando incluídas no domínio desta última. No comentário à tradução, elas ganham o mesmo destaque das demais artes. O anotador salienta que a óptica – a qual corresponde à perspectiva³²² – tange às artes liberais, por estar ligada às matemáticas,³²³ e a geometria se consuma apenas a partir da aritmética.³²⁴ Esta última, no entendimento de Cesare, tem especial importância por sua autonomia. A aritmética “pode estar separada das demais artes liberais, ao revés destas que não o podem sem companhia”,³²⁵ vale dizer que é possível aprender aritmética sem o conhecimento das outras, mas não o contrário, sendo ela o fundamento de todas as artes.³²⁶

Também, a arte do desenho recebe maior relevo na tradução comentada do que fora dado por Vitrúvio. Consciente do desvalor que ensombrava a reputação desta arte coetaneamente, Cesariano, assim como fizera Francesco di Giorgio,³²⁷ retoma a passagem pliniana³²⁸ em defesa da *graphida*. O tradutor-comentarista lembra que em seu tempo o desenho era ensinado aos servos e pessoas vis. Tal arte era lecionada por ignavos piores que os *fabricanti muratori* (pedreiros), e os bons professores eram vituperados. Cesariano salienta que, ao revés, o desenho já havia sido considerado, entre gregos, como arte liberal, presente na educação de meninos livres.³²⁹ Por meio da representação gráfica o arquiteto pode amadurecer prudentemente o edifício antes da construção, evitando erros indesejáveis.³³⁰ É justamente pela atividade de antever integralmente a obra que o homem difere da natureza,³³¹ e o arquiteto, do mestre-murador.

³¹⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 369-370 (c. 4r), 411-412 (c. 8v).

³²⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 370-372 (c. 4r), 413-414 (c. 8v).

³²¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 372 (c. 4r); 414-415 (c. 9r).

³²² No comentário a passagem sobre os números perfeitos (6 e 10), Cesariano explica que eles são aplicados a obras por meio da aritmética, geometria, música, perspectiva e astrologia, colocando a perspectiva entre as artes do *quadrivium*. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 156 (c. 50v).

³²³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 365 (c. 3v).

³²⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 364 (c. 3v).

³²⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 366 (c. 3v).

³²⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 417 (c. 9r).

³²⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 294 (M 1).

³²⁸ PLÍNIO. *Naturalis Historia*. XXXV, xxxvi, 77.

³²⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 363 (c. 3v).

³³⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 4 (c. 29v); Alberti, Filarete e Francesco di Giorgio já advertiam quanto a necessidade de amadurecer, com desenhos e modelos, a concepção do edifício antes de entrar em obra. ALBERTI. *L'Architettura*. IX, VIII, p. 846-847 (f. 172r); FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 40 (f. 7v); MARTINI. *Trattati*. p. 36 (T, f. 10v).

³³¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 471-472 (c. 16r).

Para Cesare Cesariano o desenho possibilita que o modelo seja elevado a “arquétipo platônico”,³³² ao associar as formas de representação gráfica do arquiteto – icnografia, ortografia e cenografia –, ao que entende como desenho.³³³ Na voz do anotador:

“Onde *idea*³³⁴ significa olhar ou ver similar, como num espelho, ou exemplar, da coisa que pretendemos figurar ou operar.”³³⁵

E para que o desenho do que se quer construir seja suficientemente similar ao produto final, Cesariano se vale de referências que o possibilitam *simmetrizzare* todo o conjunto da obra a partir de unidades mínimas pré-definidas. Estas medidas são registradas em desenho (fig. 7, 8, 9) por segmentos de reta subdivididos:

“(…) com os quais [segmentos HZ e ZK] poderás *simmetriare* tudo, e representar de maneira maior ou menor, não apenas estas, mas todas as *figuratione e corporature architettonice* e cada um dos outros gêneros de coisas e de corpos regulares ou *transregolari* que existem no mundo, ou seja, para que saibas comodular e entender como dividir para alcançar a *euritmiata simmetria*, (...) pois desta procede e se entende quase toda esta ciência [*scientia*, arquitetura]. Todo o resto desta figura teórica consiste em entender as supracitadas *icnographia* e *ortographia*.”³³⁶

Figura 7. *Ichnographia* do Duomo de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae* (Adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 7 - c. 14r).

Figura 8. *Orthographia* do Duomo de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae* (Adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Figura 9. *Scaenographia* do Duomo de Milão, com destaque para a referência das unidades de *simetriae* (Adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 11 - c. 15v).

³³² PLATÃO. *Fedro*. 255d.

³³³ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 204-205; Cfr. também: TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 444.

³³⁴ Cesariano se refere aqui a *ideai* (ιδεαι), ou seja, à *species dispositionis*

³³⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 452 (c. 13v).

³³⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 465 (c. 16r).

À semelhança do que se entende hoje como “escala gráfica”, essas unidades modulares permitem ao arquiteto representar em tamanho menor, ou maior, todas as medidas da obra, de modo que ao transpô-las para a construção, a justa proporcionalidade alcançada na ideação não escape ao edifício concluído.

Cesariano reitera que toda arte, incluindo a *aedificatoria*, consiste em duas coisas: “*fabricatione*” (*fabrica*, prática) e “*ratiocinatione*” (*ratiotinatio*, teoria).³³⁷ São elas que alicerçam a *sollertia ingenium* humano no processo de *imitatio* e *inventio*, possibilitando ao arquiteto contínuo aprimoramento de suas técnicas e por conseguinte de suas obras.³³⁸ Tal capacidade de engenho do homem permitiu que ele progredisse da vida selvagem à civilização, possibilitando-lhe desenvolver meios que o protegessem dos perigos à sua volta.³³⁹ A concepção da cabana primitiva, origem da arquitetura, ocorreu após a “invenção do fogo” (fig. 10).

Figura 10. Descoberta do fogo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 29 c. 31v).

Vale ressaltar que ao comentar a origem da vida em sociedade e da cabana primitiva, Cesariano, não nega a autoridade bíblica, ao contrário, permeia seus comentários com afirmações de sua fidelidade e crença nas escrituras sagradas cristãs. O anotador reforça a ideia vitruviana de que a origem da vida social, ou seja, o momento em que os homens deixam de ser nômades e aderem ao sedentarismo, agrupando-se e seguindo os

³³⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 425 (c. 10r).

³³⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 22 (c. 32r).

³³⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 13, 17 (c. 30v, 31r).

mesmos costumes, ser decorrência da descoberta e domínio do fogo (fig. 10).³⁴⁰ Com as necessidades impostas pelo meio, e a observância da natureza, começaram a buscar formas de proteção contra as intempéries e predadores, passando a imitar “ninhos” graças à “*perspicacità de ingenio*” própria do homem, como enfatiza o autor, que foi aperfeiçoando gradativamente seu abrigo, a cabana primitiva (fig. 11, 12).³⁴¹

Figura 11. Primeiras habitações (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 31, c. 32r).

Figura 12. Casa della Colchide (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 32, c. 32v).

Cesariano comenta, citando Aristóteles,³⁴² que *cogitatione* e *inventione*, habilidades exclusivas da mente humana, são as mais aptas e divinas entre todas as outras. Tais habilidades se expressam pelo desenho, e mais precisamente pelas espécies da *dispositio* (*orthographia*, *ichnographia*, e *scaenographia*).³⁴³ Cesariano, amparado na autoridade de Aristóteles, aponta que a mente humana corresponde aos olhos da alma, e por ser a regente (*rectrice*) do corpo, quase se iguala aos deuses imortais. O anotador adita que a virtude do ânimo é constituída na mente, a qual é como o raio num círculo ou o triângulo no quadrado,³⁴⁴ ou seja, se assemelha a um centro que atrai tudo o que é necessário à virtude

³⁴⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 19 (c.31v).

³⁴¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 20 (c.31v). Liliana Grassi e Alessandro Rovetta apontam que as mesmas estruturas apresentadas por Cesariano (fig. 11) quanto à da cabana primitiva, ou seja, em paredes e em paralelepípedo, já haviam sido também propostas por Filarete (fig. 2 e na tav. 5, f. 5v do tratado – cfr. Capítulo 3, fig. 16); Cfr.: GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. LXXIX; ROVETTA, Alessandro. “Note”. In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna dei libri secondi, terzio e quarto. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. 20, fig. 31.

³⁴² ARISTÓTELES. *Partes dos Animais*. 687a - 687b.

³⁴³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 471-472 (c. 16r).

³⁴⁴ Cabe lembrar que na descrição de Platão sobre a *imago mundi* geométrica, o quadrado tem origem na justaposição de quatro triângulos isósceles e retângulos, cujos catetos correspondem à metade da diagonal do quadrado. PLATÃO. *Timeu*. 55b.

dos cinco sentidos da alma.³⁴⁵ O comentarista, assim como Filarete³⁴⁶ e Francesco di Giorgio,³⁴⁷ assevera que:

“Esta ciência [*scientia*, a arquitetura] é imitada da divina operação, a qual criou, formou e ornou com várias formas todas as coisas do universo (...)”³⁴⁸

A atividade do arquiteto imita a divina operação, concebendo e formando tudo o que compõe o universo. Não se pode deixar de notar o sabor platônico dado à passagem, lembrando que no *Timeu* o demiurgo é apresentado como *artifex* do mundo.³⁴⁹

De maneira mais abrangente, em apologia ao verdadeiro arquiteto, Cesariano assevera que estes almejam a similitude com a natureza:

“Então, aqueles arquitetos que sabem produzir os efeitos engenhosos são como semideuses, pois se esforçam para que a arte se assemelhe e supra a natureza. E por isso ilustres ciências [*scientie*] e operações fazem com que os ineruditos idiotas sempre permaneçam súditos aos literatos etc.”³⁵⁰

Para Cesariano são as relações cósmicas entre os diferentes seres do mundo que pautam a associação entre a arquitetura e a natureza. Amparado na autoridade de Aristóteles, Platão e de outros pensadores que os seguiram,³⁵¹ o arquiteto milanês retoma as passagens sobre a origem da alma racional e da alma do mundo nos círculos concêntricos e nas relações numéricas.³⁵² Cesariano reitera que a “*anima del mundo*” e a “*nostra rationale*” obedecem à mesma razão, e as proporções que definem o macrocosmo podem também ser encontradas no microcosmo.³⁵³

“Seria uma narrativa longa notificar as proporções destas capacidades da nossa alma racional e da alma do mundo. Aquele que quiser saber a este respeito procure no *Timeo*, e outros, ou ainda em Cícero, no já citado livro do *Somno Scipionis*, o qual fala das proporções, que se encontram nos céus. A mesma razão da alma do céu, como disse Averrois, é a da nossa alma racional, e também o contrário, é uma mesma razão a da nossa alma racional e a da alma do mundo, como disse Temístio no primeiro *De anima*. Em outras palavras, as proporções que são encontradas no macrocosmo, são encontradas também no microcosmo, que é o homem, ou seja, as capacidades de sua alma racional.”³⁵⁴

³⁴⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 336-337 (c. 1r).

³⁴⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 (f. 5r).

³⁴⁷ MARTINI. *Trattati*. p. 371 (M, f. 30v).

³⁴⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 356 (c. 3r).

³⁴⁹ PLATÃO. *Timeu*. 28c-29a.

³⁵⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 355 (c. 2v).

³⁵¹ Entre os nomes citados estão Cícero (*Somniun Scipionis*), Averrois e Temístio.

³⁵² PLATÃO. *Timeu*. 34, 41. *Da Alma*. I, 407a.

³⁵³ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 416; e BRUSCHI, A. “Introduzione”. 1981. p. XXVI.

³⁵⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 428-429 (c. 10v).

O comentarista acrescenta que tais proporções são comuns nas diferentes artes, mas consideradas de formas diferentes. Os médicos observam a pulsação, os astrólogos as simpatias³⁵⁵ das estrelas, quais sejam os diâmetros, trígono, quadraturas, e os sextis, e o músico as consonâncias, entre elas o *diapente* (quinta), *diatessaron* (quarta) e *diapason* (oitava).³⁵⁶ A razão comum que regula todo o universo é representada graficamente por Cesariano através da comparação de diagramas que expressam consonâncias musicais e a harmonia dos planetas (fig. 13, 14). A atestar a íntima relação entre os diferentes cosmos, ao sobrepor as duas imagens (fig. 15), verifica-se que, no diagrama musical, os sons emitidos do ponto A descrevem os intervalos indicados, e ao encontrar com um obstáculo circular atingem pontos na circunferência que coincidem com a posição dos planetas no Cosmograma.³⁵⁷ Ademais verifica-se que o seguimento de reta descrito pelo *diapason*, no diagrama musical, equivale ao lado do hexágono no cosmograma bem como ao lado menor do retângulo, respectivamente: o *diapente*, ao do quadrado; o *diatessaron*, ao do triângulo e ao lado maior do retângulo.

Figura 13. Diagrama musical (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 5, c. 11r).

Figura 14. Cosmograma (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 5, c. 11r).

Figura 15. Sobreposição dos dois diagramas: musical e cosmograma (Adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 5, c. 11r).

O motivo do homem como referência microcósmica é aprofundado quando Cesariano comenta as passagens sobre o *homo bene figuratus*³⁵⁸ e *homo ad circulum e ad quadratum*.³⁵⁹ Para ele o corpo humano é o elemento natural cujas proporções são mais atrativas ao deleite.³⁶⁰ Cesariano assevera que a comensuração de todas as coisas pode proceder de um corpo humano de bela compleição,³⁶¹ e que era intenção de Vitruvius não

³⁵⁵ Optou-se por manter no português, o termo italiano *simpatia*, que no contexto da frase tem o significado de “atração” entre as estrelas.

³⁵⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 429 (c. 10v).

³⁵⁷ ROVETTA. “Note”. 1996. p. 435, fig. 5.

³⁵⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 148-149 (c. 48v-49r).

³⁵⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 149-152 (c. 49r-50v).

³⁶⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 146 (c. 48v).

³⁶¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 145, 154 (c. 48v, 50v).

apenas mostrar a comensuração deste corpo, mas também como compor as *simmetrie* precípua ao *decore* e à *proportionata venustà eurithmiata*.³⁶²

Para o comentador a arquitetura não possui uma dependência direta da natureza, daí a necessidade de regras, como as estabelecidas por Vitruvius no *De Architectura*. Ainda assim, Cesarino mostra, ao longo de seus comentários, que a arquitetura apresenta uma relação de conformidade com a natureza, embora indireta e intermediada pelas relações aritmético-proporcionais e pelas figuras geométricas do círculo e do quadrado, associadas ao corpo humano, e do triângulo, associada à *imago mundi* geométrica de Platão. Afirma que a verdadeira arquitetura só pode ser alcançada através da aproximação com a natureza. Em artes como a pintura ou a escultura a relação com a natureza se fundamenta na *imitatio*, de modo que a obra é diretamente associada a algo natural, enquanto a arquitetura ocorre através da *assimilatio*, isto é, na identificação de relações numéricas e geométricas apresentadas pela natureza que devem ser utilizadas na concepção arquitetônica.

Afirmada a nobreza da atividade do arquiteto, Cesarino destaca que este artífice é meritoso de recompensas. Para Cesarino os doutos, incluindo entre eles os verdadeiros arquitetos, devem ser reverenciados como filhos divinos, protegidos de todo tipo de perigo ou infortúnio assim como o são os chefes de estado,³⁶³ e agraciados em conformidade com suas obras.³⁶⁴ O comentador assevera que é lícito prover ao arquiteto local para habitar, vestimentas, cavalos, salário e bons servos.³⁶⁵ Enfim, Cesarino defende que um excelente arquiteto é de tamanha importância ao bem comum, que deve ser reconhecido e retribuído, de maneira a garantir que nada lhe falte. Para Cesarino os conhecimentos elencados possibilitam ao arquiteto conceber obras a atender as necessidades e comodidades humanas, à ordem cívica ao bem comum. Benefício este que agracia coevos e vindouros, registrando, sempiternamente, a memória do justo exercício de governo.

Filarete e Francesco di Giorgio escreveram seus tratados após alguma relação de comitência com senhores cuja ascendência contestável exigia que legitimassem seu valor como bons governantes para se firmarem no poder.³⁶⁶ Ao revés, Cesarino elaborou sua tradução comentada antes de poder usufruir desta experiência de trabalho ou ser devidamente reconhecido por suas qualidades como arquiteto, mas mostrando-se como

³⁶² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 145 (c. 48v).

³⁶³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 338 (c. 1r).

³⁶⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 129 (c. 46v).

³⁶⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 350 (c. 2r - c.2v).

³⁶⁶ PIEROTTI, P. *Prima di Machiavelli*. 1995. p. 81.

erudito no intento de granjear para si um comitente e impulsionar a atividade mecânica na arquitetura.

Filarete, apesar de encontrar em Francesco Sforza um comitente que lhe depositou grande confiança, não se sentia recompensado adequadamente. Os constantes desacordos com colegas vinham desgastando o bom relacionamento que tinha com o Duque milanês. Nos últimos anos de sua estadia na cidade a proteção que Sforza oferecia a Filarete já não era evidente. A mudança da dedicatória de seu tratado, que consiste num reendereço da obra para Pietro de Medici, após o rompimento com o Duque de Milão, reforça o caráter persuasivo do tratado. Tendo sido elaborado nesta última fase, quando desfrutava de menor prestígio em Milão, Filarete intenta afirmar o valor do arquiteto ao lado do príncipe para conquistar de novo um comitente que o amparasse, seja em Milão como em Florença, sua cidade natal.

Francesco di Giorgio, que não enfrentou dificuldades em encontrar comitentes dispostos a patrociná-lo no exercício como arquiteto, elabora um tratado cujo papel de convencimento do comitente tem menor força. Quando da elaboração do texto, a emergência pelas reformulações de ordem militar na cidade, patenteavam a posição eminente do arquiteto junto ao príncipe, uma vez que eram eles quem poderiam assegurar a comodidade e paz à vida cidadina. Não obstante, deve-se ter em mente que nenhum processo de transformação histórico-social é linear e as disputas para garantir posição hierárquica elevada ao arquiteto não fogem ao tratadista. O elogio ao exemplo de Federico da Montefeltro e a valoração dos estudos geométricos e aritméticos no mister da arquitetura figuram o intento de Martini em distinguir o arquiteto dos demais mestres do canteiro.

Por ocasião do preparo do tratado de Cesare Cesariano, a estabilidade quanto ao papel do arquiteto já estava mais avançada. Assim, seus esforços não se concentram unicamente na valoração hierárquica deste artífice, mas também em dar a ver a amplitude dos saberes que envolvem a arquitetura. Cesariano veio a experimentar o reconhecimento de seu trabalho e a comitência apenas depois que sua tradução comentada foi publicada, e o quadro político de alternância de poderes dominantes, que fez cenário ao período de sua elaboração, impediam o arquiteto milanês de se associar exclusivamente a um príncipe. Cesariano intenta, em seus comentários, explorar os limites da dignificação do artífice da *ars aedificatoria* ao tornar visível o profundo conhecimento humanístico que adquiriu pessoalmente, e alicerçar a formação do arquiteto neste tipo de erudição enciclopédica. Ademais da exaltação deste artífice, ele intentava granjear um comitente a quem pudesse se associar.

Todos os três engendram seus tratados evidenciando o arquiteto como peça imprescindível de governo, capaz de oferecer comodidade e segurança à população por

meio da *architectura*, marca sempiterna do bom exercício do poder. Incitam os ânimos quanto à liberalidade e magnificência, a serem empregadas na construção de edifícios bem como em retribuição ao artífice que os concebia.

Para estes tratadistas o arquiteto se assemelha ao demiurgo platônico, ora associado à crença católica. Deus construiu o mundo com a sua onipotência, o príncipe, com a sua potência magnífica, constrói a *res publica*, mas para isso depende de um mediador: o arquiteto. É, pois, o arquiteto quem sabe estender a divina perfeição da natureza para um cosmo construído, isto é, o edifício ou a cidade.³⁶⁷

Não obstante o impulso de revivescer os valores e glória antigos, os arquitetos-tratadistas do Quatrocentos enfrentavam uma questão que obstava sua consecução. Estes pensadores consideravam que o percurso da arquitetura, na antiguidade, teria sido pautado pelo acúmulo de riquezas, o que distanciava economicamente passado e presente. Como coloca Christof Thoenes,³⁶⁸ o vasto poder político e econômico dos antigos Impérios não era comparável com o domínio regional dos senhores italianos do século XV, que ademais não dispunham de escravos para concretizar seus desejos. Tendo em conta que o dinheiro se acumula com maior intensidade nos centros políticos e que a *ars aedificatoria* floresce com mais vigor nos locais onde há maior disponibilidade de riquezas, os tratados identificavam uma conexão direta entre arquitetura, poder político e dinheiro.

Alberti,³⁶⁹ Filarete³⁷⁰ e Cesariano³⁷¹ recordam a arquitetura monumental dos reis asiáticos e egípcios. Ao revés da admiração pelas obras que edificaram, esses exemplos são evocados por exporem a magnitude de seus comitentes, mesmo passados muitos séculos. Não menos memoriosa, no entanto muito mais louvada pelos arquitetos do Quatrocentos e do Quinhentos, é a herança edilícia das antigas Grécia e Roma. Ademais de referências autorizadas do bom exercício da *ars aedificatoria*, consistem em registros magnificentes, os edifícios gregos e os romanos.

É justamente neste ponto que os tratados de arquitetura se tornam instrumentos de persuasão quanto ao valor do arquiteto e da arquitetura junto aos príncipes. Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano delineiam um arquiteto que, guiado pela *sollertia ingenium* e amparado nas nobres regras da *architectura*, dispunha do desenho para antever a obra integralmente, fugindo a soluções formais ou utilitárias que maculassem a plena consecução da tríade *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Assim, confiantes no douto arquiteto cuja

³⁶⁷ PIEROTTI, P. **Prima di Machiavelli**. 1995. p. 32.

³⁶⁸ THOENES, C. "L'incarico imposto dall'economia". 1995. p. 52-54.

³⁶⁹ ALBERTI. **L'Architettura**. VI, III, p. 450-451 (f. 94r-94v).

³⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XIV, p. 401-407 (f. 105v-107r); Livro XIX, p. 563-564 (f.151v).

³⁷¹ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 2002. p. 86-97 (c.41r-42r).

formação é esteada nas artes liberais, nestes tratados itera-se a ideia de que construir magnificamente não exige dispor de quantias exorbitantes.

A aspiração de fama eterna identificou na arquitetura um meio de manifestar, e principalmente, transmitir aos pósteros as virtudes principescas da liberalidade e magnificência. Conscientes das limitações financeiras que dificultavam a construção de edifícios extraordinários, Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano, mostram-se como arquitetos capazes de superar a grandiosidade das obras dispendiosas com a engenhosidade de ideação, assegurando a magnificência pela habilidade do artífice e pela excelência dos preceitos que amparam sua concepção. *Symmetria* e *decor* são os requisitos que ensejam consecução da glória máxima para artista e comitente a ser revelada no edifício que, qual o corpo do homem de bela compleição, deve ser coeso e conveniente.

O desenho e a possibilidade de antever a obra a ser construída atestaram a arquitetura como arte intimamente ligada às liberais, e a atividade do arquiteto como virtude, pautada pelo exercício mental do *ingenium* e do *iudicium*. O arquiteto, detentor de conhecimentos elevados, enquanto ideador da obra, é o artífice responsável por *fa fare*, envolvendo-se nas ações de direção do canteiro, orientando e delegando aos demais mestres a execução. Estabelecida a distinção entre a atividade de ideação daquela de execução, Filarete, Francesco di Giorgio e Cesariano delineiam as noções precípuas, que devem nortear a concepção de uma obra para que se possa alcançar, ou ao menos, aproximar-se da perfeição.

Valendo-se dos preceitos vitruvianos da *symmetria* e *decor*, estes tratadistas identificam no homem a referência primaz para a concepção de um edifício ou cidade coeso, conveniente e eloquente. Esses três parâmetros, interdependentes, concomitantes e não dissociáveis no processo de ideação, serão estudados separadamente nos capítulos que seguem apenas como recurso analítico, para que seja possível identificar as diferenças e nuances das implicações de cada um deles. O presente capítulo ocupa-se da *symmetria*, da coesão da obra que, para estes tratadistas, é granjeada a partir de estudos aritmo-geométricos tendo o corpo e figura humana como base das especulações.

3.1 A *Symmetria* Vitruviana e a Coesão da Figura Humana

Segundo as *Definitiones* de Heron¹: “simétricas são aquelas quantidades mensuráveis com uma medida única; assimétricas aquelas que não admitem uma medida comum.” A *symmetria*, enquanto fundamento da harmonia de um conjunto orgânico e da respectiva beleza, tem origem pitagórica e emergiu no orbe figurativo alavancada pela obras de Policleto, em especial seu tratado *Kanon* e a estátua de *Doríforo*.² O termo é verificado entre os maiores – Platão e Aristóteles – com o sentido indicado pelo matemático.

¹ HERON. *Definitiones*. 128. Passagem apresentada por FERRI, Silvio. “Note”. In: Vitruvio. *Architettura* (dai Libri I-VII). Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri (texto latino a fronte). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2008. p. 116, nota 4. Cfr. também GROS, Pierre. “Vitruvio e il suo tempo”. In: Vitruvio. *De Architettura*. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. v. 1. Torino: Giulio Einaudi, 1997. p. LV.

² CORSO, Antonio. “Note – Libro III”. In: Vitruvio. *De Architettura*. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. v. 1. Torino: Giulio Einaudi, 1997. p. 273, nota 27.

Em seu *Timeu*, Platão discorre sobre a origem de males que acometem o corpo e a alma, e indica como antídoto a *symmetria* (συμμετρία), uma vez que tudo o que é bom, é também belo, e à beleza não falta *symmetria*. Platão esclarece que uma dissimetria (αμετρία) verifica-se num homem que tenha pernas muito longas ou qualquer outro excesso desproporcionado consigo mesmo. Outros exemplos são: a alma forte num corpo fraco e pequeno, o que a torna irritada; ou o corpo maior e superior à alma, o que incorre no pior dos males, a ignorância.³ Na mesma obra, previamente, o ateniense vale-se do termo *analogía* (ἀνάλογος, αναλογία, ανά λόγον), para discorrer sobre a proporção harmônica que deveria reger os elementos (ar, água, fogo e terra) nos diferentes corpos. Compete ressaltar que tal proporção harmônica (*analogía*) constava de essências divisíveis, indivisíveis e intermediárias, e respondia a relações numéricas tais como médias aritméticas e progressões geométricas.⁴

Na *Metafísica*, Aristóteles indica como as três principais formas de beleza a ordem (τάξις *taxis*), a *symmetria* (συμμετρία) e o limite (ωρισμένον, *horisménon*),⁵ este último antônimo de infinito e incomensurável.⁶ Nos *Tópicos*, o estagirita assevera que a beleza é uma certa *symmetria* (συμμετρία) dos membros do corpo.⁷ Para elucidar tal noção Aristóteles⁸ usa como exemplo a relação 24/16, que comporta unidades comuns, ou seja, 4 ou 8.

Este mesmo tipo de relação numérica entre as partes e o conjunto cinge a *symmetria* tal como descrita por Vitrúvio. Logo no Livro I o tratadista romano estabelece que tal preceito se perfaz apenas quando há justa correspondência de determinada parte com as demais e com o conjunto de toda a obra, tendo como denominador comum uma unidade referencial calculada como módulo.⁹

Ao retomar o tema no Livro III, Vitrúvio articula *symmetria*, *analogía* (αναλογία), *commodulatio*, *proportio* e *ratio compositionis*. Para o arquiteto romano:

“E essa [a *symmetria*] nasce da proporção [*proportione*] que em grego se diz *analogía*. A proporção é a comensurabilidade [*commodulatio*] de um membro isolado e da obra na totalidade, unidade essa a ser tomada como base para o sistema das relações modulares.”¹⁰

³ PLATÃO. *Timeu*. 87c-88b.

⁴ PLATÃO. *Timeu*. 31a-37a (em especial 31c-32a, 32c, 35b-35c e 37a).

⁵ ARISTÓTELES. *Metafísica*. XIII, 116b.

⁶ GROS, Pierre. “Commentaire: Livre III”. In: Vitruve. *De l'architecture*. Coord. Pierre Gros. Association Guillaume Budé. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 57.

⁷ ARISTÓTELES. *Tópicos*. 116b.

⁸ ARISTÓTELES. *Περὶ ἀτόμων γραμμῶν παράφρασις*. 2. Citado por GROS, P. “Commentaire: Livre III”. 1990. p. 57; GROS, P. “Vitruvio e il suo tempo”. 1997. p. LIV-LV. Sobre o tema, Pierre Gros sugere ver também: SCHLIKKER, Friedrich Wilhelm. *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*. Berlin: Archaeologisches Inst. des Dt. Reiches, 1940.

⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4.

¹⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 1.

Plínio¹¹ atenta para o fato de não existir um termo em latim que corresponda exatamente à *symmetria* grega. E, como indica Silvio Ferri, o mesmo ocorre com o termo *analogía*. Daí advém a dificuldade encontrada por Cícero e Varrão em assimilar os termos para a língua latina. Eles são responsáveis pela introdução destes vocábulos entre os romanos, ou no mínimo, no canteiro de obras.¹²

Em sua tradução do *Timeu*, Cícero constata o uso do termo *analogía*¹³ para indicar a condição de coesão e vínculos entre 3 ou 4 elementos ou partes, e observa também que o termo estava sempre relacionado à μέρος (*méros*), μοίρα (*moíra*), μερίζω (*merízo*), ou seja, subdivisão de partes. Assim, traduziu os dois conceitos que a *analogia* compreende (subdivisão e semelhança) num só termo latino que talvez lhe parecesse favorável: *proportione*, ressaltando que constava de uma inovação sua.¹⁴ Varrão reitera a proposição ciceroniana em seu *De Lingua Latina*¹⁵, ao traduzir ανά λόγον (*ana lógon*) como *pro portione* e justificando que λόγος equivale à *ratio* latina.

Ferri aponta que *ratio* e *portio* diferem: o primeiro significa valor, cômputo, conta, cálculo; o segundo termo significa parte, porção, subdivisão. O historiador remata: “já *ana lógon* equivale ‘conforme o respectivo valor’; depois tornando-se adjetivo, *análogos* equivale fundamentalmente a ‘similar’, e daqui o abstrato *analogia*, ‘semelhança, correspondência’.”¹⁶ Para ele o proposto por Cícero e Varrão consta de confusão que resultou no vocábulo bastardo: *proportio*.

Antonio Corso¹⁷ replica as distinções salientadas por Ferri, memorando que para Platão e para os matemáticos, *analogía* era termo que significava estritamente um sistema numérico de relações recorrentes, e que nos tempos de Vitrúvio, o substantivo neutro *análogon* é usado para indicar um sistema proporcional de base modular. Como exemplos disso, o historiador evoca passagem da *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo sobre as relações métricas de estátuas,¹⁸ e a supracitada passagem da tradução ciceroniana do *Timeu*. Ao que se vê, Vitrúvio, assim como Platão ou Cícero, estão falando da mesma coisa: a relação métrica e/ou numérica estabelecida a partir de uma unidade mínima a definir um todo coeso.

¹¹ *História Natural*. XXXIV, 19, 65.

¹² FERRI. “Note”. 2008. p. 164, nota 1.

¹³ Passagem supra referida. PLATÃO. *Timeu*. 31c, 32c e 37a.

¹⁴ FERRI. “Note”. 2008. p. 164-165, nota 1.

¹⁵ *De Lingua Latina*. X, 1-2 e 37.

¹⁶ FERRI. “Note”. 2008. p. 164-165, nota 1.

¹⁷ CORSO, A. “Note – Libro III”. 1997. p. 273, nota 28. D’Agostino segue a mesma linha de argumentação em: D’AGOSTINO, Mário Henrique Simão. *A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitrúvio e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 96-100.

¹⁸ SÍCULO, Diodoro. *Biblioteca Histórica*. I, 98, 7.

Platão, sem referir à *symmetria*, retoma a noção de comensurabilidade das partes, atestando que ela deve estar presente no discurso, assim como num corpo vivo:

“Todo discurso deve ser constituído como um ser vivo, e ter um corpo próprio, de modo a não lhe faltar a cabeça nem os pés, e tanto as partes do meio quanto as externas devem estar dispostas de modo que se ajustem umas às outras e também com a totalidade.”¹⁹

Analogamente, Vitrúvio elege o corpo humano e as relações métricas entre seus membros como exemplo para elucidar o exato sentido de *symmetria* que deve imperar na arquitetura. O tratadista romano remata a explanação sobre o referido preceito:

“Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia a partir do côvado, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no acabamento das obras.”²⁰

Para Vitrúvio, a mesma razão que garante simétrica coesão ao corpo humano, no particular e no conjunto, deveria reger a concepção do edifício. Objetivando aclarar a consecução da *assimilatio* da *symmetria* humana para a obra arquitetônica, o tratadista antigo precisa as principais relações proporcionais inerentes à figura do corpo masculino:

“Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e à raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte, e a mão distendida, desde o pulso até a extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava; da parte superior do peito, na base da cerviz, até a raiz dos cabelos, à sexta parte, e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte. Por sua vez, da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto, e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até a raiz dos cabelos temos a frente, que também é a terça parte. O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da altura do corpo; o antebraço, à quarta; o peito, também à quarta. Também os restantes membros têm as suas proporções de medida, com o uso das quais também os antigos pintores e estatuários ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores.”²¹

Vitrúvio prossegue aclarando que esta figura do *homo bene figuratus*, por constar do perfeito equilíbrio proporcional, relaciona-se com as figuras do círculo e do quadrado, de modo a estar inscrita nestas duas formas geométricas:

“Assim, naturalmente, como o centro do corpo humano é o umbigo, de tal modo que em um homem deitado, com as mãos e pés estendidos, tomando como centro o umbigo, traçando com o compasso um círculo, este tocaria os dedos de ambas as mãos e pés estendidos, e o mesmo corpo que se inscreve na figura redonda, se inscreve também na figura quadrada (...). Logo, se a Natureza dispôs o corpo humano de tal forma que as proporções de cada membro

¹⁹ PLATÃO. *Fedro*. 264c.

²⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4.

²¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2. Silvio Ferri entende que as proporções do *homo bene figuratus* fora extraído de algum tratado helenístico sobre os cânones da escultura, uma vez que nestes tratados Vitruvius teria encontrado a afirmação de que primeiro se deve estabelecer το μέσον (*to meson*) de todos os homens e de todas as partes de cada homem, para então se estabelecer o princípio que το κάλλος (*to kallos*) depende de συμμετρία das partes do corpo. FERRI. “Note”. 2008. p. 166, nota 2.

se correspondam com o todo, os antigos também quiseram que existisse nas obras perfeitas essa mesma correspondência de medidas com a obra inteira. Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, o fizeram sobretudo no âmbito dos templos dos deuses, pois os louros ou as culpas destas obras permanecem eternos”²²

Na exposição aritmo-geométrica do *homo ad circulum e ad quadratum*, ao mesmo tempo em que as partes são descritas em proporção com o todo, o conjunto é descrito com base nas duas figuras essenciais do círculo e do quadrado. Com efeito, o estreito conúbio entre estas figuras geométricas autorizam a harmonia e coesão métrico-proporcional do *homo bene figuratus*.

O uso do círculo e do quadrado como princípio para a concepção de diferentes cosmos remontam à *imago mundi* geométrica descrita por Platão. No *Timeu*, o ateniense afirma que o demiurgo atribuiu ao cosmo, totalidade única e perfeita, a forma da esfera, e ao céu a forma circular. Platão adita que todos os corpos do universo são formados por variadas combinações entre os quatro elementos – fogo, ar, água e terra – os quais derivam de diferentes articulações entre triângulos, e são materializados pelos poliedros regulares, ou seja, o tetraedro, octaedro, icosaedro e o hexaedro (ou cubo), respectivamente.²³ Compete ressaltar que, no excerto, a esfera é enaltecida como aquela que contém em si todas as demais formas, dispondo de centro equidistante a qualquer outro ponto de sua superfície; o círculo, que também dispõe destas propriedades, é exaltado por sua completude e perfeição;²⁴ o tetrágono equilátero (o quadrado), é distinguido por ser a mais estável das formas geométricas, e o cubo é estimado por dispor da base mais forte, e menos sujeita ao movimento.

Na gênese platônica, o círculo e o quadrado já são associados à divindade do universo e a materialidade da terra, respectivamente. E, como Pierre Gros memora,²⁵ Proclo, em seu comentário ao Livro I d’Os *Elementos* de Euclides, robustece a transferência do significado cósmico dos sólidos platônicos para os respectivos polígonos. O exegeta reitera que os poliedros regulares, elencados no *Timeu*, e as respectivas formas planas, concernem a cada uma das partes do universo, e, invocando Pitágoras e Filolau, corrobora a assimilação do quadrado à terra, e a do círculo ao céu.²⁶

Pode-se dizer que o significado que caracteriza a figura circular está ligado à ordem transcendental, já o quadrado representa a ordem mundana, e que, com Vitruvius, elas estão

²² VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 3-4.

²³ PLATÃO. *Timeu*. 31b-33b, 53c-55e.

²⁴ No *Filebo*, Platão qualifica o círculo e a esfera como entidades divinas. (PLATÃO. *Filebo*. 62a-b)

²⁵ GROS, Pierre. “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”. In: *Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Venezia*, 13, 2001. p. 20.

²⁶ PROCLO. *Comentário ao Livro I dos Elementos de Euclides*. Definições XV, XVI, XXX-XXXVI. (em especial p. 159-161, 164-165, 178-179 da edição utilizada: TAYLOR, 1789).

conectadas no *homo ad circulum* e *ad quadratum* vitruviano. A composição do corpo é compreendida como uma manifestação visível de tal conúbio divino, uma vez que o homem procede e participa do céu e da terra. Em outras palavras, o corpo humano é composto de partes terrenas, sintetizadas pelo quadrado, e de partes divinas e celestiais representadas pelo círculo, as quais, combinadas, compõem um todo unificado.²⁷

Compete lembrar ainda que o termo *quadratus* pode ser interpretado no âmbito da retórica, como se verifica em Quintiliano,²⁸ com sentido de *symmetria* construtiva. Nas descrições plinianas sobre estatuária,²⁹ o termo reaparece remontando ao equivalente grego τετράγωνος (*tetrágonos*), também com significado de “harmônico”, “construído segundo uma harmonia intelectual e ‘disegnativa’ entre quatro grupos de membros, cada um, formado de quatro elementos”.³⁰

Assim, ao prescrever que o arquiteto deve assimilar a natureza proporcional do corpo humano para o edifício, Vitruvius intenta que toda concepção arquitetônica acorde com a racionalidade do universo. E, para tanto, a similitude que deve ser verificada entre figura humana, o círculo e o quadrado não é antropomórfica, mas rítmica. A associação entre as criações mais elevadas humana (o círculo e o quadrado) e divina (o homem em si) consta da mesma perquisição harmônica.³¹ Para o arquiteto antigo, através dos estudos proporcionais aritméticos e geométricos, presentes na relação macro-microcósmica entre o edifício e o corpo humano, a arquitetura consegue manifestar a *ordo universalis*.

Tal noção adentrou os séculos XV e XVI por meio dos filósofos medievais e da escolástica, que ademais, dotaram-na de um novo tom: cristão.³² A *Sabedoria Salomônica* dita que:

“Tu [Deus] dispuseste tudo segundo medida, número e peso [*ordo, pondo e mensura*]”³³

²⁷ GROS, P. “La géométrie platonicienne (...)”. 2001. p. 20-21; DRAKE, Scott. **A Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture**. PhD Thesis, School of Environmental Design, University of Canberra, 2003. p. 2-3; FRITH, Stephen. “A primitive exchange: on rhetoric and architectural symbol”. In: **Theory – Architectural Research Quarterly**, v. 8, n. 1, 2004. p. 42; e MUSSINI, Massimo. **Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito**. Parma: Istituto di Storia dell’Arte, Università di Parma, 1991. p. 184-185.

²⁸ QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. I, 10, 41-44; II, 5, 9; IX, 4, 69.

²⁹ PLÍNIO. **Naturalis Historia**. XXXIV, 19, 56; XXXIV, 19, 65.

³⁰ GRASSI, Liliana. “Introduzione”. In: Antonio Averlino detto il Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. LXXIV-LXXV; GRASSI, Liliana. “Note”. In: Antonio Averlino detto il Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 232-233, nota 1; FIORE, Francesco Paolo. “La città progressista e il suo disegno. Antropomorfismo e *quadrature*”. In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell’architettura nel Rinascimento**. A cura di Paolo Marconi et alii. Roma: Bulzoni Editore, 1973. p. 193, 245, nota 56.

³¹ GROS, P. “La géométrie platonicienne (...)”. 2001. p. 17-18.

³² WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. London: W. W. Norton & Company, 1971. p. 27.

³³ **Sabedoria**. 11, 20.

Referindo o excerto, Santo Agostinho desenvolve a *harmonia das esferas celestes*. Para o filósofo cristão, Deus é a origem do belo, que se exprime em medida, número e harmonia. Assim, considerando a arquitetura uma ciência fundamentada na aplicação das leis geométricas, a *ars aedificatoria* seria reflexo da beleza eterna.³⁴

No *Liber XXIV philosophorum*, Deus é definido como uma esfera infinita cujo centro está em toda parte e cuja circunferência está em lugar nenhum.³⁵ Nicolau de Cusa, em seu *De Docta Ignorantia*, retoma tal definição pseudo-hermética³⁶ bem como a gênese platônica do universo³⁷ e equipara Deus à uma esfera ou círculo ínfinitos e perfeitos.³⁸ Para o filósofo católico, o círculo infinito – no qual centro, diâmetro e circunferência são o mesmo – é equiparado a Santíssima Trindade que remata a unidade divina.³⁹ E, assim como Deus é trino, o universo, e todos os seres que o compõem também o são.⁴⁰ Para ele o Máximo (Deus) está para todas as coisas, assim como a linha máxima está para todas as linhas ou figuras geométricas planas.⁴¹ Por conseguinte a verdade do círculo não difere do quadrângulo, dado que tudo procede e participa da verdade Máxima, de Deus.⁴²

Verifica-se, portanto, a relação macro-microcósmica, pautada pelas relações matemáticas e figuras geométricas, entre Deus, o universo, e os seres corpóreos na doutrina cristã.

Alberti, em seu tratado *De Re Aedificatoria*, ao discorrer sobre a construção e decoro dos edifícios sacros, no Livro Sétimo, descreve as formas que lhes são apropriadas, com um panegírico ao círculo: a Natureza se compraz, sobretudo, pela forma redonda, o que se prova, como afirma o tratadista, através de suas criações, a terra, as estrelas, as árvores, os animais, os ninhos, e muitas outras coisas⁴³. As formas a serem utilizadas na planta de templos são as figuras geométricas fundamentais, ou seja, além do círculo, o quadrado, o hexágono, o octógono, o decágono, todas, figuras derivadas do círculo. Se o humanista não manifesta uma preferência clara por nenhuma das formas sugeridas, Rudolf Wittkower⁴⁴ salienta certa predileção, ainda que implícita, pela forma circular observada nos seres

³⁴ UNGERS, Oswald Mathias. "Ordo, pondo et mensura: critério architetonici del Rinascimento". In: **Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell' Architettura**. A cura di H. Millon & V. M. Lampugnani. Milano: Bompiani, 1999. p. 307. Cfr. também: WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 27; e SPENCER, John R. "Introduction". In: Antonio di Piero Averlino, known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an Introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 1, 1965. p. XXXII.

³⁵ TRISMEGISTO, Pseudo-Hermes. *Liber XXIV philosophorum*. Proposição 2.

³⁶ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. II, 12, 162.

³⁷ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. I, 12, 33.

³⁸ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. I, 12, 34.

³⁹ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. I, 21, 64.

⁴⁰ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. II, 11, 156.

⁴¹ CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. I, 16, 42.

⁴² CUSA, Nicolau de. *De Docta Ignorantia*. II, 9, 148. Wittkower aponta que, similarmente, Marsilio Ficino aponta Deus como centro e circunferência do universo (WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 28).

⁴³ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 4, p. 548-551 (f. 114v).

⁴⁴ WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 3-5.

naturais. Para o humanista, a origem da beleza está na natureza, afinal como Alberti já havia atestado nos livros *Della Famiglia* “a natureza é a divina mestra de todas as coisas”⁴⁵ – “a natureza, isto é Deus”.⁴⁶

E, apesar de Vitrúvio apresentar as descrições do *homo bene figuratus* e aquela do *homo ad circulum* e *ad quadratum* de maneira bastante ligada a templos, duas passagens de seu tratado dão margem à ampliação de tal vínculo à concepção de qualquer obra. A primeira passagem consta da definição de *symmetria*,⁴⁷ ao delinear, ainda de forma incipiente, o liame edifício-corpo, momento em que menciona a concepção de arquitetura em geral sem priorizar um ou outro tipo construtivo. A segunda, consta da frase conclusiva à passagem sobre o corpo do homem de bela compleição e inscrito no círculo e no quadrado. Neste ponto o tratadista antigo assevera que tais razões proporcionais deveriam ser observadas, sobretudo (*maxime*), em templos pela preeminência deste tipo construtivo sobre os outros.⁴⁸ Ressalta-se, pois, que Vitrúvio prioriza a associação do corpo humano com templos, contudo os demais edifícios, ainda que com menor relevância, também são incluídos no liame.

O desenho vitruviano do *homo ad circulum* e *ad quadratum* parecia ter revelado aos arquitetos quatrocentistas e quinhentistas uma verdade precípua sobre o mundo e a natureza humana, adquirindo importância primordial. Vale lembrar Wittkower: “com o reaparecimento, sob a luz do Renascimento, da interpretação matemática grega de Deus e do mundo, reforçada pela certeza cristã de que as harmonias do universo são extraídas do homem – imagem de Deus –, a figura vitruviana se torna símbolo da correspondência matemática entre microcosmo e macrocosmo.”⁴⁹ Por meio desta figura, organismo e corpo humano se torna modelo da *ordo divina* a ser assimilada na arquitetura.

Para os arquitetos do quatrocentos e do quinhentos a imagem do homem inscrito no círculo e no quadrado é referência primaz de proporcionamento, pois trata das razões matemáticas inerentes ao ser mais elevado entre todos os outros e às duas formas geométricas mais perfeitas. É por esta senda que o homem vitruviano é assimilado nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. No intento se conceber um edifício de máxima beleza, deve-se assimilar as razões aritmo-geométricas encontradas no *homo bene figuratus* como referência de ordem para a concepção da arquitetura.

⁴⁵ ALBERTI, Leon Battista. *I Libri della Famiglia*. A cura di Ruggiero Romano, Alberto Tenenti e Francesco Furlan. Nuova Universale Einaudi, 1994. Livro II, p. 47.

⁴⁶ ALBERTI, L. B. *I Libri della famiglia*. Livro II, p. 59.

⁴⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 4.

⁴⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, I, 4.

⁴⁹ WITTKOWER, R. *Architectural Principles*. 1971. p. 16.

3.2 A assimilação *homo bene figuratus* nos tratados

A figura vitruviana do *homo ad circulum* e *ad quadratum* foi retomada, interpretada e desenhada nos séculos XV e XVI por muitos tratadistas e tradutores do texto antigo, dos quais Filarete, Francesco di Giorgio, e Cesare Cesariano não se eximem.

Ao discorrer sobre a “origem das medidas, e, portanto, do edifício”,⁵⁰ Filarete estabelece o corpo humano como ponto de partida. Memorando que o homem fora concebido por Deus, o tratadista assevera que corpo, alma, intelecto, engenho e tudo o mais no homem fora produzido com perfeição. Assim sendo, é deste homem – obra divina e perfeita – que devem ser tiradas (*pigliare*) as medidas, membros, proporções e *qualità*, a serem aplicadas na ideação do edifício.⁵¹

Para elucidar como as medidas do edifício são derivadas do homem, Averlino recorre ao *De Architectura*, rerepresentando as passagens vitruvianas do *homo bene figuratus* e do *homo ad circulum* e *ad quadratum*.⁵² O tratadista moderno afirma que nas figuras do homem, do círculo e do quadrado encontram-se “assaz boas razões”, as quais corroboram a origem humana das proporções a serem usadas na concepção arquitetônica. Filarete menciona, em alusão a Vitruvío,⁵³ a existência de homens “bem formados” e “bem proporcionados”, cujos membros apresentam justa correspondência entre si.⁵⁴ Como já visto, para ele a figura humana de mais bela forma é a de Adão.⁵⁵ As razões métrico-proporcionais inerentes a esta figura humana perfeita – o corpo adâmico – (fig. 1) são enunciadas por Antonio Averlino:

“O nosso princípio será a cabeça, e assim a partiremos naquelas partes notadas e mais eminentes; como se acredita que inicialmente a dividiram em três partes essenciais, também nós seguiremos tal ordem.

Entre essas três partes, acredito que a primeira foi o nariz, como membro mais conhecido para medir as divisões desta cabeça, e verificamos que ela era longa três destes narizes, isto é: um nariz desde o queixo até o nariz, o próprio nariz mais uma parte, e do final do nariz até o nascer dos cabelos, mais um nariz. Esta mesma medida do nariz, terá também toda a forma do olho, e do olho às orelhas mais um tanto – e, considerando o nariz o eixo da face, entre uma orelha e outra, a distância entre elas será de três narizes.⁵⁶

(...)

E para que entendas bem o modo como estas medidas são derivadas do homem, eu te mostrarei sua figura membro a membro, para que, da mesma forma, possas entender a

⁵⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 12-13 (f. 2r).

⁵¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 12-38 (f. 2r-7r).

⁵² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 19-21 (f. 3v-4r); 25 (f. 5r).

⁵³ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2.

⁵⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 14 (f. 2v).

⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. p. 18 (f. 2v). Tema já trabalhado no capítulo 02.

⁵⁶ Este trecho que parece referir às larguras da face é de difícil compreensão. As possibilidades de interpretação aventadas por Grassi e Spencer, como afirma a própria anotadora do tratado, resultam em hipóteses pouco convincentes, e não verificáveis de fato. Na tradução livre para o português, procurou ater-se à hipótese interpretativa menos questionável. Sobre as possibilidades de interpretação deste trecho ver: GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 19, nota 1; e SPENCER, John R. “Notes”. In: Antonio di Piero Averlino known as Filarete. *Treatise on Architecture*. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 1 e 2, 1965. p. 8, nota 10.

medida do edifício membro a membro. (...) o pescoço corresponde à metade da cabeça; de onde nasce o pescoço até o estômago, ou seja, o peito mede uma cabeça; de um ombro ao outro, transversalmente, tem duas cabeças; da pelve até o peito outras duas cabeças; de modo que do pescoço até a pelve mede três cabeças.

Do início da coxa até o joelho são duas cabeças, e da ponta do joelho até o pescoço do pé [tornozelo] tem duas cabeças, e do pescoço do pé [tornozelo] até sua planta mede meia cabeça, de modo que, com a metade do pescoço e a metade do pé, a figura do homem bem proporcionado vem a ser alta em nove cabeças.

E medindo sua largura equivale ao seu comprimento, ou se quiser dizer altura; se medires onde nasce o braço [o ombro], tem duas cabeças e meia até a união com a mão, de modo que, tendo o braço duas cabeças e meia, e sendo a mão aberta equivalente à cabeça, (...) abrindo os braços e estendendo as mãos, terá nove cabeças, seja num sentido como no outro.”⁵⁷

Figura 1. Razões métrico-proporcionais do corpo humano bem proporcionado segundo Filarete (figura humana desenhada por Rafael Urano Frajdlich).

Filarete segue o tratado narrando sua interpretação do *homo ad circulum* e *ad quadratum* vitruviano:

“Vitruvius disse que o umbigo é o centro da figura do homem, o que equivale a dizer que é o ponto em que se apoia um compasso que gira ao seu redor descrevendo um círculo, e aquele será o ponto central de onde nasce o arco. Esta é assaz boa razão a confirmar o nosso propósito de que todas as medidas são derivadas do homem, mas, a mim, não parece que [o umbigo] esteja exatamente no meio.

⁵⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 18-20 (f. 3v).

Mas, seja como for, o círculo e o quadrado e todas as outras medidas são derivadas do homem.”⁵⁸

Ainda que Filarete tenha afirmado verbalmente apenas a inscrição deste corpo humano no círculo, pode-se averiguar que a inscrição no quadrado está implícita na passagem em que afirma ser a altura total do homem equivalente à distância entre um dedo médio e outro quando estiver de braços abertos e mãos estendidas.

A explanação filaretiana acerca das “medidas” da figura humana bem proporcionada e sua associação com o círculo e o quadrado remontam ao *homo bene figuratus* e ao *homo ad circulum* e *ad quadratum* vitruvianos, mas guarda três manifestas divergências. A primeira delas revela-se pelo fato de Filarete ter descrito todas as razões a partir, exclusivamente, da cabeça (e do equivalente palmo), exaltando, por conseguinte, dois eixos de proporcionamento: vertical e horizontal.⁵⁹ A segunda consta das relações proporcionais entre os membros, que se afastam das descrições do *De Architectura* seja pela eleição dos membros cotejados, ou mesmo pelas relações métricas indicadas. Como exemplo tem-se a altura total do homem, que, seguindo Vitruvius, equivale a 10 rostos (do queixo à raiz dos cabelos), já para Filarete, corresponde a 9 faces (também considerando do queixo à raiz dos cabelos). A terceira aflora com o questionamento da centralidade do umbigo com relação à figura humana. Objeção esta esteada no fato da figura descrita ter em altura 9 cabeças e o umbigo distar a 5½ cabeças da planta dos pés.

Precedendo Averlino, Lorenzo Ghiberti, em seus *Commentari*, já havia proposto a alocação do centro do círculo circunscrito à figura humana para o entroncamento das pernas.⁶⁰ Após questionar a validade da inscrição da figura viril no círculo – e sem fazer menção ao quadrado – Ghiberti objeta:

“Também não me parece que o centro seja o umbigo, mas deve ser onde é o membro genital e onde ele nasce, ou seja, na forqueadura humana. Ainda me parece que o seu centro não possa ser colocado em outro que não o dito lugar.”⁶¹

⁵⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 20-21 (f. 3v-4r).

⁵⁹ Compete ressaltar que Vitruvius havia relacionado metricamente os diferentes membros do corpo humano, uns com os outros. Com efeito, a descrição das razões proporcionais entre os membros do corpo humano apresentada por Filarete segue muito proximamente a de Ghiberti (para quem, a altura total do corpo corresponde à 9½ faces) ou de Cennino Cennini (para quem a altura de todo corpo equivale a 8½). Eles também descrevem a figura do homem a partir de cabeças e seguindo os dois eixos vertical e horizontal, no entanto nenhum deles aclara a partição horizontal definida pela largura do homem com braços abertos. Cennini apenas indica a equivalência entre o “comprimento” (*lungo*) e a “transversal ou braço distendido” (*traverso over braccia distenda*), e os *Commentari* ghibertianos cessam imediatamente após a indicação da equivalência entre “altura e a largura”, sem que tenha sido concluído o detalhamento tema. Cfr. Ghiberti, Lorenzo. *I Commentarii*. 1912. Livro III, 45, p. 232-233 (f. 64r-64v). CENNINI, Cennino. *Libro dell Arte o Trattato della Pittura*. 1859. Cap. LXX. p. 42-43.

⁶⁰ Sobre a descrição da referida figura humana nos *Commentari* de Ghiberti ver também: BERRA, Giacomo. “La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del cinquecento”. In: *Raccolta Vinciana*, fasc. XXV, 1993. p. 191; FIORE, F. P. “La Città progressista e il suo disegno”. 1973. p. 194-195; e PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 130-131, nota 64.

⁶¹ Ghiberti, Lorenzo. *I Commentarii*. 1912. III, 45, p. 231. (f. 63v-64v).

Com efeito, a mesma objeção apontada por Filarete já havia despertado a atenção de Ghiberti ao descrever a figura vitruviana.

Quanto às divergências das relações proporcionais entre os membros do corpo humano, Mussini⁶² e Grassi⁶³ ponderam que Filarete parece mais próximo dos modelos difundidos pelas oficinas ditas “tardo-góticas”.⁶⁴ Ainda assim, soa desmedida a afirmação feita por Grassi⁶⁵ e reiterada por Mussini⁶⁶ de que as divergências entre as relações proporcionais apresentadas por Vitruvius e Filarete, com relação ao *homo bene figuratus* ou mesmo às colunas,⁶⁷ propiciam motivos aptos a assegurar o interesse puramente bibliófilo de Averlino e sua inaptidão em assimilar a analogia antropomórfica vitruviana. Disparidades específicas devem estar ligadas às limitações de leitura em latim, ao contado indireto com a obra vitruviana, e, quiçá, a uma variação intencional das proporções.⁶⁸ Certamente não decorrem de inabilidade para compreensão da preceptiva do *De Architectura*.

A despeito de tais divergências, o liame entre a arquitetura e o corpo humano é manifesto e recorrente ao longo de todo o tratado. Além de determinar relações proporcionais aritmo-geométricas entre as obras a serem concebidas com a figura humana, Filarete retoma a analogia antrópica que associa o funcionamento do organismo do homem ao edifício e à cidade, dotando-a de relevância tal, que passa a constar entre as referências que orientam a concepção arquitetônica. Como já afirmou John Onians,⁶⁹ Filarete alcança um antropomorfismo mais completo que seus predecessores. O uso dos mitos da gênese platônica e cristã provê a Filarete uma base precípua para estudar o antropomorfismo de Vitruvius e Alberti em domínios até então insólitos ao *corpus* tratadístico, e nos prepara para

⁶² MUSSINI, Massimo. **Francesco di Giorgio e Vitruvio: Le traduzioni del “De Architectura” nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141**. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. p. 91.

⁶³ GRASSI. “Introduzione”. 1972. p. XIV, XXV-XXVI, LVII-LVIII.

⁶⁴ Sobre a semelhança entre as proporções da figura humana descritas por Filarete e o cânone bizantino ou pseudo-varroniano, ver: PANOFISKY, E. **Significado das Artes visuais**. 2004. p. 113; e BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 192.

⁶⁵ De maneira menos contundente que Mussini, Grassi afirma que: “A correspondência entre esquemas abstratos da geometria e a concepção antropomórfica não é completamente implementada por Filarete: não obstante as repetidas afirmações, não se encontra nem nas plantas, nem nas elevações de seus edifícios uma correspondência exata entre as proporções humanas e aquelas geometricamente aplicadas.” (GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XIV.)

⁶⁶ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 91.

⁶⁷ A questão das disparidades das proporções da coluna apresentadas por Vitruvius e Filarete será desenvolvida a seguir, neste capítulo.

⁶⁸ Compete recordar que a modularidade de descendência bizantina estabelecia a relação de 1:9 (em alguns casos 1:9½ ou 1:9⅔) entre face e altura do corpo humano. MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 175. Cfr também BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 169-175; PANOFISKY. **Significado nas Artes visuais**. 2004. p. 89-148.

⁶⁹ ONIANS, John B. “Filarete and the ‘qualità’: architectural and social”. In: **Arte Lombarda**, n. 38-39, 1973. p. 116.

toda uma nova doutrina baseada na correspondência entre a arquitetura, a cidade e o homem.⁷⁰

Lembrando que para Filarete todas as medidas têm origem no homem, ele verifica a utilização de membros do homem como unidade de medida, entre elas o braço, a cabeça, o *gomito*,⁷¹ o pé, o palmo, e o dedo (fig. 2).⁷² Unidades essas que, utilizadas na comensuração do edifício, garantem antropometria da obra.

Figura 2. Medida do “pé”. Acima, à esquerda, lê-se: “Gomito: la misura del pie” (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 2 f.4r).

A cabeça, módulo que Filarete multiplica ou divide para mensurar todo o corpo humano, recebe especial atenção do tratadista, sendo considerada como unidade de medida a ser aplicada na *ars aedificatoria*. Ao discorrer sobre a harmonia métrica-proporcional do corpo adâmico, referência primaz a ser seguida, Averlino enuncia a questão relativa à cabeça do homem, para ele o mais “digno e belo” entre todos os membros humanos.⁷³

Onians⁷⁴ indica que antes de Antonio Averlino, apenas Platão⁷⁵ havia dotado à cabeça particular destaque em relação às demais partes do corpo. Mas, ao revés do que o historiador sugere, os estudos platônicos como também os cânones pseudo-varronianos⁷⁶

⁷⁰ Exemplo disso é a associação do organismo humano com a arquitetura, que, já tinha sido estabelecida por Vitrúvio ao contar o apólogo sobre Dinócrates, em que associa o sítio e a cidade à uma mãe nutriz e seu filho, respectivamente (VITRÚVIO. *De Architectura*. II, pref. 1-3). A despeito disto, apenas com Filarete tal analogia tem papel atuante na ordenação da cidade ou do edifício. A assimilação do organismo humano aplicado à arquitetura como verificado no tratado de Averlino será tema retomado e discutido no capítulo 4.

⁷¹ Na tradução direta para o português, *gomito* corresponde à cotovelo, mas no contexto usado, provavelmente faz menção à medida do antebraço.

⁷² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 23 (f. 4v).

⁷³ “Os primeiros inventores (...) seja lá quem fossem, observavam a mais digna e bela forma, ou seja, aquela de Adão, pois como já dito, por diversas razões, era a mais bela. Portanto é legítimo usarem-na, e com a sua cabeça iniciaram, como era digno fazer, pois a cabeça é o membro mais digno e belo; assim, bem fazendo, começaram com ela, e também porque é um membro mais notável e mais comensurado e em muitas mais partes dividido.” FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 18 (f. 3r).

⁷⁴ ONIANS, John B. “Alberti and FI/APETH: a study in their sources”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 34, 1971. p. 108.

⁷⁵ PLATÃO. *Timeu*. 44d. No capítulo 4 será retomado o tema sobre a eminência da cabeça.

⁷⁶ BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 175-176.

recorrentemente usados pelos artistas coetâneos davam à cabeça grande relevo. Encômios de mesma natureza, elegendo a cabeça como membro mais importante do corpo, são também encontrados nas fontes que Filarete mostra ter utilizado. Alberti apresentava a cabeça como membro mais digno, utilizando-a como principal unidade de correspondência com as demais partes do corpo.⁷⁷ Vitrúvio,⁷⁸ a Bíblia⁷⁹ e até mesmo Cennino Cennini,⁸⁰ também utilizavam a cabeça como principal unidade de medida.

Filarete associa o ideário vitruviano, concernente ao *homo ad circulum* e *ad quadratum* e ao *homo bene figuratus*, à noção da origem deífica da cabeça para fundamentar a cristianização “antiguizante” da arquitetura. O tratadista pregava que os homens fizessem suas obras à imagem e semelhança de si mesmos. Com isso, se eles foram concebidos à imagem e semelhança de Deus, e perfeitos, estariam ideando edifícios que analogamente poderiam ser perfeitos.⁸¹ O cânone do sistema de *symmetria* é adotado por Averlino não através de um módulo numérico, obtido da própria arquitetura (diâmetro da base da coluna, por exemplo), mas de um membro do corpo humano, a cabeça, que será a unidade de medida a partir da qual se estabelecerão as relações proporcionais.⁸² O tema da eminência da cabeça, módulo de mensuração do corpo bem formado, a ser usada como unidade de medida nas colunas e edifícios descritos no tratado, reitera a possibilidade de atingir a máxima beleza numa obra humana equiparando-a à concepção deífica.

Também Francesco di Giorgio tem em alta estima a concordância de cada um dos elementos que compõe a obra é tida. Já na primeira versão de seu tratado, o siensense pondera:

⁷⁷ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. A cura di Cecil Grayson. Laterza, 1980. Livro II, § 36, p. 15 e 38. Cfr. também D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. *Geometrias Simbólicas da Arquitetura: Espaço e Ordem Visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006. p. 25.

⁷⁸ Por sua vez, Vitrúvio, no Livro III, descreve as relações proporcionais extraídas do corpo humano, utilizando dimensões da mão, braço, pé, busto e inclusive da cabeça. E, ao descrever as dimensões da coluna coríntia o autor antigo utiliza a altura do capitel como módulo. Lembrando que Vitrúvio define a altura das colunas em relação a seu diâmetro, e que Capitel tem sua origem na palavra latina *caput*, cabeça, pode-se considerar que, indiretamente, Vitrúvio estava definindo a altura da coluna coríntia tal como no corpo humano a cabeça estabelece o módulo (VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1).

⁷⁹ Nas cartas de São Paulo Apóstolo verificam-se muitas passagens que exaltam a cabeça como a parte mais importante do corpo humano, equiparando-a com Jesus Cristo. Em estudo a uma dessas passagens, D'Agostino discorre: “Na *Epístola aos Efésios*, São Paulo conclama os fiéis à unidade da fé ‘(...) para que possais compreender com todos os santos, qual seja a largura, e o comprimento, e a altura, e a profundidade’ (III, 18); aqui, todas as dimensões conduzem ao corpo místico onde Cristo, ‘aquele que desceu (...) [e] que subiu acima de todos os céus, para encher todas as coisas’ (IV, 10), é a cabeça – e assim, o corpo ‘compacto e coligado por todas as juntas’, unido e atuante ‘segundo a proporção de cada membro’, ‘toma aumento dum corpo perfeito para se edificar em caridade’ (IV, 16)” (cfr. D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias Simbólicas*. 2006. p. 151, nota 4.). Outros exemplos: *Coríntios* XII, 12-14 e *Colossenses* I, 15-20.

⁸⁰ Além de propor, como visto, a descrição métrica de todo o corpo humano a partir da cabeça, Cennini ainda considera o nariz, unidade de subdivisão da cabeça, como referência para a definição de todos os objetos e espaços presentes na pintura. (CENNINI, C. *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura*. 1859. Cap. XXX, p. 18). Cfr. também BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 182-183, 281-282, notas 66, 67.

⁸¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 f. 5r.-5v.

⁸² GRASSI. “Note”. 1972. p. 16, nota 1.

“Eu, tendo diligente cuidado, procuro ver e tentar entender as antigas obras e edifícios, e a meu ver, o que o edifício pode ter de mais excelente, é a concordância e conferência de cada coisa, ou seja, (...) entre um membro e outro. E assim, por conseguinte, que todas as partes tenham correspondência.”⁸³

Esta noção, muito próxima à *symmetria* vitruviana, perfila o que Martini denomina, na segunda versão, “*generalíssima regula*”.⁸⁴ Regra esta que, apesar de ser ignorada por muitos arquitetos, o tratadista adverte, deve imperar a concepção arquitetônica.

Com efeito Francesco di Giorgio os reapresenta os seis preceitos vitruvianos que cingem a arquitetura,⁸⁵ iterando que devem ser observados na concepção de cada obra. Na voz de Martini, eles constam de *ordenazione*, *disposizione*, *aurittimia*, *simmetria*, *ornamento* (que refere-se a *decor*) e *distribuzione*.⁸⁶ Ordenação e disposição assumem particular relevo para o arquiteto sienense, pois têm origem na imaginação [*immaginazione*] e na invenção [*invenzione*]. O primeiro preceito consta da definição do módulo mínimo, a partir do qual as dimensões de todos os membros da obra são estabelecidas a garantir a *simmetria* proporcional de cada um deles individualmente. O segundo consiste na coligação elegante e conveniente de tais membros na composição do conjunto, havendo três espécies de disposição: *icnogrofia*, *ortogrofia* e *scenogrofia*. São também comentadas a euritmia e a comensurabilidade (*symmetria*), que correspondem, respectivamente, à bela aparência dos membros na composição segundo uma razão, e ao conveniente consenso métrico dos membros, ou seja, a bela correspondência de todo o conjunto. A passagem é rematada pelo liame arquitetura-corpo. Vale dizer, Giorgio Martini reafirma que a *simmetria* da obra deve ser “*proporzionata*” e “*venusta*” como aquela verificada no corpo humano.⁸⁷

Já na nota de abertura à primeira versão do tratado, Francesco di Giorgio afirma, amparado na autoridade de Vitrúvio, que toda arte e razão devem ser extraídas do corpo humano bem composto e proporcionado.⁸⁸ As proporções deste corpo de bela compleição são estabelecidas pelo tratadista sienense de forma que pouco se afastam das prescrições vitruvianas. Para Martini, o homem bem configurado (fig. 3):

“do queixo ao topo da face, onde estão as raízes de cabelo, teria a oitava parte de todo o corpo, também a palma da mão, desde a articulação [com o braço] até a extremidade do dedo longo [dedo médio] tenha o mesmo; do queixo ao topo da cabeça a sétima parte, do topo do peito até a raiz dos cabelos, a sexta parte. Do referido topo do peito até o cume do crânio, a quarta parte. Na face, da parte inferior do queixo às narinas, corresponde a um terço [de toda a face], das narinas ao fim do nariz, onde nascem as sobrancelhas, o mesmo.

⁸³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 48 (T, f. 12v).

⁸⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 412 (T, f. 45v).

⁸⁵ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2.

⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 39 (T, f. 11).

⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 39 (T, f. 11).

⁸⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3 (T, f. 3).

Deste ponto até a raiz dos cabelos, outra terça parte. O pé equivale à sexta parte do corpo. O braço e *gobito* [cúbito, antebraço] a quarta parte, e o peito o mesmo.⁸⁹

As descrições de Francesco di Giorgio são mais próximas às de Vitrúvio, do que as de Filarete o eram, tendo em mente que a base comparativa entre membros estabelecida pelo sienense reproduz a do tratadista antigo.⁹⁰ Ainda assim, divergências podem ser identificadas. Verifica-se que o rosto, em relação à altura total, no ditado antigo corresponde à razão de 1:10, e no martiniano 1:8, e analogamente, o mesmo ocorre com o palmo. Por conseguinte, a altura total da cabeça comparada a todo o corpo, que em Vitrúvio equivale a 1:8, em Francesco di Giorgio passa a ser 1:7 (em vermelho na fig. 4). Outra diferença refere-se à razão de 1:4. No tratado antigo, tal razão indica a proporção entre antebraço ou busto com a altura total. O sienense repete a razão antebraço/altura total de 1:4, mas tal razão é também utilizada em outras duas referências contraditórias entre si: a medida definida desde o topo da cabeça até o topo do peito em relação à altura total, e então o peito e a altura total (em tons de roxo na fig. 5).

Figura 3. Estrutura modular do corpo humano (fonte: MARTINI, Francesco di Giorgio. *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di Architettura di Francesco di Giorgio Martini*. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, 1979. L, f. 15v). No desenho equivalente do Códice T, sob a figura do pé e as respectivas divisões métricas, lê-se: “*Misura e partimenti del piè*” (cfr. MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 28 - T, f. 16v).

⁸⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 68 (T, f. 16v).

⁹⁰ Ressalta-se que as descrições filaretianas não serão colocadas em comparação com as martinianas, visto que o primeiro restringe todo o proporcionamento a partir, exclusivamente, da cabeça.

Ao comparar as prescrições de Francesco di Giorgio e o respectivo desenho (fig. 3, 4, 5), são identificadas imprecisões e divergências. Apesar de Martini afirmar que a face equivale a 1/8 da altura, no desenho, ela é indicada com 9½ módulos de face (subdivisões indicadas pelas linhas horizontais no original (fig. 3) e destacadas em verde na fig. 4). A razão de 1/9 remonta ao cânone pseudo-varroniano,⁹¹ ou mesmo às proposições de Ghiberti e Filarete, e por isso pode ser considerada como uma correção intencional, mais que equívoco de compreensão do tratado latino.⁹²

Figura 4. Estudo das proporções prescritas por Francesco di Giorgio sobre o desenho do Corpo Humano apresentado pelo tratadista (adaptado de: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 15v).

Figura 5. Estudo das proporções prescritas por Francesco di Giorgio sobre o desenho do Corpo Humano apresentado pelo tratadista (adaptado de: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L. f. 15v).

A razão de 1:6 estabelecida entre a altura da face somada ao pescoço e a altura do corpo, apenas é verificável caso a altura do pé seja desconsiderada (fig. 5, em azul). A altura da cabeça somada ao pescoço não responde à razão de 1:4 da altura do corpo, de modo que 4 dessas unidades resultam em altura bastante inferior à altura identificada na figura (fig. 5, em rosa). Este desenho de corpo também não segue a respectiva associação

⁹¹ BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 193. Compete memorar que as razões de 1:7 e 1:9 estabelecidas entre a altura total do corpo humano com a cabeça e a face, respectivamente, são retomadas na descrição de plantas e elevações de templos (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 90-91 (T, f. 21v), 394, 403-404 (M, f. 38v-42v). O tema será estudado a seguir.

⁹² MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 174.

vitruviana, que indica a razão 1:4 entre a altura do busto (base do peito até topo da cabeça) e a altura total do corpo (fig. 5, em lilás). Para que tal razão de 1:4 encontre correspondência no desenho, é necessário tomar como módulo a altura desde o ponto médio do peito até o topo da cabeça (fig. 5, em roxo).

Francesco di Giorgio conclui a passagem sobre o homem bem figurado, afirmando que os “diligentes e curiosos arquitetos” estabeleceram as medidas de cada elemento que deveriam edificar, em análoga correspondência com corpo humano, o qual guarda relação com suas partes, como por exemplo, o dedo e palmo, braço e pé.⁹³ Com efeito, assim como no tratado filaretiano, também no martiniano alguns membros assumem particular relevo, configurando unidades mínimas a partir das quais toda a obra é comensurada. Para o sienense, o pé e a cabeça orientam a concepção das colunas e igrejas.⁹⁴

Quanto ao *homo ad circulum e ad quadratum*, Martini faz apenas breve menção ao abrir o tema da urbe:

“Primeiramente deve-se saber que o corpo humano estendido no chão, e colocado um fio no umbigo até a extremidade [do corpo], girando-o, será possível descrever a forma circular. Da mesma maneira [pode ser traçado] a forma quadrada e *angolata*”.^{95, 96}

O desenho interpretativo do ditado é apresentado com sutis diferenças entre o códice *Laurenziano* e o *Torinese*.⁹⁷ A figura apresentada no primeiro é do punho de Martini,⁹⁸ mas é tanto menos precisa que a do segundo. No *Laurenziano*, para que o homem desenhado tangencie o círculo e o quadrado, simultaneamente e a partir do mesmo centro, o quadrilátero deixa de ser regular, com altura tenuemente maior que a largura, e o centro não confere com o umbigo, sendo deslocado para um ponto próximo à região púbica, e a mão esquerda do homem toca somente o círculo (fig. 6, 7). Tais inexatidões são ajustadas no *Torinese*, de modo que o centro da figura corresponda exatamente à base da pelve, e o quadrilátero seja regular. No entanto, neste caso, os braços rompem o círculo, tangenciando apenas o quadrado (fig. 8, 9).

⁹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 68 (T, f. 16v).

⁹⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 45-48, 56-66 (T, f. 12r-12v, 14v-15v); 373-382, 389-390, 393-394, 403-405 (M, f. 31v-34r, 36v-37r, 38v, 42v-43r). O tema será estudado a seguir.

⁹⁵ Paolo Marconi traduz *angolata* como octogonal, sem explicitar o motivo. MARCONI, Paolo. “La città come forma simbolica. Problemi di metodo e di nomenclatura”. In: *La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*. A cura di Paolo Marconi et alii. Roma: Bulzoni Editore, p. 9-112, 1973. p. 72. Pode-se ainda considerar “angulada” apenas um adjetivo para a forma quadrada.

⁹⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 6v).

⁹⁷ Ambos códices atinentes à primeira versão do tratado.

⁹⁸ MARANI, Pietro C. “Introduzione”. In: Francesco di Giorgio Martini. *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di Architettura*. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, 1979. p. XX.

Figura 6. Desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5r).

Figura 7. Indicação do centro no desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado (adaptado de: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5r).

Figura 8. Desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado. Na figura, acima, lê-se: “*Quadrata e circulari designatione del corpo humano*” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 8 - T, f. 6v).

Figura 9. Indicação do centro no desenho do corpo humano inscrito no círculo e no quadrado (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 8 - T, f. 6v).

Outra particularidade do desenho que deve ser destacada é o fato do homem figurado estar com o quadril levemente inclinado, e apoiado sobre uma das pernas. Francesco Paolo Fiore⁹⁹ aponta que este posicionamento do homem remonta, por intermédio dos *Commentari* ghibertianos,¹⁰⁰ a Plínio. Na *Naturalis Historia*, percorrendo

⁹⁹ FIORE, F. P. “La Città progressista e il suo disegno”. 1973. p. 196-197; e FIORE, Francesco Paolo. *Città e Macchine nel '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. p. 34.

¹⁰⁰ GIBERTI. *I Commentarii*. 1912. I, 20, p. 19-23 (f. 5r-6r); III, 3-4, p. 61-65 (f. 14r-15r).

sobre Policleto, o escritor romano indica como inovação que “as estátuas apoiassem sobre uma perna.”¹⁰¹

Francesco di Giorgio reitera a proposta de Ghiberti¹⁰² e Filarete,¹⁰³ indicando a alocação do centro das figuras articuladas não no umbigo, mas no púbis. Este fato aponta outra divergência entre texto e desenho no tratado martiniano.

Tal alocação do centro é válida para a inscrição do homem no quadrado, no entanto a objeção de Ghiberti e Filarete quanto ao suposto “equivoco” vitruviano, não se comprova. A célebre figura de Leonardo da Vinci (fig. 10), que traduz figurativamente, e com primor, a passagem do *De Architectura* deslinda toda a questão. O êxito de Leonardo consta de sua perspicácia em identificar a dissociação dos centros das figuras humanas *ad circulum* e *ad quadratum*. Com efeito, a passagem vitruviana é clara ao especificar o centro apenas da figura humana no círculo, sem fazer qualquer menção a este respeito para aquela no quadrado.¹⁰⁴ Daí a imprecisão do desenho proposto por Francesco di Giorgio, que funde as figuras corpo humano, círculo e quadrado a partir do mesmo centro.

Figura 10. Interpretação de Leonardo da Vinci do *homo ad circulum* e *ad quadratum* descrito por Vitruvius (c. 1490) (fonte: UNGERS, O. M. “Ordo, pondo et mensura” 1999. p. 306).

¹⁰¹ *Historia Natural*. 34, 19, 56.

¹⁰² Ghiberti. *I Commentarii*. 1912. III, 45, p. 231 (f. 64r).

¹⁰³ Filarete. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 18-21 (f. 3v-4r).

¹⁰⁴ Vitruvius. *De Architectura*. III, 1, 3. Vale lembrar que como atenta Corso (Corso, A. “Note – Libro III”. 1997. p.278-279, nota 38), o termo utilizado por Vitruvius *umbilicus* está relacionado com o *omphalos* do grego, que indica o centro geométrico de qualquer figura, e como argumenta Rovetta (cfr.: Rovetta, Alessandro. “Note”. In: Di Lucio Vitruvio Pollione *De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna dei libri secondi, terzo e quarto. A cura di Alessandro Rovetta. In: Cesare Cesariano: *Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini*. Milano: Vita e Pensiero, p. 3-317, 2002. p. 151, nota 84), a identificação do centro com um ponto anatômico do corpo representa um “excesso interpretativo” que conduziu ao conhecido debate sobre tal imagem vitruviana.

Para resolver o desenho, Leonardo da Vinci desenvolve um efeito cinético em que o corpo é figurado ora inscrito no círculo ora no quadrado, com dois centros distintos, de modo que as figuras geométricas se tangenciem apenas na base do quadrilátero. Na figura leonardesca o umbigo é o centro do corpo apenas quando este é inscrito no círculo, com as pernas afastadas e os braços não perpendiculares ao tronco. Quando a figura humana é inscrita no quadrado, com pernas unidas e braços paralelos à linha do horizonte, Da Vinci desloca o centro para a base da pelve.¹⁰⁵

As descrições de Filarete e Ghiberti antecipam, apenas em certa medida, a solução proposta por Leonardo, uma vez que apesar de trazerem à tona a objeção quanto à centralidade do corpo humano inscrito no quadrado, ainda não decifram a questão. Martini também não alcança uma solução satisfatória para o debate, mas provavelmente colabora no caminho percorrido por Leonardo. Existem fortes indícios de que Da Vinci teria tido contato com o desenho interpretativo martiniano, ou ao menos teria discutido o tema com Francesco di Giorgio, quando estiveram juntos para tratar do tiburio da catedral milanesa.¹⁰⁶

Francesco di Giorgio afirma que a mesma coesão que ordena os membros no corpo humano deve ser observada na concepção arquitetônica,¹⁰⁷ e pode-se considerar que as figuras geométricas do círculo e do quadrado consistem num meio para se alcançar na obra a perfeição deífica inerente ao homem. Na voz do tratadista:

A analogia entre o corpo e a arquitetura não se restringe aos templos, mas deve ser assimilada em toda obra a ser concebida com arte e razão. O esforço de Martini quanto a fundamentação textual da similitude entre a arquitetura e o homem, é bastante menor que o apresentado por Filarete. Enquanto Antonio Averlino aprofundou o arrazoadado que justificasse o liame estabelecido no *De Architectura*, Giorgio Martini, empenhou-se em verificá-lo graficamente por meio de desenhos nos quais são superpostos o corpo humano à coluna, ao edifício, ou à cidade.

Poucos lustros após o escrito de Martini, Cesare Cesariano propicia nova e eminente interpretação da analogia antrópica vitruviana, basilar ao preceito de *symmetria*.¹⁰⁸ Para Cesariano, todo aquele que intenta construir segundo a Arquitetura deve entender e imitar a natureza,¹⁰⁹ amparando-se nos preceitos vitruvianos que fundamentam a arte.

¹⁰⁵ Sobre a figura interpretativa do *homo ad circulum* e *ad quadratum* elaborada por Leonardo da Vinci ver: BERRA, G. "La storia dei canoni proporzionali (...)" 1993. p. 197-205; MUSSINI, M. (...) **il Codice Estense restituito**. 1991. p. 183-185, 209, nota 100-101.

¹⁰⁶ MUSSINI, M. (...) **il Codice Estense restituito**. 1991. p. 180-191.

¹⁰⁷ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 4, 20, 68-69 (T, f. 3r, 6v, 16v-17r).

¹⁰⁸ SAMEK LUDOVICI, Sergio. "La scoperta dell'euritmiata simmetria di Cesare Cesariano". In: **Il Primato. Lettere e arti d'Italia**, III, n. 20, 1942. p. 365-366.

¹⁰⁹ CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. 450 (c. 13r), p. 485-487 (c. 17v).

Itera-se: para o comentarista *ordinatione* refere-se à quantidade, à definição da unidade mínima a perfazer a apta e conveniente razão proporcional do particular e do conjunto, como no corpo humano ou animal. Assim como para Filarete e Francesco di Giorgio também Cesariano infere que é por meio da definição do módulo que se constrói a *simmetria*.¹¹⁰ No comentário elas são associadas aos *quadrelli* e *lateri*, ou seja, tijolos, os menores elementos construtivos de uma obra.¹¹¹ A *dispositione* consta do exercício mental de examinar e ver, como num espelho ou num exemplar, aquilo que se deseja construir, usando para tanto três modalidades de desenho: *icnographia* (*ichnographia*), *ortographia* (*orthographia*), *scenographia* (*scaenographia*).¹¹²

Cesariano não dissocia a explicação sobre *euritmia* e *simmetria*, mas aponta que, etimologicamente, a primeira consiste no “bom número”, e a segunda nasce da primeira, sendo a *simmetria* a qualidade da *euritmia*. É este último atributo que faz o edifício parecer belo e deleitante, pela correspondência das quantidades, contíguas ou isoladas, consideradas na totalidade, a formar o *numero persimmetriato*. É, pois, um exemplo, o número 100 em relação aos seus divisores, 50, 25, 10, 5, 4, e 2. Outros exemplos são os números 6 ou o 28, cujos divisores somados resultam no inteiro.¹¹³ Estes tipos de *euritmia* perfazem a verdadeira *simmetria*. Em outras palavras, a consecução da *simmetria* consta da correspondência cômoda e conveniente entre cada membro ou partícula com o todo.¹¹⁴

Por meio dos preceitos de *simmetria* e *euritmia*, a música assume particular relevo para a arquitetura, pois ambas têm como denominador comum: o ritmo e o número.¹¹⁵ Como numa *simphonia* o edifício deve apresentar a justa concordância geométrica proporcional, que garantirá a doce melodia arquitetônica, a consonância da obra como um todo.¹¹⁶ Lembrando que uma razão comum regula os diferentes cosmos do universo,¹¹⁷ Cesariano assere que a música orienta o arquiteto quando em dificuldade de encontrar as *simmetrie geometriche* ou *arismetiche*.¹¹⁸ Conhecendo as harmonias musicais o arquiteto será capaz de modular as proporções de qualquer edifício.¹¹⁹

¹¹⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 448-451 (c. 13r-13v). No presente texto, a grafia *simmetria* indica a voz de Cesariano, ao passo que a grafia *symmetria*, a acepção vitruviana do termo.

¹¹¹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 448 (c. 13r). Cfr. também: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 38-45, 154 (c. 34r-35v, 50v); e ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 154, nota 121.

¹¹² CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 449, 451-452 (c. 13r-13v).

¹¹³ $6=1+2+3$. $28=1+2+4+7+14$. (CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 473 (c. 16r). Cesariano retoma este raciocínio no comentário ao Livro I, cap. I, sobre a composição de edifícios sacros. (CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 142 [c. 48v])

¹¹⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 449, 472-474 (c. 13r, 16r-16v).

¹¹⁵ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 425 (c. 10r).

¹¹⁶ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 427 (c. 10r).

¹¹⁷ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 428-429 (c. 10r-10v).

¹¹⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 368 (c. 3v). Cfr. também: p. 407-409 (c. 8r).

¹¹⁹ “Portanto, conhecendo as *musicale proportione euritmie*, saberás colocar não apenas a corporatura de cada magna edificação, mas cada particularidade de seus membros, principais e subsequentes, ou qualquer outro membrículo, feita para esta *distributa e communicante symmetria* e, ainda, orná-los, afinal quando um lugar é

É este perfeito acordo das partes e do conjunto, a consonância da obra como um todo, que assegura a harmônica e gaudiosa *concinità*.¹²⁰ O arquiteto deve persegui-la assim como um músico o faz, ao ajustar os acordes dos sons para abrandar a composição, de modo a conquistar perfeição tal no edifício, que tirando qualquer partícula a coesão parecerá falsa aos olhos.¹²¹

Para Cesare Cesariano a qualidade mais atrativa ao deleite humano são as “*bone simmetrie proportionate*” (boas simetrias proporcionais), encontradas nas obras antigas, e ruínas romanas,¹²² pois os arquitetos que as conceberam não ignoravam a natureza, observando de modo especial as harmonias mais acuradas, ou seja, a dos corpos animais e humanos.¹²³

Diferente de Vitrúvio, que havia usado o corpo humano como base para exemplificar o preceito de *symmetria*, Cesariano usa tal referência para comentar a *ordinatione*, sem fazer menção à coesão humana ao aclarar o atributo da *simmetria*, apontando apenas que o tema será aprofundado no Livro III,¹²⁴ quando, então, são apresentadas as proporções simétricas da figura do homem, referência primaz na ideação arquitetônica.

pequeno, não é lícito colocar uma grande coisa [mobiliário - *superlectilie mobile*] que ocupa e o obstrui.” CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 368-369 (c. 4r).

¹²⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 369 (c. 4r).

¹²¹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 193 (c. 54v-55r). Ressalta-se o mesmo tom albertiano que indica a perquisição de perfeição tal que nada pode ser tirado ou acrescido da obra sem que incorra em prejuízo, como já visto no Capítulo 1. Cfr. também ALBERTI. *L'Architettura*. II, 3, p. 106-107 (f. 22v); VI, 2, p. 446-447 (f. 93v); IX, 5, p. 812-813 (f. 164v).

¹²² De fato, há poucos indícios que sugerem a presença de Cesariano em Roma, entre eles estão a indicação de Vasari quanto ao contato com Jacopo Sansovino, e algumas descrições bastante detalhadas de monumentos romanos. Por sua vez Cesariano demonstra acreditar na existência de alguns edifícios que já estavam destruídos muito tempo antes do período em que viveu. Neste caso o contato de Cesariano com Roma teria sido intermediado por autores antigos. Ainda não existe nenhum documento que comprove ou negue sua visita a Roma. Os historiadores que defendem Cesariano não ter conhecido Roma são Carol H. Krinsky e Francesco P. Fiore (KRINSKY, Carol Herselle. “Cesariano and the Renaissance without Rome”. In: *Arte Lombarda*, n.16, 1971. p. 211; KRINSKY, C. H. “Introduction”. In: Vitruvius. *De Architectura. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521)*. With an Introduction and Index by Carol Herselle Krinsky. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. p. 7-8; KRINSKY, C. H. *Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521*. PhD Thesis: Department of Fine Arts, Faculty of the Graduate School of Arts and Science. New York University, 1965.p. 11-12; FIORE, F. P. “La traduzione vitruviana del Cesariano”. In: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*. A cura di Silvia Danesi Squarzina. Milano: Electa, 1985. p. 458); a estadia do tradutor-comentarista em Roma é defendida por Alessandro Rovetta, Barbara Agosti e Sergio Gatti (ROVETTA, A. “Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vituvio di Cesare Cesariano”. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 252, nota 17; ROVETTA, A. “Note”. In: *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna del primo libro. A cura di Alessandro Rovetta. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. Milano: Vita e Pensiero, 1996. p. 552, nota 80; ROVETTA, A. “Note Introduttive”. In: *Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini*. A cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. XX; ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 146, nota 48, 208, nota 108; AGOSTI, Barbara. “Riflessioni su un manoscritto di Cesare Cesariano”. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero. 1996. p. 71; AGOSTI, Barbara. “Note”. In: CESARE CESARIANO. *Volgarizamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia della Historia, Madri*. A cura di Barbara Agosti. Pisa, Strumenti e Testi, 1, 1996. p. 243; GATTI, Sergio. “L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519”. In: *Arte Lombarda*, n. 16, 1971. p. 229).

¹²³ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 146-147 (c. 48v).

¹²⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 449 (c. 13r).

Cesariano adverte que Vitrúvio ofereceu exemplo precípua de *symmetria*, isto é, o corpo humano, que compreende elementos modulares e relações de comensurabilidade que possibilitam compor tudo o que se desejar. As razões numéricas, tal como verificadas no homem, entre o braço e a mão, as veias e os nervos, e todos os órgãos internos ou externos do corpo humano, devem orientar a concepção, não apenas de edifícios sacros, mas de “todas as coisas no mundo” e qualquer obra arquitetônica.¹²⁵ Ademais:

“Todas as coisas compreendidas no mundo podem alcançar [a mesma ordem] de um corpo humano bem figurado. Por isso Vitrúvio quis para a presente lição, não apenas apresentar a comensurabilidade (de formar um corpo humano), mas através deste [corpo], definir as *simmetrie* para comensurar as superfícies terrestres citadas, para que se saiba (...) fazer um edifício com diligente razão, assim como parece ser precípua ao decoro e à *proportionata venustà eurithmiata* (...)”¹²⁶

É, pois, por esse motivo que, na opinião do comentador, Vitrúvio aprofundou o estudo das relações simétricas no corpo humano, tanto aritméticas como geométricas, as quais são deslindadas por meio da lição acerca do *homo bene figuratus* e do *homo ad circulum e ad quadratum*. Ambas as passagens são apenas traduzidas por Cesariano, que concentra seu comentário em descrever geometricamente como devem ser construídas as duas figuras.

À divergência de Filarete e Francesco di Giorgio que seguiam o cânone pseudo-varroniano, Cesariano segue de perto as proposições vitruvianas para descrição e desenho das razões proporcionais atinentes aos membros do corpo humano (fig. 11), quais sejam: o rosto, do queixo à raiz dos cabelos, é um décimo de todo o corpo, assim como o palmo, da articulação até a extremidade do dedo médio, também é a décima parte da altura do corpo (em vermelho na fig. 12); a cabeça, do queixo até o cume da cabeça, é um oitavo do corpo (em bege na fig. 12); o busto, que vai da base do peito até a extremidade da testa, um quarto do corpo (em azul escuro na fig. 12); da cerviz até a raiz do cabelo, um sexto (em verde na fig. 12); o nariz corresponde a um terço da face (em vermelho na fig. 12). O anotador apenas traduz os cânones proporcionais estabelecidos por Vitrúvio e seu comentário concentra-se na descrição da figura onde é apresentado o proporcionamento modular do corpo.

¹²⁵ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 153-154 (c. 50r - 50v).

¹²⁶ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 145 (c. 48v).

Figura 11. Medidas e proporções do corpo humano (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 53 - c. 49r).

Cesariano orienta que a construção da figura deve ser iniciada pela perpendicular AB e as respectivas paralelas verticais. Estranhamente, as linhas que convergem ao ponto A, partem das intersecções das referidas paralelas com a linha horizontal, e correspondem a projeções óticas (*optica prosorca*) destas linhas verticais. A partir da intersecção dos arcos ECF e EDF é definida a direção horizontal, e as paralelas que finalizam o quadrado HLGK. Interligando os pontos médios de cada um dos lados do quadrado HLGK e as diagonais HG e KL, são descritos outros quatro quadrados menores, e iguais entre si, MSOP, SAQO, OQNR, PORB. Estes, somados, formam um quadrado intermediário ANBM, rotacionado em 45° em relação à HLGK.¹²⁷ Para a definição do centro da figura, Cesariano indica que seja coincidente com o ponto O, na intersecção das diagonais HG e KL, onde está o púbis (fig. 11).¹²⁸

¹²⁷ Agradeço ao professor Francesco Paolo Fiore que, em intercâmbio epistolar, generosamente chamou minha atenção para o quadrado ANBM, rotacionado em 45° em relação à HLGK. Tal rotação consta de ponto de equivalência com o desenho de Sforzinda, tema que será retomado a seguir.

¹²⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 148-149, 151-152 (c. 48v-49v).

— Rosto e Palmo	— da cerviz à raiz do cabelo	— Círculo
— Nariz, Queixo e Testa	— Busto	— Quadrado $\beta\gamma\delta$
— Cabeça, do queixo ao cume	— Triângulo Equilátero	— Quadrado SQRP

Figura 12. Identificação das relações estabelecidas para o *homo bene figuratus* (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 53 - c. 49r).

A composição das linhas paralelas descreve uma malha ortogonal de 30x30 módulos, entre as quais são destacadas outras (indicadas com pontos espessos), de 3x3, as quais, por sua vez, somadas perfazem mais uma de 10x10. Estas tramas são derivadas das próprias prescrições vitruvianas,¹²⁹ sendo a medida do menor quadrado correspondente ao nariz, três quadrados determinam o lado do quadrado equivalente ao rosto, e toda a

¹²⁹ FIORE, Francesco Paolo. "Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano". In: Cesare Caesariano. *Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato - 1521*. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XL.

malha equivale a dez vezes o rosto, seja em altura ou em largura. Assim, Cesariano prescreve o quadrado $\beta\gamma\delta$ (em verde claro na fig. 12),¹³⁰ circunscrito ao rosto, estando, ambos, inscritos num círculo (fig. 12, em verde claro), repetindo a analogia com as duas figuras geométricas mais perfeitas também para o rosto e a cabeça.¹³¹

É interessante constatar que na figura apresentada, a divisão do rosto não corresponde a três partes iguais. Diferente daquilo que Vitruvius descreve, o nariz (“da base das narinas ao meio das sobrancelhas”)¹³² é maior do que um terço do rosto, não equivalendo às outras duas partes, referentes à testa e ao queixo, que são menores que a terça parte cada uma (fig. 12, em rosa). Francesco Paolo Fiore também identifica um triângulo equilátero – forma geométrica primaz da gênese platônica – formado entre a largura do peito (seis módulos) e o topo da cabeça, no vértice A (fig. 12, em azul claro).¹³³

Cesariano acrescenta, na porção inferior do desenho (fig. 11) indicações das unidades de medidas elementares, e como elas se relacionam. Para tanto, é destacada a medida do dedo (*digiti*), que quaduplicado equivale ao palmo (*palmi*). Este, se multiplicado novamente por 4 resulta no comprimento do pé (*pedi*), e se reproduzido 6 vezes corresponde ao cúbito (*cubiti*). Assim palmo, pé e cúbito são múltiplos rigorosos do dedo, e exemplificam a *symmetria* da figura humana bem formada.¹³⁴

Embora Cesariano reafirme a proporção vitruviana estabelecida entre o pé e a altura do corpo em 1:6, ele também admite a existência de outras proporções, como por exemplo, 1:8 para mulheres, ou mesmo 1:7 para homens, constatadas a partir de verificações cotidianas:

“Sobre o pé do homem, esta razão [1:6], por si própria, se explica; no entanto outros homens constatei têm 7 pés de altura e também muitas mulheres de 8 pés de altura, isto ocorre em várias naturezas e complexões [corpóreas]”¹³⁵.

Pode-se considerar que este comentário visa fundamentar, em antecipação, o tema tratado no Livro seguinte, quanto à similitude entre as proporções dos diferentes corpos humanos e das colunas, que como será visto serão definidas, justamente, a partir das razões [diâmetro da base (ou pé) / altura] de 1:6, 1:7, 1:8.¹³⁶

¹³⁰ É Cesariano quem indica apenas 3 letras (vértices) para se referir ao quadrado.

¹³¹ ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 148, nota 50.

¹³² VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2; e CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 141 (c. 48r).

¹³³ A presença do triângulo no desenho assume particular revelo tendo em mente que o sistema de proporcionamento proposto por Cesare Cesariano para o *Duomo* de Milão segue tríplice razão: *ad circulum*, *ad quadratum*, e *ad triangulum*. Esta última é, pois, a que mais se destaca entre as três. A questão será estudada a seguir.

¹³⁴ SAMEK LUDOVICI, S. “La scoperta dell’euritmia symetria (...)”. 1942. p. 365.

¹³⁵ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 160 (c. 51r).

¹³⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. p. 234-249 (c. 60v-63r). O tema será retomado a seguir.

Cesariano opta por apresentar a figura do *homo bene figuratus* inscrita no quadrado, e com o centro no púbis. Tal disposição evidencia o fato do comentarista ter assimilado a solução proposta por seus antecessores, e que, como já visto, não contradiz o ditado vitruviano.¹³⁷ Outro ponto de proximidade entre o desenho de Cesariano e o de Leonardo da Vinci, consta do quadrado delimitado pela base do peito, a largura entre os cotovelos e a altura dos joelhos. Tal quadrado está implícito na figura leonardesca por linhas sugeridas no próprio desenho (cfr. fig. 10, e destacado em azul na 13), e na de Cesariano é descrito pelos pontos SQRP (em amarelo na fig. 12).¹³⁸

Figura 13. Interpretação de Leonardo da Vinci do *homo ad circulum e ad quadratum* descrito por Vitruvius (c. 1490), com indicação de quadrado inferido a partir de linhas do desenho (adaptado de: UNGERS, O. M. "Ordo, pondo et mensura". 1999. p. 306).

Como sugerem alguns historiadores,¹³⁹ a figura do *homo ad circulum e ad quadratum* apresentada por Cesariano é debitária daquela formulada por Leonardo, como se verifica pelo pé, que é visto lateralmente, a cabeça e os cabelos (fig. 13, 14). No entanto, ao forçar a inscrição do corpo humano simultaneamente no círculo e no quadrado, a concentricidade das três figuras, e ainda reposicionar o centro no umbigo, Cesariano acaba por exagerar nos tamanhos dos pés e mãos do homem representado (fig. 14).

¹³⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, I, 3.

¹³⁸ HELLMANN, Günter. "Die Zeichnung Leonardos zu Vitruv". In: **Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto Forster**. Cologne: 1960, p. 96-98. Citado por KRINSKY, C. H. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition**. 1965. p. 175.

¹³⁹ KRINSKY, C. H. "Introduction". 1969. p. 12; ROVETTA, A. "Note". 2002. p. 151, nota 83; BERRA, G. "La storia dei canoni proporzionali (...)". 1993. p. 214.

Figura 14. *Homo ad circulum e ad quadratum* (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 54 - c. 50r).

Figura 15. Indicação do quadrado NHBF sobreposto à figura do *homo ad circulum e ad quadratum* (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 54 - c. 50r).

Para conduzir a construção da figura do homem inscrito no quadrado e no círculo, Cesariano sugere partir do mesmo quadrado de 30x30 divisões, agora nominado ACOM (fig. 14).¹⁴⁰ Traçadas as diagonais AO e CM, determina o ponto G, onde será o umbigo, centro desta nova figura humana, então de pernas afastadas, e braços não paralelos às linhas horizontais, de modo que as mãos coincidam com os pontos K e L, e os pés, com D e E. Também a partir de G, são determinadas a perpendicular NB e a horizontal FH, ambas correspondentes ao diâmetro do círculo, ao qual estão inscritos o quadrado KLED, e o corpo humano, finalizando a articulação do círculo, do quadrado e do corpo humano (fig. 15).¹⁴¹ Paolo Marconi¹⁴² sugere a ligação dos pontos NHBF identificando, pois, outro quadrado concêntrico e de mesma dimensão que o KLDE, mas rotacionado em 45°, de mesma natureza que o ANBM presente na figura do homem de bela compleição (fig. 11, 12).

Com estes desenhos, Cesariano identifica duas formas de associar a arquitetura e o corpo humano, vale dizer, uma a partir das relações numéricas e outra das geométricas. Ambas corroboram para a consecução da harmônica coesão da obra a ser concebida. Para o arquiteto tal consecução ocorre por intermédio das *simmetrie euritmiate*:

¹⁴⁰ O anotador aponta em texto que a referida figura foi “*exemplata da Pietro Paulo Segazone nostro nobile patricio*”, ou seja, certamente ela fora elaborada pelo citado nobre, de quem se tem pouca notícia, e possivelmente era aparentado a Franchino Gaffurio. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 151 (c. 49v). Cfr. KRINSKY, C. H. “Introduction”. 1969. p. 12; ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 151, nota 85.

¹⁴¹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 149-152 (c. 49r-49v).

¹⁴² MARCONI, P. “La città come forma simbolica”. 1973. p. 91 e figura 129.

“Porém qualquer um que pretenda afigurar ou construir um corpo [edifício] de qualquer gênero, é conveniente usar as *simmetrie euritmiate*, como ocorre, por exemplo, nas precípua obras de arquitetura para garantir beleza e decoro, e, sobretudo, nos edifícios sacros, devido ao respeito a eles, (...)”¹⁴³

Um dos maiores méritos da tradução comentada de Cesariano consta justamente deste conceito,¹⁴⁴ o qual funde os dois atributos vitruvianos da arquitetura – *symmetria* e *eurhythmia*. Vale dizer que para Cesariano as *simmetrie euritmiate* constam do uniforme acordo dos membros do edifício entre si e com o todo, e dos ajustes modulares decorrentes de correções óticas,¹⁴⁵ sempre a partir das proporções antropomórficas.¹⁴⁶ Tal conceito prescrito por Cesariano consta de instrumento racional para concepção arquitetônica, sendo ainda *analogon* simbólico da divina universalidade, o espelhamento da ordem cósmica no microcosmo humano e nas obras, não apenas templos ou igrejas, que estes produzem.¹⁴⁷

3.3 Origem antropomórfica das Colunas

Para a descrição da origem das razões métricas que definem as colunas e os ornamentos dos diferentes *genera*, Filarete e Francesco di Giorgio mais uma vez seguem a lição vitruviana. Mas, à diferença de Cesariano, os dois primeiros ainda enfrentam dificuldades na tratativa da matéria visto que, além das dificuldades de leitura, verificavam-se, no século XV, imensa variedade de soluções de capitéis e proporções nos edifícios e ruínas remanescentes que não acordavam com as fontes antigas.¹⁴⁸ Isso acarretava em confusão e subjetividade quanto à diferenciação dos gêneros de colunas, o que começou a ser superado em torno da década de 1490, com estudos que possibilitaram identificação mais precisa de cada espécie.¹⁴⁹

¹⁴³ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 166 (c. 51v).

¹⁴⁴ SAMEK LUDOVICI, S. “La scoperta dell’euritmia symetria (...)”. 1942. p. 365-366.

¹⁴⁵ Sobre os ajustes eurítmicos entendidos como ajustes óticos ver: PANOFKY, E. **Significado nas artes visuais**. 2004. p. 89-190, em especial p. 139; e D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 96-101.

¹⁴⁶ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 166 (c. 51v). Cfr. também TAFURI, Manfredo. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento”. In: **Scriti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 417-418; e BRUSCHI, Arnaldo. “Introduzione”. In: **Caesare Cesariano. Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XXVII.

¹⁴⁷ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 425.

¹⁴⁸ Além de Vitróvio, Plínio era outra fonte muito consultada pelos os arquitetos e tratadistas do período. Plínio aponta, sucintamente, a existência de quatro gêneros, ou seja, dórico (1:6), jônico (1:9), toscano (1:7), coríntio (equivalente ao jônico, com 1:9);¹⁴⁸ identifica a presença de colunas, no templo de Diana, em Éfeso, com altura 9 vezes maior que seu diâmetro; e relata a existência de outro gênero chamado *aticae* de seção quadrada, sem mencionar qual a sua altura. (PLÍNIO. *Naturalis Historia*. XXXVI, LVI, 178-179.)

¹⁴⁹ BRUSCHI, Arnaldo. “L’Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento”. In: **L’emploi des ordres dans l’architecture de la Renaissance**. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, 1992. p. 13-14, 27, 40. Cfr. também: THOENES, Christof. “Gli ordini architetonichi: rinascita o

O ditado vitruviano aponta o gênero dórico como a mais antiga dentre as demais.¹⁵⁰ Conta o mito que, os atenienses tendo expulsado a população de Cária, por orientação de Apolo Delfico, fundaram nesta região da Ásia Menor, as 13 colônias jônicas,¹⁵¹ assim chamadas por serem comandadas por Íon, e quiseram erigir um templo dedicado a Apolo Paniônio, usando como referência os templos que Doro (e daí a denominação dórica) construíra na região de Acaia e do Peloponeso. Porém, na ausência das comensurabilidades respectivas à coluna:

“Eles mediram a pegada de um homem, o pé era um sexto da altura, eles aplicaram o mesmo princípio à coluna, e ergueram o fuste, incluindo o capitel, com a altura seis vezes maior que a base. Assim na coluna dórica, utilizada em edifícios, começaram a exibir proporções, força e beleza do corpo de um homem.”¹⁵²

Os mesmos atenienses, então chamados jônicos, ao construir outro templo, este dedicado à Diana, almejando nova razão, buscaram, analogamente, a sutileza da figura muliebre:

“Então, quando quiseram (...) uma nova espécie de gênero, eles traduziram estas pegadas em termos característicos da esbelteza da mulher, e assim fizeram a primeira coluna com largura de apenas um oitavo da altura, com isso teria uma aparência mais alta.”¹⁵³

O tratadista romano adita que, as volutas, estrias e espiras da coluna jônica corresponderiam aos caracóis pendentes de sua cabeleira, aos drapeados das vestes matronais, e aos sapatos, todos, ornamentos característicos à mulher. Já a coluna dórica, segundo a descrição presente no *De Architectura*, deve ser desprovida de ornamentos, a marcar sua aparência simples e viril.¹⁵⁴

Os sucessores dos atenienses, que para Vitruvius dispunham de juízos mais progredidos em elegância e sutileza, acrescentaram um módulo às proporções iniciais, para assegurar maior gracilidade:

“É verdade que a posteridade, tendo progredido em refinamento e delicadeza de sentimento, e encontrando prazer em proporções mais esbeltas, estabeleceu, sete diâmetros da largura, para a altura da coluna dórica, e nove, para a da jônica.”¹⁵⁵

invenzione?”. In: **Sostegno e Adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza**. Milano: Electa, 1998. p. 125-133.

¹⁵⁰ Para estudo sobre o significado dos mitos e apólogos usados por Vitruvius para a descrição da origem das colunas ver: RYKWERT, Joseph. “Gêneros das Colunas Gregas: origens míticas e históricas”. In: **Revista Desígnio**, n. 2, set, 2004. p. 55-66.

¹⁵¹ Éfeso, Mileto, Miunte, Priene, Samos, Teo, Cólofon, Quio, Éritas, Foceia, Clazómenas, Lébedo, Mélite (que posteriormente foi substituída por Esmira).

¹⁵² VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, I, 6.

¹⁵³ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, I, 7.

¹⁵⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, I, 7.

¹⁵⁵ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, I, 8.

Fixando, portanto, a altura de 7 diâmetros de base para a altura da coluna dórica, e 9, para a jônica.

No caso do capitel coríntio, o texto antigo apresenta a estória em que Calímaco, reproduz em pedra cena vista no sepulcro de uma jovem de Corinto. Após o sepultamento de uma jovem em idade núbil, que doente pusera, sua ama reuniu em um cálato¹⁵⁶ os objetos com os quais a jovem se deleitava quando em vida, e colocando-o sobre a sepultura coberta com telhado para proteger os pertences da jovem. Fortuitamente o cesto fora posicionado sobre uma raiz de acanto, que por ocasião da primavera irrompeu, e devido ao peso que superou, cresceu em caracóis na direção aos cantos da tégula. O excelso escultor admirado com a delicadeza da cena e originalidade de forma, construiu em corinto uma coluna segundo tais características, definindo as razões da espécie coríntia.¹⁵⁷ A origem métrica da coluna coríntia tal como descrita por Vitruvius:

“As colunas coríntias possuem as mesmas comensurabilidades que as jônicas, à exceção dos capitéis. Todavia a altura destes torna-os em proporção mais altos e mais delgados, porque nos capitéis jônicos a altura corresponde à terça parte do diâmetro da coluna e, nos coríntios, à totalidade do diâmetro do fuste. Portanto, como se acrescentam duas partes do diâmetro nos coríntios, elas apresentam um aspecto mais esguio, devido à sua altura.”¹⁵⁸

Vale dizer que tal coluna deve ter a mesma delicadeza de uma donzela, cujos membros são mais graciosos devido à tenra idade, e à semelhança do capitel que fora concebido por Calímaco a partir do cenário visto no referido leito sepulcral, tendo portanto altura total equivalente à 9 $\frac{2}{3}$ diâmetros.¹⁵⁹

Alberti, apesar de compreender plenamente as descrições vitruvianas, opta por descrever a origem antropomórfica dos *genera* de colunas de modo assaz diverso. Com efeito, é na descrição da figura humana, ou melhor, de Cristo, feita por Santo Agostinho que

¹⁵⁶ Com origem no termo *calathus*, que pode significar cesto ou equino do capitel coríntio por ter forma de um cesto. (MACIEL, M. Justino. “Notas”. In: Vitruvius. **Tratado de Arquitectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006. p. 144, nota 6). Em italiano *calato* pode significar cesto ou capitel em forma de cálice apoiado sobre a cabeça de cariátide.

¹⁵⁷ “Uma donzela de Corinto, nascida livre, com idade de se casar, foi acometida por uma doença e faleceu. Após seu enterro, sua ama, separando algumas coisas que agradavam à jovem quando viva, colocou-as num cesto e o levou ao túmulo, colocando-o por cima e cobrindo-o com um telhado para que as coisas durassem por mais tempo ao relento. O cesto acabou por ser colocado exatamente sobre raízes de acanto, que ficaram pressionadas pelo peso do cesto. Quando da chegada da primavera, saíram as folhas, e o caule, crescendo pelas laterais do cesto, e comprimindo nos cantos das telhas pela compulsão de seu peso, foram forçadas a curvar-se em volutas.

Foi então que *Callimachus*, chamado pelos atenienses *κατατηξιτεχνος* devido ao refinamento, delicadeza de seus trabalhos artísticos, passou por esta sepultura, e observou o cesto com as jovens folhas tenras crescendo ao redor dele. Encantado com o estilo e forma inusitados, ele construiu algumas colunas segundo este padrão para os coríntios, determinou suas proporções simétricas, e estabeleceu deste momento em diante, as regras a serem seguidas em trabalhos finalizados com o *genera* coríntio” VITRÚVIO. **De Architectura**. IV, 1, 9-10.

¹⁵⁸ VITRÚVIO. **De Architectura**. IV, I, 1.

¹⁵⁹ Vitruvius descreve a coluna de templos toscanos com relação diâmetro/altura equivalente a 1:7, sem fazer qualquer menção quanto a origem antropomórfica (VITRÚVIO. **De Architectura**. IV, 7, 2; IV).

Alberti embasa a origem das razões proporcionais que diferenciam as colunas de cada espécie.

Para Santo Agostinho as proporções do corpo do homem perfeito, ou seja, Jesus Cristo, é o modelo antropométrico a ser transposto nas medidas da Arca de Noé. Esta, por sua vez, corresponde, palavras do próprio autor, à figura da cidade de Deus peregrina, à Igreja salva pelo lenho em que Cristo foi suspenso. Assim sendo, delineando o corpo, e também a arca, como um paralelepípedo¹⁶⁰ com comprimento, altura, largura, o filósofo cristão estabelece a razão de 1:6 a largura do corpo visto de frente e o comprimento (entre a cabeça e os pés), e 1:10 a altura – a distância entre o ventre e as costas, largura do corpo visto de perfil – comparada novamente com o comprimento.¹⁶¹

Alberti, em seu *De Re Aedificatoria*, abre o capítulo referente à descrição das colunas, com uma passagem que remonta à descrição de Santo Agostinho sobre as medidas do corpo humano traduzidas nas proporções da Arca de Noé. Tais proporções, 1:6 e 1:10, são também adotadas por Alberti como as que descrevem o corpo humano.

“Esses [construtores antigos], de fato, a partir da observação do corpo humano estabeleceram que deveriam imaginar [os três *genera* de] colunas à semelhança deste; e medindo as dimensões do homem, descobriram que de um lado a outro a distância equivale a um sexto da altura, do umbigo aos rins (às costas), equivale a um décimo. A mesma constatação fizeram os comentaristas da nossa Bíblia, os quais apontam como a Arca construída na época do Dilúvio fora modelada sob as proporções do corpo humano.”¹⁶²

Essas razões antropomórficas que têm como referência os números 6 e 10, no tratado albertiano, dão origem, por meio de médias aritméticas,¹⁶³ às relações proporcionais entre diâmetro e altura da coluna que difere aos três *genera*. Alberti define que a relação entre o diâmetro da base e a altura total das colunas é: jônica 1:8, sendo 8 o meio termo entre 6 e 10; dórica 1:7, onde 7 é o meio entre 6 e 8; e coríntia 1:9, de modo que 9 corresponde à média entre 8 e 10.¹⁶⁴ Destas relações matemáticas, fundamentadas nas

¹⁶⁰ BERRA, G. “La storia dei canoni proporzionali (...)” 1993. p. 167-168.

¹⁶¹ SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. XV, XXVI. Na voz do filósofo cristão: “A Noé, ordenou Deus que construísse uma arca na qual escaparia da devastação do Dilúvio com os seus, isto é, com a esposa, os filhos e as noras, e ainda com os animais que, por ordem de Deus, entraram na arca. Isto é, sem dúvida, uma figura da Cidade de Deus vivendo como peregrina neste século, ou seja, da Igreja salva pelo madeiro em que foi suspenso o mediador entre Deus e os homens – Jesus Cristo homem. As medidas do seu comprimento, da sua altura e da sua largura significam o corpo humano em cuja realidade foi anunciado que Ele viria, como, de fato, veio, para junto dos homens. A altura do corpo humano desde a sua cabeça até os pés, vale, efetivamente, seis vezes a sua largura que vai de um a outro lado, e dez vezes a sua altura medida das costas ao ventre. Assim se mede um homem deitado sobre o dorso ou sobre o ventre: o seu comprimento da cabeça aos pés é seis vezes a sua largura da direita à esquerda ou da esquerda à direita, e dez vezes a sua altura acima do solo. Foi por isso que se deram à arca trezentos côvados de comprimento, cinquenta de largura e trinta de altura. E a porta que a arca recebeu no lado é seguramente a ferida que a lança abriu no lado do Crucificado.”

¹⁶² ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7. p. 834-835 (f. 169v).

¹⁶³ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7. p. 836-837 (f. 169v).

¹⁶⁴ “(...) o número situado em igual distância de seis e de dez, é oito; aprovaram esta medida, e assim assinalaram à coluna um comprimento igual a oito vezes o diâmetro da base e a chamaram jônica.

proporções da figura humana, foram definidas maior robustez, equilíbrio, ou maior delicadeza para cada uma das *columnationis*.

Quanto à feminilidade ou virilidade das colunas e ornamentos de cada gênero, Alberti não é direto como Vitrúvio, ainda assim isto é algo que pode ser identificado a partir de algumas passagens de seu tratado. No livro VI, o humanista aponta que, no rastro da natureza, os elementos masculinos e feminis são extraídos como esteio de invenção,¹⁶⁵ e no Livro VII acrescenta que para as deusas mais delicadas competiam templos com formas da ternura virginal e florescência jovial, e aos deuses maiores, com gravidade e majestade.¹⁶⁶ Com efeito, isso apenas se alcança, sobretudo, por meio das diferenças entre os *genera* de ornamentos (entablamentos, colunas, etc.).¹⁶⁷

A forma como Filarete apresenta o tema da origem das colunas remonta à descrição vitruviana sobre a “cabana primitiva”, um processo de aprimoramento gradativo e contínuo, no decorrer do qual ocorre a “descoberta” de um sistema de sustentação para a cobertura (fig. 16). Os selvagens primitivos identificaram num tronco retilíneo e bifurcado na extremidade a possibilidade de sustentação da cobertura que os protegeria das intempéries. Primando pelo esmero e refinamento, poliram os referidos apoios dotando-os de ornamentos e transformando-os em colunas.¹⁶⁸

O *genus* de colunas conhecida como dórica, usada em edifícios mais robustos, fora estabelecida com o mesmo método da jônica. Somaram, de fato, os termos mínimos daqueles citados, ou seja, seis, e o termo médio adotado do jônico, ou seja, oito. O resultado da adição é quatorze. Tal somatória foi dividida em duas partes iguais, de modo que se obtém o número sete, que foi adotado para construir as colunas dóricas: as bases desta, assim eram feitas, com a largura do imoscapo igual a um sétimo da largura do fuste. Por fim as proporções das colunas mais delicadas, conhecidas como coríntias, foram determinadas somando o termo médio jônico com o termo máximo, e dividindo igualmente a somatória por dois. O número característico da jônica era oito, o termo máximo supracitado era dez; fazendo a soma destes dois se obtém o número dezoito, cuja metade é nove. Portanto à coluna coríntia foi assinado um comprimento equivalente a nove vezes o diâmetro do imoscapo; para a *columnarum* jônica, a medida foi de oito vezes, e para a dórica de sete.” ALBERTI. **L'Architettura**. IX, 7 p. 836-837 (f. 169v).

¹⁶⁵ ALBERTI. **L'Architettura**. VI, 3, p.452-453 (f. 94v).

¹⁶⁶ ALBERTI. **L'Architettura**. VII, 5, p. 548-549 (f. 114r-114v).

¹⁶⁷ ALBERTI. **L'Architettura**. VII, 5-9, p. 548-605 (f. 114v-124v).

¹⁶⁸ Na voz do tratadista: “A primeira origem das colunas se deu quando foram feitas as primeiras habitações. A necessidade ensinou que, querendo fazer uma cabana, ou se preferir um caramanchão (*frascato*), primeiro cortou um tronco que bifurcava, terminando em dois galhos, um oposto ao outro; cortou-o todo, e o cume permaneceu bifurcado. Desta forma, com quatro troncos do mesmo formato, cravaram-nos no chão, e colocaram então outros quatro troncos transversais sobre estes, como se pode ver neste desenho, e desta maneira se começou a fazer as primeiras origens das colunas. Esta, segundo nossa opinião, foi a primeira origem da coluna; depois, conforme as coisas foram sendo mais retocadas e polidas, foi dado a tais sustentáculos medida, forma, proporção, nome e derivação, como foi dito sobre o edifício no primeiro [Livro] que é derivado e formado pelo homem, com a coluna também é exatamente assim.” FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 211-212 (f. 54v-55r).

Figura 16. Construção das primeiras cabanas pelos habitantes da selva (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 5 f. 5v).

Os homens, continuamente, aprimoram estes rústicos apoios verticais até obterem as relações proporcionais das diferentes qualidades de colunas, proporções estas atinentes às estaturas mais verificáveis em homens. A esses “tipos” humanos, que designam as diferentes colunas, Averlino chama *qualità*,¹⁶⁹ totalizando cinco. Três intermediárias – isto é, grandes, medianas e pequenas – que correspondem à dórica, coríntia e jônica.

“(…), segundo posso compreender, as *qualità* das medidas do homem são cinco; deixaremos as duas, por que não é possível extrair delas medidas verdadeiras ou perfeitas, como dos anões e homens disformemente grandes que saem do padrão como por serem espécies de gigantes. (...)”

Dizes a verdade, pois agora que vi todas as duas, as deixarei, pois eram, de acordo com seu tamanho, mal formadas.”¹⁷⁰

Ainda que Filarete considere cinco *qualità* quanto ao tamanho dos homens apenas três apresentam “*vere e perfette misure*”. As outras duas tratam de homens cujas medidas não permitem que sejam compreendidas entre as *qualità* arquitetônicas, e mesmo que existam, foram classificadas pelo tratadista como “*sformati e fuori di misura*”.¹⁷¹ Alberti também apontou a existência de diferentes corpos, e, por conseguinte, de relações proporcionais. Mas ao contrário de Filarete, o humanista apenas inclui os que podem ser reputados pulcros e desconsidera aqueles pouco belos ou feios.¹⁷²

¹⁶⁹ Estas *qualità* que diferenciam os homens por estatura física, configuram uma classificação que os distingue também pela posição que ocupam na hierarquia cívica, noção que será trabalhada no capítulo 4.

¹⁷⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 15-16 (f. 2v).

¹⁷¹ São elas as *qualità*: gigante, com altura maior que nove cabeças; e anã, mais baixas que sete cabeças. No Livro VIII, as duas *qualità*, anteriormente preteridas por Filarete, são retomadas, e é aditada a possibilidade de sua utilização em casos especiais, devendo ser empregadas no edifício com adequação, “conforme surgir necessidade”. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 20; VIII, p. 218-219 (f. 4r; 56v). Cfr. também BRUSCHI, A. “L’antico e il processo di identificazione degli ordini (...)”. 1992. p. 24.

¹⁷² ALBERTI. *L’Architettura*. Livro IX, 5, p. 810-811 (f. 164v).

As colunas são descritas no tratado filaretiano em dois momentos distintos. O primeiro, logo no Livro I, quando Antonio Averlino discorre sobre a origem antropométrica da arquitetura, e aclara quais são as “principais medidas do homem” que se deve observar para a concepção de um edifício:

“As principais medidas do homem. Digo das três *qualità*, são estas as suas medidas: a primeira, que chamamos dórica, ou seja, grande, e ela deve-se medir com a sua cabeça e terão 9 cabeças (...); a outra, que é pequena, é chamada jônica, e esta é de 7 cabeças; a outra que é conhecida como comum, isto é média, ou se quiserdes dizer coríntia, é de 8 cabeças.”¹⁷³

Ao retomar, no Livro VII, a descrição das colunas Filarete reapresenta as razões de 1:7, 1:8 e 1:9 para as colunas jônica, coríntia e dórica (fig. 17), asseverando que a altura dos capitéis de cada uma destas colunas corresponde ao respectivo diâmetro.¹⁷⁴ Também o caráter antropomórfico das colunas é reiterado:

“Viste a *qualità* da coluna, isto é, *qualità* e forma, e como estas razões derivam do homem. Assim quero que vejas as medidas que são derivadas do homem. E da mesma forma que o homem é medido em cabeças, também a coluna quer ser medida em capitéis. Isto já entendeste. Como disse o diâmetro da coluna corresponde a sua medida, e também à do capitel. O capitel é a cabeça da coluna (...)”¹⁷⁵

Figura 17. Colunas com proporções indicadas como dórica, coríntia e jônica (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. Tav. 32 f. 57v).

¹⁷³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 17 (f. 3r).

¹⁷⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 215-217 (f. 55v-56r).

¹⁷⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 216 (f. 56r). Sem sublinha no original.

Assim como a figura do homem de bela compleição foi descrito por Filarete a partir da cabeça, membro mais digno do corpo humano, também as relações métrico-proporcionais das colunas serão determinadas pela cabeça, que corresponde ao seu diâmetro e determina a razão das alturas das diferentes *qualità*.

Vale ressaltar também a interpretação que Filarete faz em relação às proporções e importância das três *qualità*.¹⁷⁶ Tanto para Vitrúvio como para Alberti, a coluna maior é a coríntia, a média é a jônica, e a menor, a dórica (memorando: 1:9½, 1:9 e 1:7, respectivamente, para o tratadista antigo; e 1:9, 1:8 e 1:7 para o humanista). Filarete diverge de ambos. Em seu tratado a coluna dórica é considerada a maior com 1:9, a coríntia, a mediana com 1:8, e a jônica, a pequena com 1:7.¹⁷⁷ Trata-se de curiosa ruptura provocada por Filarete, provavelmente ligada a suas limitações de acesso ao texto vitruviano.

Neste período, a *qualità* dórica não estava em uso, ao contrário da coríntia e jônica, que eram utilizadas repetidamente.¹⁷⁸ As colunas coríntias eram sempre mais altas, e as jônicas eram associadas e utilizadas em posições menos importantes. Ao mesmo tempo, Filarete considerava a razão de 1:9 a referência às proporções do homem perfeito, Adão. Para o tratadista a coluna dórica derivava de Adão, que representava a perfeição plena da obra de Deus, assim tal coluna deveria adotar a referida relação proporcional. Averlino retoma a *qualità* em desuso, a dórica, designando-a como mais alta, e mantém o uso da coríntia como mais alta que a jônica. Neste raciocínio, a coríntia passa a ser a coluna média e a jônica, a pequena. E, ao revés das *qualità* anã e gigante, as diferenças adotadas para as alturas das colunas jônicas (1:7) e coríntia (1:8) não as tornavam incompatíveis com a forma humana bem formada. Como demonstra Onians, apenas refletiam o fato de existir muitas pessoas de proporções inferiores, as quais não conseguiram alcançar o melhor padrão.¹⁷⁹

Os gêneros que diferenciavam as colunas descritas por Vitrúvio, remetem, em Filarete, às *qualità*. Entretanto, Averlino ao descrever as três *qualità* das colunas em analogia ao homem, as diferencia pela estatura, sem fazer menção alguma ao gênero. Vitruvius¹⁸⁰ e Alberti¹⁸¹ – este, mais taciturnamente – associam as colunas dórica, jônica e

¹⁷⁶ Diversos autores apontam para essa divergência de interpretação entre eles: SAALMAN, Howard. "Early Renaissance architectural theory and practice in Antonio Filarete's *Trattato di Architettura*". In: **The Art Bulletin**, v. 41, n. 1, mar, 1959. p. 90; THOENES, C. "Gli ordini Architettonici: rinascita o invenzione?" 1998. p. 128; GRASSI. "Note". 1972. p. 17, nota 1; ONIANS, J. B. "Filarete and the *qualità*". 1973. p. 116-128; ONIANS, John B. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 158-170.

¹⁷⁷ Sobre a inversão proposta por Filarete ver também BRUSCHI, A. "L'antico e il processo di identificazione degli ordini (...)". 1992. p. 12, 24.

¹⁷⁸ ONIANS, J. B. "Filarete and the *qualità*". 1973. p. 117.

¹⁷⁹ ONIANS, J. B. "Filarete and the *qualità*". 1973. p. 117.

¹⁸⁰ VITRÚVIO. **De Architectura**. IV, 1, 6-9.

coríntia, aos corpos do homem, da mulher e da donzela, respectivamente, diferenciando-as, desta maneira, não apenas pelas relações proporcionais, mas também pelos atributos mais viris ou feminais. Filarete trata as *qualità* como derivadas do homem, ou talvez do ser humano e de sua estatura, sem mencionar qualquer diferenciação que caracterizasse tais *qualità* como masculinas ou femininas.

Na descrição da origem dos elementos que compõem os ornamentos das colunas, Averlino cita o equivalente passo vitruviano.¹⁸² Mas, na voz de Filarete a ausência de caneluras no fuste da coluna indica a nudez do corpo, e não necessariamente aparência masculina.¹⁸³ O momento em que Averlino mais se aproxima da relação *qualità*-gênero humano consta da exposição acerca dos elementos que compõem o capitel coríntio.

Nessa passagem, Filarete retoma a discussão vitruviana¹⁸⁴ sobre a origem da *qualità* coríntia e todo o epílogo que envolve Calímaco e o cenário do leito sepulcral da virgem coríntia.¹⁸⁵ A diferença principal entre as duas concepções está no fato de que Vitruvius, imediatamente antes desta descrição afirma que a *qualità* Coríntia “é uma imitação da esbeltez de uma donzela”, por sua vez, Filarete não usa o apólogo como fator de diferenciação. Averlino adota esta composição de capitel com folhas de acanto e volutas, derivadas do arbusto sob o cesto da sepultura da virgem, para todas as três *qualità* apresentadas (fig. 17).

Em ambas as versões do tratado, Francesco di Giorgio segue de perto a lição vitruviana, citando-o em alguns momentos, com tênues divergências decorrentes da dificuldade de leitura e interpretação do texto latino, além de alguns acréscimos. O tratadista sienense classifica os diferentes tipos de colunas segundo *generazione* ou *spezie*, sendo as três principais: a dórica, a jônica e a coríntia. Cada uma delas seria definida segundo as proporções dos corpos viril, muliebre e virginal, tendo como módulo de referência o comprimento do pé em correspondência com o diâmetro da base.

Com efeito, na primeira versão do tratado, Martini ao discorrer sobre a origem das *generazione* de colunas mostra-se muito preso às equivalentes passagens do texto latino, quase como em uma tradução. O sienense reapresenta todo o relato mítico sobre o

¹⁸¹ ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 3, p.452-453 (f. 94v); VII, V p. 548-549 (f. 114r-114v).

¹⁸² VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 7. Já apresentado neste capítulo.

¹⁸³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 212 (f. 55r).

¹⁸⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 9-10.

¹⁸⁵ “E por Calímaco foi encontrada a forma do capitel, ou seja, a aparência do ornamento. Tal aparência, segundo a narrativa do autor supracitado, se deu assim: ao morrer certa jovem, a qual era muito querida por sua ama, de modo que levava todos os dias alimentos à sepultura. Uma vez como tantas outras levando o alimento, deixou-o ali junto a um cesto e partiu. Certo dia passou Calímaco, que, vendo este cesto, sob o qual haviam nascido certas folhas presas por este cesto, observou-o e espantou-se com aquilo, com esta forma e [julgo que] devia representá-la na forma de capitel e colocá-lo sobre a coluna. E assim deste conto que tirou esta forma de ornamento.” FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 212 (f. 55r).

primeiro uso das colunas dórica¹⁸⁶ (fig. 18) e jônica¹⁸⁷ (fig. 19), quando os atenienses, ou jônios, construíram os templos a “*Apolline Pandionio*”¹⁸⁸ e a Diana, segundo as razões verificadas entre a pegada e a altura do corpo do homem (1:6) e da mulher (1:8).

Figura 18. Antropomorfismo de coluna. Francesco di Giorgio não indica a qual *generazione* esta coluna pertence, o que torna difícil a identificação, pois neste desenho a coluna possui 9 diâmetros de altura, e o corpo a que está sobreposta é de um homem (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 24 - T, f. 14v).

Figura 19. Colunas com 8 e 8¼ diâmetros. Ao longo das colunas desenhadas, lê-se: “*Cholonna d’ otto parti dectta pulvinata hover gonfiata*” e “*Cholonna alquanto piramidale di otto parti e um quarto di suo grosezza*” (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 24 - T, f. 14v).

Figura 20. Coluna na qual são representadas as estolas matronais. Ao longo das colunas desenhadas, lê-se: “*Cholonna stolata a sotilità di donna*” e “*Cholonna stolata*” (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 24 - T, f. 14v).

Francesco di Giorgio não deixa de mencionar que os ornamentos os quais rematam a coluna jônica, correspondem aos costumes e vestimentas das antigas matronas (fig. 20); o ajuste proporcional decorrente do aprimoramento da arte que as colunas dórica e jônica teriam sofrido (passando a ficar com 7 e 9 diâmetros de altura); o nascimento da nova *generazione* coríntia a partir da visão do leito sepulcral da jovem de Corinto que maravilhou

¹⁸⁶ “Procuraram o meio com que pudessem fazer [as colunas do Templo a *Apolline Pandionio*], de modo que estas fossem aptas e dispusessem atestadas razão e beleza. Mediram a pegada do pé do homem e a relacionaram com a altura, de modo que verificaram que ela equivalia à sexta parte de altura do homem, tal relação foi transposta para a coluna. (...) Assim a [*generazione*] dórica fora determinada com a beleza do homem, tendo sido iniciada sua utilização nos edifícios.” MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 57-58 (T, f. 14v).

¹⁸⁷ “Da mesma forma [que o Templo a *Apolline Pandionio*] ordenaram o templo a Diana, procurando a beleza de um novo gênero. Transferiram a solidez de uma dama [a esta *generazione*]. E fizeram, inicialmente, a largura da coluna um oitavo da altura, de modo que tivesse aparência mais bela.” MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 58 (T, f. 14v).

¹⁸⁸ Maltese esclarece que Martine refere-se a Apolo Paniônio. MALTESE, Corrado. “Note”. In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo, 1967. p. 57, nota 9.

Calímaco,¹⁸⁹ e cuja coluna deveria dispor de sutileza qual a de uma jovem em idade núbil, ou seja, tanto mais esbelta que a mulher, e que a coluna jônica, com $9\frac{2}{3}$ diâmetros de altura.¹⁹⁰

As principais diferenças entre o ditado vitruviano e martiniano constam¹⁹¹ da descrição do apólogo sobre Calímaco e do desenho das estrias, que deveriam referir os drapeados das estolas matronais. Na voz do arquiteto sienense, o cesto descrito por Vitruvius – no qual estavam os agrados para a jovem e levado após seu sepultamento¹⁹² – coincide com o próprio sarcófago da virgem. A ilustração (fig. 21) apresentada junto ao texto evidenciam este desentendimento, mostrando tanto o corpo da moça como o cesto envoltório em equivalência à coluna em si. Quanto às estrias, elas são figuradas de forma um tanto estranha, numa trama diagonal que mais se assemelha a um cesto, quiçá aquele, que para Martini, abrigava a virgem falecida.

Figura 21. Calímaco e a origem da coluna coríntia. No desenho, ao lado dos respectivos elementos, lê-se: “Tegola; Voluti, Chanestro piramidale; Radice e herba d’achanto; Chalimacro” (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 24 - T, f. 14v).

¹⁸⁹ “Então Calimacro, o qual [é conhecido] pela maestria na arte marmórea, passando por ali, observou a sepultura. Tendo visto o cesto com as folhas que dele saiam, deleitou-se com esta *generazione* e novidade de forma, e fez as colunas seguindo este exemplo coríntio, e ordenando as razões para a perfeição da obra, distribuiu as razões da *generazione* coríntia.” MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 59 (T, f. 14v).

¹⁹⁰ “As colunas coríntias, com exceção do capitel, tem as mesmas medidas das jônicas. A altura do capitel [coríntio] foi feita com tal proporção para que fosse mais alta e mais sutil, pois a altura do capitel jônico corresponde à terça parte da largura da coluna coríntia. Assim, como duas partes da largura [da base] são acrescidas no capitel coríntio, sua altura resulta numa aparência mais sutil. (...) E o terceiro [gênero], que se chama coríntio, imita a solidez virginal, pois as donzelas, devido à tenra idade, são figuradas com membros mais sutis e [assim, a coluna coríntia] recebe um efeito mais belo nos ornamentos.” MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 56; 59 (T, f. 14v).

¹⁹¹ Francesco di Giorgio (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 61 - T, f. 15r) acrescenta aos gêneros vitruvianos um com 1:9, o qual denomina *tuscanica*, e pode ser associado com a *italica* (compósita) proposta por Alberti (ALBERTI. **L’Architettura**. VII, 6, p. 564-567 - f. 117v-118r). Cfr. FIORE, F. P. “Principi architettonici di Francesco di Giorgio”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 371, nota 5; FIORE, F. P. “Gli ordini nell’architettura di Francesco di Giorgio”. In: **L’emploi des ordres dans l’architecture de la renaissance**. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, 1992. p. 59.

¹⁹² VITRÚVIO. **De Architectura**. IV, 1, 9-10.

Na segunda versão do tratado, Martini retoma novamente a prescrição vitruviana, mas adita novas ideias à preceituação antropométrica das colunas, e impõe modificações nas respectivas razões métricas.

Francesco di Giorgio reitera mais uma vez o apólogo vitruviano sobre a origem das *spezie* dórica, jônica, em que as razões entre diâmetro da base e altura são confirmadas, respectivamente, em 1:6 e 1:8 conforme se verifica no corpo do homem e da mulher (fig. 22),¹⁹³ permeando a passagem com uma evocação a Aristóteles para manifestar a valorização da nobreza das formas do corpo viril em detrimento do muliebre:

“(...) agradou, onde antes apreenderam o corpo viril, apreender a forma da dama, ainda que ela fosse um animal imperfeito, como afirma Aristóteles em muitos lugares, [a fêmea fora] extraída do macho.”¹⁹⁴

A despeito da inferioridade da figura feminina, o ajuste proporcional, decorrente do aprimoramento da arte, tal como narrado por Francesco di Giorgio, implica em correção apenas para a viril coluna dórica. Neste relato, o sienense se distancia das prescrições vitruvianas:

“Então, os contínuos engenhos dos homens tornando-se gradativamente mais sutis e julgando a proporção dórica em si com muita largura em relação à altura, deliberaram acrescentar um diâmetro à altura, mantendo o mesmo diâmetro para a largura, de forma que constituíram que as colunas dóricas tivessem sete diâmetros em altura. Além disso, vendo que esta esguieira crescida tornava as colunas muito mais leves quanto ao aspecto, da mesma forma que as jônicas, feitas à similitude muliebre, eram mais vistosas que as viris, da mesma forma assimilando nas colunas a [proporção do corpo da] mulher em idade virginal e terna, a qual nessa idade têm os membros mais gentis e possuem aparência mais deleitosa, julgaram que seriam mais leves e vistosas (com o corpo da jovem); e assim acrescentaram um outro diâmetro na altura da coluna jônica, e tais colunas, segundo esta *simmetria* foram chamadas coríntias, [ou seja, de nove diâmetros].”¹⁹⁵

Assim, conforme as prescrições de Francesco di Giorgio, aquilo que seria a correção métrica da muliebre coluna jônica, emerge como a definição da nova *spezie*. A coluna coríntia teria sido decorrência do aprimoramento proporcional, tendo sido estabelecida, já inicialmente, com 9 diâmetros de altura e jônica é mantida com 8:

“Assim, portanto resulta que as dóricas têm de comprimento 7 diâmetros; as jônicas 8 e as coríntias 9, as três espécies podem ser aplicadas à figura humana, ou seja, a primeira à viril, a segunda à muliebre e a terceira à virginal”¹⁹⁶ (fig. 23, 24)

¹⁹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 374-376 (M, f. 31v-32v).

¹⁹⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 375 (M, f. 31v-32).

¹⁹⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 376 (M, f. 32).

¹⁹⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 376 (M, f. 32).

Neste ponto Francesco di Giorgio funde as tradições vitruviana e albertiana.¹⁹⁷ Vale dizer, que após o aprimoramento da arte descrito por Vitrúvio, Martini passa a seguir a tradição instaurada por Alberti, que em seu *De Re Aedificatoria* havia proposto as razões, entre diâmetro da base e a altura total da coluna, de 1:7 para a coluna dórica, 1:8 para a jônica, e 1:9 para coríntia.¹⁹⁸

Figura 22. Antropomorfismo das colunas dórica (6 diâmetros) e jônica (8 diâmetros) (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 216 - M, f. 31v).

Figura 23. Colunas dórica (7 diâmetros) e jônica (8 diâmetros) (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 217 - M, f. 32).

Figura 24. Antropomorfismo da coluna jônica (8 diâmetros) e coríntia (9 diâmetros) (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 217 - M, f. 32).

No passo, Francesco di Giorgio reafirma a correspondência entre os ornamentos da *spezie* jônica e os adornos que enfeitam a mulher, tais como as espiras e os sapatos ou mesmo as estrias e as linhas crespas das vestes matronais. Já as volutas, associadas aos caracóis de cabelos, não são exclusivas às colunas femininas, tendo sido adotadas pelo tratadista moderno também no capitel dórico, uma vez que também o homem, ainda que com menos enfeites, dispõe de cachos (fig. 23).¹⁹⁹ A descrição do capitel coríntio (fig. 24), como no tratado latino, consta do apólogo que envolve Calímaco e o cenário do sepulcro da virgem coríntia.²⁰⁰

¹⁹⁷ FIORE, F. P. "Gli Ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio". 1992. p. 59.

¹⁹⁸ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 7. p. 834-837 (f. 169v).

¹⁹⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 375 (M, f. 32).

²⁰⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 381-380 (M, f. 33-33v).

Ainda que, à diferença de Filarete, Martini evidencie a origem das colunas no corpo masculino, mulhêr e virginal, a diferenciação entre cada *generazione* ou *spezie* ainda é determinada pela altura das colunas, e não pela morfologia dos ornamentos que rematam cada uma delas.²⁰¹ Como pode ser visto em seus desenhos o capitel dórico se assemelha ao jônico (fig. 23), e o coríntio não é tão distante daquele que remata a coluna estriada, possivelmente jônica (fig. 20, 24).

O exame dos desenhos apresentados por Francesco di Giorgio, possibilita constatar o esforço do tratadista em desenvolver estudos que intentam verificar a efetiva correspondência entre os membros do corpo humano e os elementos da coluna, por meio de sobreposições gráficas e associações verbais. Como exemplo, é possível identificar o comprimento do pé e o diâmetro da base (fig. 22), o pé com a base em si (fig. 18, 20, 24), a cabeça e o capitel (fig. 18, 20, 22, 24), as volutas com os caracóis de cabelos (fig. 20), ou mesmo as estranhas estolas (fig. 20). Outro exemplo desse procedimento de verificação pode ser identificado no desenho que representa a interpretação da origem da coluna coríntia (fig. 21), no qual Martini apresenta um desenho estilizado que compreende o cesto, a urna funerária da donzela, o corpo da própria jovem, as folhas de acanto retorcidas, suas raízes sob o cesto, o telhado em associação com o ábaco, numa composição que leva a reconhecer uma coluna.

O estudo gráfico do capitel coríntio é aprofundado segundo este método de superposição. Na primeira versão do tratado a descrição do referido capitel²⁰² é acompanhada por um desenho (fig. 25) em que Martini sobrepõe um rosto masculino. Neste estudo gráfico verifica-se a subdivisão do rosto em três alturas – cada uma delas corresponde ao tamanho do nariz – que determinam três níveis de distribuição dos ornamentos que o compõe, isto é, nos níveis que compreendem a boca e o nariz, são colocadas duas camadas de folhas de acanto, e na porção referente à testa e cabelos, as volutas.

Na segunda versão do tratado, é apresentado outro estudo para o capitel coríntio sobreposto à face humana, o que é justificado:

“Trataremos primeiramente do capitel porque se assemelha à cabeça (*capo*) do homem e dela seu nome originou.”²⁰³

Mais uma vez a concepção do capitel segue a tripartição do rosto (fig. 26), mas aqui o ábaco é um adendo acima da cabeça. Neste desenho, o capitel é sobreposto a um rosto

²⁰¹ BRUSCHI, A. “L’antico e il processo di identificazione degli ordini (...)”. 1992. p. 36.

²⁰² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 59-60 (T, f. 15).

²⁰³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 378 (M, f. 32v).

feminino, no qual o ábaco remata as volutas e uma coroa de óvalos e garras, e suporta uma guirlanda de folhas.²⁰⁴

Figura 25. Capitel coríntio. Entre os desenhos dos dois capitéis, lê-se: “*partimento de voluti cicrami hovero frondi sicondo la faccia del corpo humano*”; e ao lado de uma das volutas: “*Voluti*” (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 25 - T, f. 15).

Figura 26. Capitel coríntio. No desenho à esquerda lê-se: “*Abaco, Voluta, Toro*”; ao lado do desenho à direita, lê-se: “*Cicrami*” (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. Tav. 220 - M, f. 33v).

O procedimento de superposição é também repetido com os entablamentos. Francesco di Giorgio foi o primeiro a desenhar o corte da cornija sobreposto ao perfil do perfil humano para explicar a relação entre as partes da primeira em correspondência com as do segundo.²⁰⁵ O tratadista afirma que:

“deve-se saber que as *corone* ou cornijas com seu friso e arquitrave, são tiradas da face, da garganta e do peito do corpo humano”²⁰⁶.

As proporções de ambos os desenhos (fig.27, 28) são reguladas a partir de um triângulo equilátero, cujos vértices coincidem com a base da linha do cabelo, o queixo e o centro da orelha. O tratadista fixa correspondências²⁰⁷ entre: a arquitrave e o tórax; o friso e a garganta; o astrágalo e o queixo; os dentículos e os dentes (fig. 28). Ademais, é possível identificar, a partir das duas figuras (27, 28) associações entre: a gola (*sima*) e uma coroa de cabelos encaracolados; a *strigia* ou *regolo* e um arco que segura o cabelo; o *ghocciolatoio* ou *corona* e a região da testa até os olhos; o *huovolo* (óvalo) e a região do nariz; as *strigie* que emolduram os dentículos por cima e por baixo e os lábios, e *denticulo* ou *dentello* e os dentes.²⁰⁸

²⁰⁴ HERSEY, George. **The Lost Meaning of Classical Architecture**. Massachusetts: MIT Press, 1988. p. 85-86.

²⁰⁵ Este tipo de sobreposição dos perfis humano e do entablamento foi, posteriormente, apresentado também nas obras de Diego da Sagredo (1526), Jacques-François Blondel (c. 1771-1777). Cfr. RYKWERT, Joseph. **The dancing column: on order in architecture**. Cambridge: MIT press, 1996. p. 35, 57, 59.

²⁰⁶ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 90 (T, f. 21-21v).

²⁰⁷ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 390 (M, f. 37).

²⁰⁸ Para um estudo destas associações ver: HERSEY, G. **The lost meaning (...)**. 1998. p. 84.

Figura 27. Modenatura de Entablamento. Na figura, à esquerda lê-se: “Misure e ppartimenti della chornice fregio he architrave”; dentro do entablamento, de cima para baixo: “ghola, Strigia hoverso regholo, Ghoccioiatoio Corona, Huovolo, Dentetello, Sottoghola hoverso astragolo, Fregio zoporo, Astogolo dell’architrav, Epistilo è ditto architrave” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 25 - T, f. 15).

Figura 28. Forma de coroamento de entablamento. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Cornice, Acroterio i[dest] regolo Sima i[dest] gola, Sima overo gola, Scotia regolo, Crona i[dest] gocciolatoio, Echino i[dest] vuovolo, Scotia, Denticulo, Cimazio, Zophoro i[dest] Fregio, Fregio, Cimazio, Ephistilio, Architrave, Fastigio, astraghalo, Architrave” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 227 - M, f. 37).

George Hersey²⁰⁹ aponta a dupla base analógica que Francesco di Giorgio estaria sugerindo para a concepção destes elementos do edifício (colunas e entablamentos). O tratadista relaciona, num momento, os ornatos que rematam estes componentes estruturais, aos acessórios que ornamentam a mulher ou homem, como cachos de cabelos, arcos, guirlandas, colares, broches, sapatos e até mesmo as vestimentas. Noutro instante, estes mesmos ornatos arquitetônicos são associados com os membros do corpo humano, como a cabeça, o queixo, a boca, o nariz, os olhos, a garganta, o busto, os pés. De uma e de outra base analógica emergem os elementos arquitetônicos que finalizam o edifício.

Para Francesco di Giorgio a relação entre corpo humano e coluna ou entablamento está ligada à identificação das partes do homem nestes elementos estruturais do edifício. Estes desenhos de superposição da figura humana com as colunas, capitéis e entablamentos retratam os estudos de verificação que Martini realizou em Roma, como mencionado mais de uma vez no tratado,²¹⁰ e denotam a disposição empírica do tratadista e do tratado. Experimentação esta, que ao contrário do que Christofer Ericsson²¹¹ afirma, é marcada pela verificação e síntese entre as soluções construídas e as prescrições vitruvianas.²¹²

²⁰⁹ HERSEY, G. *The lost meaning (...)*. 1998. p. 86.

²¹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 378 (M, f. 32v); 382 (M, f. 34); 390 (M, f. 37).

²¹¹ ERICSSON, Christofer H. *Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini*. Studies in Imperial Roman and Early Christian Architecture. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1980. p. 13.

²¹² Cfr. também FIORE, F. P. “Gli ordini nell’architettura di Francesco di Giorgio”. 1992. p. 60; e PAPINI, Roberto. *Francesco di Giorgio architetto*. Firenze: Electa, 1946. p. 43.

Apesar de estar traduzindo o texto vitruviano, Cesare Cesariano, comparado aos antecessores, é o que toma mais liberdades com relação às prescrições vitruvianas neste ponto. No entendimento do anotador, a origem antropomórfica das colunas, não se restringe às prescrições vitruvianas apresentadas no Livro IV. Na verdade Cesariano aprofunda uma ideia muito incipiente, talvez nem mesmo intencional em Vitruvíio. As colunas, para o tradutor-comentarista, são elementos de sustentação que foram aprimoradas a partir do próprio corpo humano. Ao descrever o pórtico de Cariátides e de Persas, Cesariano infere a coexistência de mais uma origem para estes elementos estruturais. Para ele, as colunas são decorrentes de um processo de aperfeiçoamento e depuração pelo qual estas colunas-estátuas teriam passado.

Na passagem que atesta a importância do conhecimento de história para o arquiteto,²¹³ Vitruvíio comenta a existência de colunas-estátuas femininas (cariátides) e masculinas (télamons ou atlantes), as quais aludem respectivamente às mulheres de Cária e aos guerreiros persas. O anotador desenha e comenta²¹⁴ um pórtico de cariátides e outro de persas (fig. 29, 30), que relatam as histórias das disputas destes povos contra os vitoriosos gregos. Salienta-se que Cesariano aponta que as colunas dórica, jônica e coríntia derivaram destas colunas-estátuas:

“E para que possam saber compor, não apenas estas estátuas muliebres, mas também as colunas com os capitéis e espiras ou base assinaladas como verás na subsequente demonstração [fig. 29]. A dórica assinalada R e a jônica L: mas para que os inexpertos saibam compreendê-la, a construirás deste modo, para que possas estar atento quando leres sobre a invenção das colunas e capitéis que foram utilizados no templo de Diana, exceto os *foliamenti e tituli* que na cabeça daqueles [capitéis] e as volutas ou faces virginais com os ornamentos femininos admiradíssimos são feitos. (...) portanto as primeiras colunas e capitéis desta espécie eram damas ou virgens desta Diana assim dispostas [*statuite*]. Me espanto que Plínio não tenha dito. Mas, outros arquitetos, não querendo que as vestes e o volume da figura ocupassem tanto espaço, modificaram e simplificaram [os ornamentos das colunas], (...)”²¹⁵

Reportando-se ao livro IV, que trata da origem das colunas e capitéis dos diferentes gêneros, Cesariano considera que por simplificação do excesso de detalhes, as colunas deixaram de apresentar esta forma humana, sendo mantidos apenas alguns ornamentos que as caracterizasse como de origem viril, muliebre ou virginal.²¹⁶ Essa transformação também é retratada na ilustração (fig. 29) do pórtico das cariátides, em que Cesariano apresenta, na porção inferior do desenho, colunas já mais simplificadas apenas com os capitéis na forma de cabeças femininas, com seus ornatos, como guirlandas e colares,

²¹³ *De Architectura*. I, I, 5-6.

²¹⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 380-399 (c. 5r-6r). A descrição e o significado dos pórticos serão estudados no capítulo 4.

²¹⁵ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 388-389 (c. 5v).

²¹⁶ HERSEY, G. *The lost meaning* (...).1998. p. 123.

referentes à *generatione* jônica, as quais são assinaladas com as letras H e L, e outro capitel dórico, provavelmente feminino,²¹⁷ ainda mais simplificado, já assemelhando às colunas apresentadas no livro IV, o qual é indicado com a letra R.

Figura 29. Pórtico de Cariátides (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 2 - c. 6r).

Figura 30. Pórtico Persa (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 4 - c. 7r).

As cariátides são evocadas, novamente no capítulo I do Livro IV, quando Cesariano comenta a origem das colunas de diferentes gêneros, para elucidar passagens sobre o capitel jônico.²¹⁸

O comentário ao Livro IV é bastante circunscrito, elegendo apenas alguns temas particulares e deixando ao texto vitruviano, bem como ao aparato ilustrativo, a discussão, em termos modernos, das *generatione* ou *specie* arquitetônicas.²¹⁹ Cesariano concentra a discussão sobre a origem antropomórfica das mesmas, na apresentação dos elementos que

²¹⁷ Cesariano institui a *generatione* dórica feminina, como será visto a seguir. A presença de estrias no fuste da coluna indicada com R, sugere que o capitel dórico desenhado corresponde à versão feminina da coluna.

²¹⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p.238 (c. 61r), p.241 (c. 61v).

²¹⁹ ROVETTA, A. "Note Introduttive". 2002. p. XXXIV.

as caracterizasse como viris ou femininas, e na descrição da figura que ilustra as colunas de cada gênero.

Cesariano inicia o comentário ao capítulo I do Livro IV noticiando que nele Vitrúvio trata sobre origem das colunas, isto é, como suas *specie* e *generatione* foram geradas e como a *simmetria* de cada uma foi assimilada do corpo humano, não apenas o viril “e bem complexo”, como também os muliebres matronais e os virginais, estes compostos com elegantes ornamentos.²²⁰ O comentador ainda adita:

“E por maior atenção aos capitéis e aos seis gêneros de colunas, dos quais eu recolhi as *simmetrie*, todas, na subsequente *tabula* [fig. 31], desenhadas de acordo com o que me pareceu, além [*ultra*]²²¹ daquilo que Vitrúvio disse”²²²

Tal passagem revela a intenção de Cesariano em acrescentar duas espécies de colunas – a versão feminina da dórica e a ática – às três apresentadas por Vitrúvio, ou seja, dórica (de origem viril), coríntia, jônica.

Cesare Cesariano adverte não ter intenção de narrar a história que enseja a origem das colunas, apenas repetindo, em língua italiana, a fundação das treze colônias gregas que instituíram a jônia e construção dos templos a *Apolline Pandioni* (Apolo Paniônio) e a Diana.²²³ O comentador se propõe apenas a traduzir o passo vitruviano para evitar alongamento excessivo do comentário, uma vez que o tema já fora narrado em tantas histórias gregas.²²⁴

Pelo fato de Vitrúvio apenas mencionar o termo jônico para denominar tal coluna após descrição da sua origem, Cesariano acaba por denominar a coluna cuja razão diâmetro da base / altura é de 1:8 como dórica feminina, instituindo, pois, uma nova *generazione*.²²⁵ Na obra quinhentista, a coluna jônica é apresentada apenas depois do ajuste modular,²²⁶ que incorre no acréscimo de um módulo às proporções iniciais (1:6 e 1:8), para assegurar maior gracilidade, fixando, portanto, a altura de 7 diâmetros de base para a coluna dórica, e 9, para a jônica.²²⁷

Entre os ornamentos que caracterizam as colunas como femininas, Vitrúvio atesta serem verificados nos costumes e vestuários das mulheres e Cesariano aclara um a um. Os

²²⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 234 (c.60v).

²²¹ Em nota explicativa, Rovetta aponta que *ultra*, neste caso, indica que Cesariano modificou e incrementou os modelos apresentados pelo autor antigo. ROVETTA, A. “Note” 2002. p. 236, nota 38.

²²² CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 236 (c. 60v).

²²³ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 3-7; CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 233-236 (c.60v).

²²⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 236 (c.60v).

²²⁵ THOENES, C. “Gli ordini Architettonichi: rinascita o invenzione?”. 1998. p. 128; ROVETTA, A. “Note Inrodutive”. 2002. p. XXXVI.

²²⁶ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 239 (c.61v).

²²⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 8; CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 239 (c.61v).

conscriptati cincini (cachos de cabelos encaracolados), que enfeitavam o rosto da mulher, e principalmente das virgens, o anotador explica como sendo as tranças enroladas como coques nas laterais do rosto, ou seja, as volutas. As *cimatti* (*cimase*, ábacos), no entendimento de Cesariano, equivalem ao canal de ligação entre uma voluta e outra, ou aos frisos e guirlandas de flores e folhas - estes usados na cabeça e mais adequados na puerícia. Os encarpas, para o tradutor-comentarista, correspondem aos festões e grinaldas de folhas.²²⁸ Os drapeados das estolas matronais viriam figurados nas estrias do fuste das colunas, e como exemplo Cesariano sugere recorrer ao desenho do pórtico de Cariátides (fig. 29).²²⁹

As espiras representavam sapatos, que para Cesariano não eram exclusivas às mulheres, devendo tal ornamento ser usado inclusive na dórica masculina.²³⁰ Quanto à ornamentação da coluna viril Cesariano não acresce nenhum comentário. Vitruvius indica que tal coluna é desprovida de ornamentos, como um homem nu, e Cesariano considera que a tradução já é suficientemente clara, sem necessidade de elucidação.²³¹

A origem da coluna dórica feminina é apresentada por Cesariano em meio ao comentário atinente às espiras, na base do fuste. O tradutor-comentarista se antepõe aos que consideravam que a coluna dórica não dispunha de espira quando foi inicialmente feita, defendendo que, além de ser usada, motivou a instituição de um novo gênero de colunas, como aquele encontrado no templo de Diana, em Éfeso. Adicionando um módulo à coluna dórica – que passaria, então, a dispor de 8 diâmetros de altura – e ornamentos – ao capitel, como aqueles figurados no pórtico das cariátides –, Cesariano estabelece a versão muliebre da *generazione* dórica.²³²

Para a determinação da *specie* dórica masculina, Cesariano adota considerações vitruvianas quanto à ausência de ornamentação e a altura de 7 diâmetros.²³³

²²⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 240 (c. 61v).

²²⁹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 241 (c. 61v).

²³⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 238 (c. 61r); p. 243 (c. 61v).

²³¹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 241 (c. 61v).

²³² CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 238 (c. 61r).

²³³ “Primeiramente a coluna dórica masculina assinalada A [fig. 31], com centro [falta a letra de referência, podendo ser λ] e com a êntase feita segundo as *simmetrie* indicadas por Vitruvius, assim como o imoscapo e a contratura superior (que se chama hipotraquelio; o qual vulgarmente é chamado ‘*tondino*’) com o listel. CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 241 (c. 61v).

Figura 31. Os seis “gêneros” de colunas, ou seja, da esquerda para direita, dórica masculina, dórica feminina, jônica, coríntia, ática, e toscana (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 99 - c. 62r).

Quanto à dórica feminina, Cesariano faz também apenas um breve comentário, com o qual indica terem sido feitas no templo de Diana, reforçando o desentendimento que o levou a delinear esta nova *generazione*.²³⁴ Ademais, o comentador reitera o uso do encargo

²³⁴ “Mas a dórica feminina, assinalada B [fig. 31], ou como a superior assinalada C, são feitas com seus capitéis e bases com espiras (assim como diz Vitruvius), pois desta forma foram feitas no templo de Diana.” CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 241 (c. 61v).

ou festão no capitel, feito com folhas e frutos, como as grinaldas usadas em dias festivos, estas feitas de papel pintado ou hastes metálicas, que agitadas pelo movimento do vento produziam egrégia beleza.²³⁵ A partir da grande távola *Columnnarum ex sex generibus capitulorum (...)* (fig. 31), pode-se constatar que, para elaborar a versão feminina da coluna dórica, Cesariano tinha em mente os preceitos vitruvianos relativos à ornamentação mulheril das colunas, ou seja, incluindo as caneluras a representar suas vestes, e determinando o aumento em um módulo, com relação à dórica masculina, para garantir aspecto mais grácil.

Quanto à coluna jônica, Cesariano aponta a similitude com a dórica feminina, e com o corpo muliebre, que a deixa com aspecto mais excelso e pulcro que a precedente, devendo ter 9 pés, ou melhor, diâmetros de base, a determinar sua altura.²³⁶ É curioso notar que, apesar de Cesariano insistir na feminilidade da coluna jônica, o respectivo desenho (fig. 31), indica a ausência das estrias atinentes às estolas matronais. Neste caso, é, pois, a ornamentação com volutas (cachos de cabelos) e encarpas (guirlandas) que a caracterizam como uma espécie muliebre.

A origem do capitel coríntio, enredado pela visão de Calímaco do leito sepulcral da virgem, é traduzido por Cesariano, novamente, sem muitas notas elucidativas.²³⁷ No respectivo comentário, Cesariano apenas aclara que uma jovem virgem, de idade núbil, poderia celebrar suas núpcias casando-se ou entrando em convento,²³⁸ e reitera a similitude da respectiva coluna com o corpo virginal e da espora com os sapatos femininos.²³⁹

Por ter origem no corpo feminino, Cesariano identifica a coluna coríntia com a jônica para definição dos perfis e da altura. O que as difere é o fato da coríntia ser derivada do corpo virginal, recebendo, portanto, ornamentos mais leves e elegantes que a jônica, isto é, com caneluras no fuste, e volutas e folhagens em seu capitel, todos reiterados como adornos femininos e verificáveis no desenho (fig. 31).²⁴⁰

Cesariano não indica textualmente qual é a relação proporcional entre altura da coluna coríntia e seu diâmetro, que pelo desenho (fig. 31) é possível verificar como correspondente a 1:9. Ao revés do que Vitruvius prescreve,²⁴¹ para Cesariano, não há a

²³⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 241 (c. 61v).

²³⁶ “(...) assinalada D [fig. 31], imita a precedente [dórica feminina]. Considerando que (...) as nobres mulheres possuem seus pés muito menores [que os dos homens], estas [colunas mulheris], não apenas devem ser observadas, mas feitas com 9 pés de altura, por um aspecto mais excelso e pulcro (...).” CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 241-242 (c.61v).

²³⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 9-10; CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 244-246 (c.62r-63r).

²³⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 247 (c.62r-62v).

²³⁹ “A coluna coríntia assinalada E [fig. 31], é imitada do corpo muliebre virginal. (...) E por ser feminina, foi colocado na parte inferior [da coluna] a espora, feita por imitação dos sapatos femininos ou como a amarração de um calçado (...).” CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 242-243 (c.61v).

²⁴⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 242-243 (c. 61v).

²⁴¹ Para Vitruvius a coluna coríntia teria altura total equivalente a 9½ a altura do capitel, que, por sua vez, é igual ao diâmetro da base. VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 1, 1.

adição de $\frac{2}{3}$ de módulo diferindo a coluna coríntia da jônica e corroborando para um o aspecto mais grácil à primeira (fig. 31). O capitel com altura de $\frac{1}{3}$ terço de módulo da coluna jônica cresce na porção inferior, em direção ao fuste, de modo que o acréscimo de $\frac{2}{3}$ de módulo, a completar a altura do capitel coríntio – em equivalência ao diâmetro da base – implica na diminuição do fuste, e não no aumento da altura total da coluna.

As colunas dórica e jônica desenhadas na távola *Columnnarum ex sex generibus* (fig. 31) correspondem àquelas já com ajuste modular, de forma que a dórica masculina dispõe 7 diâmetros de altura, por conseguinte, a dórica feminina de 8, a jônica de 9, a coríntia os mesmos 9 diâmetros de altura. Uma formulação que o distancia da prescrição vitruviana, e o aproxima de Alberti²⁴² – incluindo seus seguidores Filarete e Francesco di Giorgio – que havia estabelecido estas mesmas razões, para as colunas dórica, jônica e coríntia.²⁴³

Outro acréscimo do anotador é a proposição da coluna ática. Esta outra *specie* é mencionada primeiramente, quando Cesariano comenta a origem das colunas dórica e jônica e transcreve²⁴⁴ a passagem pliniana sobre os tipos de coluna existentes.²⁴⁵ Este é provavelmente o motivo pelo qual Cesariano propõe a espécie *Attigurga* ou *Attica*.²⁴⁶ Com relação à coluna ática, Cesariano a desenha quadrangular, assim como na indicação pliniana, o que representa a maior inovação de sua proposta teórica com relação aos gêneros de colunas.²⁴⁷

Em continuidade à descrição da távola *Columnnarum ex sex generibus* (...), Cesare Cesariano aponta a similitude da coluna ática com a jônica e a coríntia. Sua altura pode ser variável em função dos elementos que elas apoiam, e esclarece que geralmente elas vêm associadas às paredes:

“A coluna *attigurga* [ática] assinalada F [fig. 31] tem sua altura definida em razão da largura de seu fuste, à semelhança da jônica e da coríntia; podendo chegar até dez módulos, principalmente quando esta e as outras são associadas e adossadas às paredes até as fôrnicas ou caixotões.”²⁴⁸

Assim como a coluna ática, na voz do anotador, as colunas jônica e coríntia, quando adossadas a paredes, também podem ter sua altura diferente de 9 diâmetros. Cesariano determina que tal variação de altura não deve ultrapassar os limites de 10 e 8 módulos.²⁴⁹

²⁴² ROVETTA, Alessandro. “Gli ordini nel Vitruvio di Cesariano”. In: *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*. A cura di G. Ciotta. Genova: De Ferrari, 2003. p. 630.

²⁴³ No caso de Filarete, não nesta mesma sequência, lembrando que para ele a dórica era a maior.

²⁴⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 242 (c. 61v).

²⁴⁵ PLÍNIO. *Naturalis Historia*. XXXVI, LVI, 178-179. Já apresentado neste capítulo.

²⁴⁶ THOENES, C. “Gli ordini Architettonichi: rinascita o invenzione?”. 1998. p. 128.

²⁴⁷ ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 243, nota 89.

²⁴⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 243 (c. 61v).

²⁴⁹ O capitel da coluna ática deve ser tão belo quanto o coríntio, mas pode exibir uma grande variedade de repertório figurativo, sempre derivado da *simmetria* de sino, como indicado em R na figura (fig. 31), consoante muitos exemplos romanos. Conforme o desenho apresentado (fig. 31), a altura do capitel ático tem mesma

Ainda que Cesariano não estabeleça ligação direta entre a coluna ática com o corpo humano, pode-se inferir que, por sua similitude com as colunas jônica e coríntia, consta de uma coluna feminina. A associação com o corpo é patenteada quando Cesariano adita:

“Assim como na presente figura [fig. 31] demonstro uma aparência plácida e não desgraciosa, de modo que tenha concordância com cada membro sobreposto a ela (...)”²⁵⁰

Nesta passagem, o anotador mostra sua preocupação em alcançar a *symmetria* e a unidade tal como encontrada no corpo humano inclusive para coluna ática.²⁵¹

Cesariano apresenta um sistema de proporcionamento para definir a altura das colunas dos diferentes gêneros em que o diâmetro do fuste é fixo, enquanto a altura delas é variável por multiplicação. Deste modo, as relações entre pé e altura do corpo, ou, no caso, diâmetro da base e altura da coluna estabelecidas por Vitruvius, na ilustração de Cesariano, ocorrem de modo que todas as colunas apresentem o mesmo diâmetro, e através da multiplicação deste módulo, a altura de cada uma delas é definida. Mas sua altura não é o único fator diferenciador entre as *specie*. À divergência de Filarete e Francesco di Giorgio, Cesariano mostra com mais clareza a distinção das colunas por meio do aparato ornamental que as compõem.

3.4 As geometrias do corpo humano e do edifício

Em relação aos edifícios, Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano elegem o templo, ou melhor, a igreja, para aprofundar os estudos sobre assimilação da coesão humana na arquitetura, afinal como Alberti aponta, o templo é o principal ornamento da cidade, o que exige maior “solicitude, solércia e agudez de engenho”.²⁵² Vitruvius já havia eleito o templo para esclarecer como deve ser assimilada a *symmetria* humana num edifício, por ser o edifício de maior excelência e complexidade. O arquiteto capaz de conceber um templo com as justas razões proporcionais, é também idôneo para o fazer em qualquer

altura do coríntio, isto é, 1 módulo. A diversidade de motivos que podem compor seu capitel também é representada no desenho, onde todos os capitéis dispostos na porção superior da figura são atinentes a este gênero e são mostradas as folhas, flores, volutas, mas também, grifos, e bustos humanos. CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 244 (c. 61v-62r). Cfr. também: BRUSCHI, A. “L’antico e il processo di identificazione degli ordini (...)”. 1992. p. 40.

²⁵⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 244 (c. 61v-62r).

²⁵¹ Optou-se por não tratar a coluna toscana porque, além do fato de sua descrição estar tanto desvinculada das demais colunas, nem Vitruvius, nem Cesariano a associam com o corpo. Cesariano traduz a passagem vitruviana (VITRUVIO. *De Architectura*. IV, 7, 1-3) fazendo apenas uma consideração onde explica que a coluna toscana difere pouco das *simmetrie* das já apresentadas dórica, jônica, coríntia e ática, pois assim como afirmara Plínio (*Naturalis Historia*. III, XIV, 112) os toscanos tiveram origem nos gregos. (Cfr. CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 304-306 [c. 70r-70v], p. 308 [c. 70r-70v])

²⁵² ALBERTI. *L’Architettura*. VII, 3, p. 542-545 (f. 113r).

outro edifício. Mas, à diferença das colunas, é a coesão geométrica da figura humana que primeiramente norteia a preceituação destes tratadistas.

Battista Alberti, no livro VII de seu tratado, discorre sobre a construção e decoro de igrejas. Na ocasião o humanista aponta as formas que lhes são apropriadas, manifestando sua preferência pela forma circular e pela planta central²⁵³ em edifícios sacros.²⁵⁴ Para ele, as formas a serem utilizadas na planta de templos são as figuras geométricas fundamentais, ou seja, além do círculo, o quadrado, o hexágono, o octógono, o decágono – todas, figuras inscritíveis no círculo, e portanto derivadas dele.²⁵⁵ Por meio dessas figuras geométricas que remetem ao círculo, se alcança a expressão máxima da beleza, já que “a harmonia modelada em função do homem era o eco visível de uma harmonia celeste e válida universalmente”.²⁵⁶

Wittkower²⁵⁷ memora a menção de Filarete sobre o efeito calmante e aprazível do círculo aos olhos e ao espectador.²⁵⁸ Apesar da valorização do círculo, é, de fato, a partir de seu derivado, o quadrado, que Filarete perscruta a corporificação microcósmica da ordem divina.

No caso dos edifícios sacros, e em especial do *Duomo* de Sforzinda a opção de Averlino pelo quadrado está ligada ao intento de vincular numa única solução as referências vitruvianas da *symmetria* geométrica do corpo humano e o ideário cristão. Com efeito, Filarete retoma uma noção já apresentada por Santo Agostinho, o qual, discorrendo sobre a dedicação de novas igrejas e o templo espiritual num dos *Sermões dos Santos*, assere:

“Aquilo que vemos incorporado nas paredes, que se faça espiritualmente no entendimento; e aquilo que vemos claramente perfeito nas pedras e madeiras, pela graça edificante de Deus, que se faça aperfeiçoado em vossos corpos.”²⁵⁹

Este conceito “cristão-medieval” de que o corpo humano seria o templo do espírito está presente nas prescrições filaretianas, mas associado ao ideal vitruviano,²⁶⁰ ou seja, o protótipo do corpo adâmico relacionado à imagem do *homo ad circulum e ad quadratum*. Este fundamento teológico se confirma no tratado com a explicação que Filarete apresenta para justificar o uso da tipologia em cruz pelos antigos cristãos para as Igrejas:

²⁵³ Sobre a questão dos edifícios de planta central nos séculos XV e XVI ver: WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 3-32.

²⁵⁴ WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 4-6.

²⁵⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 4, p. 548-551 (f. 114v).

²⁵⁶ WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 7-8.

²⁵⁷ WITTKOWER, R. **Architectural Principles**. 1971. p. 10.

²⁵⁸ “Quando tu vês um arco semicircular, teu olho não é em nada impedido, assim quando vês um círculo, o olho, quer dizer, a vista, conforme o examina, subitamente o circunda já num primeiro olhar, e a vista transcorre sem nenhuma restrição ou obstáculo.” FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 230-231 (f. 59v).

²⁵⁹ SANTO AGOSTINHO. *Sermones des Sanctis*. 3, 336, 6 (*in dedicatione ecclesiae*)

²⁶⁰ GRASSI. “Introduzione”. 1972. p. XXV.

“O motivo das Igrejas serem feitas em cruz é o fato de se originar em Cristo, e para reverenciá-lo uma vez que ele fora posto na cruz, e a essa similitude, então, a maior parte das igrejas são feitas em cruz, e isso tem sido feito depois do surgimento do cristianismo, e antigamente, pelo fato de serem idólatras, não tinham respeito e as faziam circulares e de outras maneiras e formas, como se vê hoje em Roma (...)”²⁶¹

Neste sentido o corpo de Cristo, não menos perfeito que o de Adão, representado pelo símbolo maior de sua deidade – a crucificação – é materializado na planta do *Duomo* de Sforzinda (fig. 32, 33) e a esta simbologia é aditada aquela vitruviana do *homo ad quadratum*.²⁶² Já na Idade Média a predileção pelas plantas em cruz latina referiam a imagem de Cristo crucificado.²⁶³ E, ainda que no século XV igrejas em cruz grega fossem raras,²⁶⁴ Filarete privilegia tal esquema. Para além das referências greco-bizantinas priorizadas pelo tratadista, tal solução planimétrica respondia, simultaneamente, às prescrições vitruvianas sobre a coesão e a *symmetria* humana, e às exigências católicas tão eminentes naquele momento. Em verdade, no quadrado, o ideal da centralidade se funde com a intenção simbólica da Igreja católica.

Figura 32. Planta no nível do fim da escada do *Duomo* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 26a f. 49v).

Figura 33. Reconstrução da planta do *Duomo* de Sforzinda (fonte: GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. figura 9).

²⁶¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 186 f. 48r. Filarete reitera a justificativa da escolha pela planta em cruz pela associação com Cristo crucificado ao explicar o posicionamento dos campanários. (FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 196 [f. 50v]).

²⁶² ROVETTA, Alessandro. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri”. In: *Arte Lombarda*, n. 66, 1983. p. 89.

²⁶³ WITTKOWER, R. *Architectural Principles*. 1971. p. 10.

²⁶⁴ GRASSI. “Note”. 1972. p. 185-186, nota 3. John Spencer inclui Filarete entre os primeiros arquitetos que investigaram a planta em cruz grega, ou seja, a centralidade da planta em igrejas. Spencer, John R. “Filarete and the Central Plan Architecture”. In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 17, n. 3, Aut, 1958. p. 10.

A eleição do quadrado, para além de definir a centralidade da planta, no olhar do tratadista, garante a diferenciação com os templos pagãos. Ao contrário de Alberti que exaltava as plantas circulares e poligonais, Filarete reconhecia nelas as obras de idólatras. Estes edifícios de culto pagão, no entendimento de Averlino,²⁶⁵ geralmente possuíam planta circular, octogonal ou “outros tipos”, o que é exemplificado pelo arquiteto-tratadista por meio de templos romanos adaptados em igrejas, como o caso de *Santa Maria Rotonda*, o *Pantheon* de Roma, e do batistério de *San Giovanni*, contíguo ao *Duomo* de Florença,²⁶⁶ ou mesmo pelas torres (fig. 41, 45) do *Duomo* de Sforzinda, que abrigam os campanários, cuja secção é octogonal, e por isso designadas por Filarete “*a guisa di templi*”.

O bloco principal da igreja maior de Sforzinda ocupa uma área de 150 braços nos dois sentidos, finalizando um quadrado.²⁶⁷ Circunscrevendo-o, é aditado outro quadrilátero com lados de 170 braços, que corresponde ao pórtico, a envolver todo o edifício, distando do bloco principal em 10 braços (fig. 32, 33, 40). O desenho da icnografia é desenvolvido a partir de um esquema reticular,²⁶⁸ que se divide em três fases distintas.²⁶⁹ A primeira, a partir de um quadrado cujos lados são divididos em 15 unidades, que correspondem a 10 braços cada (fig. 37, 38), o qual é usado como escala gráfica e como referência para a concepção da fundação do edifício.

A segunda fase tem como base o mesmo quadrado, cujos lados são então divididos em 3 partes, cada uma delas equivalendo à 50 braços (fig. 35, 38, 39).²⁷⁰ Pode-se associar esta divisão em 3 porções, nos dois sentidos, à partição da cabeça humana, membro que, como visto, no olhar de Filarete é o mais digno, e o qual deve ser usado como referência primeira.²⁷¹ A passagem que antecede a descrição da retícula de 3x3, consta da reiteração de noções que atestam o liame edifício-corpo, entre elas a partição da cabeça em três.²⁷² Deste modo, Antonio Averlino teria estabelecido para a planta deste edifício o mesmo ritmo adotado para a cabeça em sua descrição sobre o homem de bela compleição.

²⁶⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 186-187 (f. 48r).

²⁶⁶ Sabe-se, hoje, que o referido batistério é uma construção paleocristã, mas no século XV, acreditava-se tratar de um templo dedicado a Marte. GRASSI. “Note”. 1972. p. 187, nota 1.

²⁶⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 182-185 (f. 47r.-48r).

²⁶⁸ Sobre o uso do referido retículo enquanto instrumento que auxilia na concepção arquitetônica, o qual se aproxima das atuais escalas gráficas ver capítulo 2.

²⁶⁹ GRASSI. “Introduzione”. 1972. p. LXVII, e figuras 19, 20, 21 e 22.

²⁷⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 191 (f. 49r.-49v).

²⁷¹ GRASSI. “Introduzione”. 1972. p. LXVII.

²⁷² “[Senhor] ‘Certamente acredito que estas coisas são importantes de se entender, pois me parece já ter lido neste tratado que o edifício é formado a partir da forma do corpo do homem, e como o homem tem os seus membros, também assim o edifício os quer.’ (...) [Filarete] ‘Enfim eu vos ensinarei. (...) Faça primeiro o contorno desta cabeça, como vês aqui desenhada nesta *tavolleta*. Pudestes entender quando falei sobre as medidas [do homem bem configurado] que a cabeça primeiramente se divide em três partes principais.’ (...) Ele [o senhor] então, logo me disse que de todo modo o fiz entender as razões, medidas, proporções, *qualità*, e membros segundo [eu] havia falado.” FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 188-189 (f. 48v).

Esta nova trama, que consta de 9 quadrados, define o posicionamento da colunata que delimita a nave central, o transepto e o altar-mor, e na intersecção das quatro linhas, que descrevem o retículo de 3x3 (fig. 35, e em vermelho nas fig. 38, 39), são posicionadas as quatro colunas que apoiam a base quadrada da cúpula octogonal (fig. 40). Nesta mesma porção, sob a cúpula, a centralidade geométrica da igreja é revigorada por uma representação do macrocosmo com motivos astrológicos. O piso em mosaico do quadrado central desta retícula é composto por um círculo com dimensão equivalente ao presbitério, onde são figuradas “toda a terra e a água”, ao redor do qual são representados os doze meses e os respectivos signos. Neste círculo, dividido radialmente em quatro, são representadas em cada quarto as respectivas estações do ano e os quatro elementos. O teto da abóboda seria revestido de mosaicos com representações de raios dourados sobre fundo azul, afirmando que é a representação da *Maestà divina*.²⁷³

Um terceiro quadro reticular é desenhado também com base no quadrado inicial, agora subdividido em 36 quadrados, isto é, com os lados partidos em 6 unidades de 25 braços cada (fig. 32, 34, 36, 39, 40). Este último retículo indica o posicionamento das torres dos campanários nos vértices da planta quadrangular,²⁷⁴ sob as quais, no nível térreo, devem estar dois batistérios, vizinhos à entrada principal, e duas sacristias, ladeando o altar-mor.²⁷⁵

²⁷³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p.248 (f. 64v). Rovetta aponta que a solução do altar central, sob a cúpula e com teto ornamentado com as quatro regiões celestes já havia sido utilizada na igreja de *Santa Maria presso San Satiro*, e é retomada, mais tarde, na descrição de altares em templos de Cesare Cesariano (CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002, p. 316-317, c. 71r). ROVETTA, A. “Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell’età di Ludovico il Moro”. In: *Bramante milanese e l’architettura del Rinascimento lombardo*. A cura di Christoph L. Frommel; Luisa Giordano; Richard Schofield. Venezia: Marsilio; Vicenza: CISA Andrea Palladio, 2002. p. 84-87.

²⁷⁴ Outra imagem curiosa que Averlino descreve para referir-se ao desenho do *Duomo* de Sforzinda consta de quatro homens com braços e mãos estendidas, de costas uns para os outros e dispostos de modo formar um quadrado, no qual os encontros das mãos de um e outro homem correspondem aos vértices deste quadrilátero regular. Destes quatro homens, um, ao revés dos outros três, estará com a face voltada para o interior do quadrado. Este que difere dos demais corresponderá à elevação posterior da Igreja, pois assim como o homem tem a parte dianteira diferente da traseira, também no edifício a elevação frontal deve ser distinta da posterior. Da mesma forma que os referidos homens conseguiriam permanecer mais tempo nesta disposição se contarem com um apoio nas mãos, também a igreja será mais duradora com a colocação de torres em seus vértices. As torres que abrigam os campanários, têm secção octogonal, sendo designadas por Filarete “*a guisa di templi*”, fazendo menção às plantas de templos pagãos. O tratadista as equipara aos quatro evangelistas, Marcos, Mateus, Lucas e João. No entendimento de Averlino, assim como são eles que sustentam e mantêm a religião católica, testemunhando-a e propalando-a com seus evangelhos, as quatro torres, com muros mais grossos que os demais, são também a força e sustentáculo desta igreja, e com seus sinos anunciam os ritos e festas cristãs. (fig. 32, 33, 34, 41, 42). FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 190, 195-196, 201 (f. 49r-50v, 52r). Cfr. também: GRASSI. “Note”. 1972. p. 185, nota 3; 195, nota 2.

²⁷⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 191-196 (f. 49r-50v.)

Figura 34. Detalhe do plano na cota 18 braços de dois dos quatro campanários do *Duomo* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 26b f. 49v).

Figura 35. Primeira divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, elaborada sobre retículo de base (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 137 cod. Palatino).

Figura 36. Segunda divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, com as quatro torres nos ângulos (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 138 cod. Palatino).

Figura 37. Retículo proporcional da planta do *Duomo* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 24b f. 47r).

Figura 38. Retículo de 15x15 indicado em preto, e de 9x9 indicado em vermelho.

Figura 39. Retículo de 9x9 indicado em vermelho e de 6x6 indicado em azul.

Figura 40. Indicação dos quadrados de 150x150 e 170x170 braços que delimitam o corpo principal e pórtico do *Duomo* de Sforzinda, e do quadrado e octógono referente à cúpula (adaptado de: GRASSI, L. "Introduzione". 1972. figura 9).

A figura do quadrado aparece mais uma vez na descrição da elevação da catedral.²⁷⁶

Esta também está inscrita num quadrado com lados de 150 braços, delimitado pela largura do bloco principal da igreja e a altura desde a base até o asse sobre a cúpula (fig. 41, 42).²⁷⁷

No desenho apresentado no tratado atinente à referida elevação, é patente a disparidade seja com a planta, seja com as indicações textuais. A este respeito é imperativo ressaltar que o manuscrito²⁷⁸ fora elaborado por copista um tanto inábil na elaboração dos desenhos

²⁷⁶ Liliana Grassi, em estudo às passagens do tratado desenvolve a reconstrução da elevação, entre outros desenhos, da Catedral de Sforzinda seguindo das diretrizes de Filarete. Nesta figura, também usada como base para os apontamentos do presente texto, Grassi menciona a proporção harmônica relacionada com o desenho da elevação, que consiste no círculo e diagonais indicados (fig. 42). Optou-se por não retomar a questão, pelo fato de que, como a própria autora indica, Filarete não fez menção alguma a tal proporção. (GRASSI. "Note". 1972. figura 17.)

²⁷⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 208 (f. 54r).

²⁷⁸ *Codex magliabechianus* II, 1, 140 da Biblioteca Nazionale di Firenze. Consta do manuscrito mais antigo (e portanto mais próximo do original) e mais completo, tendo sido usado como base para elaboração da Edição de 1972 do tratado, sob curadoria de Liliana Grassi e Anna Maria Finoli. Cfr. BELTRAMINI, Maria. "Le illustrazioni del *Trattato d'architettura di Filarete*: storia, analisi e fortuna". In: *Annali di Architettura – Rivista del Centro*

arquitetônicos, e por este motivo a precisão e proporcionalidade esperadas faltam.²⁷⁹ Como lembra Carlo Promis, Leopoldo Cicognara já apontava para este infortúnio, culpando as cópias de igualarem o tratado de Filarete a obras de classe inferior, tornando-o desonrado e sepulto.²⁸⁰

Figura 41. Frente do *Duomo* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 24a f. 47r).

Figura 42. Fachada do *Duomo* de Sforzinda seguindo a reconstrução de Grassi a partir dos Livros VII e IX, com indicação em vermelho do quadrado que a inscreve (adaptado de: GRASSI, L. "Introduzione". 1972. figura 17).

Outros edifícios de Sforzinda também têm concepção pautada pelo quadrado. Entre eles destaca-se o *Ospedale* de Sforzinda (fig. 43), com planimetria definida pela justaposição de 2 quadrados, interligados por retângulo de razão 1:2, no centro do qual estaria igreja, sendo o motivo da cruz grega retomado tanto para delimitação de ambos os blocos quadrados, como do respectivo edifício de culto; ou mesmo a igreja da praça do mercado (fig. 44), as de Plusiapolis (fig. 45, 46) e aquelas do monastério beneditino (fig. 47) e do *romito* (eremita – fig. 48), cujas plantas são semelhantes à do *Duomo* da cidade filaretiana, dispostas em cruz grega.²⁸¹

internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza, v. 13, 2001. p. 25-31; GRASSI. "Introduzione". 1972. p. CVII-CXXIX.

²⁷⁹ BELTRAMINI, M. "Le illustrazioni del *Trattato*". 2001. p. 25-27; SPENCER, J. "Introduction". 1965. p. XVII; RAGGHIANTI, Licia Collobi. "Antonio Averlino Filarete". In: **Sele Arte**, v.66, 1963. p. 20, 23.

²⁸⁰ Carlo Promis apresenta as palavras exatas de Cicognara: "*ma il discredito maggiore di questo libro lo ha fatto l'oscurità in cui lo ha lasciato la stampa che nel moltiplicare infinite opere, anche di una classe inferiore, lasciò inonorata e sepolta questa produzione che mai non fu tratta a pascere il desiderio degli amatori di tali studi*" (Cfr. PROMIS, Carlo. "Notizia del *Trattato* inedito di Architettura scritto nel 1460 da Antonio Averlino Fiorentino detto Filarete". In: **Il Subalpino: Giornale di Scienze, Lettere ed Arti**. 1838. p. 2)

²⁸¹ Sobre o tema das Igrejas de planta central no tratado de Filarete ver: SPENCER, J. R. "Filarete and the Central Plan Architecture". 1958. p. 10-18; e ROVETTA, A. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano". 1983. p. 89-102.

Figura 43. Planimetria geral do *Ospedale* de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 59 f. 82v).

Figura 44. Planta da Praça do Mercado de alimentos, ao centro da qual está o Templo do Mercado (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 50 f. 73v).

Figura 45. Planta do templo na cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro* (fonte FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 82 f. 108v).

Figura 46. Planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro* (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 89 f. 119v).

Figura 47. Planta do Monastério di *San Benedetto*. Acima na figura lê-se: “*Luogho dimonaci si Sco benedetto*” (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 55 f. 78v).

Figura 48. Planta da Igreja conventual de um eremita (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 88 f. 117v).

A adoção do quadrado como figura base para a concepção de todo o edifício remonta à passagem vitruviana do *homo ad quadratum*. Com as referências à cruz de Cristo, e ainda aos quatro evangelistas, propostas por Filarete, atinentes a determinadas opções geométricas feitas na concepção da catedral de Sforzinda, ou os demais edifícios, o tratadista consegue sintetizar o liame vitruviano do edifício concebido com a unidade geométrico-proporcional tal como a de um corpo, sem abandonar a acepção cristã que caracteriza as prescrições de todo o tratado.

Francesco di Giorgio também reconhece na geometria do *homo bene figuratus* um norte para a concepção dos edifícios sacros, e o conúbio com o corpo humano é reforçado por procedimento equivalente ao adotado para descrição das colunas, em que a figura antrópica é sobreposta aos desenhos arquitetônicos.

Martini assere que muitas proporções de diversas partes do templo provêm das relações métricas da coluna, e são usadas em diversos locais neste tipo de edifício. Assim sendo, para conceber uma igreja deve-se considerar a *simmetria* das respectivas colunas.²⁸² E, assim como as colunas, também os edifícios sacros têm sua origem formal nas relações aritmo-geométricas do corpo humano.²⁸³ Para ideação de tais edifícios, Francesco di Giorgio partia de esquemas geométricos compostos por quadrados e círculos que o amparavam na definição de todas as dimensões e asseguravam a consecução da coesão tal como no *homo ad circulum e ad quadratum*.²⁸⁴

Os templos, para Francesco di Giorgio, se dividem em três espécies formais, que orientam a invenção do arquiteto, quais sejam: a redonda, a angular ou em faces, ou seja, quadrangular inequilátera, e aquela que participa das duas anteriores. Entre elas, a mais perfeita é a circular,²⁸⁵ ou central. E, na mesma senda que Alberti,²⁸⁶ Martini demonstra sua predileção pelos templos com planta centralizada, memorando a similitude e derivação das formas poligonais a partir da circular:

“A primeira é a redonda com todas as figuras compostas de linhas retas que tendem ao redondo, como a hexagonal, pentagonal e *ortogonia* [quadrada], e assim, infinitamente, multiplicando os ângulos, mas não diminuindo-os”²⁸⁷

Na primeira versão do tratado, Francesco di Giorgio dispõe uma série de desenhos referentes às plantas de igrejas centrais. Verificam-se perímetros circulares, aditadas ou não de pórticos, quadrados e octogonais com capelas circulares anexas (fig. 49, 50). Na segunda elaboração do texto, Francesco di Giorgio propõe um esquema geométrico de

²⁸² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 373 (M, f. 31).

²⁸³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 36 (T, f. 10v).

²⁸⁴ Além do templo, Martini sugere, em rápida menção que também as casas de príncipes e grandes senhores deveriam seguir a ordem do corpo humano: “As casas dos príncipes e grandes senhores devem ter, na primeira frente, belo e grato aspecto. (...) pois como o corpo [humano] possui suas partições de membros organizados internamente de modo a assegurar seu governo e saúde, também nas casas se deve aplicar [tal ordem]. E que cada membro ornado tenha justa correspondência.” (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 72-73 - T, f. 17v). Como aponta Wittkower (WITTKOWER, R. *Architectural Principles*. 1971. p. 130, nota 4), apesar de sucinta e pouco elucidativa,²⁸⁴ tal passagem assume particular relevo pois consta da primeira elaboração teórica que toca no liame arquitetura-corpo aplicado a um edifício residencial, tendo sido Andrea Palladio (PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'Architettura*. A cura di L. Magagnato, P. Marini. Milano: Il Polifilo, 1980. Livro 11, 2) o responsável por tomar o passo decisivo quanto à exploração da *symmetria* destes edifícios. Com efeito, na segunda versão do tratado, Martini apresenta esquemas geométricos que devem orientar a concepção dos edifícios civis equivalente aos que serão estudados a seguir e propostos para igrejas (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 348-349 - M, f. 22r-22v; e tav. 203, 204). Sobre este método aritmo-geométrico de proporcionamento de residências privadas ver: MONTEBELLO, Mario. *Francesco di Giorgio Martini: teoria e pratica proporzionale da Giulianova ai Trattati*. Teramo: Demian Edizioni, 1997. p. 22-27.

²⁸⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 372 (M, f. 31); 395 (M, f. 39).

²⁸⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 4, p. 548-550 (f. 114v). Sobre a predileção de Alberti por templos de planta central, circulares ou poligonais derivadas do círculo, ver: WITTKOWER, R. *Architectural Principles*. 1971. p. 3-10.

²⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 395 (M, f. 39).

círculos e quadrados concêntricos, e as relativas diagonais, o qual consta de método para orientar a concepção destes edifícios sacros de planta centralizada (fig. 51).

Figura 49. Plantas de templos centrais (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 11v).

Figura 50. Plantas de templos centrais (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 12r).

Ao longo das descrições de igrejas de planta centralizada, Martini não faz menção ou associação direta com o corpo humano, não obstante a simbologia inerente às figuras circular e quadrada, que perfazem tal esquema geométrico de proporcionamento, remontam à imagem do *homo ad circulum* e *ad quadratum*, e asseguram a materialização de tal liame.

Não se pode deixar de notar a similitude com os estudos para igreja de planta centralizada, desenvolvidos no Manuscrito B (são exemplos as fig. 52, 53), no qual Leonardo parece ter assimilado o referido esquema geométrico de proporcionamento (fig. 51) proposto por Francesco di Giorgio.²⁸⁸ Nos estudos leonardescos verificam-se claramente o perímetro quadrado circunscrito por capelas semicirculares, cujas plantas parecem ter derivado diretamente do estudo geométrico martiniano.

²⁸⁸ Para um estudo sobre a repercussão do esquema proporcional proposto por Francesco di Giorgio para a concepção de igrejas de planta central nos estudos de Leonardo da Vinci, Bramante, entre outros ver: BETTS, Richard J. "Structural innovation and structural design in Renaissance Architecture". In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 52, n. 1, mar, 1993. p. 18-25. John Spencer avança ainda a possibilidade de haver ecos dos estudos filaretianos quanto às igrejas de planta centralizada quadradas nas proposições de Leonardo da Vinci (SPENCER, J. R. "Filarete and the Central Plan Architecture" 1958. p. 14-15). Por esta senda destaca-se o desenho leonardesco ao centro e à direita do *foglio* 25v do Manuscrito B (fig. 52) e o segundo templo de Plúsiapolis (fig. 46).

Figura 51. Modo de proporcionar em planta um templo com planta central (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 235 - M, f. 42).

Figura 52. Igrejas de planta central por Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 25v) (fonte: MALTESE, Corrado. “Leonardo da Vinci: Frammenti sull’architettura”. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. Tav. xx).

Figura 53. Igrejas de planta central por Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 17v) (fonte: MALTESE, C. “Frammenti sull’architettura” 1978. Tav. xxi).

Para a ideação da igreja de planta longitudinal, Francesco di Giorgio prescreve esquemas de proporcionamento, que assim como aquele proposto para edifícios de planta central, têm esteios nas figuras de quadrados, círculos e suas diagonais. Planta e elevação têm seus desenhos orientados por métodos distintos e específicos. Para as elevações, Martini estabelece um esquema contido num quadrado, em que semicírculos, diagonais e suas intersecções determinam largura e altura das naves, dimensões da porta principal, da lanterna e da cúpula e abóbadas (fig. 54).²⁸⁹

Figura 54. Esquema para o proporcionamento de um “templo” em seção transversal. Na figura, de cima para baixo e da esquerda para a direita, lê-se: “Puteo; Cacumine della nave media; nave media; nave laterali; latitudine della porta; nave laterale” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 233 - M, f. 41).

²⁸⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 399-400 (M, f. 40v-41).

Outros dois esquemas, atinentes às plantas de templos longitudinais, são apresentados. Um primeiro composto por dois quadrados de dimensões distintas, concêntricos e rotacionados 45° entre si, de tal modo dispostos que o quadrado menor é inscrito no maior. A completar o esquema são aditados um terceiro quadrado de mesmo tamanho e adjacente ao menor, bem como um semicírculo que liga os pontos médios de dois lados consecutivos do quadrado maior, na linha de adjacência dos dois menores (fig. 55).²⁹⁰ O segundo esquema, que Martini afirma ser equivalente ao primeiro, consta apenas dos dois quadrados menores e do semicírculo (fig. 57).²⁹¹ Ambos os esquemas de proporcionamento visam a determinação de módulo que definirá todo o edifício. A semelhança entre eles é assegurada pelo fato da obtenção do módulo dos dois casos seguirem o mesmo método. Vale dizer que o módulo é definido pelo segmento de reta resultante da intersecção da diagonal QG (fig. 55) ou NT (fig. 57), com a diagonal XD ou KX, respectivamente, e o semicírculo, ou seja, a altura da corda representada pelos segmentos AB ou OS (em verde nas fig. 56, 58).

Figura 55. Esquema para definição da unidade modular (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 234 - M, f. 41v).

Figura 56. Esquema proposto por Francesco di Giorgio, no qual são destacados em vermelho o quadrado QXG e o módulo AB, em azul a repetição (5x) do quadrado QXG.

Figura 57. Esquema para definição da unidade modular (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 234 - M, f. 41v).

Figura 58. Esquema proposto por Francesco di Giorgio, em que são destacados em vermelho o quadrado QNKT e o módulo OS, em azul a repetição (4x) do quadrado QNKT.

Apesar de Martini atestar as linhas AB (fig. 55) e OS (fig. 57) como módulo a ser usado na concepção de todo o edifício, o tratadista não aclara como isso deveria ocorrer, apenas verifica-se que no primeiro esquema fora adicionado, na porção inferior, um retângulo com largura igual ao lado do quadrado menor e altura equivalente a medida de AB. Por outro lado, os quadrados nos quais estão inscritas as diagonais QG e NT (em

²⁹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 401 (M, f. 41-41v).

²⁹¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 401 (M, f. 41v).

vermelho nas figuras 56, 58), assumem particular relevo, pois correspondem, respectivamente, a $1/5$ e $1/4$ do comprimento do primeiro e do segundo esquema apresentados (em azul nas figuras 56, 58).

Vale destacar que estes esquemas geométrico-proporcionais não são fixos ou inalteráveis, mas passíveis de variações por adição de módulos ou continuidade da sequência geométrica estabelecida. Como o próprio tratadista afirma:

“E figuras semelhantes, a partir desta forma e modo, podem ser variadas para se adaptarem às composições de templos.”²⁹²

Estes esquemas geométricos que norteiam a definição de planta ou elevação do edifício remetem a procedimentos medievais de concepção da obra a ser erigida.²⁹³ Não obstante, as constantes invocações à autoridade de Vitrúvio e ao conúbio edifício-homem sugerem o esforço de Martini em perseguir a geometria harmônica da figura humana para o edifício, o que é sintetizado por meio dos círculos e quadrados. A associação destes métodos de proporcionamento à simbologia antropomórfica dos quadrado e círculo é atestada pelos estudos de sobreposição de desenhos de templos à figura humana (fig. 59).²⁹⁴

Um estudo aprofundando do uso destes esquemas de proporcionamento pelo tratadista é desenvolvido por Richard Betts.²⁹⁵ No referido estudo é atestada a aplicação do método relativo a templos de planta longitudinal nos desenhos do tratado, bem como em igrejas construídas, cuja autoria é atribuída a Francesco di Giorgio, quais sejam: *San Bernardino degli Zoccolanti* (Urbino) e *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio* (Cortona).²⁹⁶

Betts afirma que no desenho do *foglio* 11v do *codice T* (fig. 59) é apresentado um dos dois únicos²⁹⁷ desenhos do tratado aos quais o esquema geométrico de proporcionamento não é aplicável.²⁹⁸ Mas, ao contrário, estudando a variação do esquema por um método um pouco divergente daquele apresentado pelo historiador,²⁹⁹ é possível verificar seu uso inclusive aí. Aditando dois outros quadrados, consecutivamente circunscritos e rotacionados em 45° verifica-se a largura total do transepto. No vértice

²⁹² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 402 (M, f. 42).

²⁹³ BETTS, R. J. “Structural Innovation and Structural Design”. 1993. p. 11; e RYKWERT. *The dancing column*. 1996. p. 61.

²⁹⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 45 (T, f. 12).

²⁹⁵ BETTS, R. J. “Structural Innovation and Structural Design”. 1993. p. 5-25.

²⁹⁶ Para outro estudo sobre as razões proporcionais em edifícios construídos (igrejas e palácios), ver: FIORE, F. P. “Principi Architetonici di Francesco di Giorgio”. 2004. p. 380-397.

²⁹⁷ O outro desenho apresentado no tratado, que Betts indica não ter sido concebido segundo o sistema de proporcionalidade, é aquele apresentado no *foglio* 21v do *código Torinese* (MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 38), que corresponde à figura 69 deste texto.

²⁹⁸ BETTS, R. J. “Structural Innovation and Structural Design”. 1993. p. 10, nota 20.

²⁹⁹ BETTS, R. J. “Structural Innovation and Structural Design”. 1993. 1987. p. 13-14.

inferior do maior quadrado, é adicionado mais um quadrado igual ao Q'G'X', e o retângulo que remata a porção inferior do esquema inicial é deslocado para baixo, concluindo o comprimento total da igreja. Tendo como referência um novo semicírculo, define-se novo módulo A'B', que corresponderá à espessura das paredes (fig. 60).

Figura 59. Analogia entre templos e corpo humano. No desenho, acima e à esquerda, lê-se: “*proportione di tempi sichondo el choro humano*” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 18 - T, f. 11v).

Figura 60. Verificação do esquema de proporcionamento aplicado à planta da igreja. Em azul o esquema tal como descrito por Francesco di Giorgio. Em vermelho, a variação do esquema (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 18 - T, f. 11v).

Quanto à disposição cruciforme da planta da igreja, Francesco di Giorgio repete a analogia com Jesus crucificado, que Filarete havia reiterado,³⁰⁰ aditando sabor cristão ao antropomorfismo do edifício sacro. Num primeiro momento Francesco di Giorgio indica meramente que para a disposição em cruz de igreja fossem usadas “*crociate navate come quella del corpo*”,³⁰¹ ou mesmo ao equiparar:

“E assim como o peito tem a largura de duas cabeças, a mesma designação deve ser observada no corpo e na cruz.”³⁰²

Tendo como referência o desenho que o tratadista apresenta para essas primeiras prescrições, no qual a planta cruciforme da igreja é superposta à figura humana (fig. 59), é possível aventar que neste excerto o transepto é relacionado aos braços, os quais, quando estendidos, cruzam transversalmente a direção vertical predominante no homem. Esta

³⁰⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 186 f. 48r; p. 196 f. 50v.

³⁰¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 48 (T, f. 12v).

³⁰² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 45 (T, f. 12).

associação obscura é deslindada na segunda elaboração, quando Martini assevera que os transeptos são adicionados a igrejas de plantas alongadas em memória da cruz, que solveu a pena dos pecados humanos.³⁰³

Giorgio Martini afirma que as dimensões de templos de planta em faces ou retangular poderiam responder às razões 1:10, 1:9, ou 1:7 entre módulo mínimo (cabeça) e comprimento total (altura), em conformidade com as prescrições de Vitrúvio que considerava a existência de corpos humanos com proporções diferentes.³⁰⁴ Quando o tema é retomado na segunda versão do tratado, as opções de proporcionalidade módulo/comprimento se restringem a 1:7 e 1:9, ainda atinentes à razão cabeça/altura do corpo humano.³⁰⁵ É, pois, a partir destas duas razões de proporcionalidade que Martini desenvolve seus estudos de superposição das figuras de igreja e do homem.

O primeiro deles (fig. 61), definido por 9 módulos, estabelece que a face, entre o queixo e à raiz dos cabelos, corresponde ao módulo mínimo, e o diâmetro dos semicírculos que circundam a área da cúpula (fig. 61). Um círculo tangente ao nariz e a parte mais baixa do torso corresponde à largura do templo. O diâmetro (horizontal) deste círculo maior, dividido em 4, define a largura das naves laterais (com 1 destas partes cada), e da nave central (com largura de 2 partes). Ainda, o mesmo círculo repartido, diametralmente, em 4 define a posição de 7 capelas semicirculares. Os dois círculos menores, inscritos ao anterior, definem a projeção da cúpula dupla. Ademais, estes círculos fixam o formato composto deste esquema de igreja, isto é, o central, somado àquele em faces.³⁰⁶

O desenho apresentado para ilustrar a passagem (fig. 61) não corresponde exatamente ao texto. Considerando o módulo como a altura entre o queixo e a raiz dos cabelos, ou seja, aquilo que pelo desenho corresponde a $\frac{2}{3}$ de toda a cabeça, a altura do pé, não corresponde à $\frac{1}{2}$ módulo, mas a $\frac{1}{3}$ dele. Ainda, a porção equivalente ao cume da

³⁰³ “Os modernos fiéis propõem, com razão, acrescentar, aos templos longitudinais, um espaço transversal à similitude e memória da cruz, por meio da qual a sabedoria de Deus quis encarnar para solver a pena que a natureza humana merecia (...)” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 404 (M, f. 43).

³⁰⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 46 (T, f. 12v).

³⁰⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 403 (M, f. 42v).

³⁰⁶ “Aquele de nove partes: a altura da face, da extremidade do queixo ao nascimento dos cabelos, corresponde uma parte; da (*forcina della gola*) garganta ao extremo do peito uma outra, e desta à base dos testículos duas partes, desta ao joelho (*astragolo del ginocchio*) outras duas; das pernas até o colo do pé outras duas, que formam o número oito; a altura do pé e a altura da garganta somadas constituem uma nona parte de toda altura do corpo. Depois divide-se a cabeça em três partes iguais. Assim dividido, coloca-se o centro [do compasso] no meio da linha que define a base do peito, descrevendo uma linha curva com raio do nariz ao extremo do busto, e cujas extremidades [diâmetro] será a largura do templo; dela tira-se as linhas retas até a linha baixa do extremo dos calcanhares, dividindo-a em quatro; tais divisões e linhas se desenvolvem até o topo. Depois tira-se a parte do nariz ao crânio, e aquelas da direita a esquerda da linha central, atribuindo-lhe as letras AB; as quais todas divididas em quatro partes definirão o diâmetro dos semicírculos, e assim aqueles dos ângulos, organizando-os junto a interseção da circunferência, e assim definidas todas as quadraturas das linhas e todos os semicírculos, tira-se uma linha circular para a nave ou cúpula (*tolo*) tangenciando a extremidade dos ângulos do quadrado central chamado CDEF, e da mesma forma pode-se construir uma menor interna ao quadrado, e este será dividido: tira-se uma parte da altura da cabeça MT, ou a metade do semi-círculo, encontrando-se dezesseis partes da circunferência da cúpula (*tolo*), e assim todas as naves e colunas são colocadas, como repetidamente na figura [fig. 61]” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 402-403 (M, f. 42r-42v).

Figura 63. Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta central à planta proposta (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 236 - f. 42v).

Figura 64. Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta em faces ou longitudinal à planta proposta (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 236 - f. 42v).

Figura 65. Sobreposição dos esquemas de proporcionamento para igreja de planta central (em azul) associado àquele em faces ou longitudinal (em vermelho) à planta proposta. Em rosa, a posição das capelas decorrentes dos ajustes feitos (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 236 - f. 42v).

O outro esquema, baseado no corpo com 7 módulos de altura (fig. 66, 67), tem como módulo toda a cabeça, desde o queixo até seu topo, e descreve uma igreja de planta longitudinal.³¹⁰ O círculo que tangencia a base do queixo e o joelho estabelece a largura total da igreja em 4 módulos (de cabeça). O diâmetro do altar-mor é determinado por 2 unidades do módulo. O círculo concêntrico ao maior deles, e com $\frac{1}{2}$ de seu diâmetro, ou seja, 2 módulos, delimita a projeção da cúpula e a largura da nave central (fig. 66).

Essa passagem também traz uma diferença com relação ao respectivo desenho (fig. 66): as letras DEFG das linhas que delimitam tangencialmente o círculo que define a cúpula não correspondem às indicadas no desenho. Ainda assim, a passagem não deixa de ser clara. É bastante fácil identificar que este círculo se desenvolve com o raio de um módulo a partir de seu centro, o umbigo.

³¹⁰ “Outra medida e divisão do corpo, tirando-se a altura da cabeça, deve-se dividir todo o corpo em sete partes iguais. Depois coloca-se a ponta do compasso sobre o umbigo e sobre as intersecções das linhas desde o queixo até o *astragalo* do joelho, descrevendo uma circunferência, e das extremidades do círculo tira-se as linhas *terminanti* do crânio até a linha baixa inferior dos calcanhares, a qual deve-se dividir em quatro partes. Depois descreve-se um semicírculo até o topo do crânio chamando-o AB, e aí será o local do altar-mor. Depois sobre o umbigo descreve-se outra circunferência concêntrica tangenciando a extremidade das linhas médias terminais (*terminante*) DEFG, e isso é para quando for necessário fazer a cúpula de forma que as naves pudessem circundar sem impedimento, assim como na figura [fig. 66]” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 403-404 (M, f. 42v).

próprio Francesco di Giorgio afirma o centro, único e absoluto na figura circular, corresponde à unicidade de Deus, o único verdadeiramente absoluto.³¹²

Certas dificuldades no uso do esquema métrico estabelecido por Martini são apontadas por Millon,³¹³ que questiona a aplicação destes diagramas teóricos a um edifício real. Para o historiador, estas dificuldades são constatadas quando o tratadista apresenta questões não estabelecidas, como a espessura das paredes/muros, ou o posicionamento das mesmas com relação à trama ortogonal, ou seja, se as paredes devem ser posicionadas em eixo ou marginalmente com relação às linhas da trama. Na realidade, estas “questões não estabelecidas” podem ser identificadas com a postura que Martini assume nas prescrições de todo o tratado, o qual intenta não apresentar modelos fechados, mas proporcionar abertura para variadas interpretações e aplicações no momento da ideação de um edifício, e confiar ao arquiteto o bom juízo da melhor solução para cada situação específica. Por outro lado, Betts soluciona esta incerteza, apontando que tais esquemas determinam as dimensões internas da igreja, e a espessura das paredes é descrita pela altura da corda dos semicírculos, como são o caso dos segmentos AB e OS dos esquemas iniciais (fig. 55, 57) ou equivalentes derivações.³¹⁴

O mesmo proporcionamento antropomórfico a partir da sobreposição do desenho do edifício à figura humana usado para a planta, é usado para a elevação frontal do templo. Novamente as razões de 1:7 e 1:9 entre módulo (cabeça) e altura é basilar na concepção do desenho do edifício. Na primeira versão do tratado Francesco di Giorgio descreve a fachada proporcionada segundo um corpo com 9 cabeças de altura, e na segunda versão o tratadista apresenta a face da igreja em conformidade com o corpo de 7 cabeças de altura.

No primeiro caso, a elevação é descrita para uma igreja em três naves (fig. 69). O módulo que define as dimensões corresponde à face, desde o queixo até a raiz dos cabelos (fig. 70). A altura total do frontispício deve equivaler à altura total da figura humana, ou seja, dispor de 9 módulos, dos quais $2\frac{1}{2}$ correspondem à perna, entre o joelho e os pés, e delimitam a altura da porta principal. A largura da fachada, deveria ter outros 9 módulos, dos quais $4\frac{1}{2}$ estão na porção entre um e outro cotovelo, delimitando a nave central, e os $2\frac{1}{2}$ módulos restantes e duplicados, entre os cotovelos e as extremidades de cada mão, descreveriam as naves laterais.³¹⁵

³¹² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 409 (M, f. 44v).

³¹³ MILLON, H. “The Architectural Theory of Francesco di Giorgio”. 1958. p. 258-259.

³¹⁴ BETTS, R. J. “Structural Innovation and Structural Design”. 1993. p. 12-17.

³¹⁵ “E porque as faces dos templos são tiradas do corpo humano com aquelas razões e medidas que este requer, aqui as exporei. Deve-se saber que o corpo humano é dividido em 9 partes ou 9 cabeças, desde o término e caimento da fronte e cabelos até a extremidade do queixo. E na transversal, no sentido dos braços [abertos], outras 9 partes, das quais se extrai $4\frac{1}{2}$, entre um e outro cotovelo. E assim como a altura do corpo é 9 cabeças, também a face do templo deve ter sua altura dividida em 9 partes, e sua largura em $4\frac{1}{2}$ partes, assim como são $4\frac{1}{2}$ partes de uma junta do cotovelo à outra. O resto, até a extremidade dos dedos, se atribui às outras naves

No entanto, se a nave principal ocupa a metade da largura total, ou seja, $4\frac{1}{2}$ módulos, restariam apenas um quarto dos 9 módulos, ou seja, $2\frac{1}{4}$ módulos, e não $2\frac{1}{2}$, para cada nave lateral (fig. 70). No desenho verifica-se que a abertura dos braços indica a inclinação da cobertura sobre as naves laterais, e a altura angular do frontão não foi incluída na mensuração da elevação.

Figura 69. Fachada de templo com três naves. Na figura, à esquerda, lê-se: “Misura dela faccia del tempio hoverso basiliche” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 38 – T, f. 21v).

Figura 70. Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio (adaptado de: MARTINI. *Ibidem*. 1967. Tav. 38 – T, f. 21v).

Figura 71. Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 38 – T, f. 21v).

Nesta concepção, a largura total do edifício deveria ser equivalente a sua altura, assim como o *homo ad quadratum* vitruviano. Todavia, apesar das prescrições martinianas atestarem tal equivalência, mais uma vez o desenho não corresponde ao texto. É sensível a diferença entre a altura e a largura. Restituindo o esquema geométrico estabelecido no tratado, verifica-se que apenas as larguras conferem, mas as alturas da elevação não respondem ao respectivo esquema de proporcionamento (em vermelho na fig. 71). As alturas da porta principal, dos pés-direitos das naves central e laterais, bem como da cúpula são consideravelmente distintas da indicação do esquema.

No segundo caso, cujas medidas da fachada são definidas pela divisão do corpo humano em 7 partes iguais, de forma que o módulo corresponde a toda a cabeça, do queixo ao seu cume (fig. 72, 73). Todo o desenho é estruturado a partir de trama ortogonal de 7×4 módulos,³¹⁶ dois círculos (com diâmetro entre o topo da cabeça e a “extremidade dos

que devem ladear, que equivalem a $2\frac{1}{2}$. As portas dessas naves devem ser altas em proporção com sua largura. A altura e vão da porta do corpo do meio, com $2\frac{1}{2}$ das 9 partes, ou seja, com altura correspondente à altura do joelho à planta dos pés. A base deste templo deve ter de altura a do pé, isto é, $\frac{1}{2}$ cabeça.” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 91 (T, f. 21v).

³¹⁶ Joseph Rykwert associa esta trama de 7×4 (totalizando trama composta por 28 quadrados) com a noção de “número perfeito”, retomada por Vitruvius (VITRUVIO. *De Architectura*. III, 1, 6), ou seja, aquele que se iguala à

testículos”, e outro do umbigo aos pés) e duas diagonais. A largura da base, ou do templo, tem quatro unidades modulares. As duas diagonais estabelecem a altura e a largura da porta. Essas diagonais ligam os vértices abaixo da arquitrave (os pontos A e B na fig. 72) e a largura de 2 módulos, na base da figura (pontos C e D). O ponto de intersecção das duas diagonais estabelece a altura da porta, cuja largura será definida pelo cruzamento das diagonais com as próximas linhas da trama ortogonal (nos pontos F e G). A altura da base do templo seria determinado pela intersecção do círculo inferior com as diagonais. O busto é sobreposto ao entablamento, de modo que o peito corresponda ao epístilio (arquitrave), o pescoço ao “zooporo” (zoofaro, o que se entende por frisa), a face à cornija e a testa à altura do tímpano do frontão. E, ainda que este desenho seja diagramático,³¹⁷ ele descreve os principais elementos de uma fachada de maneira completa.³¹⁸

Figura 72. Proporcionamento de frontespício a partir do corpo humano (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 228 – M, f. 38v).

Figura 73. Estudo das proporções indicadas em texto por Francesco di Giorgio (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 228 – M, f. 38v).

Figura 74. Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja com três naves à elevação de igreja em nave simples. Em vermelho: trechos do esquema referentes à nave principal, aplicáveis a esta elevação. Em amarelo: trechos do esquema não aplicáveis ao desenho (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 228 – M, f. 38v).

soma de seus fatores, como é o caso do 6 ($1+2+3=1 \times 2 \times 3$) e do 28 ($1+2+4+7+14=1 \times 2 \times 14=1 \times 4 \times 7$). RYKWERT. *The dancing column*. 1996. p. 61

³¹⁷ MILLON, H. “The Architectural Theory of Francesco di Giorgio”. 1958. p. 259.

³¹⁸ “Primeiramente, divide-se um corpo em sete partes iguais, a partir da medida de toda a cabeça. Depois tira-se uma linha do topo do crânio e uma outra do apoio dos pés, a qual deve-se dividir em quatro partes iguais. Depois descreve-se uma linha circular do topo do crânio ao extremo dos testículos e uma outra do umbigo à extremidade dos calcanhares. Depois defini-se duas linhas diagonais das extremidades da linha que corta o peito, assinalada AB, e dirigem-se às duas medianas da base chamada CD, e onde elas se cruzam, assinalado E, será a altura do vão da porta; e onde tais linhas cruzam com a linha da penúltima divisão, ou seja FG, será o vão e a largura desta porta. Depois dividindo com linhas retas, do extremo do peito até o topo da testa se distribuirá da seguinte maneira: da extremidade do peito até a *forcina* da garganta esteja com o epístilio (arquitrave), e dessa *forcina* até a extremidade do queixo esteja o zooporo [zoofaro] e do queixo até o topo do cílios seja atribuída a *corona* ou cornija, e o restante com o crânio deixe para o frontão; como o teto é o que vai por cima, se adiciona uma de tais partes, e onde nas baixas linhas diagonais se cruza com a extremidade do círculo, deve-se colocar a altura da base.” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 394 (M, f. 38v).

Novamente, pode-se identificar divergências entre a descrição e o respectivo desenho (fig. 72). Neste caso o homem desenhado foi disposto de tal modo que cada pé está em uma altura. A intersecção E das diagonais entre si, que definem a altura da porta citada no texto, não é indicada na figura, ainda que seja bastante fácil identificar o ponto a que se refere. Também, a altura da base não corresponde ao cruzamento do círculo com as diagonais.

Na ausência de um esquema de proporcionamento que corresponda ao templo longitudinal de nave única, a sobreposição desta elevação àquele estabelecido para templo em três naves permite verificar compatibilidade parcial, caso sejam desconsiderados os trechos referentes às naves laterais (em amarelo na fig. 74). Ao ajustar largura e altura do esquema (em vermelho na fig. 74) ao desenho da referida elevação, o encaixe das respectivas dimensões confere, inclusive o semicírculo que descreve a abóbada da nave. No entanto a porta no desenho é consideravelmente menor que a proposta pelo esquema.

É interessante ressaltar que Francesco di Giorgio descreve os desenhos em que estão superpostas plantas ou elevações de igrejas na figura humana, sempre segundo a razão cabeça/altura do corpo (ou unidade modular/comprimento) de 1:7 e de 1:9. Millon considera isso uma flexibilidade dos cânones de proporção.³¹⁹ Para o historiador, quando Martini apresenta dois métodos diferentes para o esquema de proporções da planta do templo, o tratadista estaria negando a rigidez do cânone estabelecido para o corpo humano, uma vez que os mesmos membros, numa descrição e na outra, se apresentam com medidas distintas entre si. Desta forma, ao assumir o corpo humano medindo cinco pés e dez polegadas (5' e 10" = 70"),³²⁰ a unidade modular deste corpo dividido em 7 partes seria de 10", e um corpo de mesma altura na divisão em 9½ partes (70"÷9,33333=7,5"), teria a unidade modular de 7½", logo a cabeça, que conforme o desenho tem 1½ módulo (7,5"x1,5=11,25"), mediria 11¼", ou seja, neste segundo esquema proporcional a cabeça seria 1¼" mais alongada, o que é uma mudança significativa na proporção de qualquer cabeça. Para Millon, é o sistema e não o corpo que determina a proporção, de forma que, no entendimento do historiador, Francesco di Giorgio estaria alongando ou encurtando a figura humana na conformação de sua gama de módulos concebidos abstratamente.

Não obstante, deve-se atentar ao fato de Giorgio Martini indicar duas referências modulares da cabeça distintas entre si. Para a razão 1:7 o tratadista toma como módulo toda a cabeça, ou seja, do queixo até o cume, e para aquela de 1:9, o módulo é apenas a face, isto é, do queixo até a raiz dos cabelos. E no último caso o corpo sofre uma variação modular de modo que, no desenho, ele é apresentado com 9½ módulos. Vale ainda

³¹⁹ MILLON, H. "The Architectural Theory of Francesco di Giorgio". 1958. p. 258.

³²⁰ 1 pé = 12 polegadas.

ressaltar, que as figuras ilustrativas da sobreposição das plantas ou elevação à figura humana (fig. 61, 66, 72, 69, 59) mostram que os corpos utilizados apresentam exatamente as mesmas proporções. Ao superpor as três referidas figuras, verifica-se que os corpos utilizados apresentam exatamente as mesmas proporções, de modo que as diferentes relações de proporcionais foram assimiladas de um mesmo modelo (fig. 75).

Figura 75. Verificação da correspondência das figuras humanas usadas no proporcionamento antropomórfico das plantas e elevação de templo (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 18, 38, 228, 236 - T, f. 11v, 21v; M, f. 38v, 42v).

Todos esses estudos geométricos proporcionais que relacionam as plantas e elevações à figura humana retratam o empenho de Francesco di Giorgio em conquistar a coesão do edifício a ser concebido. Longe da repetição estereotípica, este esquema de proporcionamento geométrico do edifício assegura a universalidade, a adaptabilidade e a flexibilidade na ideação arquitetônica.³²¹ Para o tratadista é indispensável a concordância e correspondência³²² de cada membro da edificação, a justa proporcionalidade de todo o corpo,³²³ observando sempre que a obra deve agradar à razão mais que aos apetites sensoriais.³²⁴ A similitude com corpo humano de bela compleição garante a justa racionalidade proporcional, que se materializa por intermédio dos círculos e quadrados que orientam a ideação do edifício. Com efeito, os esquemas geométricos como a figura humana constam de referências passíveis de variação, podendo prover módulos vários de proporcionamento, que amparam a engenhosa ideação de uma multitude incontável de soluções para as plantas e elevações, enfim para o corpo de qualquer obra.

Também Cesare Cesariano, ao longo de sua tradução comentada, mostra estudar os edifícios através da aproximação com o corpo humano e a natureza, ou seja, extraindo daí as relações proporcionais a serem aplicadas numa obra, a garantir beleza e harmonia. É através das relações numéricas e geométricas encontradas nestes cosmos que o autor concebe a arquitetura.

³²¹ MONTEBELLO, M. F. G. *Teoria i Pratica proportionale (...)*. 1997. p. 28.

³²² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 48 (T, f. 12v).

³²³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 404 (M, f. 42v).

³²⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 402 (M, f. 41v).

No livro III, logo após Vitrúvio aprofundar o tema da *symmetria* humana como referência primaz para a ideação de uma obra, e de modo especial de templos, o tratadista antigo classifica os edifícios sacros quanto a sua disposição,³²⁵ em seguida apresenta as categorias de templo conforme a medida do intercolúnio (fig. 76, 77, 78).³²⁶ Nos respectivos comentários, Cesariano propõe acréscimos que reiteram o liame entre arquitetura e o corpo humano.

Figura 76. Colunatas de templo piconstilo e sistilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 74 - c. 54r).

Figura 77. Colunatas de templo diastilo e aerostilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 79 - c. 54v).

Figura 78. Colunatas de templo aerostilo e eustilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 83 - c. 54r).

Logo ao abrir comentário acerca da medida do intercolúnio, Cesariano propõe sua semelhança com o corpo humano. Para explicar o conceito que Vitrúvio³²⁷ utiliza para a classificação dos templos quanto ao espaçamento entre as colunas, o anotador estabelece a associação entre as colunas e a perna humana, o pé e o diâmetro de base da coluna, e o intercolúnio à distância de um pé a outro no posicionamento de um homem ereto.³²⁸

Ao interpretar as tipologias de templos definidas por Vitrúvio,³²⁹ o tradutor-comentarista as redefine, e acaba por inverter a disposição dos elementos, colocando paredes fechadas para o exterior e os elementos de sustentação, livres, no interior.³³⁰

³²⁵ Vale dizer: *In antis*, próstilo, anfipróstilo, períptero, pseudodíptero, díptero e hipetro. VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 2. CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 164-179 (c. 51v-54r).

³²⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 3, 1-6; CESARIANO. *De Architectura Commentato*. p. 180-187 (c. 54r-54v).

³²⁷ São elas: piconstilo, o mais denso, com as colunas distadas em $1\frac{1}{2}$ diâmetro de coluna entre si (fig. 76); sistilo, um pouco menos denso, com intercolúnio equivalente a 2 diâmetros (fig. 76); diastilo, com 3 diâmetros entre uma coluna e outra (fig. 77); aerostilo, o qual apresenta intercolúnio mais espaçado, e por Vitrúvio não especificar a medida exata, Cesariano acaba por defini-lo com medida igual à altura da coluna (fig. 77, 78); e eustilo, aquele que apresenta intercolúnio mais louvável e com uma lógica bem ordenada para o uso, o aspecto e a solidez, ou seja, medindo $2\frac{1}{4}$ diâmetros (fig. 78). Cfr.: *De Architectura*. III, 3, 1-6; CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 180-187 (c. 54r-54v).

³²⁸ “Como dito, um posicionamento ereto do homem com as pernas mais abertas ou menos abertas, distantes uma da outra, e quantas larguras desta mesma perna determina o vão entre elas, de modo que esteja bem estável ereto, e sustente o corpo sem fadiga, mas que seja possível, sem sentar-se ou mover-se de outra maneira, estar tão estável, que seria mais seguro estar em pé do que sentado ou de qualquer outra forma.” CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 180-181 (c. 54r).

³²⁹ Grosso modo, para Vitrúvio um templo consistia numa cela fechada por paredes com as colunas voltadas para o exterior. A quantidade e a disposição de colunas é o que difere a tipologia *in antis*, próstilo, anfipróstilo, períptero, pseudodíptero, díptero e hipetro. VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 2.

³³⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 2002. p. 169-183 (c. 52r - c. 54v).

Inversão, esta, promovida por Cesariano com o propósito de deixá-los semelhantes a uma igreja, fechando ou subdividindo o espaço.³³¹ Destaca-se, aqui,³³² os templos *in antis*, anfipróstilo e próstilo, que o anotador desenha com planta central descrita por quadrado, e a disposição interna segue o motivo da cruz grega (fig. 79, 80, 81). Ainda que Cesariano não faça qualquer menção direta, não se pode deixar de memorar as asserções de Filarete e Francesco di Giorgio sobre o conúbio entre planta cruciforme e a cruz de Cristo. Ademais, como visto, a disposição em quadrilátero inscrivível no círculo, atualiza as prescrições sobre as simetrias entre *homo ad circulum* e *ad quadratum* e o edifício sacro.

Figura 79. Templo *In antis* (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 57, c. 52r).

Figura 80. Templo Anfipróstilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 64, c. 52v).

Figura 81. Templo Próstilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 61, c. 52r).

Mas, o exemplo de maior relevo é a descrição quanto ao *Duomo* de Milão. Cesare Cesariano, ao comentar a passagem vitruviana sobre a definição da arquitetura em seis preceitos do livro I, opta já³³³ por deslindar a noção de *symmetria* aplicada a uma obra arquitetônica. Para comentar as espécies de *dispositio* Cesariano apresenta o método compositivo de um edifício, evidenciando a interdependência dos seis preceitos da arquitetura, e no caso, de modo especial, entre *dispositio* e *symmetria*. Cesariano discorre sobre a importância da correspondência das partes do edifício entre si, assim como da composição do conjunto, asseverando que para o edifício deve-se alcançar a mesma integridade de um corpo humano:

“A quantidade é um somatório de módulos da obra a ser feita. Deve-se considerar que seja dada uma quantidade mensurável, isto é, uma linha ou muitas coisas corpóreas, aquelas com as quais medimos, ou seja, com a régua ou instrumentos de medição, isto será chamado módulo, (...), os quais compondo sempre juntos, ou no todo ou em particular, convém que correspondam a toda integridade, como ocorre em um corpo humano ou de outro animal, (...)”³³⁴

³³¹ BRUSCHI, A. “Introduzione” 1981. p. XXX.

³³² A interpolação de Cesariano quanto à tipologia de templos será retomada no capítulo 4.

³³³ Memora-se que Vitruvius apenas esclarece a assimilação da referência humana na arquitetura no Livro III, ao apresentar as passagens atinentes ao *homo bene figuratus* e ao *homo ad circulum* e *ad quadratum*. VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 2-3.

³³⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 451 (c. 13r-13v).

Para exemplificar um sistema harmônico de proporções, ilustrando a noção de *symmetria*, Cesariano toma como exemplo o *Duomo* de Milão. Escolha bastante curiosa:³³⁵ elucidar conceitos ligados à arquitetura antiga romana por meio de edifício cuja construção fora iniciada no século XIV e com características do referido modo “gótico”, que no entendimento de Cesariano estava ligado à prática germânica.³³⁶

Valendo-se da *icnographia*, *ortographia* e *scenographia*,³³⁷ do *Duomo* de Milão, Cesariano se propõe a elaborar um diagrama no qual as regras de composição do edifício vêm evidenciadas e afirma tratar de um duplo sistema, *ad triangulum* e *ad quadratum*:

“(...) a figura a seguir [fig. 82] te demonstra claramente que, entre interior e exterior, a ligação do conjunto é formada pela *icnografia* triangular principal, e então distinta por quadratura, como vê a *membratura* definida pelo intercolúnio.”³³⁸

Na inscrição referente à figura da *scenographia* (fig. 90), Cesariano assevera que as regras de comodulação foram definidas a partir do círculo, do quadrado e do triângulo, e considera que o edifício fora construído segundo *germânico more*, ou “modo germânico”. Com esta declaração o anotador parece superar as discussões que, na virada do século XIV para o XV, foram promovidas para orientar a construção do *Duomo* e que, entre outros tópicos, ponderavam sobre a escolha do sistema de proporcionamento para fachada do edifício, se seria *ad quadratum* ou *ad triangulum*. Deve-se ter em mente que a preferência pelo sistema de triangulação consistia numa instância lombarda contra os pareceres transalpinos.³³⁹ Alessandro Rovetta³⁴⁰ e Marco Rossi³⁴¹ defendem que a escolha pelos sistemas de triangulação e quadratura de proporções se deve, provavelmente, ao contato de Cesariano com estudos prévios do *Duomo*, como aqueles do matemático Gabriele Stornaloco ou os do arquiteto Antonio di Vincenzo.

Os mestres da arquitetura conhecida como “gótica” são unânimes ao eleger a geometria como base de sua arte, ainda que não se manifestem, salvo raras exceções,

³³⁵ A questão da escolha do *Duomo* de Milão para exemplificar a noção de *symmetria* vitruviana será estudada no capítulo 4. Cesare Cantù, responsável por um dos primeiros estudos sobre a tradução comentada de Cesariano, já apontava a invulgar escolha do anotador, que pretende reencontrar os preceitos vitruvianos ligados aos números simbólicos na *máxima sacra ede barifacela* de Milão. CANTÙ, Cesare. “Cesare Cesariano”. In: **Archivio Storico Lombardo: Giornale della Società Storica Lombarda**, anno II, 1875. p. 436-437.

³³⁶ Cesariano se refere ao sistema proporcional do *Duomo* dizendo: “(...) a regra que usaram os arquitetos germânicos no sacro edifício *barifacelo* de Milão”. CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. 454 (c. 13v.)

³³⁷ Grafia dos termos tal como apresentado por Cesare Cesariano. CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. (454 c. 13v).

³³⁸ CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. 454 (c. 13v).

³³⁹ ACKERMAN, James S. “*Ars Sine Scientia Nihil Est*: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan”. In: **The Art Bulletin**, v. 31, n. 2, Jun, 1949. p. 91-93.

³⁴⁰ ROVETTA, A. “Note” 1996, p. 454, nota 55.

³⁴¹ ROSSI, Marco. “Cesariano in Duomo”. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 51-53.

quanto ao significado simbólico de seus projetos.³⁴² O arquiteto que dominasse este modo de idear um projeto era capaz de estabelecer todas as demais medidas da planta e da elevação com apenas uma das dimensões básicas definida por meios estritamente geométricos, tendo como módulos alguns polígonos regulares, sobretudo o triângulo e o quadrado.³⁴³

Sem ignorar isto, Cesariano sugere que a composição da Basílica de Milão estava ligada às geometrias do triângulo, do quadrado e do círculo, e reconstruiu os desenhos do *Duomo* a partir destas figuras regulares. O sistema trigonal é aprofundado no texto, de modo a indicar cada um dos elementos que o compõem. Mas Cesariano não deixou indicações gráficas que elucidem os princípios de quadratura, considerado o mais natural³⁴⁴ no caso da catedral milanesa,³⁴⁵ e o de circularidade que regem a construção dos desenhos, apenas as afirmações em texto.³⁴⁶ Destarte, serão utilizados os vestígios traçados por Cesariano nos desenhos, e em especial na *scaenographia*, para desvendar estes dois esquemas de proporcionalidade.

Cesariano construiu a *ichnographia* (fig. 82) do *Duomo* mediante triângulos equiláteros, com exceção da *quadrata ecuba* (em verde na fig. 83). O tradutor-comentarista inicia com a definição de dois eixos principais, e perpendiculares entre si, que determinam o comprimento desde a entrada até a abside, e a largura entre as testadas do transepto, através da indicação dos triângulos ABC e BCD (em vermelho na fig. 83), correspondentes a outros dois menores indicados por EFG e FGH (em rosa na fig. 83). Este procedimento de construir o desenho a partir dos dois eixos principais que determinam a extensão máxima do edifício está em conformidade com o conselho apresentado por Alberti no livro II do *De Re Aedificatoria*.³⁴⁷ $\alpha\beta\gamma$ (em laranja na fig. 83) é congruente a EFG e FGH, e define a largura do transepto no sentido norte-sul, e corresponde a “*precisione equidistante de commodulatione*” (precisão equidistante de comodulação) de 128 braços.³⁴⁸

³⁴² VON SIMSON, Otto. **La Catedral Gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden**. Trad. de Fernando Villa Verde. Madri: Alianza Editorial, 1988. p. 33.

³⁴³ VON SIMSON, O. **La Catedral Gótica**. 1988, p. 36.

³⁴⁴ ROSSI, M. “Cesariano in Duomo”. 1996. p. 51.

³⁴⁵ Para um estudo mais aprofundado sobre a adequação dos sistemas *ad triangulum* e *ad quadratum* que enredava as discussões acerca das propostas de desenho para a construção do *Duomo* no fim do século XIV e início do XV ver FRANKL, Paul. “The Secret of the Medieval Masons”. In: **The Art Bulletin**, v. 27, n. 1, Mar. 1945, p. 46-60. ACKERMAN, J. S. “*Ars sine Scientia Nihil Est*”. 1949, p. 84-111.

³⁴⁶ CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. 465 (c. 16r).

³⁴⁷ ALBERTI. **L'Architettura**. III, 2. p. 176-181 (f. 37r-38r).

³⁴⁸ CESARIANO. **De Architectura Commentato**. 1996. p. 455 (c. 13v).

Figura 82. *Ichnographia* do Duomo de Milão (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 7 - c. 14r).

A *quadrata ecuba*, que perfila a projeção do tiburio, tem o centro em O e é a única referência à forma quadrada que Cesariano explicita na planta do Duomo. IKL é congruente a RZ& e a MNO (em tons de azul na fig. 83), e define a largura do presbitério assim como o alinhamento da colunata intermediária das naves laterais (tracejado em azul na fig. 83). RZ& e MNO (em azul na fig. 83) correspondem à comodulação de 64 braços e à largura do transepto e da porção absidial da basílica. A largura da colunata que define a cela, ou a nave central, é definida pelo lado do triângulo PQR (em verde na fig. 83), medindo 32 braços. Os segmentos coincidentes ST e XY (em amarelo na fig. 83) definem a largura do intercolúnio das naves menores em 16 braços, e a partir desta mesma medida também é indicada a “*prima complantatione de l’intercolumnare postico*” (primeiro alinhamento do intercolúnio posterior), além de corresponder à abertura da porta central (tracejado em amarelo na fig. 83).³⁴⁹

³⁴⁹ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 454-455 (c. 13v).

Figura 83. *Ichographia* do Duomo de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 7 - c. 14r).

A *orthographia* da catedral milanese apresentada por Cesariano não se desenvolve sobre a imagem da fachada do edifício, como sugeriam as interpretações do texto vitruviano confirmadas pelo próprio Cesariano numa descrição precedente à ilustração:

"Mas a *orthographia* é a imagem ereta da frente etc. Vitruvius expõe que esta é a frente elevada desenhada retamente, isto é, a parte anterior do edifício, a qual nós denominamos comumente fachada ou frontispício."³⁵⁰

Cesariano tem como ponto de partida para a *orthographia* (fig. 84) a definição da frente hexastila "*elevata per interiore*", ou seja, desenha um corte mostrando o interior do edifício. Rovetta³⁵¹ assevera que isto está relacionado, provavelmente, à ausência de um desenho oficial para a fachada da Catedral, como também pelo complexo encaminhamento dado pelo comentador no texto vitruviano. Noutro momento, o historiador enfatiza que Cesariano não teria reproduzido a fachada do *Duomo*, mesmo que ela já estivesse ideada em 1521, pois o que interessava ao comentarista era uma descrição minuciosa do interior da construção.³⁵²

Tendo em mente a frente hexastila do edifício, a qual associa convenientemente a *orthographia* (fig. 84) ao desenho precedente da *ichnographia*, Cesariano define os pontos A, B, C, E e F que correspondem à posição das colunas da fachada. Ressalta-se o fato do anotador indicar apenas cinco pontos em seu texto, no entanto no desenho (fig. 84, 85) verifica-se que o sexto ponto vem identificado com a letra D, completando, pois, seu raciocínio. A, B, C, D, E e F estão dispostos na base do triângulo equilátero com vértices AFG e altura assinalada ZG (em roxo na fig. 85), que define a "*trigonale ragione*" de toda a figura.³⁵³

³⁵⁰ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 456 (c. 14r). Em itálico é indicado o trecho o texto de Vitruvius traduzido pelo anotador, que na sequência é comentado por Cesariano.

³⁵¹ ROVETTA, A. "Note". 1996, p. 463, nota 95.

³⁵² ROVETTA, A. "Note". 1996. p. 468.

³⁵³ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 463-464 (c. 14v).

Figura 84. *Orthographia* do Duomo de Milão (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Outro triângulo equilátero, cuja base é o segmento AF aumentado em 16 braços para cada lado e resultando na reta HK, tem a altura determinada pelo ponto L, localizado no vértice da abóbada do tiburio (fig. 85). Este triângulo perfilado por LHK (em rosa na fig. 85) é congruente aos $\alpha\beta\gamma$, EFG e FGH, com 128 braços, indicados na *icnographia* (fig. 83). Também do vértice da abóbada do tiburio é extraído um dos vértices de LMN, cuja base MN é traçada na altura dos capitéis das colunas de *generatione* menor das naves laterais (em verde na fig. 85). O quarto triângulo QRS tem a base RS (em verde escuro na fig. 85) tangente ao cume da abóbada da nave central e altura no vértice Q, onde é o cume da torre maior. Estendendo as linhas QR e QS até a base do edifício, Cesariano indica o triângulo máximo do desenho, ou seja, OPQ (em laranja na fig. 85) que inscreve toda a *orthographia*.³⁵⁴

³⁵⁴ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. p. 463-464 (c. 14v).

Figura 85. Orthographia do Duomo de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Cesariano passa então a definir os três níveis do tiburio, cuja implantação considera quadrada (referente à “*quadrata ecuba*”), provavelmente referindo-se a projetos bramentescos e contradizendo aquele octogonal, posto em obra no fim de 1500, conforme a proposta de Amadeo-Dolcebuono.³⁵⁵ A seção transversal da ilustração faz referência ao desenho quadrado, enquanto a fachada externa (na lateral da figura, ver detalhe fig. 86), mantido sobre os níveis da seção, responde ao que estava em execução, ou seja, com planta octogonal (fig. 87).

Figura 86. Tiburio da Catedral de Milão segundo desenho de Cesare Cesariano, e à direita é apresentada também segundo sua planta efetiva, ou seja, octogonal (detalhe extraído de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 11, c. 15v).

Figura 87. Tiburio da Catedral de Milão com 3 de suas 8 faces visíveis.

O nível identificado pela reta TV (em verde claro na fig. 85) define a largura da nave central (tracejado em verde claro na fig. 85) e a altura do cume da abóbada desta nave, também conhecida como fórnice, a qual coincide com a base do triângulo QRS (em verde fig. 85). XY (em amarelo na fig. 85) estabelece o nível do vértice do triângulo GAF, sendo a base deste último equivalente à largura máxima das naves. E o último nível definido por $\epsilon\theta$ (em amarelo na fig. 85) é correspondente ao cume da abóbada do tiburio.³⁵⁶

O anotador indica ainda o triângulo $\alpha\beta G$ (em vermelho tracejado na fig. 85), cuja base $\alpha\beta$ determina a posição do travamento metálico que assegura a estabilidade das abóbadas da nave. O triângulo XY ϵ (tracejado em azul claro na fig. 85), também consta de justificativa geométrica para a solução estrutural do tiburio, mas à diferença de todos os

³⁵⁵ ROVETTA, A. “Note”. 1996, p. 464, nota 95; MAZZOTTA, Adele Buratti. “L’uso del linguaggio classico in una fabbrica gotica. Metodo e prassi progettuale nei disegni per il duomo di Milano dall’Amadeo al Pellegrini”. In: Giovanni Antonio Amadeo: *scultura e architettura del suo tempo*. A cura di J. Shell & L. Castelfranchi. Milano: Cisalpino, 1993. p. 618.

³⁵⁶ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 463-464 (c. 14v).

outros triângulos indicados por Cesariano, este segue a razão do triângulo pitagórico primitivo mais conhecido, ou seja, com lados segundo razão de 3:4:5. Com $M\delta$ e $N\gamma$ (tracejado em azul escuro na fig. 85) é determinada a altura das janelas que trazem luz para o interior da catedral.³⁵⁷

Com estudo embasado em triângulos de mesma razão que o pitagórico $XY\epsilon$, Carol Krinsky³⁵⁸ desenvolve a verificação das alturas indicadas na lateral esquerda da *orthographia* (fig. 88). A historiadora constata que a altura das colunas da nave central, e da base das abóbadas da nave lateral interna, não é 40 *bracci* e $\frac{1}{2}$ *once*³⁵⁹ como indicado por Cesariano, mas 42br (fig. 89), e a altura da base da abóbada da nave central não é 51br e $9\frac{1}{2}$ on, mas 54br (fig. 89). Seguindo, com algumas divergências, as decisões de 1392,³⁶⁰ Cesariano somou 2 módulos de 12br, aos 30br que determinam a altura das colunas da nave lateral externa, e a base da respectiva abóbada. Estas alturas indicadas por Krinsky são confirmadas pelos triângulos de razão 3:4:5, cujas hipotenusas são indicadas pelo anotador (em azul escuro na fig. 88).³⁶¹ Tais hipotenusas determinam ainda os pontos onde nascem, bem como os centros, dos arcos das três diferentes abóbadas das naves da igreja, pela intersecção com linhas verticais definidas pelas colunas (em azul claro na fig. 88).

Na tentativa de verificar o procedimento que Cesariano teria usado para indicar a altura máxima da nave central, no cume da respectiva abóbada, Krinsky acaba por cometer um engano. Para a historiadora, a indicação de 77br, atinente à altura do cume da abóbada da nave central, resultaria do número inteiro mais próximo da $\sqrt{5912}$. Segundo ela, a referida raiz quadrada corresponde ao valor exato da altura GZ do triângulo GAF, obtido pelo teorema de Pitágoras (ou seja, $a^2 + b^2 = h^2$). A despeito da afirmação de Krinsky, ao se verificar a aplicação da fórmula tem-se que a referida altura equivale à $\sqrt{6912}$,³⁶² sendo a diferença, provavelmente, um equívoco fortuito, provocado pela coincidência de resultado ($\sqrt{5912}$ é 76,889). Com efeito, a $\sqrt{6912}$ resulta em 83,14, arredondada para o número inteiro sucessivo, 84br, confere com a medida desenhada (fig. 89), e deve-se destacar: o vértice G é tanto mais alto que o ápice da abóbada, este indicado com altura de 77br.

³⁵⁷ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 465 (c. 14v).

³⁵⁸ KRINSKY, C. H. "Introduction". 1969. p. 14.

³⁵⁹ Os termos "*braccio*" e "*once*" serão abreviados para "br" e "on" respectivamente. Compete lembrar que 1 braço milanes equivale a 59,49 cm, e que 12 onças compõem 1 braço. (GRASSI. "Note". 1972. p. 21, notas 1, 2).

³⁶⁰ Sobre as referidas decisões tomadas em 1392 para a construção do *Duomo* de Milão ver: ACKERMAN, J. S. "*Ars sine Scientia Nihil Est*". 1949. p. 84-111, em especial 108.

³⁶¹ A indicação da hipotenusa desenhada com inclinação de 37° em relação à horizontal, determina a existência dos triângulos de razão 3:4:5. Pela indicação de Cesariano de que o seguimento $HA=FK=16br$, têm-se que $AC=DF=32br$, e equivale ao cateto maior (lado "4") do menor triângulo (em azul escuro na fig. 88), e, por conseguinte, a hipotenusa (ou lado "5") equivale à 40br, e o outro cateto (lado "3"), mede 24br (ou seja, os dois módulos de 12, que foram somados à altura de 30br).

³⁶² Sendo a hipotenusa $h=96br$ (lado do triângulo equilátero GAF), a base $b=48br$ (metade do lado do referido triângulo), têm-se $96^2=48^2+a^2$, assim $a=\sqrt{6912}=83,14$, e a altura $a=83,14br$, ou o número inteiro mais que o sucede, que é 84.

Figura 88. Orthographia do Duomo de Milão com os estudos sugeridos por Carol Krinsky (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Figura 89. *Orthographia* do Duomo de Milão com a verificação de medidas a partir da régua, ou “escala gráfica”, proposta por Cesariano no desenho, ao centro à esquerda, ligando as duas pontas do compasso (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Outro procedimento é indicado por Carol Krinsky. Neste caso, deve-se considerar a extensão dos arcos da abóbada da nave central até que se cruzem (em azul claro na fig. 88). Verifica-se que, além do cume, eles se intersectam exatamente na altura definida por MN (em verde na fig. 85), e que o ponto médio entre as duas interseções dos arcos está na exata altura dos cumes das abóbadas das naves laterais internas (indicado por Cesariano com 51br e $9\frac{1}{2}$ on). Seguindo as indicações textuais do anotador, a historiadora conclui que o segmento que liga os pontos de intersecção destes arcos, deveria medir 2x21br e $9\frac{1}{2}$ on (onde, $21\text{br} + 9\frac{1}{2} = 51\text{br} + 9\frac{1}{2}\text{on} - 30\text{br}$), que resulta em 43br e 7on, que somados aos 30br da altura das colunas de menor porte, resultariam na altura total da nave central, isto é, 73br e 7on. Resultado este que não confere com os 77br indicados textualmente pelo próprio anotador na lateral da figura. Por outro lado, considerando válida a constatação de Krinsky de que o valor indicado em 21br e $9\frac{1}{2}$ on, no desenho mede 24br (fig. 89), a altura em questão vem a equivaler à $30+24+24$, que resulta em 78br – verificável também na medição do desenho (fig. 89) – valor muito próximo dos 77br indicados por Cesariano. Assim sendo, como ressalta a historiadora, as medidas do desenho estão corretas em relação à “escala gráfica”, definida pelo segmento AZ (fig. 89). Não obstante, os valores indicados textualmente na lateral (fig. 88) não conferem com a medição do desenho.

As ilustrações supracitadas (referentes a *ichnographia* e *orthographia* – fig. 82, 84) são a base utilizada para a construção da *scaenographia* da Catedral milanese, e evidenciam que as regras de proporcionamento que regem cada uma delas são as mesmas, ou seja, o edifício é ideado como um todo cujas partes são indecomponíveis. A *scaenographia* (fig. 90) traz, em sua porção inferior, parte da planta do transepto; o corte é retomado com poucas diferenças relativas à abóbada do tiburio, cujos ornamentos são representados em vista apenas na *orthographia*.

Figura 91. Scaenographia do Duomo de Milão – sistema de proporcionamento a partir de triangulação (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 11 - c. 15v).

Na *scaenographia*, o anotador explicita o método compositivo aplicado ao edifício por meio das formas geométricas que o apoiaram, quais sejam, triângulo, quadrado e círculo (fig. 92). É, pois, esta última figura, que estabelece o conúbio entre a interpretação de Cesariano acerca da basílica milanese e os preceitos de Vitrúvio sobre *symmetria* deslindados por meio do *homo bene figuratus* e do *homo ad circulum e ad quadratum*.

Três círculos podem ser identificados na *scaenographia* (em rosa na figura 92), com centro na interseção entre o eixo vertical ZY e a linha horizontal MN, que passa no topo das colunas de *generatione* menor das naves laterais. Concêntrico aos círculos verifica-se um quadrado de $4\frac{1}{2}$ módulos, rotacionado 45° com relação ao eixo vertical, inscrito no círculo de menor raio (em vermelho na fig. 92). Compete ressaltar que no desenho interpretativo do *homo bene figuratus* (fig. 12), Cesariano incluiu um quadrilátero regular, também rotacionado, o que reitera o conúbio entre as duas figuras.³⁶⁶

A interseção do círculo de raio maior com a linha RS determina a largura máxima da igreja, que corresponde ao comprimento do transepto tirado pelo exterior, medida esta que é equivalente a duas vezes o lado do quadrado (indicado em vermelho na fig. 92) com lado de $4\frac{1}{2}$ módulos (totalizando 9 módulos ou 144 braços). O lado deste quadrilátero (em vermelho na fig. 92) determina também a altura externa máxima do transepto, sem contar as *guglie*. Em planta, as faces do quadrado de $4\frac{1}{2}$ módulos podem ser identificadas com metade das faces dos triângulos ABC e BCD (fig. 83). Observa-se também que as razões do transepto em vista (em vermelho na fig. 92) são reproduzidas em planta (em vermelho fig. 93), de modo que dois quadrados de $4\frac{1}{2}$ módulos justapostos determinam suas dimensões externas.

O círculo médio, ao cruzar o segmento RS, precisa o comprimento interno do transepto (fig. 92). Tendo em mente que este é traçado na razão de 2:1, esquadrinha-se a justaposição de dois quadrados com lado de 4 módulos (em azul nas fig. 92, 93), medida esta, que corresponde à metade do lado dos triângulos EFG, FGH e $\alpha\beta\gamma$ (fig. 83). Na *scaenographia* (fig. 92), a grandeza do lado deste quadrado determina a altura externa das naves laterais, excluindo as *guglie*. Na *icnographia*, quatro unidades deste quadrado de 4 módulos (em azul na fig. 93) equivalem ao comprimento máximo de toda a igreja.

³⁶⁶ Memora-se que Fiore estabelece a similitude entre o *homo bene figuratus* de Cesariano e o desenho da Sforzinda Filaretina justamente pela presença dos quadrados concêntricos e rotacionados em 45° (Tal associação foi sugerida pelo Prof. Fiore em intercâmbio epistolar). Por esta senda, a presença do mesmo quadrado na *scaenographia* corrobora a evidência do débito de Cesariano com o tratado de Filarete, tal como sugerida por Fiore. O tema será retomado a seguir.

Figura 92. Scaenographia do Duomo de Milão – Sistema de proporcionamento a partir de quadratura e circulariade (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 11 - c. 15v).

Figura 93. Ichnographia do Duomo de Milão – Sistema de proporcionalamento a partir de quadratura (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 7 - c. 14r).

Figura 94. Orthographia do Duomo de Milão – Sistema de proporcionamento a partir de quadratura (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 9 - c. 15r).

Outro vestígio do sistema de quadratura deixado por Cesariano pode ser encontrado na *icnographia*, na qual ele identifica a “*quadrata ecuba*”, a projeção da implantação do tiburio, no centro do transepto, com um quadrado de lado 32 braços, 2 módulos (em verde nas fig. 83, 93), que é repetido nas dimensões do coro, e possui faces congruentes às do triângulo PQR (fig. 83). O tiburio é definido por este quadrado de 2 módulos também em sua altura (em verde nas fig. 92, 94), dimensão que é repetida na altura da abóbada da nave central (em verde nas fig. 92, 94), esta imediatamente abaixo do primeiro, tendo coincidente o segmentos XY (indicado na *orthographia*, em amarelo nas fig. 85, 94). Tal razão determina, ainda, a largura da nave central e também de cada uma das naves laterais duplas, de modo que a largura interna do corpo da igreja neste trecho corresponde a três unidades do quadrado de 2 módulos (em verde nas fig. 92, 93, 94). Esta medida da largura total das naves é também demarcada pela interseção do círculo de raio menor com a reta RS na *scaenographia* (fig. 92).

Para Cesariano o *Duomo* possuía tal coesão que materializava a síntese perfeita das seis categorias vitruvianas (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio*).³⁶⁷ Assim, Cesariano faz todo o estudo de proporções para a basílica milanesa regido por números, os quais garantem a estreita familiaridade, fundamentada numa relação de interdependência, entre os diferentes esquemas, seja aquele *ad triangulum, ad quadratum* ou *ad circulum*.

No trecho já citado,³⁶⁸ acerca dos segmentos HZ e ZK, de 64 braços, a partir dos quais é possível *simmetriare* toda a catedral de Milão, todas as *figuratione e corporature architetonice* e cada uma das coisas e corpos do mundo, Cesare faz uma referência evidente a obra de Platão (*Timeu*) insistindo na associação com a harmonia do mundo.³⁶⁹ A presença do triângulo no sistema geométrico de proporcionamento da catedral patenteia tal eco platônico. A presença do círculo e do quadrado na comodulação do *Duomo* personifica a harmonia do *homo bene figuratus*. É, pois, por esta senda que Cesariano mostra não se afastar dos preceitos do *De Architectura* ou das práticas de proporcionalidade do Quatrocentos ao eleger um edifício do Trezentos para exemplificar a *eurythmiata symmetria*.

Com efeito, na obra de Cesariano, mais que em qualquer outro tratado, a confiança no valor universal e atemporal dos números e relações proporcionais possibilitou a absorção de modelos tão diversos, ligados à realidade de Milão e às normativas vitruvianas.

³⁶⁷ MAZZOTTA, A. B. “L’uso del linguaggio classico in una fabbrica gotica”. 1993. p. 618.

³⁶⁸ CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. p. 465 (c. 16r).

³⁶⁹ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 419-421.

3.5 A coesão antropomórfica e a cidade

A harmonia proporcional aritmo-geométrica das partes e do conjunto, a formar uma unidade coesa não é requisito exclusivo ao edifício. No olhar de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano, também a cidade deveria constar de *symmetria* tal como verificada no corpo humano bem figurado. Para tanto, mais uma vez, esses tratadistas valem-se de estudos geométricos que remontam ao *homo ad circulum* e *ad quadratum* vitruviano.

Filarete passa a descrever Sforzinda geometricamente, a partir das figuras que remontam ao corpo humano de bela compleição: o círculo e o quadrado, tendo como principal unidade de medida o braço,³⁷⁰ unidade antropomórfica usada para definir todas as dimensões na cidade. As duas formas geométricas, eleitas por Filarete, consistem nas determinantes que ordenam toda a cidade, desde as estruturas de defesa, passando pelo traçado das vias, e até mesmo a distribuição dos edifícios na cidade.

O desenho esquemático que Filarete elabora para conceber toda a cidade é constituído por um círculo e dois quadrados rotacionados 45° entre si,³⁷¹ de modo que seus vértices não sejam coincidentes, e toquem o círculo em oito pontos equidistantes, formando uma estrela.³⁷² Duas figuras do tratado apresentam este esquema do círculo e dos quadrados (fig. 95, 96), onde os vértices convexos são nomeados pelas letras de A até H, e os concavos, por aquelas de I até Q.³⁷³ No desenho que corresponde ao plano integral da cidade (fig. 97) são reforçadas a circunferência e a estrela gerada pela conformação dos quadrados.

³⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 62 (f. 13v.-14r).

³⁷¹ “Eu disse como devo, mediante o poder do já citado [senhor], edificar esta cidade, primeiro farei o meu desenho, o qual será desta forma e proporção: a primeira forma será composta por dois quadrados sobrepostos, cujos vértices não sejam coincidentes, mas sim equidistantes entre si (fig. 95, 96).” FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 60-61 (f. 13r).

³⁷² Paolo Marconi associa o esquema generativo de Sforzinda aos diagramas cosmológicos de Opicinus de Canistris que remontam aos 4 evangelistas, aos signos zodiacais, às tribos de Israel, e aos 12 apóstolos. O estudo apresentado na obra *Città como forma simbólica* busca identificar referências medievais, orientais e extremo-orientais, (como as hindu, chinesa, mesopotâmica, anatoliana e egípcia) que além de Vitruvius, teriam ecoado na preceituação sobre a forma da cidade nos séculos XV e XVI (MARCONI, P. “La città come forma simbolica”. 1973. p. 9-179. A respeito de Sforzinda ver p. 59-67). S. Lang aventa a possibilidade da forma estelar estar associada a símbolos astrológicos, como o caso da estrela presente no manto de coroação de Henrique II, daquela presente no *foglio 6v* do *Codex Aniciae Julianae*, ou daqueles presentes em outros tratados de astrologia como o de Ludovicus de Angulo (*De Astrologia*), Clavius (Comentário ao *Sfera* de Sacrobosco) e até mesmo a *L'Image Du Monde* de Gautier de Metz. LANG, Susanne. “Sforzinda, Filarete and Filelfo”. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 35, p. 391-397, 1972. p. 392). Cfr. também; FIORE, F. P. “La Città progressista e il suo disegno”. 1973. p. 191.

³⁷³ Compete lembrar que J não é incluído, uma vez que não faz parte do alfabeto italiano, mas consta de empréstimo de outras línguas. Estranhamente, K, que também é uma “letra emprestada”, foi incluída na denominação dos vértices.

Figura 95. O sítio de Sforzinda no Vale Inda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav.6 f. 11v).

Figura 96. Esquema geométrico do perímetro de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 7 - f. 13v).

Figura 97. Planta de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 23 - f. 43r).

Em medidas, o perímetro de cada quadrado equivale a 80 estádios³⁷⁴ (ou 30.000 braços), ou seja, com lados de 20 estádios, e sua diagonal, pelo que indica Filarete,³⁷⁵ é de 28 estádios.³⁷⁶ Com mais exatidão, um quadrado de lado 20 estádios, tem diagonal de 28,28 estádios.³⁷⁷ Averlino propõe, assim como havia feito para o *Duomo* de Sforzinda, um retículo que divide a cidade, mas neste caso com intento de aclarar as respectivas medidas, que são representadas em desenho menores do que realmente são, ou como se diria hoje,

³⁷⁴ A medida de 1 estádio (*stadio*) corresponde à 375 braços (*braccia*), sendo que o braço milanês (*braccia milanese*) vale 59,49 cm (Cfr. GRASSI, L. "Note". 1972. p. 22, nota 2).

³⁷⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 60 (f. 13r).

³⁷⁶ "A proporção angular de um a outro quadrado estabelece a distância entre dois ângulos em 10 estádios, o que equivale a 1,25 milha, de maneira que a circunferência [perímetro] destes dois quadrados será de 80 estádios; o seu diâmetro [diagonal] será de 28 estádios. A circunferência angular [perímetro] será de 80 estádios. Esta é a forma do desenho que te disse." FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 60-61 (f. 13r). Grassi desenvolve um estudo que aclara todas as medidas correspondente ao desenho da cidade proposta por Filarete (GRASSI, L. "Note". 1972. p.60-61, nota 1).

³⁷⁷ Outra medida aproximada é indicada por Averlino para a distância entre um vértice e outro dos quadrados rotacionados, que coincide com o lado do octógono, e o tratadista indica como correspondente a 10, quando na realidade o valor exato é 10,82. A demonstração de cada um dos valores corrigidos, é feita por meio do teorema de Pitágoras, e é apresentada por Grassi (GRASSI, L. "Note". 1972. p. 60-61, nota 1).

representadas em escala. Assim uma trama de 5x5 é proposta para o desenho (como indicado na fig. 98).

Figura 98. Esquema geométrico de Sforzinda com indicação do retículo de 5x5, e algumas medidas.

Figura 99. Esquema geométrico de Sforzinda sobreposto ao “telaro” de 30x30 aventado por Francesco Paolo Fiore.

Seguindo essa lógica de retículas, Francesco Paolo Fiore³⁷⁸ propõe uma nova trama (ou *telaro*) de 30x30,³⁷⁹ que resultaria da aproximação métrica que define o diâmetro do esquema de 28,28 estádios, para 30 estádios (fig. 99). O historiador aventa a possibilidade de tal *telaro* ter origem nas razões proporcionais do *homo bene figuratus* vitruviano, que se obtém multiplicando o módulo da face dividido em 3, por 10 – a altura total da figura³⁸⁰ –, o que Cesariano veio a fazer, décadas mais tarde, para elaborar seu desenho interpretativo do homem de bela figura. Como bem observa Fiore,³⁸¹ esta interpretação não deveria ser utilizada como base para deduções ulteriores. De fato, o liame entre Sforzinda e o corpo humano não deve ser estabelecido por este viés, uma vez que para Filarete a figura humana teria 9, e não 10 faces de altura. Mas o historiador está certo em associar o esquema geométrico proposto para a cidade filaretiana com o *homo ad circulum* e *ad quadratum* vitruviano, visto que Cesariano retoma a articulação dos dois quadrados concêntricos,

³⁷⁸ FIORE, F. P. “Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano”. 1981. p. XL. FIORE, F. P. “Cultura settentrionale e influssi albertiani nelle architetture vitruviane di Cesare Cesariano” in: **Arte Lombarda**. 64, 1983. p. 45.

³⁷⁹ Vale ressaltar que, para sugerir tal aproximação, e, por conseguinte, o *telaro*, o historiador tinha em mente a eminência que os retículos de 15x15 e 3x3 têm para a concepção do *Duomo* de Sforzinda, e que portanto evidencia a predileção de Filarete pelo número 30 e seus submúltiplos. Agradeço ao professor Francesco Paolo Fiore que, gentilmente, esclareceu, por meio de intercâmbio epistolar, o que era esse “telaro de 30x30” a que se refere em dois artigos, e que não é mencionado no tratado.

³⁸⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1. Cfr. passagem já apresentada.

³⁸¹ Tal observação o historiador apontou em intercâmbio epistolar, tendo também ressaltado que “hoje preferiria ser mais prudente”.

rotacionados e inscritos no círculo para elaborar o desenho interpretativo de ambas as figuras vitruvianas mencionadas.

É justamente a associação do círculo e do quadrado que aproxima Sforzinda também à Atlântida platônica.³⁸² Com efeito, no *Crítias*, o ateniense descreve Atlântida com perímetro formado por cintas defensivas de terra e água, segundo círculos concêntricos, e implantada em meio a um quadrilátero de canais fluviais, resultado da ação humana, que asseguram a ligação com o mar.³⁸³

A partir deste esquema geométrico, Filarete propõe para Sforzinda cinta murária dupla, isto é, um recinto estelar inscrito a outro, que no desenho é definido pelo círculo. Mas Filarete afiança “*le mura prima otangulate*” (a muralha primeira em octângulo),³⁸⁴ sendo mais provável o perímetro octogonal.³⁸⁵ Neste complexo murário, a cinta estelar interna é mais alta que a externa.³⁸⁶ Nos pontos de contato entre os quadrados e o círculo, ou seja, nos vértices de 90°, são posicionadas as torres principais (fig. 100, 101), que totalizam 8, e teriam planta circular (fig. 102), distando-as ao máximo do interior da cidade, e voltando a defesa ao exterior.³⁸⁷

O posicionamento das torres principais nos vértices convexos da cinta estelar pode sugerir a intenção de Filarete em concebê-las proeminentes com relação ao perímetro, a priorizar um caráter mais ofensivo, do que somente o defensivo. Assim, de forma incipiente e tímida, afinal a cinta estelar era circunscrita por outra, Filarete se coloca na mesma direção que Francesco di Giorgio, mais tarde, virá a desbravar. Com efeito, antes de Filarete, Alberti³⁸⁸ já havia indicado que a melhor defesa se faz com contornos sinuosos na muralha, pois o inimigo se exporia à grande perigo ao se aproximar das reentrâncias, e, ainda, as máquinas bélicas não seriam capazes de expugnar as saliências.³⁸⁹

Entre um vértice e outro, Averlino sugere a adição de 10 *torriceli* de planta quadrada (fig. 103). Grassi³⁹⁰ indica que elas estariam nas faces do octógono. Não obstante, Averlino afirma:

³⁸² GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città ideale, città del mito, città della storia nel Trattato del Filarete”. In: **Studi di Letteratura Francese: Le città ideali della letteratura**, v. 192, n. XI, 1985. p. 40; ONIANS, J. B. “Alberti and ΠΛΑΠΕΤΗ”. 1971. p. 105-110.

³⁸³ *Crítias*. 113d-113e, 118c.

³⁸⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63 (f. 14r).

³⁸⁵ GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 60, nota1. Memora-se que os desenhos do tratado não são de Filarete, mas de copistas um tanto inábeis na transposição dos desenhos arquitetônicos, por isso a representação circular do perímetro de Sforzinda (fig. 97) não garante a correta interpretação da descrição (RAGGHIANTI, L. C. “Antonio Averlino Filarete”. 1963. p. 20, 23; BELTRAMINI, M. “Le illustrazioni del *Trattato*”. 2001. p. 25).

³⁸⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro V, p. 142 (f. 36r).

³⁸⁷ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. L.

³⁸⁸ Sobre a cidade em Alberti e Filarete ver também: SIMÕES FERREIRA, J. M. **Visões de utopia-as teorias de arquitetura e as utopias políticas nos alvares da Idade Moderna, Alberti, Filarete, Colonna, da Vinci, Morus, Campanella, Bacon, Rabelais**. Dissertação de Mestrado: FCSH – UNL, 1999. p. 235-305.

³⁸⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. IV, 3, p. 288-297 (f. 59v-61r).

³⁹⁰ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. L.

“[Senhor pergunta a Filarete:] ‘Como distribuíste as torres? Quantas fizeste?’

[Filarete responde:] ‘Eu as distribuí desta maneira: que em cada ângulo reto, onde tem a letra A até a letra K, aí fiz dez torres de vinte braços de cada lado, e mais tantas de K até a letra B, como se vê no desenho [fig. 100, 101]. (...) no ângulo assinalado A, quero fazer uma torre redonda com cinquenta braços de largura, e no ângulo não reto [obtusos] assinalado K, quero fazer a porta, a qual terá cinquenta braços de largura, (...)’³⁹¹

Na passagem é bastante claro que A consta de ângulo reto, e, portanto, um dos vértices convexos da cinta estelar. Na voz do tratadista, K se perfaz num ângulo não reto, ou seja, obtuso. Certamente K não indica um dos vértices do octógono, uma vez que, os cumes dos ângulos obtusos do octógono coincidem exatamente com aqueles dos ângulos retos da estrela proposta.³⁹² Assim sendo, tais *torriceli* são alocados na cortina interna, nos lados da estrela.

Figura 100. Esquema da distribuição das torres e das portas. As portas ficam em K e L, as torres redondas em A e B, e as torres quadradas nos segmentos AK, KB, etc (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 9 - f. 28r).

Figura 101. Detalhe do esquema geométrico de Sforzinda, em que se destacam os vértices A, K, B, L. (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 7 - f. 13v).

Figura 102. Planta de uma das torres redondas colocadas nos ângulos retos. Para maiores detalhes sobre a construção de tais torres cfr. FILARETE. *Trattato*. 1972. p. 131-135 (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 11 - f. 33r).

Figura 103. Planta de uma das torres quadradas, habitáveis da cortina interna da cidade (dez da letra A até K, e assim como de K a B, etc.). Para maiores detalhes sobre a construção de tais torres cfr. FILARETE. *Ibidem*. 1972. p. 121-125 (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 10 - f. 30v).

Figura 104 e Figura 105. Plantas em cotas diversas das portas de “*pietra viva*”, posicionadas nos ângulos não retos. Para maiores detalhes sobre a construção de tais portas cfr. FILARETE. *Trattato*. 1972. p. 138-140 (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 12 f. 35r e tav. 13 - f. 36v).

³⁹¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 113 (f. 27v.-28r); cfr. também p. 143 (f. 36v).

³⁹² Neste caso, o desenho é fiel à descrição de Filarete.

Este sistema misto de torres redondas e quadrangulares é responsável por garantir a defesa das portas que dão acesso à cidade. O posicionamento destas portas é determinado também pelos quadrados rotacionados do esquema conceutivo da cidade, sendo implantadas nos pontos de intersecção dos dois quadriláteros, ou seja, nos vértices obtusos (135°) da estrela. As portas totalizam 8 e possuem planta quadrangular (fig. 104, 105).

De cada um dos 16 vértices da cinta estelar, tanto dos oblíquos (das portas)³⁹³ como dos retos (das torres principais),³⁹⁴ parte uma via que converge para praça central, numa estrutura radial. As vias alinhadas às portas seriam as de menor porte, com 20 braços de largura, e aquelas ligadas às torres, com 40 braços de largura, são denominadas pelo tratadista como principais (*strada maestra*).³⁹⁵

Filarete posicionou praças de menor porte em todas as vias radiais (fig. 106). Distanciadas 1500 braços dos ângulos obtusos (das portas), são alocadas 8 praças de mercado, e na direção dos ângulos retos (das torres) outras 8 praças paroquiais. Aquelas alinhadas às portas dispunham de planta retangular, medindo 160x80 braços (segundo a razão de 2:1), e aquelas na direção das torres não têm dimensões indicadas em texto, e o desenho as apresenta tanto maiores.³⁹⁶

Figura 106. Planta de Sforzinda com a direção das vias radiais reforçada (fonte: BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma: Laterza, 1973. p. 162, figura 128).

³⁹³ "As portas serão nos ângulos não retos; então as estradas partirão das portas e seguirão, todas, em direção ao centro." FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63 (f. .14v).

³⁹⁴ "As vias: de cada porta da cidade sairá uma até a praça, e também de cada ângulo reto partirá uma via principal; (...)" FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 166 (f. 43r).

³⁹⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43v).

³⁹⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 166 (f. 43v).

Alinhadas com as estruturas do perímetro e radialmente equidistantes do centro, estas praças secundárias determinam um círculo médio inscrito à cinta murária externa. Interligando-as, pode-se inferir a existência de uma via anelar, também sugerida no desenho (fig. 106). Ainda compete destacar que Filarete prioriza as vias alinhadas com as torres de defesa da cidade, dotando-as de maior dimensão, e aditando-as com praças paroquiais.

Filarete prescreve para o núcleo central de Sforzinda um complexo de três praças articuladas, a central, ou principal, ligada a duas outras. Algo que não havia sido proposto por nenhum tratadista que o antecedeu. Para a praça central, Averlino propõe planta retangular, medindo 300 x 150 braços (seguindo a razão de 2:1), onde estariam a igreja catedral, o Palácio Real ou Senhoril, o da Potestade e o do Capitão. A praça principal foi disposta com o maior lado seguindo a orientação leste-oeste, de modo que a horizontalidade prevaleceria. Para acessá-la foram dispostas seis entradas: “duas na cabeceira, duas no meio e duas nos pés”. Deste modo, 10 das vias radiais que convergem para o centro não oferecem entrada direta para a praça.³⁹⁷

A romper a horizontalidade da praça principal, Averlino propõe duas praças anexas no sentido norte-sul, estando ao setentrião, a praça dos mercadores e ao austro, a do mercado. A primeira ocuparia área equivalente a $187\frac{1}{2} \times 93\frac{3}{4}$ braços (ou seja, com razão de 2:1 – fig. 107, 108), e a segunda, 250x125 braços (seguindo também a razão 2:1– fig. 109, 110).³⁹⁸

Vitrúvio havia apresentado duas possibilidades de praças: os foros de tradição grega com razão de 1:1, e os foros de tradição romana com razão de 3:2, preterindo o primeiro ao segundo.³⁹⁹ Leon Battista, retomando a passagem vitruviana, também prioriza a planta retangular, mas estabelece uma terceira razão de 2:1, a qual fora, então, adotada por Filarete.⁴⁰⁰ É, pois, na senda de Alberti, o qual prescreve praças geometricamente delimitadas pela justaposição de dois quadrados, que Filarete segue para a definição das dimensões de praticamente todas as praças de Sforzinda.

³⁹⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v.-61r).

³⁹⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r.-14v); Livro VI, p. 165-167 (f. 43r.-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v.-61r).

³⁹⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. V, 1, 1-2.

⁴⁰⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. VIII, 6, p. 714-717 (f. 146v147r).

Figura 107. Esquema funcional da praça dos mercadores, com a "dogana" e os edifícios de arti (artesãos) (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 49 - f. 73r).

Figura 108. Esquema funcional da praça dos mercadores (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 139 - cod. Palatino).

Figura 109. Planta da praça do mercado de alimentos (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 50 - f. 73v).

Figura 110. Esquema funcional da praça do mercado (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 140 - cod. Palatino).

Grassi⁴⁰¹ aponta para certa dificuldade no entendimento da trama urbana de Sforzinda, decorrente da insuficiência de dados, e a necessidade de recorrer à reconstrução gráfica de todos os edifícios para entendê-los. A imprecisão mais eminente das propostas

⁴⁰¹ GRASSI, L. "Introduzione". 1972. p. XLIII.

de Filarete para o plano de Sforzinda consiste no ajuste entre a estrutura estelar radiocêntrica e a praça central retangular. A evitar tal dissonância formal, uma praça circular ou poligonal seria a mais adequada. No entanto, a praça parece não ter sido ideada em função das vias, sendo assaz independente de todo o desenho da urbe.⁴⁰² Outro aspecto que dificulta a compreensão do desenho de Sforzinda verifica-se pelo fato da praça principal estar articulada às outras duas, a dos mercadores e a do mercado. Ambas, dispostas no sentido norte-sul, junto à Catedral e o Palácio Real, que encabeçam a praça pelo leste e oeste, obstam o ajuste com as 16 vias que convergem para o centro, e embaraçam a identificação das 6 entradas propostas para o acesso à praça central (fig. 106, 111). Outra imprecisão consta do formato exato dos quarteirões, que não foram descritos no texto, nem representados graficamente na planta da cidade. Da mesma forma não são apresentadas informações sobre as vias locais, de pequeno porte que completariam o desenho do traçado viário de sua Sforzinda (fig. 97, 106).

Figura 111. Detalhe do complexo de praças do núcleo central de Sforzinda, com a indicação das vias que aí convergem (adaptado de: BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. 1984. p. 323).

O fato de Filarete propor a praça central retangular, sem aclarar possíveis soluções de articulação com o traçado radial das vias, é o motivo pelo qual De La Croix⁴⁰³ caracteriza a concepção filaretiana de cidade como rudimentar. Não obstante, essas imprecisões, mais que dificuldades ou equívocos de prescrição, podem estar relacionadas a duas intenções do tratadista. Por um lado, parecem mostrar sua disposição em oferecer expedientes de variedade que possibilitam ao arquiteto-leitor vislumbrar diferentes possibilidades de adequação a exigências peculiares. Ainda mais evidente, tem-se o intuito de Averlino em

⁴⁰² GRASSI, L. "Note". 1972. p. XLIII e XLIV.

⁴⁰³ DE LA CROIX, Horst. "Military architecture and the radial city plan in sixteenth century Italy". In: *The Art Bulletin*, v. 42, n. 4, Dec, 1960. p. 260.

associar as propostas do tratado com a situação de Milão,⁴⁰⁴ que na época dispunha de praça principal retangular que não se articulava bem com as vias radiais reminiscentes.⁴⁰⁵

A radialidade das vias proposta por Filarete, ao contrário do que afirma Horst de la Croix,⁴⁰⁶ não parece um resultado accidental de sua escolha pelo perímetro murário estelar inscrito no círculo e a intenção de ligar as portas perimetrais à praça central. Ao contrário, são as proposições do tratadista quanto às técnicas de defesa que definem o perímetro estelar, e regem todo o desenho da cidade.⁴⁰⁷ Para além de atender às necessidades de circulação dos cidadãos, a ligação entre as estruturas do perímetro de modo retilíneo, sem obstáculos e convergindo para a praça principal, é a solução inerente ao esquema geométrico generativo do desenho de toda a cidade. Vale, ainda, observar que a centralidade da planta de Sforzinda fora afirmada verbalmente,⁴⁰⁸ e é reiterada pela inclusão de praças secundárias nos pontos médios de cada uma destas vias, as quais, interligadas, descreveriam uma via anelar (fig. 97, 106) e legitimando a intenção de Averlino.

Por outro lado, o mesmo De La Croix⁴⁰⁹ considera o plano de cidade com traçado radial uma solução que corresponde ao “veículo ideal” para as demandas urbanas e plásticas combinadas.

Este esquema geométrico a partir do qual toda a cidade fora concebida, assegura o intento de Averlino em associá-la com as figuras do círculo e do quadrado. E, ainda que Filarete não tenha apresentado sua figura reportando-se à descrição vitruviana do *homo ad circum* e *ad quadratum*, como fizeram a maioria dos tratadistas do período, esta ideia está estreitamente associada à concepção do desenho de Sforzinda.⁴¹⁰ Verifica-se que Filarete apresenta um esquema gerador em que o círculo e o quadrado assumem relevância eminente para a definição do plano de toda sua cidade. Em sua busca pela *virtus*, Antonio Averlino elege o círculo e os quadrados como mote generativo que organiza e ordena toda a cidade, e o braço como unidade de mensuração precípua, para assegurar a consecução da ordem tal como encontrada no corpo humano de bela compleição.

Cesariano, assim como Filarete, deixa manifesto a base geométrica que pauta toda a concepção de seu desenho interpretativo da cidade vitruviana. Base esta, que é intimamente ligada ao esquema proposto para Sforzinda.

⁴⁰⁴ A ligação das propostas de Filarete com o contexto milanês coetâneo será estudado no capítulo 04.

⁴⁰⁵ Refere-se aqui às vias alinhadas à Porta Nova e à Porta Oriental que as ligavam diretamente ao centro, na praça onde estava sendo construído o *Duomo* de Milão. (Cfr. fig. 37 e 69 do capítulo 4)

⁴⁰⁶ DE LA CROIX., H. “Military Architecture (...)”. 1960. p. 270.

⁴⁰⁷ GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis e Milão”. 1985. p. 41.

⁴⁰⁸ “(...) e seguirão todas em direção ao centro”. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63 f. 14r.

⁴⁰⁹ DE LA CROIX., H. “Military Architecture (...)”. 1960. p. 280.

⁴¹⁰ D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias Simbólicas*. 2006. p. 21-52. GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXXIV. GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 40.

Cabe ressaltar que as descrições de Vitrúvio quanto à cidade são bastante abrangentes, mas pouco detalhadas, como diretrizes gerais cuja interpretação é dificultada em decorrência da perda dos desenhos que as acompanhavam.⁴¹¹ Não obstante, Cesare Cesariano aprofunda o tema apresentando sua interpretação sobre a cidade vitruviana detalhadamente e exemplificando-a por meio de desenhos.

Para a defesa da cidade, Cesariano, reitera as sugestões de Vitrúvio.⁴¹² O anotador prescreve a utilização de fossos largos, profundos, e, sendo possível, cheios com água. Esses fossos são recomendados para opidos implantados em locais planos, ou mesmo montanhosos, apontando como exemplo, entre outros, o forte de San Leo na região de Urbino,⁴¹³ que foi desenhado por Francesco di Giorgio. O perímetro murário deve ser munido de torres circulares ou poligonais, as quais devem ser salientes para o exterior do perímetro (fig. 112).⁴¹⁴ A preferência por estas formas para a planta de torres é motivado pelo formato em cunha das peças que a compõem (fig. 113), e garantem maior resistência contra o impacto dos projéteis lançados.⁴¹⁵ A muralha, bastante mais espessa que uma parede comum,⁴¹⁶ deve ter a base ainda mais larga e inclinada no lado externo (fig. 112, 114). Um acréscimo que Cesariano propõe é a colunata no lado interno da muralha, indicada por VXYZ (fig. 112), e representada de forma bastante elucidativa no desenho interpretativo de cidade (fig. 115, 116).

Figura 112. Trecho de perímetro murário com indicação das torres redondas ou poligonais (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 13 - c. 21v).

Figura 113. Estrutura de torre circular (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 15 - c. 21v).

⁴¹¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4-6.

⁴¹² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 5.

⁴¹³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 516-17 (c. 21r).

⁴¹⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 518 (c. 21r).

⁴¹⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 524 (c. 21v).

⁴¹⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 518 (c. 21r).

Para a cidade Cesariano segue a recomendação vitruviana,⁴¹⁷ e manifesta em desenho a eminência da rosa dos ventos como ordenadora da urbe. Para sua representação (fig. 116) o anotador inclui os ventos referentes ao quadrante figurado,⁴¹⁸ ou seja, aquele entre o Solano e o Austro, e o *amussio marmoreo* que ampara a rosa dos ventos e é colocado no centro da cidade (canto inferior direito da fig. 116).⁴¹⁹ Ademais, o mesmo esquema geométrico que possibilitou a construção da rosa dos ventos, foi determinante na conformação da cidade, ou seja, no posicionamento das portas, torres e direcionamento das vias principais.

O referido esquema geométrico é construído a partir da observação do sol e sua sombra em diferentes períodos do dia,⁴²⁰ com o auxílio de um gnômon. Este é fixado sobre uma base nivelada de mármore (*amussio marmoreo*) a ser posicionada no meio da cidade, indicando um centro G. A sombra descrita pelo gnômon na quinta hora antes do meio-dia indica um ponto A. Traça-se por este ponto (A) um círculo com centro em G. Quando a sombra, após diminuir e tornar a crescer devido ao decorrer do dia, tocar novamente o círculo, será registrado o ponto B. É desenhada, então, uma reta que passa pelo centro G e pelo ponto médio entre A e B, e encontra o círculo diametralmente nos pontos N e S. Está definida a direção setentrional (N) e meridional (S). Tomando-se a décima sexta parte do círculo à direita e à esquerda de N, definindo a região do vento norte, que equivale à 1/8 de todo o círculo (fig. 117). Repetindo essa medida de 1/8 até completar todo o círculo, obtém-se a direção dos 8 principais ventos: Setentrião, Aquilão, Solano, Euro, Austro, Áfrico, Favônio e Cauro (fig. 117).

Figura 117. Esquema geométrico para a construção da rosa dos ventos.

Elucidando a tradução e o comentário à descrição vitruviana sobre a rosa dos ventos, Cesariano apresenta desenhos que ilustram a passagem. O primeiro deles é

⁴¹⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6.

⁴¹⁸ Cesariano justifica ter desenhado apenas um quarto de todo o circuito da cidade para evitar que ocupasse espaço supérfluo. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 562 (c. 26r).

⁴¹⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 563 (c. 26r).

⁴²⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6, 6-7. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 553-558 (c. 25r-25v).

referente ao *amussio marmoreo* (fig. 118), apoiado sobre base dórica, em que é possível identificar o gnômon e o desenho que representa a construção da rosa dos ventos.⁴²¹ Neste esquema geométrico é possível identificar o círculo (em azul na fig. 119) que orienta sua construção, e, ao invés do octógono definindo a região dos ventos, são desenhados dois quadrados de mesma dimensão, concêntricos e rotacionados 45° entre si, cujos vértices ligados radialmente ao centro definem as 8 direções de vento (em vermelho na fig. 119). Emerge aqui o primeiro eco da Sforzinda filaretiana, que dispunha do mesmo esquema geométrico generativo.

Figura 118. Base marmórea para a rosa dos ventos (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 20 - c. 25r).

Figura 119. Identificação do círculo e dos dois quadrados concêntricos rotacionados 45° entre si (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 20 - c. 25r).

Outros desenhos ilustram a rosa dos ventos em si (fig. 120, 122), nos quais novamente é possível identificar os quadrados rotacionados (em vermelho nas fig. 121, 123) cujos vértices indicam a direção dos 8 ventos principais. Nestes desenhos é também representado o octógono (em azul escuro) cujos lados indicam a região correspondente a estes ventos. Outro octógono é desenhado, este de mesma medida, concêntrico e rotacionado 45° com relação ao anterior (em azul claro), e corresponde a ligação dos vértices dos quadrados, circunscrevendo-os. Compondo uma trama ortogonal são marcadas 4 linhas (em roxo) que ligam internamente os vértices do primeiro octógono (azul escuro).

⁴²¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 553-554 (c. 25r).

Figura 120. Divisão do horizonte com o gnômon: rosa dos ventos com indicação dos 8 ventos principais (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 22 - c. 25v).

Figura 121. Identificação das figuras geométricas (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 22 - c. 25v).

Figura 122. Região dos ventos (rosa dos ventos com a indicação de 24 ventos: austro, altano, libonoto, áfrico, subvêspéro, argeste, favônio, estésios, círcias, cauro, coro, trácias, setentrião, gálico, supernas, aquilão, bóreas – de fato o bóreas é também chamado de austro, e nesta direção sopra o cécias –, carbas, solano, ornítias, cécias – de fato nesta direção sopra o euricírcias –, euro volturmo e leuconoto) (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 26 - c. 27r).

Figura 123. Identificação das figuras geométricas (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 26 - c. 27r).

Não apenas a indicação dos ventos é repetida para elaboração do desenho da cidade, mas também todas essas referências geométricas (fig. 124, 125). Neste desenho, os quadrados rotacionados (em vermelho) assumem particular relevo, pois além de patentear a rosa dos ventos como ordenadora da urbe, asseguram a referência ao *homo ad circulum* e *ad quadratum*, e perfazem as *simmetrie euritmiate* na cidade.

Figura 124. Identificação das figuras geométricas sobre desenho de cidade vitruviana segundo Cesare Cesariano (fonte: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 26 - c. 27r).

Figura 125. Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade para identificação das figuras geométricas (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 26, c. 27r).

A concepção do desenho de toda a cidade parte, pois, destes dois quadrados rotacionados, um procedimento que remonta⁴²² aquele usado por Filarete para a definição de Sforzinda (fig. 95, 96).⁴²³ Em ambos os casos, nos vértices com ângulos retos estão posicionadas as torres maiores, e na direção da intersecção dos quadrados (ângulos de 135°) estão as portas (fig. 116). O que difere as duas concepções é a forma perimetral, vale dizer, Sforzinda é disposta com cinta estelar, e a interpretação de Cesariano da cidade vitruviana, com cinta poligonal.

A sugestão vitruviana quanto ao circuito murário é que ele tendesse ao círculo, ou seja, que fosse poligonal, mas com número de lados não muito grande, o que dificultaria a defesa pelo fato dos ângulos favorecerem mais ao inimigo, sendo refutadas também a forma quadrada e aquelas com ângulos salientes.⁴²⁴ O desenho de Cesariano (fig. 116, 126) propõe uma cinta muraria com 16 lados regulares (cinta hexadecagonal), com 16 torres de menor porte em cada um dos vértices da muralha, 8 torres de maior porte e 8 portas intercaladas e posicionadas nos pontos médios de cada um dos lados.

⁴²² MARCONI, P. "La città come forma simbolica" 1973. p. 83, 110 nota 81; ROVETTA. "Note" 1996. p. 535 nota 1.

⁴²³ Vale lembrar que para Filarete os dois quadrados rotacionados constam de um esquema geométrico abstrato, cuja origem não é identificada em texto, e tanto independente da concepção da rosa dos ventos. Para descrição do desenho de Sforzinda ver: FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 60-64 (f. 13r-14v).

⁴²⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 5, 2.

Figura 126. Cidade vitruviana de Cesare Cesariano (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura Commentato*. 1996. figura 24 - c. 26v).

Quanto ao traçado de vias, Cesariano propõe um complexo multiforme, composto por três tipos de vias. As principais, em número de 8, saem das portas em direção ao centro, indicadas pela direção AR (em vermelho na fig. 126),⁴²⁵ e marcam a inclinação do tradutor-comentarista para a interpretação radial da cidade vitruviana. Tal preferência é reforçada pela manifesta contrariedade ao traçado de vias ortogonais, como o caso de

⁴²⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. P. 537-538 (c. 22v).

Metilene,⁴²⁶ reiterado em texto⁴²⁷ e na figura como exemplo negativo, do que não deve ser feito (em laranja na fig. 126). Para as vias radiais o anotador sugere que sejam mais largas nas extremidades perimetrais e tenham sua largura diminuída conforme se aproximam do centro:

“De A a R é marcada a direção dos *angiporti*;⁴²⁸ e Z suas constrições (...)”⁴²⁹

“A, R são as linhas que servem para encontrar a direção dos *angiporti*.⁴³⁰ Estas vias se constriem (...)”⁴³¹

Cesariano justifica que as vias radiais são consequência da orientação ditada pela rosa dos ventos. Em comentário aos parágrafos atinentes à descrição vitruviana do desenho de duas cidades,⁴³² nos quais o autor antigo retoma a construção da rosa dos ventos como norteadora da disposição das vias, Cesariano afirma:

“As *quais* [vias] serão assim descritas em cada ângulo do octógono. Vitruvius aqui, como conclusão, intenta demonstrar e atestar o esquema circular, para que fique justificado.”⁴³³

O referido octógono corresponde à região de cada um dos ventos, como já indicado (fig. 117), que na representação de Cesariano emerge como os dois quadrados rotacionados. O anotador identifica nesta frase de Vitruvius a autorização para interpretar o traçado das vias como radiocêntrico, e, por meio de seu comentário, atesta, ainda que indiretamente, a validade da eminência dos quadrados rotacionados enquanto esquema geométrico ordenador de toda a cidade.

O segundo tipo de vias são os canais navegáveis (em azul na fig. 126). Estas vias corroboram a escolha de Cesariano pelo traçado radiocêntrico. Elas são aditadas a 4 das vias principais, alternadamente. Outra, ainda, contorna toda a cidade, interligando as vias radiais e descrevendo quase um círculo perfeito.

⁴²⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6, 1.

⁴²⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 537-538 (c. 22v); p. 563 (c. 26r).

⁴²⁸ Consciente da possibilidade de traduzir *angiporto* como via pequena e curva, onde o trânsito é dificultado, Cesariano opta por interpretá-la como qualquer tipo de via: “(...) acreditamos que ‘*angiporto*’ pode significar todo tipo de via em uma cidade fortificada ou cidade. (...) E por isso entendemos *angiporti*, ou seja, as vias estreitas ou mesmo os grandes cursos de transporte.” (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 536-537 [c. 22v]). Mas, na passagem, é bastante claro que Cesariano se refere às vias principais.

⁴²⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 537-538 (c. 22v.)

⁴³⁰ Mais uma vez é bastante claro que Cesariano se refere às vias principais.

⁴³¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 564 (c. 26r).

⁴³² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6, 12-13.

⁴³³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 583 (c. 28v). Em itálico é indicado o trecho o texto de Vitruvius traduzido pelo anotador, que na sequência é comentado por Cesariano.

O terceiro tipo de via são aquelas estreitas e tortuosas, que finalizam o traçado da cidade de Cesariano. Estas vias, de pequeno porte, já tinham sido sugeridas também por Alberti que, no Livro IV de seu tratado, comenta:

“Quando se chega em uma cidade, caso ela seja famosa e potente exigirá estradas retas e muito amplas, condizente com seu decoro e com sua dignidade. Se ao contrário for uma colônia ou uma simples praça-forte, as vias de entrada mais seguras não são aquelas que conduzem direto à porta, mas sim aquelas que se estendem à direita e à esquerda ao longo da muralha, ainda melhor se passarem sob as ameias; e ao interior da cidade não deverão seguir em linha reta, mas dobrar em amplas curvas, como as curvas de um rio, com voltas por uma parte e outra.”⁴³⁴

São as vias estreitas e tortuosas que, no desenho de Cesariano, delimitam as *insule*, os quarteirões destinados aos edifícios residenciais, que são indicados com B (em branco na fig. 126), cujas divisas são insinuadas pelos pequenos traços que margeiam cada um desses quarteirões, como na indicação G (em azul escuro na fig. 126)⁴³⁵

Quanto à praça central, Cesariano não tece comentários. Mas pela figura é possível inferir que ela é disposta com planta quadrada (em roxo na fig. 126) – segundo a razão 1:1, que Vitruvius e Alberti atribuíam às ágoras gregas. Indicada com a letra L (fig. 126) tem-se uma praça retangular, segundo a proporção de 2:3 – a mesma que os referidos tratadistas aferem ao foro romano –, que corresponde a um foro e a uma basílica. Estas praças denominadas L são posicionadas ao centro do quadrante apresentado e, por conseguinte, sendo repetida 4 vezes em toda a cidade. Outras praças menores, e com forma tortuosa, são dispostas no interior do traçado secundário, indicadas com F e H (em roxo na fig. 126).

Na concepção de Cesariano a relação cidade-corpo é vivificada na ideação do respectivo desenho. A composição dos dois quadrados rotacionados e concêntricos a um círculo, de cujo esquema é extraído o perímetro da muralha, atesta íntima ligação entre a base geométrica que ordena toda a urbe e figura do *homo ad circulum e ad quadratum*, cujas *simmetrie euritmiate* devem parametrar não apenas os templos ou igrejas, mas toda obra a ser concebida.

À diferença de Filarete e Cesariano, ou mesmo do procedimento usado para o templos, os estudos de Francesco di Giorgio apresentados para a cidade são pautados por esquemas geométricos, em certa medida, implícitos, e a *assimilatio* da coesão do corpo humano é patenteada principalmente pelas afirmações textuais. A referência antrópica emerge da urbe martiniana sob o aspecto formal, intermediado pelas figuras geométricas,

⁴³⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. IV, 5, p. 304-307 (f. 63r).

⁴³⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 564 (c. 26r). Cfr. também ROVETTA. “Note”. 1996. p. 564, nota 127.

que não se restringem ao círculo e ao quadrado, mas também de figuras geométricas deles derivadas.

Em ambas as versões de seu tratado, Francesco di Giorgio, opta por discorrer sobre cidades e fortalezas em capítulos distintos. Em todos os casos a eminência da coesão da figura humana para a concepção da cidade é reiterada nas respectivas introduções. Já no primeiro *foglio* de seus tratados, ao discorrer sobre as fortalezas, Martini evoca a autoridade de Vitrúvio, afirmando que segundo o arquiteto romano, toda arte e razão devem ser “extraídas” (*trata essere*) do corpo humano bem composto e bem proporcionado, incluindo a figura do homem sobreposto ao desenho da cidade (fig. 127).⁴³⁶

Figura 127. Antropomorfismo de cidade fortificada. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Roccha; Torrone; Toprrone; tempio; piazza; chorpo dela città; porta; Torrone, Rivellino; Torrone; figura del chorpo dov’è la circhunferentia della città e distributioni d’essa” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 1 – T, f. 3).

Com efeito, este desenho é utilizado, não pela similitude plástica entre cidade e corpo humano, mas para amparar o tratadista sienense na argumentação sobre a referência humana para a distribuição dos edifícios da cidade segundo importância e utilidade de cada

⁴³⁶ Fabio Mariano desenvolve um estudo sobre a aplicação do modelo antropomórfico de Francesco di Giorgio inclusive em uma cidade construída, ou seja, San Constanzo (vizinha à Pesaro na região das Marche). Cfr. MARIANO, Fabio. **Francesco di Giorgio: la pratica militare. Un’ipotesi attributiva per la “Cittadella simbolica” di S. Costanzo**. Urbino: QuattroVenti, 1989. p. 5-36.

um deles.⁴³⁷ Não obstante, tal figuração patenteia a disposição de Francesco di Giorgio em pautar a concepção de toda a urbe tendo como referência primaz o homem.

Ao abrir o capítulo sobre a cidade, na primeira versão do tratado, Martini adverte:

“Uma vez que a cidade tem razão, medida e forma do corpo humano, descreverei, agora, com precisão sobre suas circunferências e partições. (...)”⁴³⁸

A aclarar como isso ocorre, Francesco di Giorgio apresenta sua interpretação do excerto vitruviano sobre o *homo ad circulum e ad quadratum*.⁴³⁹

Ainda, em ambas a versões do tratado, ao discorrer sobre cidade e fortaleza, o apólogo vitruviano sobre Dinócrates, é retomado por Francesco di Giorgio e aditado de novo liame antrópico. Na voz do tratadista antigo, tal apólogo equipara a cidade ao um recém-nascido, que depende de sua mãe e nutriz, o sítio.⁴⁴⁰ Na interpretação de Martini, além deste conúbio, a cidade é associada ao corpo humano pela coesão entre as partes:

“Alexandre, homem excelentíssimo, perito e hábil em todas as artes, exaltou a semelhança entre a cidade e o corpo humano. Portanto toda vez que alguma parte principal da cidade ou outro edifício pode assemelhar-se a algum membro humano, deve ter a mesma proporção em relação a toda a cidade, como aquele membro [em relação ao corpo] à semelhança do qual a parte foi ajuizada.”⁴⁴¹

Com estas passagens, Martini justifica, pois, o uso das figuras geométricas como base para os planos de cidade, entre as quais estão aquelas derivadas do círculo e do quadrado. Alberti já havia demonstrado que todas as figuras poligonais regulares derivavam do círculo, podendo ser descritas por operações bastante simples, ou seja, dividindo em partes o círculo, e ligando, com retas, os vértices gerados.⁴⁴² No entanto, Martini aprofunda a analogia cidade-corpo por meio de *mimesis*, acrescentando outras formas menos diretas de comparação, em que determinadas figuras geométricas devem incorporar os princípios proporcionamento do corpo humano.

Para o perímetro da cidade, Francesco di Giorgio elenca a geometria do triângulo, quadrado, pentágono, hexágono e a forma angulada com vértices ortogonais reentrantes.⁴⁴³ Outras formas como o octógono e o rombo (losango) são previstas nos desenhos (fig. 128, 129, 130). Assim como Filarete, Martini considera ainda a possibilidade de cintas murárias

⁴³⁷ Tema que será estudado no capítulo 4.

⁴³⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 6v-7r).

⁴³⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 7r). Já apresentado neste capítulo.

⁴⁴⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, pref., 1-4. O tema será retomado no capítulo 4.

⁴⁴¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 361-362 (M, f. 27v). Cfr. também p. 4 (T, f. 3r).

⁴⁴² ALBERTI. *L'Architettura*. I, 8, p. 54-59 (f. 12r-12v).

⁴⁴³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21, 24 (T, f. 3r, 7v-8r); p. 366 (M, f. 29r).

compostas, com dois ou mais circuitos, o que é exemplificado com a cidade de Babilônia que dispunha de três circuitos murários, solução apresentada também em desenho (fig. 134, 135).⁴⁴⁴

Figura 128. Plantas de cidade. Na figura, acima à esquerda, lê-se: “città ha otto faccie”; acima, à direita: “Città a forma di rombo” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 9 - T, f. 7r).

Figura 129. Plantas de cidades. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Terra a forma e guissa di lomaca siccome nell'altra faccia si denota; [formazi]oni di terra a forma di retti angoli; [na]goli [...] modi.” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5v).

Figura 130. Plantas de cidades (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 213 - M, f. 29).

Para o perímetro das fortalezas, Martini afirma ter estudado qual era “a forma mais fácil, forte e útil”, sendo a mais conveniente, a rombóide,⁴⁴⁵ inclusive as menos regulares, como o rombo isósceles ou escaleno.⁴⁴⁶ O tratadista admite também os circuitos quadriláteros, ortogonais, pentagonais, hexagonais,⁴⁴⁷ e outras figuras angulares (fig. 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137). Lembrando que quanto maior a fortaleza, mais ângulos seu perímetro requer, pois aí estarão posicionadas as torres para defesa da cidade.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21 (T, f. 3r).

⁴⁴⁵ Sobre os benefícios práticos que atraíam a predileção de Francesco di Giorgio pela da forma romboide ver: FIORE, F. P. “Principi Architetonici di Francesco di Giorgio”. 2004. p. 376.

⁴⁴⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 431 (M, f. 51v).

⁴⁴⁷ Paolo Marconi desenvolve um estudo destacando as formas pentagonais e hexagonais como mais eminentes para perímetros de fortaleza, e associando os cinco vértices do pentágono à cabeça, aos braços e às pernas, assim como se verifica na figura da cidade sobreposta ao corpo humano (fig. 127), e aos vértices do hexágono, junto aos 5 membros já referidos, acrescenta-se uma referência velada ao falo, o que, em verdade, soa bastante estranho, visto que não há qualquer referência ou sugestão neste sentido em todo o tratado. (MARCONI, Paolo. “Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale: la cittadella come microcosmo”. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. Serie XV, fasc. 85-90, 1968. p. 53-94, em especial p. 63-68)

⁴⁴⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 7 (T, 4); 431 (M, f. 51v).

Figura 131. Desenhos de polígonos atinentes ao perímetro de cidades fortificadas. Na figura, dentro de cada polígono, em sentido anti-horário, lê-se: “Pentagono; Quadrilatero; Equilatero; equichuro [triângulo isósceles]; Ronbo; Ronboido; Ortogonio; Essagono; Anprigonio [triângulo obtusângulo]” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 2r).

Figura 132. Esquemas geométricos de perímetros de fortalezas (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 242 - M, f. 51v).

Figura 133. Vista aérea e planta de fortificações. Na figura, da esquerda para direita, lê-se: “Ciglio; fosso, fossa, mastio, ciglio; fondo di rocca o cittadella com quatro divisioni in p(...) del castellano” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 2r).

Figura 134. Plantas e vistas aéreas de fortalezas. Nas vistas aéreas apresentadas verificam-se torres poligonais, angulares e circulares, e entre as plantas 3 propostas com circuitos murários duplos (fonte: MARTINI. Il cod. Ashburnham 361 - Trattato. 1979. L, f. 2v).

Figura 135. Plantas e vistas aéreas de fortalezas. Nas vistas aéreas apresentadas verificam-se torres quadradas, circulares e poligonais, e entre as plantas uma proposta de cidade com circuito murário duplo. Na figura, de cima para baixo, lê-se: "forma ad angoli; forma circolare angolata." (fonte: MARTINI. Il cod. Ashburnham 361 - Trattato. 1979. L, f. 3r).

Figura 136. Planta de fortaleza. Na figura, em sentido horário, lê-se: "Ciglio; fosso; rivellino; chapannato" (fonte: MARTINI. Trattati. 1967. tav. 7 – T, f. 6).

Figura 137. Planta e vista aérea de fortalezas. Na figura, de cima para baixo, lê-se: "Rocha hoverso citadella; chapannato; fosso; ciglio acuto; fosso; ciglio di fuore; roccha quadripartita; fosso" (fonte: MARTINI. Trattati. 1967. tav. 8 – T, f. 6v).

Apesar de eminente perfeição e do significado cósmico da figura circular, Francesco di Giorgio era contrário à aplicação dela no desenvolvimento do perímetro murário. Apontando que esta era uma forma aprovada pelos antigos, o tratadista se opõe, afirmando que a defesa seria prejudicada pela restrição do ângulo de visão que esta forma oferecia.⁴⁴⁹

Quanto às torres, cujo diâmetro é tanto mais contido que o de cidades ou fortificações, a utilidade e até necessidade da planta circular é confirmada por Martini (fig. 137, 138, 139, 140), uma vez que tal formato garante maior resistência contra os golpes da bomba,⁴⁵⁰ protegendo os pontos de maior fragilidade: os vértices.⁴⁵¹ Ainda sem comentar as demais possibilidades geométricas de plantas, verificam-se desenhos que retratam torres quadradas (fig. 134, 135, 138), angulares (fig. 134, 135, 136, 138, 141).

Figura 138. Torres. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Torre chon sopra posto chalice; Vachuità di rivellino barbachanato; Torre angholata cholla sopra posta chapanna; Torrone chola sopra posta peiramida; ciglio; gosso; Fondo di Roccha” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 3 – T, f. 4).

Figura 139. Torreões de planta circular (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 247 – M, f. 54).

Figura 140. Fortaleza entre as encostas de dois montes, ou sob colina triangular. Observar que as torres da fortaleza são três de planta circular e duas angulares, estas de menor porte (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 254 – M, f. 58v).

Figura 141. Fortaleza em planície. Observar a presença da torre mestra central com planta quadrada, e os torreões perimetrais com planta angular. Na figura, de cima para baixo, da esquerda para a direita, lê-se: “Ricepo; Torrone; Andata superiore e inferiore; Torre maestra. Rivellino; Cappannacto” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 258 – M, f. 60v).

⁴⁴⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 24 (T, f. 7v); 430 (M, f. 51v). Para os portos a forma circular, juntamente com a triangular, e a associação de ambas, era admitida pelo Tratadista. A este respeito ver: MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 485-486 (M, f. 86r); BRUSCHI, Arnaldo. “Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio a Civitavecchia. La ‘città con porto’ nel Rinascimento”. In: *Studi Bramanteschi*. Roma: De Luca Editore, 1970. p. 47-52.

⁴⁵⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 430 (M, f. 51v).

⁴⁵¹ Sobre as fortificações em Francesco di Giorgio ver: FIORE, F. P. *Città e Macchine nel '400 (...)*. 1978. p. 40-56.

Martini descreve três tipos principais de cidades, quais sejam: em planície, cortada por rio e em colina, cada uma com suas peculiaridades. No tocante às vias, todos esses tipos devem dispor de vias retas e radiais que ligam o centro, às portas na muralha, podendo ser em número de 8, 6, 4, ou a quantidade adequada ao tamanho da cidade, aditadas de vias transversais que contornam toda a cidade.⁴⁵² Ainda, para Francesco di Giorgio, é premissa que:

“(...) todas as vias (...) tenham correspondência entre si, assim como verificamos que o corpo humano dispõe de medidas pares e correspondentes entre um membro e outro, ou seja, entre a cabeça e o busto, um braço e outro, as coxas e as pernas, as pernas e os pés, todos com ordem e, por conseguinte, correspondência proporcional.”⁴⁵³

As vias transversais poderiam seguir o formato do perímetro da cidade, ou o desenho da praça central, sendo este último caso o mais indicado, pois em alguns casos as muralhas são desigualmente distantes dos locais comuns.⁴⁵⁴

Para as cidades cortadas por rio, Martini sugere grandes vias ao longo das margens,⁴⁵⁵ e vias perpendiculares ao leito com pontes que permitam transpô-lo,⁴⁵⁶ sugerindo, portanto, a disposição em retícula ortogonal da estrutura viária (fig. 142, 143).

E, por ocasião das diferenças de altitude das cidades em colinas, o tratadista recomenda que as vias transversais sejam em caracol, espiraladas, sinuosas, ou escalonadas (*graduate*), para que o transeunte possa vencer as declividades com comodidade (fig. 144, 145).⁴⁵⁷

As vias principais de cidades cujo perímetro fosse reentrante, deveriam ser direcionadas para os vértices côncavos, onde estariam as portas, e estas eram ladeadas pelas torres posicionadas nos vértices salientes (fig. 129, 130).⁴⁵⁸ E ainda que não mencionado, observa-se nos desenhos, que para estas conformações de cidade o traçado é definido pela retícula ortogonal.

⁴⁵² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21 (T, f. 7r); 366 (M, f. 29r).

⁴⁵³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21 (T, f. 7r).

⁴⁵⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 366 (M, f. 29r).

⁴⁵⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 366 (M, f. 29r).

⁴⁵⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 23 (T, f. 7r).

⁴⁵⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 24 (T, f. 7v); 367 (M, f. 29v).

⁴⁵⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 24 (T, f. 7v-8r).

Figura 142. Planta de cidade. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Cittadella; Fiumara; Cittadella; Formazione e partimenti della città che sopr’al fiume edificata serà” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5v).

Figura 143. Planta de cidade fortificada localizada sobre rio (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 212 (M, f. 28v).

Figura 144. Plantas de cidades. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Terra cone strade graduate; Terra cone strade ublique a guissa di serpe; Terra a guissa e forma di lomache innelle ordinate strade; Terra a guissa e forma di due contrarie lomache opposte l’uma e l’altra innelle strade sue.” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5r).

Figura 145. Plantas e vistas aéreas de cidades fortificadas (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 212 - M, f. 28v).

Ainda que Francesco di Giorgio não tenha mencionado em texto o perímetro octogonal para as cidades, esta conformação assume particular destaque. A princípio pode-se verificar grande recorrência desta solução em seus desenhos (fig. 128, 129, 130, 144, 145), porém, mais eminente é o fato dessa solução poder remontar àquela oferecida por Filarete, e mais tarde por Cesariano, dos dois quadrados rotacionados inscritos no círculo, e que, por conseguinte, denota também a observância à octogonal rosa-dos-ventos vitruviana.⁴⁵⁹ Em praticamente todos os casos desenhados por Martini, o circuito murário é composto por 8 torres e/ou 8 portas, e a respectiva trama viária é composta por vias radiais que saem das portas, também em múltiplos de 8, em direção ao centro. O referido esquema geométrico pode ser reconhecido, indiretamente, nos desenhos propostos por Martini justamente pelas vias dispostas segundo duas cruzes ortogonais e rotacionadas em 45° entre si (fig. 146, 147), em equivalência às diagonais dos quadrados usados por Filarete e Cesariano que orientam a disposição das portas, torres e vias de suas propostas de cidade (fig. 96, 97, 124, 125).

⁴⁵⁹ MARCONI, P. “La città come forma simbolica”. 1973. p. 72-74.

Figura 146 e 147. Exemplos de cidades com perímetro octogonal e vias radiais segundo 2 cruzes rotacionadas (adaptado de: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 9 - T, f. 7r e tav. 212 - M, f. 28v).

As praças principais deveriam ser centrais, ou, quando não fosse possível a centralidade exata, o mais próximo possível dela⁴⁶⁰ A praça principal poderia ser redonda, quadrada, ou poligonal, de acordo com o juízo do arquiteto (fig. 128, 129, 130, 144, 145).⁴⁶¹ A proposição de praças cuja geometria deriva do círculo consta de um rompimento, assimilado posteriormente por Cesariano, com as prescrições de Vitruvius, Alberti e Filarete, que recomendavam praças retangulares,⁴⁶² e viabiliza a possibilidade de bem articulá-las com as vias principais da cidade.

Ademais, é justamente pela centralidade da praça que a referência do *homo ad circulum* e *ad quadratum* é reiterada. E apesar de na segunda versão de seu tratado, Martini não apresentar nenhum estudo figurativo de sobreposição da cidade no corpo humano, como fez com os templos e as colunas, a assimilação da *symmetria* humana para a cidade é pertinaz.⁴⁶³ Destaca-se a primeira condição geral para concepção de uma cidade:

“(...) a praça maior (e principal) deve ser alocada no meio e centro desta cidade, ou o mais propício a ele [centro] que seja possível, assim como o umbigo no corpo do homem (...), pois todas as coisas comuns devem ser indiferentes [equidistantes] às privadas, como é o centro às partes de sua circunferência (...)”⁴⁶⁴

A centralidade do umbigo em equivalência à da praça central, ainda que indireta, consta de associação inequívoca à simbologia do círculo ditada pelo homem de bela compleição vitruviano.

⁴⁶⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363 (M, f. 28).

⁴⁶¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21 (T, f. 7).

⁴⁶² ALBERTI. *L'Architettura*. VIII, 6. p. 714-717 (f. 146v-147r).

⁴⁶³ FIORE, F. P. “La Città progressista e il suo disegno”. 1973. p. 196; MARCONI, P. “La città come forma simbolica”. 1973. p. 74.

⁴⁶⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363 (M, f. 28).

O modelo da cidade radial, apresentado de maneira simplificada por Filarete, no tratado de Francesco di Giorgio é convertido em desenhos de cidade em que a precisa articulação vias-praça central é indubitável. Da mesma forma, Cesariano conseguiu propor sua cidade com justo arranjo entre as vias concêntricas com a praça central e com as vias tortuosas. Radiais ou ortogonais, as vias deveriam atender plenamente as demandas plásticas e práticas. Assim, a ligação da praça principal com as entradas da cidade de maneira direta e desobstruída, atendia também às exigências sanitárias e de tráfego.⁴⁶⁵

Ao contrário de Filarete que não apresentou solução clara para a ligação entre as vias principais e a praça retangular em Sforzinda (fig. 97, 101), Martini deslinda a questão promovendo um grande avanço ao superar o modelo convencional de praças e quarteirões retangulares. Tal avanço, além de reforçar a centralidade da cidade, ligada à simbologia antropomórfica do círculo e do quadrado, soluciona questões relativas às exigências práticas de implantação da cidade. O arquiteto sienense adaptou a forma da praça central para o sistema radial de vias e para as cidades de perímetro geometricamente mais ou menos regulares, o que pode ser averiguado em seus desenhos (fig. 128, 129, 130).

Martini visava alcançar um arcabouço completo para a cidade por meio das analogias e imagens antropomórficas.⁴⁶⁶ Estas ideias eram bastante úteis para as proposições geométricas, possibilitando aos arquitetos elaborar esquemas cuja regularidade era cristalina. No entanto, elas não eram passíveis de aplicação, já que na prática muitas objeções eram encontradas quanto ao uso arbitrário de formas geométricas. Para Francesco di Giorgio a “regularidade geométrica cristalina” era preterida pelas situações impostas por cada contexto específico. Ressalta-se ainda, que isto não implica em contradição com a origem antrópica da cidade, pois além da relação antropomórfica, intermediada pelas figuras geométricas, o arquiteto, ao conceber a cidade, deve observar a distribuição funcional do organismo humano, também responsável por garantir a decorosa coesão da urbe.

As passagens e desenhos de Francesco di Giorgio ora estudados testemunham, passo a passo, a elaboração mental que possibilitou ao tratadista estabelecer a relação entre homem e arquitetura, de modo a corroborar o argumento de que a origem das colunas e dos entablamentos provinha da *assimilatio* da figura humana, bem como que a referência antrópica parametrava a ordenação dos edifícios ou cidades. Os desenhos apresentados

⁴⁶⁵ DE LA CROIX, H. “Military Architecture (...)”. 1960. p. 280

⁴⁶⁶ PEPPER, Simon. “Body, Diagram, and Geometry in the Renaissance Fortress”. In: **Body and Building. Essays on the Challenging Relation of Body and Architecture**. Edited by George Doods & Robert Tavernor. Cambridge: MIT Press. 2003. p. 119.

por Francesco di Giorgio evidenciam exaustivos estudos de verificação métrico-funcional das diferentes possibilidades de assimilação de sistemas proporcionais na natureza e de adequação dos modelos prescritos à diversidade das situações. Tais exames condensam graficamente aquilo que ele perscruta nos escritos. Martini provê reiterados desenhos com a sobreposição de esquemas geométricos do elemento arquitetônico e do corpo humano, não se privando de atestar graficamente o referido conúbio entre arquitetura e homem. Não é, pois, desmesurada a avaliação de Nicholas Adams que fez de Francesco di Giorgio o “porta-voz” do antropomorfismo no Renascimento.⁴⁶⁷

Filarete comenta, logo no início do tratado, que descreverá as “*proportioni e qualità e misure*” dos edifícios, o que demonstrará com “*ragioe e auctorità*” que derivam “*della figura e forma dello huomo*”.⁴⁶⁸ Apenas no decorrer do tratado torna-se claro como estes elementos derivam do modelo humano, associando as “*misure*” ao “*braccio*”, isto é, o braço como unidade de medida, ou à cabeça (*capitello*) também uma unidade métrica para os “*membri*”, os elementos arquitetônicos; diversas *proportioni* derivadas do homem, como a *ratio* 1:1 do corpo humano inscrito no quadrado; a *qualità* dos três principais tipos físicos de homens (grandes, médios e pequenos), que definirão as três principais medidas para os diferentes elementos, seja tijolo,⁴⁶⁹ aberturas de portas e janelas,⁴⁷⁰ ou mesmo colunas.⁴⁷¹

Filarete tem nas relações proporcionais extraídas do corpo humano o norte para a concepção dos edifícios e ao utilizar a cabeça como módulo, o braço como unidade de medida, e discorrer sobre a analogia entre as três categorias de homens e as *qualità* arquitetônicas, apresenta o fundamento antropométrico da arquitetura.⁴⁷² A ideia do *homo ad circulum e ad quadratum* fundamenta a arquitetura averliana, afinal se o corpo humano é a figura excelsa criada por Deus, e o círculo e o quadrado, as figuras geométricas mais perfeitas, é através da associação delas que se tem a base generativa da boa arquitetura.

Para Cesariano, uma e mesma ordem rege a arquitetura, a música, a corrente sanguínea e tudo o mais que existe no mundo. O círculo, símbolo cósmico platônico ligado à perfeição do corpo humano, provê ao arquiteto o meio para a ideação de obras com a justa harmonia e coesão. Ao discorrer sobre a importância da geometria na formação do arquiteto, o anotador assevera:

⁴⁶⁷ ADAMS, Nicholas. “L’architettura militare di Francesco di Giorgio”. In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa, 1993. p. 130.

⁴⁶⁸ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 7 (f. 1v).

⁴⁶⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro IV, p. 90-91 (f. 22r).

⁴⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 231-234 (f. 60r).

⁴⁷¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 17 (f. 3r); p. 216 (f. 56r).

⁴⁷² GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. LVII.

“Portanto Vitruvius julga que não há melhor opção que o bem comensurar através do *circino* (compasso), pois com ele são transferidas ponto a ponto todas as linhas oportunas à formação das obras que se pretende fazer.”⁴⁷³

Assim Cesariano justifica o método estabelecido para a comensuração do *Duomo* de Milão e de sua interpretação da cidade vitruviana. Em ambos os casos estudos geométricos, originados em círculos e desenvolvidos com o auxílio do compasso, definem a ordem que rege a concepção destas construções. O que parecia simples instrumento de medição, logo se deslinda veículo de espelhamento da ordem cósmica.

Cesariano foi quem efetivamente consolidou uma nova interpretação da *assimilatio* entre a ordem cósmica da natureza e arquitetura consoante princípios filosóficos vários. À diferença de Filarete e Francesco di Giorgio, que buscavam extrair do homem as razões a serem transpostas para a arquitetura, por meio de associações diretas – em alusões breves e lacônicas a Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e outros pensadores que propiciavam doutrinas ou argumentos sobre os liames entre micro e macrocosmo –, Cesariano concebe a *symmetria* como súpera lei de ordenação. Em suas prescrições, a referência ao homem de bela compleição se perfaz por intermédio de estudos geométricos e aritméticos, não apenas mantendo patente a matriz vitruviana, mas tornando evidente o lastro platônico das associações entre triângulo, quadrado, círculo, corpo humano e coesão do universo.

Francesco di Giorgio dá a ver a materialização da referência antrópica para a arquitetura por meio das sobreposições dos desenhos de colunas, templos ou cidade à figura humana, ou mesmos as associações nominais entre as partes de ornamentos e do corpo, atestando similitude reta entre os dois cosmos. Filarete, apesar de conseguir transcender tal associação direta em seus desenhos, materializando o liame com o corpo humano por intermédio das figuras do círculo, do quadrado e das relações aritméticas, ainda se prende a argumentações textuais que afiançam a similitude entre micro e macrocosmo.

Num momento em que o conúbio entre o homem e a arquitetura já estava bastante consolidado, de modo especial em decorrência dos estudos de Leonardo da Vinci e Luca Pacioli, Cesariano prescinde das correspondências assaz imediatas entre o corpo humano e as edificações que pautaram os tratados de Filarete e Francesco di Giorgio. O anotador utilizou com propriedade as figuras geométricas para determinar as relações métricas entre as partes e o conjunto, garantindo a harmonia proporcional tal como se verifica no corpo humano, e não extraída dele. A coesão antrópica e a ordem cósmica se perfazem em suas obras mediante estudos geométricos e aritméticos mais abstratos ou sutis, ou seja, nas

⁴⁷³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 376 (c. 4v).

simmetrie eurtmiate. Estas, sim, evidenciam a perfeita *concinità* que abraça toda a natureza.

Contudo a harmonia aritmo-geométrica isolada não assegura efetivamente a consecução da *symmetria* tal como prescrita por Vitrúvio, e tão cara a Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. Para a consecução da plena *symmetria* era imprescindível à observância, simultânea e indissociável, dos preceitos do decoro, que incorrem na conveniência do sítio e na decente eloquência da obra.

A justa relação das partes entre si e com o conjunto, alcançadas pelos estudos de proporcionalidade e geométricos são basilares para coesa *symmetria*. São as relações aritmo-geométricas verificadas no corpo humano que asseguram a consecução da harmonia plástica da obra.

Mas, ainda que eminente, a *symmetria* não é o único imprescindível para a ideação arquitetônica. Concomitantemente o arquiteto deveria atentar à utilidade prática e à eloquente dignidade do edifício ou cidade. A eleição dos sítios, a alocação das estruturas da cidade, a escolha dos materiais construtivos bem como dos ornamentos deveriam convir ao bom desempenho da obra e a honesta manifestação do caráter, e novamente a referência humana é precípua. Para Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano, são, pois, estes três aspectos, interdependentes e indissociáveis, e não o volume das expensas empregadas que possibilitam ao arquiteto alcançar para a obra perfeição tal que perpetue as virtudes do comitente, ou de um príncipe liberal e magnificente.

4.1 Decoro

Platão, no *Hípias Maior*, já preterea a preciosidade em prol da aptidão à utilidade ao estabelecer os limites entre o que é belo e o que é feio.¹ No diálogo platônico, Sócrates e Hípias ponderam em que consta o parecer belo e o belo em si, e concluem que a beleza se consuma pela virtude da conveniência. Uma concha de lenho de figueira é mais bela que uma de ouro, pois a primeira assegura a cocção de uma ótima refeição, já a segunda provocaria prejuízos. Tendo em mente que este utensílio foi feito para auxiliar na arte da culinária, aquele que corrobora o bom preparo do alimento é mais belo. Platão remata:

“(...) é belo aquilo que é útil, na medida em que é útil, e em conformidade com aquilo para o que é útil, e quando é útil, ao contrário é feio aquilo que é inútil de todos estes pontos de vista.”²

Tal conveniência que afiança beleza aos diferentes seres³ sintetiza-se pelo *το πρέπον* (*to prépon*). No âmbito da *Retórica*, Aristóteles avaliza que a virtude suprema do discurso é

¹ PLATÃO. *Hípias Maior*. 289d-291b.

² PLATÃO. *Hípias Maior*. 295d. Cfr. também 291b.

a clareza, o que se perfaz pela adequação dos termos e períodos ao gênero (poesia ou prosa), que devem ser precisos e apropriados. O discurso “não deve ser rasteiro nem acima de seu valor”.⁴ A adequação aristotélica do discurso remete ao *to prépon*, cujo significado está alicerçado na harmonia entre os elementos discursivos, o conteúdo e a circunstância em que ocorre a *actio*.⁵ Posteriormente, a noção inerente ao *prépon* foi amplamente usada na teorização da arte retórica entre os latinos por meio do homólogo *decor*.⁶

Evocando o termo grego, Cícero aponta a eminência da observância ao referido preceito tanto no discurso como na vida. No *Orator*,⁷ Cícero aponta o quão importante é ao orador saber eleger qual a melhor forma de discursar (elevado, médio e tenro) em acordo com o gênero do discurso (judiciário, deliberativo e demonstrativo), tendo em mente que cada um deles objetiva efeitos distintos nos interlocutores (comprovação, dissuasão e deleite).

“(...) no discurso o mais difícil é ver o que convém. *Prépon* é o nome que os gregos dão a isto, nós [latinos] podemos melhor chamar *decor*. (...) e o conveniente depende do tema que se trata e das pessoas, tanto as que falam como as que ouvem.”⁸

A diversidade de ocasiões implica em tratamento distinto. As pessoas em diferentes circunstâncias, com diferentes posições, idades, nos diferentes lugares e momentos não devem receber o mesmo tipo de palavras e ideias, nem tão pouco de gestos, expressões e movimentos.

Tal preceito é válido também na vida, viés este aprofundado no escrito ciceroniano sobre ética, *De Officiis*,⁹ quando é reiterada a correspondência entre o vocábulo grego *prépon* e o latino *decor*. Neste passo o arpinate pondera sobre seu valor na consecução do *honestum*. Cícero, então, receita o decoro em todos os feitos, ditos, movimentos e atitudes do corpo de um homem, vale dizer, em todas as ações cotidianas. Para ele o decoro está

³ *Athena Parthenos* de Fídias é outro exemplo usado por Platão, no *Hípias Maior*, para autorizar a beleza conveniente (PLATÃO. *Hípias Maior*. 290a-290c). No *Político*, Platão coteja as modalidades do discurso político, reiterando que se deve perquirir o que convém. (PLATÃO. *Político*. 283d-285a. Em especial 284e)

⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*. III, 2, 1404b.

⁵ ALEXANDRE JÚNIOR, Manoel *et. alii*. “Notas”. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. p. 224, nota 11.

⁶ Sobre conveniência, *decor*, e *prépon*, ver também: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 107-113, 135-181; LOEWEN. Andrea Buchidid. **Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti**. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2007. p. 128-165; BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2009. p. 39-79.

⁷ CÍCERO. *Orator*. 21, 70; 22, 74.

⁸ CÍCERO. *Orator*. 21, 70-71.

⁹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 27, 93; I, 42, 151.

colocado na beleza, na ordem e no ornamento apto para cada ação.¹⁰ É, pois, a acomodação dos movimentos e do ânimo.¹¹

“Eis porque, na verdade, diz respeito a toda a honestidade este decoro de que estou falando” – declara Cícero – “e diz respeito de tal forma que não é discernido por algum motivo obscuro, mas está evidente. (...) o decoro deve ser aquilo que está de acordo com a excelência de ser humano naquilo que a natureza deste difere da dos outros seres animados.”¹²

Assim como na acepção grega do preceito,¹³ o *decor* implica em mostrar-se convenientemente, e consta da manifestação exterior da *virtù*, de modo a individuar os diferentes seres.

Cícero estende o decoro ao âmbito da *architectura*, incluindo a construção de edifício residencial no rol das ações humanas que devem emanar conveniência.¹⁴ Destarte, a casa de um homem ilustre que recebe muitos hóspedes deve ser grande o bastante para bem acomodá-los. A amplitude desta mesma casa pode ser desonrosa para o dono se nela há solidão.¹⁵ O plano (*descriptio*) da edificação deve estar acomodado ao uso e ao proprietário, com diligência à dignidade e à comodidade.¹⁶

No *De Architectura*, Vitrúvio assimila o preceito incluindo-o entre as seis partes constitutivas da arte edificatória. Único dentre os seis preceitos cujo correlato grego não é referido, o arquiteto romano se vale do termo latino *decor* cujo significado é homólogo ao *decor* ciceroniano.¹⁷ Para Vitruvius o decoro, ou conveniência – tradução sugerida por Antonio Corso e Elisa Romano¹⁸ –, se realiza numa obra em razão da observância de uma regra (*thematismos*, *stationis*), de um costume (*consuetudinis*) ou mesmo naturalmente (*natura*), enfim em respeito a condicionantes externos.¹⁹

Destas três vertentes de consecução do decoro, verifica-se que pela regra e pelo costume, o decoro acorda o edifício ao caráter de cada deus, às diferenças entre homens, assegurando manifestação do *éthos* que lhes é conveniente. Pela condição natural, o decoro concilia a edificação ao sítio onde será implantada, a garantir a orientação e o

¹⁰ CÍCERO. *De Officiis*. I, 35, 126.

¹¹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 28, 100.

¹² CÍCERO. *De Officiis*. I, 27, 95-96.

¹³ CAMARERO, Antonio. *La teoría ético estética del decoro en la antigüedad*. Bahia Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2000. p. 6.

¹⁴ CÍCERO. *De Officiis*. I, 42, 151.

¹⁵ CÍCERO. *De Officiis*. I, 39, 139.

¹⁶ CÍCERO. *De Officiis*. I, 39, 138.

¹⁷ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 108.

¹⁸ Em italiano *convenienza*. Cabe ressaltar que em italiano, como no português, existe o equivalente *decoro*. VITRUVIO. *De Architectura*. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Volume primo. Torino: Giulio Einaudi, 1997. p. 27; 31.

¹⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5-7.

arranjo mais adequados. Assim, o decoro consta da rigorosa observância dos destinatários e dos lugares.²⁰

Memorando que *decor* é a propriedade fruto da atividade de ideação que consiste na *distributio*, os mesmos dois níveis de governo do decoro, orientam também as ações da distribuição. Equivalente latino da *oikonomía* [οικονομία] grega, a *distributio* vitruviana prescreve os parâmetros para eleição dos materiais a partir das riquezas naturais verificadas na região, e dos recursos financeiros disponibilizados pelo comitente:

“A distribuição consiste na repartição equilibrada dos recursos e do terreno, e, nas obras, na prudente administração das despesas segundo um cálculo.”²¹

Compete ao arquiteto gerir as contingências externas, e os meios de conciliação do edifício a ser construído com a diversidade de lugares e destinatários.

Decor encerra ainda a *symmetria*. Mesmo sem mencionar em texto o termo *symmetria* na explanação sobre o decoro ou a distribuição, como ocorre para *ordinatio* e *eurythmia*, não existem motivos para excluir a comensurabilidade de seu domínio.²² Há de se reiterar a prescrição de Vitrúvio:

“O decoro consiste na perfeição formal de uma obra, consumado pela competente composição [*compositi cun auctoritate*] dos elementos considerados justos.”²³

Compositio, como lembra Corso,²⁴ é o correspondente latino para o termo grego *sýstasis* (σύστασις), que exprime a ordenada disposição dos elementos individuais no âmbito do conjunto que eles compõem, segundo relações harmônicas das partes entre si e com o todo. Em outras palavras, consta de um sinônimo da *symmetria* tal como definida por Vitrúvio.²⁵ Não há harmonia de decoro, e por conseguinte, nem de *symmetria*, se, na obra, o material e o ornamento não estiverem em acordo com a índole do destinatário ou com suas possibilidades financeiras, e nem tão pouco se a respectiva situação geográfica ou celeste não corroborarem ao seu uso e bom funcionamento.

De fato, a consonância entre os vocábulos é assinalada por Vitrúvio quando afirma que:

²⁰ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 108.

²¹ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 8.

²² D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 108-109.

²³ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 5. Sem sublinhas no original.

²⁴ CORSO, Antonio. “Note – Libro III”. In: Vitruvio. **De Architettura**. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. V. 1. Torino: Giulio Einaudi, 1997. p. 272-273, nota 26.

²⁵ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 4.

“A composição [*compositio*] dos edifícios religiosos está fundada sobre a *symmetria*”²⁶

Por esta ocasião o arquiteto romano assevera que este princípio racional de composição do templo deve dispor de precisão tal como a do corpo humano bem figurado. As exigências do decoro remetem à conveniência da *symmetria*, enquanto acomodação a condicionantes externos (adequação ao sítio e destinatários), e por sua vez a *symmetria* não se limita a qualidades visuais, à estesia, mas consta da estruturação do edifício em si, evidenciando ordem e consonância entre as partes semelhantes àquelas existentes nos membros do corpo humano.²⁷

No edifício cada elemento e o conjunto, além de bem proporcionados e comensurados, devem ser convenientemente colocados, corroborando a manifestação do caráter e a adequação a condicionantes impostos pelo ambiente e pelo uso, como ocorre no homem de bela figura. A mesma razão que liga decoro, *symmetria* e corpo humano na arquitetura, os cinge também nas ações do homem, no cumprimento *Dos Deveres* ciceroniano:

“Com efeito, como a beleza do corpo impressiona os olhos por uma apta composição dos membros [*apta compositione membrorum*] e deleita por isso mesmo, por que todas as partes se harmonizam entre si com certa graça, assim este decoro [*decor*] que brilha na vida move a aprovação daqueles com os quais se vive, graças à ordem, constância e moderação de todos os ditos e feitos.”²⁸

Alberti aprofunda a explanação sobre a articulação das referidas propriedades da obra em analogia ao corpo humano. Para a *concinnitas* se perfazer é necessário respeitar a harmonia e a adequação da obra.

A *collocatio*²⁹ albertiana concerne ao sítio e ao posicionamento das partes, assim o edifício deve estar em posição apropriada e livre de imperfeições, tais como seriam orelhas de asno em um cão, ou uma pessoa com uma mão enorme e outra pequeníssima. Este preceito dita que até as partículas mais insignificantes da obra devem estar bem dispostas e alinhadas no plano em que se inserem, respondendo às exigências do número, forma, e aspecto; devem corresponder reciprocamente, com exatidão tal, que covenha ao ornamento do corpo (*corporis*) ao qual devem participar. Noção que havia sido exposta por Alberti no Livro VII:

²⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 1.

²⁷ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 109.

²⁸ CÍCERO. *De Officiis*. I, 27, 98.

²⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, VII p. 836-839 (f. 170r)).

“Mas o principal ornamento de uma cidade é constituído das vias, do foro, de cada edifício, e de sua posição no sítio, construção [materiais e desenho], forma e colocação (*collocatio*): todos esses elementos devem ser dispostos e distribuídos com o objetivo de responder, do modo mais adequado, às comodidades de cada obra e às respectivas exigências de praticidade e decoro. Afinal, onde falta ordem, também a comodidade, o deleite e a dignidade evadem.”³⁰

Partitio, o terceiro dos preceitos que rematam a arquitetura segundo Alberti, também concerne às prescrições do decoro, enquanto conveniência proporcional. A subdivisão³¹ remete à comensuração de todo o edifício em suas partes, a configuração total de cada uma delas em si, e a coesão de todas as linhas e ângulos tendo em vista a utilidade, a dignidade, e o deleite. Para Alberti, assim como a casa corresponde a uma pequena cidade, e a cidade como a uma grande casa, é válido inferir que:

“(...) ter-se-á razão em sustentar que os membros de uma casa são eles próprios pequenas casas, como o átrio, o pátio, a sala de jantar, o pórtico e etc. Assim negligenciar ou descuidar de um só deles danifica a dignidade e o louvor da obra”³²

Cada membro deve estar no lugar e na posição mais adequada, não deve ocupar mais espaço do que exija o uso, e nem menos do que requeira a dignidade, enfim, que cada membro participe perfeitamente do conjunto de modo a não ser concebível encontrar posições mais convenientes.³³ O humanista adita ainda a analogia com o corpo, prescrevendo a adequação dos membros ao conjunto. No edifício cada um dos membros deve acordar com os demais, assim como ocorre no organismo animal,³⁴ e todos eles devem harmonizar-se reciprocamente, não como fragmentos dispersos, mas de modo a contribuir à beleza (*decoris*), ao aspecto uno e grácil, como se verifica num corpo bem articulado.³⁵

O decoro consubstancia a unidade orgânica da beleza bem como expõe a concordância e a harmonia das partes e do conjunto reciprocamente. Consubstancia a

³⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 1, p. 534-535 (f. 111r).

³¹ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 2, p. 20-25; I, 9, p. 64-69 (f. 14r-15r).

³² ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 64-65 (f. 14r).

³³ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 64-65 (f. 14r).

³⁴ O termo usado pelo tratadista é “*in animante*”. Como sugere Marconi este termo é derivado de *animans*, e pode ser entendido também como “ser munido de alma”, e na acepção cristã-medieval não pode ser outro que o homem. (MARCONI, Paolo. “La città come forma simbolica. Problemi di metodo e di nomenclatura”. In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento**. A cura di Paolo Marconi *et alii*. Roma: Bulzoni Editore, p. 9-112, 1973. p. 51, 107).

³⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 64-67 (f. 14r-14v).

adequação dos ornamentos e dos materiais, para que o edifício emane a justa *auctoritas*, introduzindo assim novos ingredientes na apreciação plástica.³⁶

É por esta senda que Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano perscrutam o decoro na ideação de uma obra. A similitude com o corpo humano assegura ao edifício ou cidade não apenas coesão simétrica, mas também a harmonia decorosa, assim como observadas na figura humana. Na obra, suas partes e membros devem ser alocados com exatidão tal que corroborem ao bom funcionamento do organismo, e emanem a ordem cívica.

4.2 Adequação ao sítio

Para Vitrúvio a consubstanciação do *decor* pela via natural (*natura*)³⁷ implica na orientação salutar do edifício em relação ao sítio, e às regiões celestes, isto é, pela incidência de luz e ventos. Destarte, cubículos³⁸ e bibliotecas devem estar voltados para o oriente; banhos e hibernáculos,³⁹ ao poente de inverno; nas pinacotecas e ambientes que exigem certa luz, ao norte.⁴⁰ Da mesma maneira, segundo o arquiteto romano, os templos dedicados à Esculápio, Solus, e outros deuses que, por cujas medicinas, são muito frequentados por enfermos, devem ter as orientações mais saudáveis, na proximidade de fontes de águas salubres, a contribuir com a convalescência dos doentes, e corroborar fama e mérito à divindade.⁴¹

É exigência da *distributio* vitruviana examinar a disponibilidade de materiais na região, e fugir aos desgastes causados pela eleição daqueles raros nas proximidades. Assim, onde não há areia fóssil, seja usada a fluvial ou a marinha lavada; nos locais em que abetos⁴² carecem, este lenho seja substituído pelo de ciprestes, choupos ou pinheiros.⁴³

Alberti ao elencar as seis partes constituintes da arquitetura,⁴⁴ primeiramente trata da *regio*, ou seja, da extensão e características do terreno onde a construção será

³⁶ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 108.

³⁷ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 7.

³⁸ Pequeno quarto ou câmara de dormir; cela de convento.

³⁹ Na Roma antiga, eram os quartos ou residências de inverno.

⁴⁰ Vale lembrar que esta referência ao setentrão vale para o hemisfério norte do planeta. No caso de regiões ao sul da linha do equador, para garantir que o cômodo estivesse voltado para “o lado do céu que não recebe maior luz e nem sombra devido ao curso do sol”, como exige Vitrúvio na passagem (I, 2, 7), o cômodo deveria ser orientado ao sul, região onde é “mantida contínua imutabilidade durante o dia”.

⁴¹ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 7.

⁴² Árvore da mesma família dos *pinus*, e a madeira proveniente dela.

⁴³ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 2, 8.

⁴⁴ Ainda que Alberti remeta a Vitrúvio a composição da arquitetura em seis partes, o argumento se desenvolve de forma assaz distinta, pois para o humanista elas constam de: *regio* (sítio, ambiente, região), *area* (perímetro do edifício), *partitio* (subdivisão da obra), *parties* (muros e paredes), *tectum* (cobertura), e *apertio* (aberturas). Cfr. ALBERTI. **L'Architettura**. I, 3, p. 22-25 (f. 5r-5v); o tema é aprofundado ao longo de todo o livro I.

implantada.⁴⁵ Em respeito a *regio*, o arquiteto deve buscar um terreno favorável pelas águas, ventos, luz e pelo clima, fugindo sempre aos condicionantes que molestam e prejudicam o nascimento, crescimento, reforço e conservação dos homens e de tudo que garante seu sustento.⁴⁶ Alberti recomenda que o sítio seja aceito pelos habitantes, tanto pela conformação natural como pela índole dos homens que deverão se relacionar; não seja seco e nem úmido, mas temperado e acolhedor; situado em local proeminente com relação à zona circunstante, e nunca em vale, o que seria incômodo e indecoroso; e seja abundante em tudo o que responda às exigências e vontades dos moradores, a exemplo, água, fogo e alimentos.⁴⁷

Ao preceituar sobre a *partitio* (subdivisão dos edifícios), Alberti alerta para a necessidade de considerar as estações do ano, e conferir aos ambientes estivais ou invernais as respectivas características adequadas inclusive com o uso.⁴⁸

4.2.1 Dinócrates

O apólogo que Vitruvius apresenta no prefácio ao Livro II patenteia a associação entre homem e a arquitetura pelo decoro enquanto adequação ao sítio. Em insólita aparição no tribunal onde Alexandre, o Grande, administrava justiça, Dinócrates apresenta-se ao imperador propondo um plano de cidade antropomórfica sobre o monte Atos:

“Confiando, portanto, nestes dons naturais [grande estatura, belo rosto e presença digna], Dinócrates deixou suas vestes no aposento, untou todo seu corpo com óleo, coroou sua cabeça com folhas de álamo, cobriu seu ombro esquerdo com uma pele de leão, e, segurando uma clava na mão direita, dirigiu-se ao tribunal onde o rei [Alexandre, o grande] ministrava a justiça.

Sua singular aparição atraiu o olhar das pessoas e o rei o notou. Contemplando sua beleza, [Alexandre] ordenou que abrissem caminho para aproximar-se, e perguntou [a Dinócrates] quem era. Este respondeu: ‘Dinócrates, arquiteto macedônio, que vos traz ideias e formas dignas de vossa reputação. De fato, dei ao Monte Atos a forma viril, em cuja mão esquerda desenhei uma cidade fortificada de perímetro muito vasto, e em sua mão direita, uma pátera que recolhesse a água de todos as nascentes do monte, de forma que pudesse transbordar dali em direção ao mar.’⁴⁹

A cidade proposta por Dinócrates é antropomórfica, mas para além da similitude formal entre a urbe e o corpo do homem, é na resposta de Alexandre Magno para o arquiteto macedônio que o liame decoroso entre a referida proposta de cidade e o

⁴⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 3, p. 22-23 (f. 5r). Para adequação da cidade ao sítio ver IV, 2, p. 272-287 (f. 56v-59v); VII, 1, p. 532-533 (f. 110v-111r).

⁴⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 2, p. 24-33 (f. 5v-7r).

⁴⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 4, p. 32-37 (f. 7r-8r).

⁴⁸ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 36-37 (f. 7v-8r).

⁴⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, pref., 1-2

organismo humano é deslindado. Deleitado com a proposição, o rei indaga se o sítio escolhido era apto ao sustento da cidade. Tendo constado que não o era, afinal na ausência de campos férteis nos arredores, os víveres chegariam à cidade apenas por meio de transporte marítimo, Alexandre replica, explicando ao arquiteto:

“ ‘Dinócrates’, Alexandre chamou a atenção, ‘eu julgo a composição de seu plano excelente, e estou encantado com ele. Mas advirto que qualquer um que queira fundar uma cidade em tal sítio deva ser censurado por mal juízo. Pois assim como um recém-nascido não pode se alimentar sem a ama de leite, nem mesmo ser conduzido às sucessivas etapas da vida, como o crescimento, também uma cidade não pode se desenvolver sem campos ou transporte de alimentos para dentro dos muros, e sem abundância de comida não pode chegar a ser vasta em população, nem mesmo mantê-la. Portanto, tendo apreciado, de fato, o plano, acredito que deva ser repensada a escolha do local, desejo ainda que estejas comigo, pois farei uso de seu plano.’ ”⁵⁰

Na passagem, Vitrúvio usa a autoridade do magno rei para confirmar o quão eminente é a escolha de um sítio conveniente para a fundação de cidade. Equiparando o ciclo vital do organismo humano e a justa formação da cidade, Vitrúvio atesta que, como uma criança recém-nascida, a urbe a ser fundada carece de alimentos, vale dizer, facilidade de acesso e campos férteis nas imediações, a prover-lhe o necessário para crescimento e manutenção. São aditadas, à necessidade de alimentos, a proximidade com rios – já suprida no inadequado monte Atos – e a atenção à orientação das regiões celestes pela incidência de ventos e sol, exaltados anteriormente no Livro I, por ocasião das prescrições quanto à implantação de nova cidade.⁵¹

O apólogo vitruviano acerca da proposição de Dinócrates ao Rei Alexandre é recontado por Filarete e Francesco di Giorgio, com peculiares alterações, desentendimentos e ampliações.

Chamando Dinócrates de Zenocrate, Filarete reapresenta a passagem vitruviana com fidelidade.⁵² A cidade como ser humano que necessita de alimento, do contrário, sucumbe, é tema reafirmado na descrição dos ritos de inauguração das obras de Sforzinda. Para a realização da cerimônia inaugural, juntamente a outros objetos e alimentos

⁵⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, pref., 3.

⁵¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4-7.

⁵² Ao recontar tal passagem vitruviana, Filarete reitera a ideia da cidade em analogia ao organismo humano, associando o sítio a uma mãe que deve nutrir seu filho, no caso a cidade, para que possa crescer e se desenvolver. Na voz de Averlino: “[Zenocrate] disse [a Alexandre] que havia desenhado o monte Libano, o qual não era muito distante daquele lugar, como uma estátua de homem que em uma mão segurava uma cidade e em outra uma pátera, onde queria recolher toda a água da montanha; então Alexandre perguntou-lhe se havia previsto algum meio possível para os homens daquela cidade plantarem cereais para alimentação. [Zenocrate] Respondeu que não. Então Alexandre disse que [o sítio] seria como uma mulher que pare um filho e não tem leite. Assim, por ter apreciado o aspecto [do desenho] prontificou-se a executá-lo e queria [Zenocrate] junto de si.” FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 45-46 (f. 9r).

alegóricos, Filarete propõe que seja colocado um vaso cheio de grãos, a simbolizar o ciclo vital da cidade:

"Este vaso [cheio de milho e grãos] é análogo ao que uma cidade deve ser, quase como um corpo humano, e por isso deve ser plena com aquilo que dá vida ao homem; e seu recipiente (*coverchio*) são aquelas três ideias fatais nas quais consiste a nossa vida, ou seja, uma fia, outra recolhe os fios, a outra os rompe, e sobre o vaso não há outras palavras escritas se não estas '*vita e morte*', afinal o mundo não é mais do que viver e morrer, e porque à cidade não resta mais nada, por menor que ela seja, a não ser o seu fim."⁵³

Para Rykwert⁵⁴ esta passagem sugere que, mesmo de maneira bastante sutil e quase casualmente, é intenção de Filarete espelhar a forma da cidade no corpo humano.

Filarete aplica o mesmo tipo de associação para o edifício, ou qualquer fruto da atividade do arquiteto. Assim, segundo Filarete, a obra possui uma mãe - o arquiteto como um ser gerador – e um pai – o *commitente* – e, tal como um organismo, precisa de cuidados para que possa viver bem, ou seja, crescer com boa ordem.⁵⁵

"E assim como assemelhei o arquiteto à mãe, é necessário que ele seja, ainda, uma nutriz. Da mesma forma que a mãe é amável com o filho, também ele [arquiteto-mãe], com amor e diligência deve criá-lo [edifício-filho], fazê-lo crescer, prover-lhe, e deixá-lo ordenado, para garantir que não pereça por sua [do arquiteto-mãe] falta. Do mesmo modo que boa mãe quer bem ao filho, e mediante a ajuda e a sabedoria do pai, o ensina ser de bem e belo, oferecendo-lhe bons mestres, para que seja valente e louvado, também o arquiteto deve engenhar para que faça seu edifício belo e bom."⁵⁶

Neste contexto, D'Agostino⁵⁷ pondera: "após a vitruviana *assimilatio* entre a arquitetura e o corpo humano, tronco das precisões da proporção, o autor [Filarete] exorta o interlocutor a identificar literalmente o edifício com um homem vivo. Tal como o homem, observa Filarete, o edifício necessita de alimento para viver; caso contrário, adoece e morre" referindo-se ao trecho em que o autor toma Roma como exemplo de cidade onde os edifícios estão arruinados (morreram) uma vez que não "tiveram alimento", ou seja, não receberam manutenção e cuidado adequados.⁵⁸

⁵³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 104-105 (f. 25v).

⁵⁴ RYKWERT, Joseph. *The dancing column: on order in architecture*. Cambridge: MIT press, 1996. p. 65.

⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 39 (f. 7v).

⁵⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 41 f. 7v.-8r.

⁵⁷ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 189.

⁵⁸ Na voz do tratadista: "Eu te digo que isso ocorre sim com o edifício: ele adoece quando não se alimenta, isto é, quando não há manutenção, e vai caindo pouco a pouco, exatamente como ocorre com o homem quando fica sem alimento, então ele cai morto em ruínas. (...) E para ver como isto é verdade observe Roma, onde se vê aqueles edifícios que logicamente deveriam ser eternos, e que por não terem tido o que comer, ou seja, não receberam manutenção, estão em ruínas." (FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 29-30 - f. 6r). Ao reverso têm-se o Coliseu e o *Pantheon*, os quais, tendo sido continuamente "alimentados", gozam longa vida (FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 28-38 - f. 6r-7r).

Filarete utiliza a referência humana não somente ligado à figura corpórea, mas também a um ciclo vital, como o de um organismo vivo.⁵⁹ Todas estas passagens são apresentadas por Antonio Averlino no Livro IV, e nos atestam que, assim como o homem, a cidade ou o edifício nasce, cresce e morre. O tratadista estabelece uma analogia com o ciclo vital humano ao referir-se à “vida” da obra arquitetônica. De um modo ou de outro, Filarete exalta a atenção que dedica à observação das condições do sítio, ou seja, da implantação adequada para a salubridade e provisão, a assegurar vigor ao organismo humano ou arquitetônico.

Também Francesco di Giorgio Martini refere-se a Dinócrates, mas a extravagante aparição junto ao tribunal de Alexandre, o grande, é suprimida, ainda assim o apólogo é reapresentado com fidelidade ao relato vitruviano no tocante à proposição de Dinócrates.⁶⁰

Figura 1. Representação do monte Atos segundo Dinócrates (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 210, M – f. 27v).

Todavia, na figuração do relato (fig. 1), Martini funde as duas imagens descritas por Vitruvius. O tratadista sienense desenha um homem, vestindo a pele de leão que segura em sua mão direita a pátera, e na esquerda um modelo de cidade. A estátua do monte Atos é contaminada, e confundida com Dinócrates. No desenho, Francesco di Giorgio funde a

⁵⁹ GRASSI, Liliana. “Introduzione”. In: Antonio Averlino *detto il Filarete*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. XV.

⁶⁰ “(...) Dinócrates de Macedônia, arquiteto, ao ouvir sobre as intenções de Alexandre Magno em edificar nova cidade, foi a ele com um desenho, no qual havia comparado o monte Aton ao corpo humano. E na mão esquerda havia formado a cidade, na direita uma fonte na qual toda a água de tal monte escoava. Junto a Alexandre, tendo-lhe mostrado o desenho, foi questionado pelo rei se aquele sítio, o qual era isolado do mar, era vizinho a campos onde pudessem semear e colher cereais, necessários para o alimento humano. Dinócrates respondeu que não, e que seria necessário transportar os alimentos por mar. Alexandre, então, elogiando a forma da cidade e sua similitude [com o corpo humano], desaprovou o locação e o sítio: pois assim como os infantes sem leite, também a cidade sem alimento perecerá.” (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 361-362 - M, f. 27v). Na primeira versão do tratado a passagem é apresentada muito sucintamente: “Dinócrates ouvindo dizer que Alexandre desejava construir nova cidade, mostrou-lhe em figura o monte Aton à guisa da forma de homem, este na mão esquerda segurava uma taça onde corriam todas as veias do corpo, e na mão direita a muralha circundante da nova cidade.” (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 4 - T, f. 3).

descrição do arquiteto, que veste a pele de leão ao se apresentar seminu ao rei, e o desenho antropomórfico do Monte Atos que empunha a pátera a e cidadela.⁶¹

Mas, mais importante, nesta passagem, Giorgio Martini reafirma o esforço que o arquiteto deve investir em perseguir a similitude com o corpo humano, pela decorosa alocação da obra. A atenção às especificidades dos diferentes sítios é uma recomendação interposta insistentemente ao longo das duas versões do tratado. É, pois, por meio da conveniente orientação do edifício ou da cidade em relação aos ventos e à luz, bem como a proximidade a rios e terrenos fecundos, que o bom funcionamento do organismo, qual ocorre no corpo do homem, é assegurado.

Assim como a Filarete e Francesco di Giorgio, o apólogo vitruviano não foge a Cesare Cesariano. Em comentário à referida passagem sobre a ausência da mãe nutriz a prover os víveres, o anotador⁶² sugere recorrer à Aristóteles. O passo aristotélico da *Política*⁶³ a que se refere o tradutor comentarista indica a exigência da cidade em oferecer as provisões para os meios de vida, ou seja, os meios de trabalho, ordem (leis), segurança e alimento. Para Cesariano, a cidade deve suprir todas as necessidades humanas que assegurem a vida em comunidade – vale dizer, água, alimento, ofícios, artes e leis – lembrando que, quando a natureza faltar, cabe à arte superar as deficiências.⁶⁴ Ainda que Cesariano não faça alusão a Alberti, não se pode deixar de identificar este seu comentário com o prólogo do *De Re Aedificatoria*, no qual o arquiteto é apresentado como o detentor de conhecimento tal que ampara o Príncipe a assegurar ao homem comodidade e segurança para que possa viver em sociedade.⁶⁵

Por esta senda os arquitetos tratadistas assimilam as prescrições do decoro e da distribuição, considerando as obras da arquitetura como um organismo humano que requer adequada inserção no ambiente, para que, livre de obstáculos, tenha seu pleno desempenho assegurado.

4.2.2 Eleição do sítio: sol, ventos, materiais

Filarete elege o sítio para construção de Sforzinda, o vale Inda, após acurada avaliação da disponibilidade de água, salubridade do terreno, sua fertilidade e incidência dos

⁶¹ MALTESE, Corrado. “Introduzione”. In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. 1967. p. LVII-LVIII.

⁶² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 7 (c. 29v).

⁶³ ARISTÓTELES. *Política*. VII, 4-5 (1326a-1327b).

⁶⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 7-8 (c. 29v-30r). Neste trecho Cesariano remonta a outra passagem aristotélica: *Política*. VII, 17 (1337a) que diz: “as deficiências da natureza são aquilo que a arte e a educação aspiram completar”.

⁶⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. Prologo, p. 6-7 (f. 2r).

ventos.⁶⁶ O tratadista mostra que, ao contrário da cidade proposta por Dinócrates, sua cidade não descederia por falta de alimento.

A preocupação de Filarete quanto aos víveres que garantirão sustento à Sforzinda é manifestada no tratado quando discorre sobre o sítio onde seria implantada:

“vemos nesta planície muitos bois, ovelhas e outros animais, também terrenos de plantio. (...) grãos, uvas, olivas, açafrão, mel rosa, se recolham melhor que em qualquer outro lugar que conhecesse, frutos boníssimos, carnes comestíveis domésticas e selvagens, belas aves, e ainda com todo tipo de caça, com a qual o homem se deleita.”⁶⁷

“encontramos continuamente a água daquela nascente que escorria e ia até o rio, clara como um cristal; e dentro [do rio], em vários lugares, víamos pitus grandíssimos.”⁶⁸

Localizada entre os Rios Sforzindo (também chamado somente Indo)⁶⁹ e Averlo,⁷⁰ a região é retrada em desenhos (fig. 2 e 3). As faculdades do sítio são elencadas pela utilidade à vida humana.⁷¹ Sua riqueza natural provia ao homem alimentos boníssimos e deleitantes, como uvas, olivas, maçãs, grãos, açafrão, carnes bovinas, ovinas, de animais selvagens, aves, água cristalina e peixes, e oferecia-lhe também carvalho e faia, que fomentavam o fabrico de utensílios e a construção de edificações.⁷²

Figura 2. Vale Inda, na confluência de seus dois afluentes (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav.8 f.19v).

⁶⁶ Compete identificar ponto de proximidade com a Atlântida platônica, que tinha terreno fértil, rico em água limpa e alimentos, e salubre, rodeada por montes que a protegiam dos maus ventos. Cfr. PLATÃO. *Crítias*. 118b. Cfr. também: GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXXIV. GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città ideale, città del mito, città della storia nel Trattato del Filarete”. In: *Studi di Letteratura Francese: Le città ideali della letteratura*, v. 192, n. XI, 1985. p. 40. ONIANS, John B. “Alberti and ΦΙΛΑΠΕΤΗ: a study in their sources”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 34, 1971. p. 105-110.

⁶⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 56 (f. 12r).

⁶⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 59 (f. 13r).

⁶⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 83 (f. 20r).

⁷⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 55 (f. 11v); Livro V p. 140, 144 (f. 35v, 36v); Livro VI, p. 167 (f. 43v).

⁷¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro V, p. 145 (f. 36v).

⁷² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 56-59 (f. 12r.-13r); Livro V, p. 144-145 (f. 36v).

Figura 3. O sítio de Sforzinda no Vale Inda (fonte: FILARETE. **Trattato**. 1972. tav.6 f. 11v).

Antonio Averlino narra visitas de reconhecimento da região direcionadas ao aprovisionamento de materiais para construção de Sforzinda.⁷³ Pela necessidade de ter à disposição tudo o que é necessário ao edificar,⁷⁴ Filarete arrola outros materiais construtivos, como pedras, areias, metais, mármore, madeiras e a localidade em que são encontrados em abundância com as respectivas características.⁷⁵ Deve-se ter em mente que, assim como existem homens que alcançam mais idade e outros menos de acordo com sua saúde e com as constelações zodiacais, também o edifício é mais ou menos longo dependendo da regência astral, e da qualidade dos materiais usados em sua construção.⁷⁶

Além da salubridade e fertilidade do sítio, outra preocupação que aproxima Filarete das orientações de Vitruvius, é a verificação da incidência dos ventos com relação à implantação da cidade. Desta forma constata que a cadeia de montanhas e montes que circunda o vale Inda, obstem os incômodos maus ventos. A grande altura dos montes da porção meridional defende a cidade da moléstia dos ventos austro, áfrico e nótus, como também euro, subsolano (*sussolano*) e volturino; os montes ocidentais são mais baixos possibilitando sopro temperado dos zéfiro, círcias e favônio; pela parte setentrional, boréas, aquilão e euro (*eurus*)⁷⁷ são os ventos que visitam a cidade com mais audácia em determinados períodos.⁷⁸ Enfim, como tratadista afirma, tal vale estava sob “bons ares”.⁷⁹

Alberti já havia sinalizado que a cidade em planície oferecia ao arquiteto maior liberdade para o traçado do perímetro da cidade:

“É fácil entender que o perímetro de uma cidade e a distribuição de suas partes variará conforme os lugares variam: é evidente, por exemplo, que ao se construir sobre montanhas

⁷³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 81-89 (f. 19v-21v).

⁷⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 65 (f. 14v).

⁷⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 65-80 (f. 14v-19r).

⁷⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 36 (f. 7r).

⁷⁷ Filarete indica duas vezes o vento euro, numa nominando-o *euro* - remete à região sul, e de fato o vento euro sopra no sentido sudeste - e noutra usa a grafia *eurus* - remetendo, por esta ocasião, à região norte, o que é um equívoco.

⁷⁸ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 53-55 (f. 11v).

⁷⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 60.

não será possível dotar o circuito da muralha com forma do círculo, ou de quadrilátero, ou de outro, com a mesma liberdade com que se pode traçar em planície aberta.”⁸⁰

A liberdade de Filarete seria ainda maior uma vez que a conformação natural dos montes que circundam o vale eleito, protegiam a futura cidade dos ventos maléficos. Assim, Averlino não dependia da orientação das vias ou edifícios para evitar tais moléstias.

A mesma atenção é dedicada à escolha de um novo sítio – este litorâneo – para a construção da cidade portuária.⁸¹ Também o vale Carina, nome da referida região, está protegido dos ventos, dispõe de nascente, árvores, pedras, madeiras, animais selvagens, aves, etc.⁸² Enfim o “sítio aprazia e maravilhava”.⁸³

Na escolha dos sítios atinentes às duas cidades descritas no tratado, Filarete atenta para duas das três principais diretrizes vitruvianas, ou seja, a salubridade e a fertilidade do sítio, no entanto, diverge da sugestão de Vitrúvio, que dava preferência para locais elevados.⁸⁴ Antonio Averlino implanta Sforzinda e Plusiapolis em vales. Coetaneamente, os sítios elevados, tais como cumes de montanha ou montes, eram considerados os mais adequados à segurança da cidade, pois privilegiavam a defesa ao oferecer vantagem contra os inimigos atacantes. Neste sentido pode-se considerar que a escolha do sítio feita por Filarete, pretere uma estratégia de defesa, em prol do sustento e salubridade da cidade e de seus habitantes.

Ao memorar as seis partes constituintes da arquitetura, Francesco di Giorgio menciona *ornamento* (que aduz ao decoro) e *distribuzione*,⁸⁵ sendo estes os únicos dois preceitos apenas mencionados, sem qualquer acréscimo elucidativo. Não obstante, as exigências de adequação ao sítio impostas por estes dois preceitos vitruvianos não fogem ao tratadista, sendo pontuadas inúmeras vezes ao longo de todo o tratado.

Na primeira versão do tratado Francesco di Giorgio afirma, citando Vitrúvio, que o arquiteto antes de iniciar o edifício deve investigar a sanidade do local, verificando em qual região do céu o sítio se encontra, pois ventos malignos comprometem a saúde humana, e

⁸⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. III, 3, p. 288-289 (f. 59v).

⁸¹ Grassi remete tal descrição ao sítio da cidade portuária de Sforzinda, a qual é distinta da cidade portuária de Plusiapolis (GRASSI, Liliana. “Indici dei nome e delle cose notevoli”. In: Antonio Averlino *detto il* Filarete. *Trattato di Architettura*. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 712). Ao contrário Spencer a remete a referida passagem ao sítio de Plusiapolis (SPENCER, John, R. “Index”. In: Antonio di Piero Averlino known as Filarete. *Treatise on Architecture*. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 2, 1965. p. 337).

⁸² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 343-349 (f. 89v-91v).

⁸³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 345-346 (f. 90r). Para atestar a conveniência do vale Carina, Filarete evoca mais uma vez a passagem de *Zenocrate* (Dinócrates), afirmando que o local, ao contrário do monte Líbano (o monte Atos) era rico em alimentos, podendo comportar fartamente cem pessoas. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XIV, p. 378 (f. 99v).

⁸⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4, 1.

⁸⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 39 (T, f. 11r).

locais pantanosos putrefazem a vizinhança, tornando infeto os terrenos, águas e a vegetação, imprescindíveis para a nutrição do homem.⁸⁶

Francesco di Giorgio ao tratar dos *princípios e normas necessárias e comuns*,⁸⁷ na segunda versão do tratado, enumera seis aspectos a serem observados na construção de uma obra arquitetônica, quais sejam, as influências celestes, os terrenos,⁸⁸ as águas,⁸⁹ os ares,⁹⁰ os ventos,⁹¹ e os materiais,⁹² sendo os cinco primeiros considerados extrínsecos à obra.⁹³ Todos esses aspectos remetem ao contexto físico em que os edifícios viriam ser erigidos.

Para inauguração da obra deve-se observar a regência dos astros, a garantir-lhe prosperidade, deleite e durabilidade.⁹⁴ Esta mesma preocupação com os augures celestes é

⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 77-78 (T, f. 18v-19r). Martini reitera o exemplo vitruviano (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6,1) de Mitilene, na ilha de Lesbos, onde foram feitas elegantes intervenções, mas não tendo sido colocadas prudentemente, provocavam grandes prejuízos ao bem estar comum.

⁸⁷ Título do primeiro livro (*primo trattato*) da segunda versão do tratado.

⁸⁸ Os terrenos são responsáveis por prover ao homem alimento e outros frutos de que necessita. Na voz de Francesco di Giorgio: "Dos terrenos, as plantas são diretamente nutridas, e então os animais e por último os homens". Além de responsável por essa cadeia que assegura manutenção do homem, o solo provê pedras e metais, que também corroboram a conservação da vida de todo animal perfeito. (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 302-305 - M, f. 3r).

⁸⁹ A água, fria e úmida, tem em si a capacidade de obter as características daquilo que encontra ao passar por um terreno, podendo ser alterada, e maculada. Deve-se, portanto, verificar se a água da região é insípida, incolor, e seu peso comparado a outras águas sabidamente sãs, lembrando que quanto mais leve, mais pura e menos misturada. (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 305-306 - M, f. 4r-4v).

⁹⁰ O ar, da mesma maneira que a água, pode trazer consigo as nocividades encontradas nos terrenos e águas pelos quais passou, assim deve-se averiguar se é puro, inodoro, e não muito espesso, como em locais de altitude muito baixa, nem muito sutil (rarefeito), como nas regiões demasiado elevadas.⁹⁰ (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 306-307 - M, f. 4v-5r).

⁹¹ Por conseguinte, os ventos também têm a mesma propriedade que a água e o ar. Uma vez que constam de exalações quentes que se movem horizontalmente percorrendo grandes distâncias, os ventos podem trazer consigo diversos odores pestíferos, dependendo por onde passaram ou a partir de que se originaram. Devem ser evitados principalmente os ventos meridionais, que não apenas na península Itálica, mas também na maioria das regiões, são perniciosos e provocam enfermidades aos homens. Os ventos *sirocho* e *borrea* pelo mesmo motivo devem ser evitados. Se a região não conta com obstáculos naturais a romper sua incidência maléfica, o arquiteto deve construir estruturas que o façam. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 307-309 (M, f. 5r-5v).

A título de exemplo: uma casa deve estar protegida dos maus ventos, dispondo de aberturas voltadas para a direção mais temperada entre o frio e o calor (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 78, 337-341 - T, f. 19r; M, f. 14v-16r); os banhos em locais quentes, e sob a luz ocidental ou meridional, mas distante do setentrão (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 100 - T, f. 23v); nas residências rurais, a adega, o celeiro, e a despensa devem estar voltados para o setentrão, do contrário o calor estragaria os insumos armazenados, já o armazém de óleos pode estar ao sul, pois requer calor (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 102 - T, f. 24r); os aposentos de inverno devem estar na direção meridional, pelo calor, e os de verão na direção boreal, pelo frio (MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 328-329 - M, f. 11r-11v); na igreja o estátua do orago (*simulacro*) e o altar devem estar voltados para o levante e a porta principal para o poente, e caso não seja possível, deve-se aproximar ao máximo disso, e preterir antes a orientação meridional, que a setentrional MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 53, 412-413 - T, f. 14r; M, f. 46v). Quanto aos conventos ver p. 237-238 - T, f. 65v-66r).

⁹² Os materiais são considerados por Martini comuns a todas as obras, sendo importante ao arquiteto ter ciência das características peculiares a cada um deles, e principalmente as diferenças entre tipos de um mesmo material, como por exemplo, os diversos mármorees que existem, para que consiga eleger o mais adequado para cada situação seja pela resistência, pelas questões plásticas, ou mesmo pela disponibilidade. Por esta ocasião Francesco di Giorgio arrola longa lista de materiais, entre os quais estão os mármorees de Luni, de Carrara, granitos, pedras calcárias, tipos de terra para produção de tijolos, gesso, areias, madeiras, enunciando as qualidades peculiares a cada material e tipo, bem como os locais onde são encontrados. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301-323 (M, f. 2v-12v).

⁹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 309 (M, f. 5v).

⁹⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301-302 (M, f. 2v-3r).

manifestada por Filarete ao descrever o rito de inauguração de Sforzinda, cuja data e horário é calculada em função da posição dos astros.⁹⁵

Assegurada a salubridade e sustento da cidade e de seus habitantes, pela eleição de sítio conveniente, Martini precisa também a adequada orientação dos edifícios com atenção às regiões celestes e à salubridade do lugar. Residências citadinas ou rurais, conventos, igrejas, enfim todos os edifícios devem ser concebidos com observância ao terreno e a respectiva posição em relação ao sol e aos ventos, e os cômodos internos dispostos de tal modo que os usos convenham às incidências externas.

Com efeito, ao iniciar a descrição de casas na segunda versão do tratado, Martini adverte:

“A princípio deve-se saber que a primeira advertência que compete ao arquiteto é verificar em que clima, região celeste e sítio se deve fazer o edifício.”⁹⁶

Ainda que o tratadista exaltasse composições geometricamente regulares, e formas perfeitas, a justa concepção de cada obra está mais ligada à boa resposta às exigências singulares que cada problema apresenta. No tocante ao desenho da cidade, a composição geométrica não é a determinante primeira. Ela está subordinada a outros condicionantes, ligados, por exemplo, à segurança ou mesmo à adequação ao sítio, enfim ao bom juízo do arquiteto na avaliação do contexto em que a obra a ser definida está inserida.⁹⁷ Para Fiore⁹⁸ a originalidade da arquitetura militar de Francesco di Giorgio tem origem numa “pesquisa que se pode chamar de funcional e distributiva”, mais que, como muito se insistiu, na intenção do tratadista de colocar em evidência as geometrias regulares dos novos circuitos murários.

As muralhas devem ser amplas e grossas, os revelins providos de passagens internas e os fossos largos, profundos, mas tudo isso pode ser diferente em função das necessidades peculiares de cada local.⁹⁹ A mesma sujeição ao sítio incorre no perímetro das torres, torreões, e inclusive circuito da muralha. Martini admite diversos formatos para cada uma destas estruturas,¹⁰⁰ mas é assertivo:

“Deve-se considerar o lugar e o sítio, e segundo este edificar, pois um requer uma forma, e em outros [sítios], outras [formas], sendo sempre necessário procurar direcionar as

⁹⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 101-102 (f. 24v-25r).

⁹⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 327-328 (M f. 11v)

⁹⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3 (T, f. 3r).

⁹⁸ FIORE, Francesco Paolo. “Principi architettonici di Francesco di Giorgio”. In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. p. 376.

⁹⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 4-5 (T, f. 3v).

¹⁰⁰ Como visto no capítulo 03.

extremidades dos ângulos para as partes mais débeis quanto ao ataque, de modo que, pela obliquidade, escape oportunamente das máquinas [armas de guerra].”¹⁰¹

O mesmo vale para o desenho das vias da cidade. Francesco di Giorgio pauta a disposição dos traçados viários pelas diferentes conformações de terreno. Assim em cidades montanhosas as vias perimetrais deveriam ser em caracol, espiraladas, ou ondulantes (em zig-zag), com certa obliquidade, e não paralelas ao circuito murário. Tais vias deveriam vencer as diferenças de altitude gradualmente, e assegurar facilidade de locomoção dos transeuntes.¹⁰² As diversas formas admitidas por Martini, , assim como havia sugerido Alberti,¹⁰³ devem adequar-se perfeitamente às condições topográficas do sítio onde serão construídas.

Francesco di Giorgio é insistente na adequação da obra ao sítio. Reiteradamente o tratadista atesta a eminência da observação do sítio para definição do edifício, nunca considerando o edifício isolado, mas sempre inserido no respectivo contexto. Para Martini a fertilidade do sítio deve assegurar a manutenção da obra enquanto a orientação e forma de qualquer edifício devem corroborar a boa insolação e ventilação. A construção arquitetônica qual um corpo humano decoroso deve executar suas funções com pleno vigor.

Mais explicitamente que nos tratados precedentes, as noções de “*decore*” e “*distribuizione*” são aclaradas e aprofundadas na tradução comentada de Cesariano.

O decoro, conforme a natureza, consiste na decente pulcritude de espécie ou qualidade natural. Para o tradutor-comentarista a natureza do lugar deve contribuir para o caráter da divindade de um templo. Neste caso, Cesariano aduz os deuses pagãos capazes de curar homens enfermos, citados por Vitruvius, aos santos cristãos com mesma disposição, sendo nominados Antonio, Lázaro, Cosme e Damião, Roque e Sebastião. Para tanto, deve-se verificar se na região há fontes de água limpa para consumo e banhos, fugir aos locais baixos e pantanosos, aos ares corrompidos e pestilentos, de modo que o sítio corrobore a convalescença do doente.¹⁰⁴

Para Cesariano o decoro natural pela observância ao sítio incorre também nos demais edifícios, como os residenciais, cujas bibliotecas devem estar voltadas ao oriente

¹⁰¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 7 (T, f. 4v). Cfr. também: p. 8, 15, 20, 24 (). Martini retoma este ponto na segunda versão do tratado, ao discorrer sobre as *Forme di Rocche e Fortezze* e as estruturas de defesa que as compõem, ao precisar: “Mas é necessário, na maioria das vezes, imitar e observar a natureza do local, e segundo ela conformar-se (, pela qual muitas vezes os edifícios se adaptam).”¹⁰¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 450 - M, f. 59v – indicação de parênteses tal como na edição utilizada. Cfr. Também: p. 8, 15, 20, 24, 445, 453-454, 456 (T, f. 3r, 5v, 7r, 8r; M, f. 57r, 63r-63v, 65r).

¹⁰² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20-21, 24 (T, f. 7r, 8r); 367. (M, f. 29v).

¹⁰³ ALBERTI. *L'Architettura*. III, 3, p. 288-289 (f. 59v).

¹⁰⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 482-483 (c.17r-17v). O anotador ainda ressalta que “Vitruvius ainda nos mostra, com magna diligência, que a saúde dos corpos e das coisas podem obter diuturna sanidade dos aspectos do céu.” CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 484 (c. 17v).

para proteger os livros; os *scriptorie*¹⁰⁵ devem ter orientação setentrional pois os ofícios aí executados (escrita, pintura, ourivesaria, etc.) exigem mesma intensidade de luz ao longo de todo o dia.

A assegurar a justa observância das regiões celestes pela incidência de luz, o arquiteto conta com a óptica, uma das subdivisões do desenho.¹⁰⁶ Como afirma Cesariano, a óptica é sócia da gnomônica, e possibilita o estudo de certas regiões do céu e do reto encaminhamento dos lumes segundo o percurso do sol. Por meio desta disciplina é possível encontrar soluções visando garantir a insolação de todos os cômodos, mesmo aqueles que não têm contato direto com o exterior. São exemplos as aberturas nos tetos (zenitais) e a reflexão dos raios solares.¹⁰⁷

Ao tratar sobre a implantação da cidade o tema da adequação ao sítio retorna com grande vivacidade.¹⁰⁸

Cesariano elenca as seis condições para a consecução da salubridade. Elas consistem: na pureza e temperança dos ares; na boa qualidade das águas; na boa espécie dos terrenos; em não estar sujeito a ventos nocivos; e estar em local elevado para que a água corra com facilidade e para que os ares não fiquem infectados pelos “humores vaporosos”; ter fácil acesso a porto marítimo ou fluvial devido às comodidades que estes oferecem, como a abundância de suprimentos.¹⁰⁹

As condições arroladas pelo tradutor-comentarista, como sugere Rovetta,¹¹⁰ remetem às prescrições albertianas quanto à *regio*.¹¹¹ Mas elas estão ainda mais próximas aos seis aspectos estabelecidos por Francesco di Giorgio que devem ser observados na concepção da obra (influências celestes, terrenos, águas, os ares, ventos e materiais), à diferença que Cesariano não menciona nesta ocasião os materiais, e é mais restritivo, privilegiando sítios elevados. A similitude pode ser identificada ainda com as prescrições de Filarete, o qual

¹⁰⁵ Descrevendo a orientação das “*pinacotece*” Cesariano esclarece que entende pinacoteca não como coleção, depósito de quadros, mas como chancelaria, local de trabalho (*stantie da officinare*), o que pode ser considerado etimologicamente correto, lembrando que *pinakothēke*, do grego, corresponde ao depósito de quadros ou cartas. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 484 (c. 17v).

¹⁰⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 378 (c. 4v). Tema estudado no capítulo 1.

¹⁰⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 377-378 (c. 4v). O tradutor-comentarista lembra que esses cômodos de exposição restrita são sempre temperados, pois estão protegidos das extremas variações de tempo e solar que ocorrem ao longo do ano (as estações do ano), e que, por outro lado, a insuficiência de luz deixa o ar insalubre, frio e contaminado.

¹⁰⁸ Em concordância com Vitrúvio, Cesariano assevera que para a diligente eleição do sítio, o arquiteto deve verificar a presença de águas puras e animais saudáveis (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4, 9), estudar a incidência dos ventos (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6, 1), escolher um local onde o clima é temperado (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4, 1), visando alcançar a “boa comodulação” dos elementos (calor, umidade, terra e ar) que constituem o equilíbrio natural (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4, 5-7). O anotador lembra também que os elementos dos organismos vivos se comportam de maneiras diferentes sob distintos climas celestes. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 495-496, 501, 503-504, 507 - c. 18v, 19r-20r).

¹⁰⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 509 (c. 20r).

¹¹⁰ ROVETTA, Alessandro. “Note”. In: *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna del primo libro. A cura di Alessandro Rovetta. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. Milano: Vita e Pensiero, 1996. p. 509, nota 102.

¹¹¹ ALBERTI. *L’Architettura*. I, 3-4, p. 24-43 (f. 5v-9r).

mesmo sem elencar condições, versa sobre todos esses aspectos, apesar de divergir de Vitruvius e Cesarino, ao eleger um sítio em vale.

Para Vitruvius o desenho de toda a cidade está ligado às “regiões do céu”, e nas respectivas incidências molestas e indesejadas.¹¹² Cesarino identifica na construção da rosa dos ventos a razão geométrica que orientará o desenho de toda a cidade.¹¹³ Para além do aspecto plástico, a subordinação do desenho da cidade a tal instrumento está relacionada à salubridade cidadina.

Não apenas as vias principais, mas também as portas, as praças, e os edifícios constituintes dos quarteirões são posicionados de modo a evitar a veemência dos ventos. Cesare Cesarino elabora para a cidade um desenho que segue à risca a recomendação vitruviana de que a rosa dos ventos deve orientar sua concepção,¹¹⁴ o que o anotador atesta:

“Com esta [rosa dos ventos] se faz, não apenas a cidade, mas todas as fábricas que nela devem ser construídas.”¹¹⁵

Para Cesarino:

“O motivo de *se excluir ventos* [molestos] *não apenas é eficaz*, de fato isto fará os corpos valentes e o local salubre e são.”¹¹⁶

O contrário é exemplado pela cidade de Metilene. A cidade da ilha de Lesbos fora edificada de modo magnificante e elegante, e segundo Cesarino com vias ortogonais. Para o anotador, disposição perpendicular das vias (em laranja fig. 4) consta de imprudência tal que possibilitava aos ventos provocar enfermidades aos habitantes, de tal modo que a incidência do austro adoentaria os homens, a do coro provocaria tosse.¹¹⁷ Com este exemplo Cesarino justifica sua predileção pela radiocentricidade das vias em detrimento da ortogonalidade, pela adequação à rosa dos ventos, e conveniente incidência dos ventos.

¹¹² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4-6.

¹¹³ Como visto no capítulo 3.

¹¹⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6.

¹¹⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 553 (c. 25r). Cfr. também p. 558-561 (c. 25r).

¹¹⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 545 (c. 23v). Em Itálico é indicada o trecho do texto de Vitruvius a ser comentado por Cesarino.

¹¹⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 537-538 (c. 22v). Cfr. também: VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 6, 1.

Figura 4. Cidade vitruviana segundo Cesare Cesariano (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 24 - c. 26v).

O mesmo esquema, que num primeiro momento orientou a definição da cidade geometricamente, reaparece então como norteador da conveniência da cidade aos aspectos externos, ao contexto em que deve ser inserida.

Para Cesare Cesariano a concepção da cidade se inicia com o posicionamento do gnômon – instrumento usado para a construção da rosa dos ventos – no local onde estaria o centro dela.¹¹⁸ Por conseguinte, o desenho proposto por Cesariano para a cidade é acrescido da indicação dos ventos ao longo do respectivo circuito, e daí a razão e a divisão de toda a cidade.¹¹⁹

Cabe ressaltar que Cesariano estabelece o número de vias amplas em 8, considerando equivocada a determinação feita por outrem em 12,¹²⁰ e fundamenta sua interpretação na existência de 8 ventos principais.¹²¹ As vias de maior porte, devem convergir nas regiões entre dois ventos consecutivos, ou seja, radialmente, como dispostas na figura (indicado em vermelho nas fig. 4, 5).¹²² Destaca-se ainda que, apesar do anotador pautar a orientação das vias de maior porte pelos 8 ventos principais, ao observar o

¹¹⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 562-563, 580 (c. 26r, 28r)

¹¹⁹ A prescrição vitruviana na voz de Cesariano: “Por esse motivo [romper a veemência dos ventos] a direção das vias serão convertidas pela região dos ventos, de modo que incidindo nos ângulos dos quarteirões, possam ser rompidos e, repelidos, sejam dissipados.” (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 561 - c. 26r).

¹²⁰ Como sugere Rovetta, Cesariano mesmo sem mencionar nomes, provavelmente referia-se às obras de Fra Giocondo ou Fabio Calvo. ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 580, nota 188.

¹²¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 580 (c. 28r).

¹²² Deste modo, a força impetuosa dos ventos ao soprares são dissipadas pelos ângulos que encontram nas edificações dos quarteirões (*insulae*), sem prejudicar os habitantes e transeuntes da cidade. (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 537, 558-562 - c. 26r).

desenho (indicado em vermelho na fig. 5) é possível verificar que elas escapam a todos os 24 ventos indicados.

Figura 5. Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade para identificação das figuras geométricas originárias da rosa dos ventos e a direção das vias e foros ou basílicas (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 26, c. 27r).

Para Cesariano as vias radiais são consequência da orientação ditada pela rosa dos ventos. Considerando o esquema dos quadrados rotacionados, a direção dos ângulos obtusos (de 135°) coincide com a região entre ventos que determina o encaminhamento das vias radiais e o posicionamento das portas no perímetro da cidade. Os vértices retos estabelecem o alinhamento dos principais ventos, coincidente com o das torres maiores e também dos foros ou basílicas (indicados em verde na fig. 5), ainda assim estas praças são protegidas dos ventos pela disposição irregular das vias de menor porte e dos quarteirões.

Para além da garantia da manutenção dos homens e da cidade pela disponibilidade de alimentos e água, Cesare Cesariano exalta a vivacidade do corpo pela harmonia dos elementos que os constituem (calor, umidade, terra e ar), diretamente relacionados com as regiões celestes. Para o tradutor-comentarista, o modelo de cidade radial, símbolo da organização racional do espaço que vivifica a coesão do *homo bene figuratus*, encontrou na exposição vitruviana da rosa dos ventos a justificativa técnica que corrobora sua validade, assegurando salubridade ao organismo citadino.

Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano pautam a definição do desenho da cidade pelas imposições do sítio – a topografia e os ventos, respectivamente, ou seja, pela

adequação a tais condicionantes. Ainda que atento às imposições pelo sítio, Filarete se exime em definir o desenho de Sforzinda a partir das condições externas, valendo-se da liberdade que um terreno em planície protegido da moléstia dos ventos oferece.

4.2.3 Vias navegáveis

A presença da água na cidade assume particular relevo nos tratados, não somente pela oferta de alimentos e por sua qualidade indicar a salubridade do sítio a ser eleito, mas também pela possibilidade de limpeza da cidade quando já estiver ativa e produzindo sujidades, ou ainda, como aponta Alberti,¹²³ pelo transporte de materiais, a corroborar as trocas de produtos, dando vazão àquilo que é abundante e proporcionando a aquisição do que é escasso.

Já na descrição do sítio Filarete acena a disposição para o transporte fluvial. Ao avaliar a possibilidade de conduzir madeira das árvores do alto de uma das montanhas que circunda o Vale Inda, Filarete afirma que o rio é apto à circulação de grandes barcos e navios de carga.¹²⁴

Filarete, ao propor as vias para Sforzinda, oferece duas soluções a seu senhor, ambas incluindo a presença de água. A primeira era constituída por vias secas laváveis. Estando a praça central em cota de altitude superior ao perímetro citadino, as vias se estendiam com inclinação tal que bastaria abrir as *bocche* de um reservatório de água posicionado na praça central e todas elas seriam lavadas, escoando a água até as portas da cidade. (fig. 6).¹²⁵

Figura 6. Fonte com as *bocche* no meio da praça (fonte: FILARETE. **Trattato**. 1972. tav. 36 f. 60v).

¹²³ ALBERTI. **L'Architettura**. Livro III, 2, p. 276-277 (f. 57v).

¹²⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 59 (f. 13v).

¹²⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43r); Livro VIII, p. 235 (f. 60v.-61r).

A outra sugestão para a estrutura viária de Sforzinda estabelece cursos d'água nas vias principais, que ligam a praça central radialmente com o perímetro da cidade. A presença destes canais visava maior comodidade aos habitantes, de modo a privilegiar a navegação, em detrimento da circulação de carruagens.¹²⁶

Em resposta, o senhor de Sforzinda opta por uma terceira solução, o meio-termo às alternativas apresentadas por Averlino. Fica estabelecido, portanto, que os canais navegáveis fossem implantados em metade destas vias principais, intercaladas com as vias secas e laváveis, de modo que as circulações por via terrestre e aquática fossem facultadas, sem comprometer a higienização da cidade.¹²⁷

A presença de cursos d'água é requerida também circundando a praça principal, aquela anexa ao mercado, e as demais praças secundárias de mesma vocação. Mais uma vez a preocupação com a facilidade do transporte de materiais e com a salubridade enseja tal prescrição. Deste modo as mercadorias e alimentos aí comercializados teriam pronta distribuição, e as sujeiras e odores gerados em determinados ofícios seriam levados embora.¹²⁸

Os canais navegáveis são adotados por Filarete em sua Sforzinda com a finalidade de promover transporte de cargas bem como higienizar a cidade,¹²⁹ assegurando o bom desempenho do organismo citadino.

Francesco di Giorgio não apresenta como proposta a construção de canais navegáveis dentro da cidade. No entanto, a eminência da presença da água na cidade não lhe escapa. Em seu tratado verificam-se longas passagens esclarecendo como se construir cisternas e aquedutos para o armazenamento e condução de água,¹³⁰ ou mesmo sistemas de bombeamento de água.¹³¹

Lembrando que os sítios não dispõem todos das mesmas riquezas naturais, Francesco di Giorgio aponta a urgência em importar aquilo que faltasse, alimentos ou mercadorias (*mercanzie*). O sienense indica ainda que o melhor, e mais cômodo, meio para se transportar essas cargas de um lugar a outro é por via aquática. Em seu entendimento, de outra forma não seria congruente e nem mesmo possível.¹³²

Já na primeira versão do tratado Martini oferece uma solução para as cidades providas de rios cujo volume de água inibia a navegação. Estes casos o tratadista remedeia

¹²⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43v).

¹²⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 168 (f. 43v).

¹²⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

¹²⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43v). Sobre a eminência da água para higienização da cidade e transporte de cargas ver FIRPO, Luigi. "La Città ideale del Filarete". In: *Studi in memoria di Gioele Solari*. Torino: Edizioni Ramella, 1956. p. 41-43.

¹³⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 110-116, 178 (T, f. 26r-27v, 45r); 367. (M, f. 29v).

¹³¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 178-189 (T, f. 45r-49r); 499-500. (M, f. 94-94v).

¹³² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 485 (M, f. 86r).

com a construção de um complexo de comportas (fig. 7) que controlavam a vazão de água, aumentando e diminuindo seu volume em determinados trechos do rio, para induzir a locomoção de embarcações.¹³³

Figura 7. Complexo de comportas (*Chonche navigabile*) que induzem locomoção de embarcações. Abaixo do desenho lê-se: *fiume com porti e ccataratte dove e navili innanzi e 'ndietro andare possano* (fonte: MARTINI. II cod. Ashburnham 361 - Trattato. 1979. L, f. 41r).

Francesco di Giorgio também não ignora a capacidade de purgação da água. Memora-se que Martini indica ser próprio da água apreender a natureza dos corpos que encontra no caminho, podendo levar consigo muitas qualidades malignas.¹³⁴ Esta observação é feita ao advertir sobre a eleição do sítio, quando ressalta que se rios são turvos e quentes, suas águas estão contaminadas, pois trouxeram consigo sujidades dos locais por onde passou. Se água dispõe da habilidade de trazer impurezas, pode-se inferir, portanto, que ela também é capaz de levar embora os detritos gerados pela cidade.

Para Martini, a água assume tal importância na urbe que pode colocá-la em risco. O tratadista afirma que privando uma cidade de água é possível conquistá-la. Para tanto bastaria represar ou desviar o rio que a alimenta.¹³⁵ Averlino apontara as árvores frutíferas, animais de caça e pesca como alimento que garante a manutenção da cidade,¹³⁶ Francesco di Giorgio indicara o terreno¹³⁷ como aprovisionador dos víveres humanos e citadinos. Mas, com essa passagem, Francesco di Giorgio patenteia estar ciente de que, sem a água, o terreno nada pode prover. O arquiteto sienense mostra estar alguns passos mais próximo de Leonardo do que Filarete está. Na concepção leonardesca é, pois, a água que assegura a existência de tal nutrição, pois na sua ausência, nem vegetação, nem animais, viveriam, e, por conseguinte, num efeito global, tudo no mundo pereceria:

¹³³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 178-179 (T, f. 45r).

¹³⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 305 (M, f. 4r).

¹³⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 209-210 (T, f. 55v).

¹³⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 45 e 46 (f. 9r); Livro IV, p. 104-105 (f. 25v).

¹³⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 302-305 (M, f. 3r).

“Mantido o elemento da água fechado em barragens de rios e do mar (...), estes rios ficarão sem suas águas, a terra fértil não enviará mais as frondes germinativas, os campos não serão mais adornados com grãos que recaem, as ervas frescas morrerão e todos os animais não encontrarão pastagens, e faltará alimento aos leões e lobos, predadores que vivem da caça, e aos homens, após muitos reparos, convirá abandonar suas vidas, então faltará o gênero humano. E, deste modo, a terra fértil e frutuosa, abandonada, se tornará árida e estéril, e [tudo isso] devido ao humor de água recluso em seu [da terra] ventre (...). Então a sua superfície se tornará tórrida, e este seria o fim da natureza terrestre.”¹³⁸

Indispensável como a água é aos edifícios e ao viver do corpo humano, Martini associa as nascentes e rios ao mamilo e às veias humanas.¹³⁹ Para o tratadista assim como o mamilo materno não seca por extrair das veias tudo o que é necessário, também rios e nascentes são perenes, percorrendo por canais o corpo e ventre da terra.¹⁴⁰ É, pois, esta organicidade existente no corpo e no mundo, que a água deve oferecer à cidade, garantindo a plenitude de seu funcionamento.

Esta imagem descrita por Francesco di Giorgio para retratar relação macro-microcós mica estabelecida entre o corpo humano, o mundo e, por conseguinte, a cidade, parece ser retomada mais tarde, por Leonardo da Vinci, que também relaciona os cursos d’água e a circulação sanguínea:

“Esta causa move a água (...) a mesma que move o sangue na espécie humana, e como pela rota das veias, o sangue surge em baixo e atinge o topo máximo da altura do homem, também pelas rotas das veias do cume dos montes fazem verter as águas baixas.”¹⁴¹

Para Leonardo a cidade demanda recursos hídricos:

“A água nascente e fresca. (...) deve ser vista clara (...) os peixes devem ser daquelas [espécies] que não turvem a água (...). Serão feitos, à frente do moinho, muitos condutores de água para as casas e fontes em diversos lugares, e em algumas passagens nas quais os transeuntes encontrarão água a verter à vontade”¹⁴²

Ao imaginar as *boche* da praça central de Sforzinda, que abertas, verteriam água por toda a cidade, limpando-a, é possível verificar que o mecanismo orgânico descrito por

¹³⁸ VINCI, Leonardo da. **Código Arundel 263**. f. 155v. Trecho do código leonardesco apresentado em GARIN, Eugenio. **Rinascite e Rivoluzioni: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo**. Roma: Laterza, 1975. p. 246.

¹³⁹ Estabelecendo correspondência similar, Cesariano, posteriormente, associará as pedras e madeiras existentes entre um rio e outro à carne que preenche o corpo entre uma veia e outra, dotando-o de maior ou menor robustez. CESARIANO. **De Architectura commentato**. 2002. p. 128-129 (c. 46r).

¹⁴⁰ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 160 (T, f. 40v).

¹⁴¹ VINCI, Leonardo da. **Código Arundel**. f. 263. Trecho do código leonardesco apresentado em GARIN, E. **Rinascite e Rivoluzioni**. 1975. p. 246.

¹⁴² VINCI, Leonardo da. **Código Atlântico**. f. 271v. Trecho do código leonardesco apresentado em GARIN, E. **Rinascite e Rivoluzioni**. 1975. p. 247.

Francesco di Giorgio e Leonardo já aparecia, ainda de forma incipiente, por meio da referida fonte ideada por Filarete. O “mamilo” Martiniano que, perene, verte água, as “veias sanguíneas” leonardescas que jorram tal líquido, as *boche* filaretianas, constam de aparatos, orgânico-arquitetônicos, que igualmente limpam e alimentam a urbe.

Leonardo da Vinci também manifesta cuidados com a salubridade e higiene da cidade que se esteiam em recursos hídricos. No Manuscrito B reitera a importância da proximidade com rios ou mar para escoamento de esgoto, ao descrever o plano para a cidade em dois níveis (fig. 8):

“Seja feita tal cidade junto ao mar ou a algum rio largo, de modo que o esgoto da cidade, minado pela água, seja levado embora.”¹⁴³

Noutra descrição apresentada em tal manuscrito, Leonardo propõe uma cidade vizinha ao Rio Ticino, de onde seriam desviados cursos d’água para formação de canais, a permear e limpar a cidade (fig.9):

“É desejável escolher um rio com abundante água corrente, para que não contamine o ar da cidade e ainda terá a comodidade de lavar sempre a cidade (...)”¹⁴⁴

Figura 8. Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 16r). Vias e palácios de uma cidade em dois níveis (fonte: MALTESE, Corrado. “Leonardo da Vinci: Frammenti sull’architettura” in *Scriti rinascimentali di architettura* (a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli). Milano: Il Polifilo, 1978. tav. XVI).

Figura 9. Leonardo da Vinci – Manuscrito B (f. 38r). Canalizações de uma cidade derivadas do Rio Ticino (fonte: MALTESE, C. “Leonardo da Vinci: Frammenti sull’architettura” 1978. tav. XVII).

Como L. Firpo observou, Sforzinda foi o primeiro projeto orgânico de toda uma cidade,¹⁴⁵ a cidade-organismo apresentada por Francesco di Giorgio, e ainda mais incisivamente por Leonardo, já aparece no tratado de Filarete ainda timidamente. As

¹⁴³ VINCI, Leonardo da. *The manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France: Manuscript B*. Translated and annotated by John Venerella. Milano: Ente Raccolta Vinciana, 2003. foglio 15 verso, p. 29.

¹⁴⁴ VINCI, L. *Manuscript B*. 2003. Foglio 38 recto, p. 62.

¹⁴⁵ FIRPO, L. “La città ideale del Filarete”. 1956. p. 56, 58.

analogias entre o corpo – enquanto totalidade orgânica – e a cidade não configuram para Filarete um ponto de partida a ser plenamente explorado. É um conceito que aparece nas diretrizes filaretianas de modo quase intuitivo, posteriormente aprofundado na tratativa de Francesco di Giorgio, e de Leonardo, o qual identifica na *macchina corporea* a referência inconcussa, tendo-a como de suas concepções, seja num edifício ou mesmo em toda uma cidade.

Cesare Cesariano também aponta para as referidas disposições da água, logo na abertura do capítulo V do livro I, onde Vitrúvio introduz o tema da cidade.¹⁴⁶

Para Cesariano, os canais que conduzem água e ligam a cidade com os rios e mar devem ser escavados pela sanidade que ela oferece, bem como para que se possa contar com transporte aquático, este muito mais expedito que o terrestre.¹⁴⁷

Com esta passagem Cesariano já prenuncia o acréscimo proposto à sua interpretação de cidade vitruviana: os canais navegáveis.

“Os canais ou aquedutos, tanto cobertos quanto descobertos, que correm internamente, limpam essas cidades ou fortificações, são assinalados C.”¹⁴⁸

Estas vias navegáveis são justapostas a 4 das 8 vias radiais, e à via anelar que circunda toda a cidade, como indicado por C (em azul na fig. 10).

Figura 10. Cidade de Cesare Cesariano com destaque dos canais navegáveis (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. Fig. 24 - c. 26v).

¹⁴⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 515 (c. 20v).

¹⁴⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 516 (c. 20v).

¹⁴⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 563 (c.26r).

Para Rovetta¹⁴⁹ este sistema de *navigli* proposto pelo anotador o aproxima de seus antecessores. Vale dizer que os estudos de Filarete para Sforzinda, acerca dos canais navegáveis e das fontes de água que vertem água limpando a cidade,¹⁵⁰ a associação entre leite e corpo humano (mamilo materno), água e terra,¹⁵¹ ou o liame leonardesco entre água-terra e sangue-corpo,¹⁵² emergem na cidade de Cesariano, revelando-a como organismo cujos usos são executados com tenacidade.

4.2.4 Inserção dos edifícios na cidade

Filarete apresenta a disposição dos edifícios no interior da cidade a partir das praças. Cabe lembrar que Sforzinda é composta por um complexo de praças distribuídas pela cidade. Vale dizer: a praça central principal, com as duas praças anexas, a dos mercadores e a do mercado, além de outras secundárias, situadas no ponto médio das vias radiais, ou seja, as praças de mercado e as paroquiais.

Pelas descrições de Filarete, na praça central estavam alocados (fig. 11): a catedral (o *Duomo* de Sforzinda), em frente à qual deve existir um espaço para venda de animais e “outras coisas”; a corte, diante da qual se deve reservar uma área para eventuais apresentações públicas festivas e jogos; o palácio do senhor; o da potestade; e o do capitão. Ela era circundada por pórticos que abrigariam as oficinas de prata, as mercearias (*merciai*), ofícios de artes (*arti*), enfim diversas *botteghe*.¹⁵³

Figura 11. Detalhe do complexo de praças do núcleo central de Sforzinda. A imagem foi rotacionada em 180° para que o norte corresponda à direção vertical, na porção superior (adaptado de: BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura de Rinascimento*. Barcelona: Gustavo Gilli Ed., 1984. p. 323).

¹⁴⁹ ROVETTA, Alessandro. “Note introduttive all’edizione moderna del primo libro del Vituvio di Cesare Cesariano”. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, p. 247-308, 1996. p. 305.

¹⁵⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43r); Livro VIII, p. 235 (f. 60v.-61r).

¹⁵¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 160 (T, f. 40v).

¹⁵² VINCI, Leonardo da. *Código Arundel*. f. 263. Trecho do código leonardesco apresentado em GARIN, E. *Rinascite e Rivoluzioni*. 1975. p. 246.

¹⁵³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r.-14v); Livro VI, p. 165-167 (f. 43r-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

O *Duomo* encabeçava a referida praça pelo oriente e o palácio real, pelo ocidente (fig. 11). Na porção setentrional estava a praça dos mercadores, que respondia ao palácio da potestade, pois nela estariam os edifícios da administração pública, vale dizer, o palácio dos conselhos da cidade (*ragione del comune*), a prisão, a alfândega e o erário (fig. 12, 13). Ao sul estava a praça do mercado, sob governo do palácio do capitão, a qual era especializada no comércio de produtos que atendem à vida humana, abrigaria tendas de aves e frangos, peixarias, açougues, tavernas, albergues públicos, prostíbulos (*luogo venereo*), termas e estufas sendo circundada por canais d' água (fig. 14, 15).¹⁵⁴

Figura 12. Esquema de usos da praça dos mercadores, com a “dogana” e os edifícios de *arti* (artesãos) (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 49 f. 73r).

Figura 13. Esquema funcional da praça dos mercadores. Na figura, em letras maiúsculas, lê-se: “TARPEA, ERARIO - CIOÉ ZECA, RESIDENZA DELLARTI MAGIORI, PIAZZA DI MERCADANTI, DOVANA, PIAZZETTA CHIEZA, PALAZO DI COMUNE, PIAZZETTA CHIESA, PALAZO DI PODESTA, PIAZZA MEDESIMA, RESIDENZA DELLARTE MINORE, PREGIONE” (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 139 cod. Palatino)

¹⁵⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r.-14v); Livro VI, p. 165-167 (f. 43r-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

Figura 14. Planta da Praça do Mercado de alimentos (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 50 f. 73v).

Figura 15. Esquema de distribuição das atividades na praça do mercado. Na figura, em letras maiúsculas, lê-se: “PIAZZA OVE SE VENDE GRANO, PONTE, PALAZZO DI CAPITANO, PONTE, CASA USURA, ENTRATA, ENTRATA, PONTE, OSTERIE, CACERIA, PIAZZA DOVE SE VENDE HERBE ET ALTRI FRUCTI, TERME IDEST ISTUFE, COCHERIA, POLERIA, CHIESA, PORTICO, PONTE CASA DI VENERE, PONTE, ENTRATA, PESCERIA, ENTRATA, PONTE, TAVERNA, CASA DI BACCO, PIAZZA DOVE SI VENDE IL VINO” (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 140 cod. Palatino).

As praças secundárias, de menor porte, foram distribuídas pela cidade para corroborar a comodidade da população, este o motivo de estarem no ponto médio das vias radiais. As praças secundárias de mercado foram posicionadas nas vias radiais mais largas – que ligam as portas ao centro – e elas teriam a mesma especialidade que aquela de mercado anexa à praça principal, estando da mesma forma sob os cuidados do palácio do capitão.

Neste caso, abdicando a liberdade que desfrutou para definir o perímetro da cidade, Filarete pormenoriza a orientação mais adequada a cada praça. Assim, as duas praças voltadas ao oriente estariam destinadas ao comércio de palha e lenha, assim como as duas ao ocidente. Naquelas orientadas ao setentrião venderiam óleo e outras coisas, e nas meridionais grãos e vinho. Todas elas envoltas por oficinas de *artisti* (artesãos), e acrescidas de um ou dois açougues.¹⁵⁵ Nas vias mais estreitas alinhadas às torres, foram posicionadas as praças paroquiais, onde estariam as igrejas dos frades menores, eremitas, predadores e outras ordens (fig. 16).¹⁵⁶

¹⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 165-167 (f. 43r.-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v.-61r).

¹⁵⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 166 (f. 43v).

Figura 16. Planta de Sforzinda com destaque das praças secundárias. A imagem original foi rotacionada em 180° para que o norte corresponda à direção vertical, na porção superior (adaptado de: BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. 1984. p. 323).

Averlino não especifica com maior precisão a localização de cada edifício público ou privado pois confia que estarão nos pontos “onde for melhor”, isto é, em conformidade com as atividades que abrigam.¹⁵⁷ Naturalmente, os comércios e ofícios mais desaseados, como as peixarias, açougues, tavernas, seriam dispostas próximas aos canais navegáveis, justamente para facilitar o escoamento da sujeira gerada, impedindo qualquer putrefação ou contaminação dos ares da cidade. Lembrando que estes comerciantes e artesãos seriam responsáveis pelos canais e pela limpeza deles.¹⁵⁸

Filarete, ao tratar da disposição das praças, oficinas e comércios para Plusiápolis, enuncia a similitude com a distribuição em Sforzinda,¹⁵⁹ e determina a proximidade das atividades afins. Assim, os pintores estariam próximos entre si, e também os mestres carpinteiros; alfaiates, sapateiros, comércios de aviamentos; mestres ferreiros, sejam os que trabalhavam ferro, cobre ou estanho; os ceramistas e os vidreiros; tecelões, tintureiros. Os barbeiros, boticários e outros artesãos, cuja atividade era mais necessária ao viver, tinham licença de se dispersarem. Já aqueles que trabalham com *arte grossa* (arte grosseira), como fabricantes de barris (*botti*), de embarcações e carros, deveriam estar nos arrabaldes (*borghi*), fora da cidade.¹⁶⁰

¹⁵⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 64 (f. 14v), 166 (f. 43v), Livro VIII p. 236 (f. 61r); Livro IX p. 271 (f. 70v).

¹⁵⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 237 (f. 61r).

¹⁵⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XXI, p. 632 (f. 171r-171v).

¹⁶⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. p. 632 (f. 171r-171v).

O agrupamento dos comércios e ofícios afins em regiões especializadas já havia sido sugerido também por Alberti, o qual seguia o modo “medieval e oriental”¹⁶¹ de concentração dos ofícios de uma mesma arte numa única via, separados dos demais. Para o humanista cada praça da cidade seria dedicada a um uso próprio, assim numa estariam os artesãos de ouro e prata, em outra, os comerciantes de ervas, noutra, os de animais, e em outra ainda os carpinteiros e artesãos similares, etc.¹⁶² Tal separação em zonas características, distribuídas com conveniência e comodidade, significava para Leon Battista a consecução da gracilidade para a urbe.¹⁶³

Em análise aos elementos propostos por Filarete para a cidade, verifica-se que o tema da cidade como organismo vivo é retomado tacitamente. As praças de Sforzinda, tanto aquelas do núcleo central, como as demais distribuídas no círculo médio, têm caráter de atender as demandas humanas. Na voz do tratadista:

“Então faremos, por um canto e outro da praça [central], duas outras praças: sendo uma para os mercadores, a outra para fazer o mercado das coisas mecânicas, ou seja, daquilo que precisamos para viver.”¹⁶⁴

“(…) na parte meridiana da praça [central] coloco outra praça, onde será, como se diz, um mercado e aí se venderá coisas de comer, como aves, frutas, ervas e outras coisas similares e necessárias para a vida humana.”¹⁶⁵

“Feita a divisão destas praças do modo como disse, naquela dos mercadores e também naquela do mercado público, onde serão vendidos alimentos e ao redor estarão boticário e outros ofícios (*arti*), os quais são necessários à vida do homem e que no momento não cabe narrar, mas apenas atenderemos às necessidades do edificar. (...) Na dos mercadores o palácio da potestade, onde deve estar a razão.”¹⁶⁶

Filarete pensa toda a cidade como organismo que vive e deve realizar suas atividades como tal. Como afirma Garin: “Sforzinda, ‘bela, boa e perfeita, conforme a ordem natural’. As construções correspondem organicamente às necessidades dos cidadãos, ao

¹⁶¹ FIRPO, L. “La Città ideale del Filarete”. 1956.p. 21-22. Cfr. também FIORE, Francesco Paolo. “La città progressista e il suo disegno. Antropomorfismo e *quadrations*”. In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento**. A cura di Paolo Marconi *et alli*. Roma: Bulzoni Editore, 1973. p. 190, 221.

¹⁶² ALBERTI. **L'Architettura**. VIII, 6. p. 714-715 (f. 146v). Cfr. Também Livro IV, 8. p. 330-331 (f. 69r).

¹⁶³ ALBERTI. **L'Architettura**. VII, 1. p. 536-537 (f. 111v-112r).

¹⁶⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r). Sem sublinha no original.

¹⁶⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 165-167 (f. 43r.-43v). Sem sublinha no original.

¹⁶⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v.-61r). Sem sublinhas no original.

seu governo, à justiça, à educação, à formação dos artesãos, às exigências da defesa, ao tratamento das enfermidades e aos exercícios ginásticos.”¹⁶⁷

No complexo central de praças, Filarete dispõe um mercado de alimentos e produtos artesanais que suprem as necessidades físicas humanas atinentes à nutrição e à comodidade, e os edifícios administrativos que devem reger a cidade, assim como a razão governa o corpo. Analogamente pode-se inferir que a Catedral oferece os esteios morais que alimentam a alma. Aquelas de menor porte, distribuídas pela cidade, tornam mais acessível estes alimentos que mantêm e unem os cidadãos. Assim, cada um dos edifícios compõe o complexo de estruturas e atividades que devem estar interligadas, e, decorosamente, colaborar para o bom desempenho da cidade como um todo orgânico.

Explicitamente Francesco di Giorgio patenteia a homologia da disposição dos membros no organismo humano e cidadão. Logo na abertura da primeira versão de seu tratado, o tratadista estabelece a relação entre os dois cosmos apresentando desenho já intitulado por Fabio Mariano *homo ad urbem* (fig. 17).¹⁶⁸

O desenho pode parecer uma associação ingênua entre a cidade e o corpo humano, como sugere Tafuri ao firmar que a “ideologia antropomórfica do arquiteto sienense preocupa-se em reencontrar pontualmente uma *facies* derivada da estrutura humana também para a forma da cidade.”¹⁶⁹ No entanto, efetivamente, o tratadista não visa materializá-lo como tal.¹⁷⁰ A superposição da figura da cidade no corpo humano tem tom apenas ilustrativo, pois, para Martini, este conúbio deve orientar a organização da cidade pela vocação de cada estrutura,¹⁷¹ a partir da distribuição dos membros no corpo do homem.¹⁷²

¹⁶⁷ GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p. 76.

¹⁶⁸ MARIANO, Fabio. **Francesco di Giorgio: la pratica militare. Un'ipotesi attributiva per la “Cittadella simbolica” di S. Costanzo**. Urbino: QuattroVenti, 1989. p. 33.

¹⁶⁹ TAFURI, Manfredo. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento”. In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 422.

¹⁷⁰ RYKWERT, J. **The dancing column**. 1996. p. 385.

¹⁷¹ Alberti já havia sugerido a relação entre membros do corpo humano e as partes do edifício pela correspondência de vocação de cada um deles ao equiparar colunas com as pernas, as aberturas com olhos, narinas e orelhas, a boca e a porta (ALBERTI. **L'Architettura**. IX, V, p. 818-819 - f. 165v), e também Filarete, ao prescrever que a entrada do edifício deve ser concebida segundo a boca, por onde entra o alimento, e as janelas em equivalência aos olhos por onde se vê e entra a luz (FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VII, p. 190 - f. 49r).

¹⁷² Este liame estabelecido por Francesco di Giorgio entre a cidade e o corpo humano denota outro aspecto, a hierarquia dos membros pelo uso, que será estudado a seguir.

Figura 17. Antropomorfismo de cidade fortificada. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Roccha; Torrone; Torrone; tenpio; piazza; chorpo dela città; porta; Torrone; Rivellino; Torrone; fighura del chorpo dov'è la circhunferentia della città e distributioni d'essa” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 1 – T, f. 3).

Tal procedimento remonta a associações anteriormente estabelecidas por Platão que definiu a concepção do corpo de humano tendo como referência uma cidade fortificada, equiparando os membros de cada cosmo pela respectiva vocação,¹⁷³ ou mesmo Cícero, que ao discorrer sobre os mecanismos e o funcionamento dos órgãos de um homem, apresenta suas localizações no corpo em correspondência com as partes de uma cidade fortificada e também com as de uma casa.¹⁷⁴

¹⁷³ PLATÃO. *Timeu*. 70a-70b.

¹⁷⁴ “Os homens não estão na terra para viver como se esta fosse sua última morada, mas, para contemplar daí, o mundo supraterrâneo e divino, espetáculo que não é oferecido a nenhuma outra espécie animal. Os sentidos, mensageiros e intérpretes do mundo material, são localizados na cabeça como uma cidadela [cidade fortificada], e sua disposição os torna maravilhosamente apropriados aos serviços essenciais que nos devem prestar. Os olhos, como guardiões vigilantes, ocupam o lugar mais alto, onde têm um amplo campo de visão e podem exercer sua utilidade. As orelhas, que são responsáveis por recolher os sons são, conforme o caso, localizadas no topo do corpo, porque os sons sobem naturalmente; as narinas estão, com razão, na mesma altura, pois o cheiro sempre segue em sentido ascendente, uma vez que desempenham um papel crucial na avaliação dos alimentos e bebidas, portanto é bom que o órgão responsável pelo olfato esteja próximo à boca. O gosto, que deve distinguir os alimentos, uns dos outros, está localizado na parte da boca através da qual passa aquilo que é para comer e beber.

Quanto ao tato, este se espalha por todo o corpo para que possamos sentir igualmente todas as ações que ocorrem fora e também todos os ataques, mesmo os mais sutis de calor e frio. E, assim como um arquiteto esconde dos olhos e do nariz dos proprietários, as aberturas e condutores por onde passam os humores [líquidos do corpo, secreções] numa casa por ele construída, a natureza também relega [os humores indesejáveis] aos órgãos sensoriais por meio de aberturas cuja utilidade, no organismo, seja semelhante às aberturas e aos dutos da construção.” CÍCERO. *De Natura Deorum*. II, 56.

Para Francesco di Giorgio, a mesma ordem presente no corpo, deve também estar presente na cidade. Na voz do tratadista:

“E assim como os olhos, orelhas, nariz e boca, as veias intestinais e outros membros interiores, que por dentro ou por fora do corpo são organizados segundo sua necessidade e demanda, também nas cidades [isso] deve ser observado, assim como mostraremos.”¹⁷⁵

Ordem e organização são necessárias para o bom funcionamento da cidade descrita por Martini. Assim como no corpo humano, os membros e órgãos estão organizados segundo sua necessidade, a cidade deve ser analogamente organizada, para garantir a devida disposição, beleza e governo:

“(…) Vemos que no corpo humano um membro e outro são igualmente correspondentes, como um braço ao outro, as coxas às pernas, as pernas aos pés, todos com ordem consecutivamente correspondem. E assim também diz-se que tudo em seu interior [os órgãos internos] é ordenado e distribuído para o governo [funcionamento] e suprimento deste. Da mesma forma, que o corpo é dividido interna e externamente, é necessário compartilhar cada membro da cidade para seu suprimento, beleza e governo.”¹⁷⁶

Francesco di Giorgio descreve a cidade fortificada comparando o forte com a cabeça, pois assim como a cabeça conta com os olhos, e a visão, para guardar todo o corpo, também o forte deve estar em posição eminente para que possa ver e guardar todo o corpo da cidade;¹⁷⁷ os braços e pernas com os recintos murários que *partitamente*¹⁷⁸ circundam e ligam toda a grande cidade.¹⁷⁹ Outras correspondências podem ser verificadas no desenho (fig. 17), ou seja, o posicionamento da praça principal com o umbigo,¹⁸⁰ e da igreja com aquele que acreditavam ser o local do coração, ou seja, no centro da caixa torácica.¹⁸¹

Outra descrição associando membros do corpo aos principais edifícios da cidade é apresentada em seguida, quando Martini discorre sobre a implantação de cidade que não possui forte. Por essa ocasião a catedral ocuparia a posição equivalente à cabeça no corpo, com a respectiva praça à frente. A praça principal permaneceria no centro, “nas redondezas do umbigo”, e, em correspondência com as mãos e pés, seriam distribuídas outras praças e templos, ou seja, as praças de mercado e paroquiais.¹⁸²

¹⁷⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 7).

¹⁷⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 21 (T, f. 7).

¹⁷⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3 (T, f. 3).

¹⁷⁸ *Partitamente*: este termo é utilizado para indicar que os acréscimos murários se repetem radialmente no perímetro da muralha.

¹⁷⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 4 (T, f. 3).

¹⁸⁰ Cfr. também. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 7); p. 363 (M, f. 28).

¹⁸¹ RYKWERT, J. *The dancing column*. 1996. p. 64.

¹⁸² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 20 (T, f. 7).

De fato Martini assevera que a praça principal deveria estar o mais próximo possível ao centro, mas admite também outras implantações, conforme as exigências do sítio. No caso das cidades cortadas por rio, seriam dispostas praças junto às pontes de atravessamento (fig. 18,19),¹⁸³ e quando em monte, no ponto mais elevado da cidade (fig. 20,21).¹⁸⁴ Em cidades de maiores dimensões poderiam ser acrescidas praças secundárias nos pontos médios das vias radiais, as quais deveriam ser destinadas ao comércio de alimentos ou *arti*, e às igrejas paroquiais (fig. 22,23,24).¹⁸⁵

Figura 18. Planta de cidade. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Cittadella; Fiumara; Cittadella; Formazione e partimenti della città che sopr'al fiume edificata serà” (fonte: MARTINI. **Il cod. Ashburnham 361 - Trattato.** 1979. L, f. 5v).

Figura 19. Planta de cidade fortificada localizada sobre rio (fonte: MARTINI. **Trattati.** 1967. tav. 212 (M, f. 28v).

Figura 20. Plantas de cidades. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Terra cone strade graduate; Terra cone strade ublique a guissa di serpe; Terra a guissa e forma di lomache innelle ordinate strade; Terra a guissa e forma di due contrarie lomache opposte l'uma e l'altra innelle strade sue.” (fonte: MARTINI. **Il cod. Ashburnham 361 - Trattato.** 1979. L, f. 5r).

Figura 21. Plantas e vistas aéreas de cidades fortificadas. (Fonte: MARTINI. **Trattati.** 1967. tav. 212 - M, f. 28v).

¹⁸³ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 23 (T, f. 7v); 366 (M, f. 29).

¹⁸⁴ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 24 (T, f. 8).

¹⁸⁵ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 23 (T, f. 7v); 366 (M, f. 29).

Figura 22. Plantas de cidade. Na figura, acima à esquerda, lê-se: “città ha otto faccie”; acima, à direita: “Città a fforma di ronbo” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 9 - T, f. 7r).

Figura 23. Plantas de cidades. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Terra a forma e guissa di lomaca siccome nell'altra faccia si denota; [formazi]oni di terra a forma di retti angoli; [na]goli [...] modi.” (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5v).

Figura 24. Plantas de cidades (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 213 - M, f. 29).

O motivo de Francesco di Giorgio priorizar a centralidade da praça principal é aclarado quando ele estabelece as 22 condições para a construção de uma cidade bem formada. Sendo a primeira exigência a correspondência da praça com o umbigo, o tratadista pondera que, além de ser o ponto mais central do corpo, também é o primeiro órgão por meio do qual se consegue a nutrição e perfeição.¹⁸⁶ O tratadista não apresenta maiores explicações, mas pode-se inferir que isso signifique na cidade, respectivamente, à facilidade de acesso para qualquer habitante; ao comércio de alimentos e outros artigos existente na praça principal, que supririam as necessidades da população; bem como os edifícios públicos aí situados, cuja eminente beleza corrobora a perfeição da cidade.¹⁸⁷

¹⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363 (M, f. 28).

¹⁸⁷ As demais condições são: 2) que sejam adicionadas praças secundárias conforme o tamanho da cidade; 3) que o *Foro*, para o mercado, seja circundado por *logge*; 4) que a catedral esteja na praça principal, pela proximidade com todos os pontos da cidade; 5) que as igrejas paroquiais sejam igualmente acessíveis aos paroquianos; 6) que o palácio do senhor esteja na praça principal, em local propício para comodidade das audiências e congregações civis, sendo mais elevado que os outros; 7) que a basílica tenha grande espaço porticado ou *logge*, para acomodar os mercadores; 8) que a área seja grande e com mais redutos (*reduiti*); 9) que os edifícios de uso comum, como a casa dos oficiais, a prisão, a alfândega, o armazém de sal, também estejam na praça principal; 10) que as *taverne cocarie* (uma espécie de restaurante onde vendem petiscos como a *friggitoria* ou a *tavola calda*, muito comuns na Itália) e prostíbulos (*postribolo*) sejam em local pouco exposto, mas não distantes; 11) que os bancos e *fondachi* (Edifícios destinados a armazenar produtos e abrigar comerciantes estrangeiros) estejam todos o mais próximo possível da praça principal; 12) que as tecelagens de seda estejam numa mesma via para que a concorrência melhore a produção, e que esta via seja de fácil acesso aos cidadãos e estrangeiros; 13) que as tecelagens de lã estejam, também, todas juntas, mas que estejam longe dos edifícios públicos e próximas de rio; 14) que os tintureiros estejam próximos das tecelagens para a comodidade do exercício; 15) que os boticários, alfaiates, comerciantes de aviaamentos (*mercieri*), estejam

Francesco di Giorgio finaliza a explanação das condições gerais para as cidades prescrevendo que:

"todas as partes citadas sejam correspondentes e proporcionadas com toda a cidade, como cada membro a todo o corpo humano."¹⁸⁸

Assim como Alberti¹⁸⁹ e Filarete¹⁹⁰ já haviam feito, Martini organiza a cidade de modo a exaltar os edifícios belos, esconder aqueles que produzem qualquer forma de desasseio, e distribuí-los de modo a facilitar o acesso da população.

Como bem observa Roberto Papini¹⁹¹ esta associação com o corpo humano feita por Francesco di Giorgio é diferente daquelas feitas com a coluna e o entablamento, as quais eram pautadas pelo proporcionamento. O mesmo vale para os outros tratadistas aqui estudados. Os três arquitetos exaltam as exímias características orgânicas e utilitárias do corpo humano. Esta é a similitude que a cidade deve guardar com o organismo do homem.

Para Filarete como para Francesco di Giorgio cada estrutura que compõe a cidade deve ser alocada de modo a corroborar seu bom funcionamento. Vale lembrar que, posteriormente, a cidade vinciense é pensada a partir do mesmo princípio, mas de maneira muito mais incisiva. Para Leonardo da Vinci, a relação macro-microcós mica se baseia nos mecanismos de cada organismo, seja a cidade, o corpo humano ou mesmo o mundo, como segue a asserção:

"Se o homem possui os ossos, sustentadores e armadores da carne, o mundo possui as pedras, sustentadoras da terra; se o homem possui o lago de sangue, em que cresce e decresce o pulmão ao respirar, o corpo da terra possui o seu oceano, o qual cresce e decresce a cada seis horas para o respirar do mundo. Se deste lago de sangue derivam as veias, que se ramificam pelo corpo humano, similarmente, o oceano enche o corpo da terra com infinitas veias de água."¹⁹²

distribuídos segundo a comodidade dos cidadãos; 16) que os artífices, mestres carpinteiros, sapateiros não estejam nas vias principais pela sujeira e ruídos que produzem, mas próximas a elas; 17) que os açougues (*beccari*) estejam em 4 ou 5 locais, distribuídos igualmente pela cidade e afastados por causa da pestilência; 18) que os matadouros estejam na periferia da cidade; 19) que as artes, que tem em si beleza e decoro, estejam nas vias principais, e, da mesma forma, aquelas que são sujas, estejam afastadas; 20) que em vários lugares se construam termas e pontos de encontro (*basiliche*) para o deleite da população; 21) que se construa um teatro ou anfiteatro para maior ornamento e perfeição da cidade, evitando o ócio e seus efeitos perniciosos. (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 363-365 - M, f. 28-28v). Na primeira versão do tratado Francesco di Giorgio já havia apresentado uma proposta de distribuição dos edifícios na cidade muito similar a esta, mas de forma bastante sucinta. (MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 21-22 - T, f. 7-7v).

¹⁸⁸ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 365 (M, f. 28v).

¹⁸⁹ ALBERTI. **L'Architettura**. IV, 8, p. 330-331 (f. 69r); VII, 1, p. 536-532 (f. 111v-112r); VIII, 6, p. 714-715 (f. 146v).

¹⁹⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 64 (f. 14v), 166 (f. 43v), Livro VIII p. 236 (f. 61r); Livro IX p. 271 (f. 70v).

¹⁹¹ PAPINI, Roberto. **Francesco di Giorgio architetto**. Firenze: Electa, 1946. p. 209.

¹⁹² VINCI, Leonardo da. **The manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France: Manuscript A**. Translated and annotated by John Venerella. Milano: Ente Raccolta Vinciana, 1999. Foglio 55 verso, p. 174.

Para Leonardo cada edifício e toda a cidade se inserem no ritmo da natureza, seguindo suas profundas razões e exprimindo-a.¹⁹³

O mesmo tema pode ser identificado também no comentário de Cesare Cesariano. De modo muito mais sucinto e menos preciso que seus antecessores, os quais identificaram a localização de cada edifício público e das oficinas de artesãos, o anotador oferece as descrições necessárias para que se verifique onde estarão alocados.

Cesariano propõe uma rede de praças distribuídas por toda a região intramuros para atender às necessidades da população. Assim as pequenas praças (*plazaletti* – D, fig. 25), encerradas em alargamentos e cruzamentos de vias de menor porte, são destinadas às exigências comuns de um distrito (*vicinia*), isto é, às reuniões dos habitantes vizinhos, à diversão, para facilitar o trânsito de carros, e ainda para expurgação de dejetos de viveiros e detritos da população residente nas cercanias.¹⁹⁴ Alberti também prescrevera em seu tratado locais com mesma vocação. Para o humanista áreas com grandes espaços abertos deveriam ser previstos na cidade desejáveis tanto pela salubridade como pelo entretenimento da população.¹⁹⁵

Outras praças de porte intermediário são dispostas em grande número também entre as vias da cidade. Aquelas identificadas com F no desenho (fig. 25) eram destinadas ao comércio de mantimentos, aos albergues, pensões e *botege* de artesãos, em equivalência à praças de mercado. As nomeadas H (fig. 25) são destinadas aos edifícios sacros, às igrejas, tanto as pequenas como as grandes,¹⁹⁶ ou seja, correspondem às praças paroquiais.

As quatro praças dispostas no centro de cada quadrante da cidade são identificadas por Cesariano com o foro e basílica (L, fig. 25).¹⁹⁷ Neste caso, ambos os termos são entendidos por Cesariano pela vocação que tinham nas cidades antigas romanas. Assim, a atender as designações do *forum* e da *basilica*, esta praça destinava-se ao mercado, aos negócios, às reuniões públicas e à administração da justiça. Tais praças abrigariam, portanto, os edifícios públicos da cidade.

¹⁹³ Como pondera Eugenio Garin: “A cidade do homem contemplada por Leonardo deve responder exatamente ao ritmo natural das coisas, respeitando a medida que é em qualquer lugar a mesma, própria para a correspondência entre homem e mundo. Estradas e canais, casas e igrejas, se referem por um lado a um esquema antropomórfico, por outro, a uma imagem cosmológica. Por isso, a sua cidade quer ser adepta à vida da terra e às necessidades do homem, correspondente em sua estrutura ao organismo humano.” GARIN, E. *Rinascite e Rivoluzioni*. 1975. p. 245, 249.

¹⁹⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 563-564 (c. 26r). Sobre a descrição da distribuição intramuros da cidade vitruviana proposta por Cesariano, ver também ROVETTA, A. “Note” 1996. p. 562-563.

¹⁹⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. IV, 3, p. 290-291 (f. 60r).

¹⁹⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 564 (c. 26r).

¹⁹⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 564 (c. 26r).

Figura 25. Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de praças (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 24 - c. 26v).

Cesariano não faz qualquer menção quanto à existência de uma praça principal central. Em texto, refere-se apenas ao posicionamento do *amussio marmoreo* que embasa a rosa dos ventos.¹⁹⁸ Observando a figura apresentada para o desenho da cidade é possível verificar, além do *amussio*, um perímetro de edifícios providos com *logge*, o que sugere a presença de oficinas de artes e comércios.

Cesariano não estabelece a separação das praças pelas artes e comércios afins, como fizeram Alberti,¹⁹⁹ Filarete²⁰⁰ e Francesco di Giogio.²⁰¹ Isto não obstante a adequação de cada membro da cidade à respectiva atividade, como ocorre no organismo humano, não escapa ao tradutor-comentarista. Ao comentar as relações cósmicas identificáveis no mundo, vale dizer, entre o universo, a música, o homem e a arquitetura, Cesare Cesariano assevera:

“Segue, portanto, que um sentido, ou um órgão específico, não nasce nem é provocado num corpo senão para estar adaptado a uma operação, segundo sua propriedade (...)”²⁰²

A relação cidade-corpo pode ser identificada pela articulação de cada uma das partes resultando num organismo tenaz, ou seja, a cidade como um conjunto decoroso que

¹⁹⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 563 (c. 26r).

¹⁹⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. IV, 8, p. 330-331 (f. 69r); VII, 1, p. 536-532 (f. 111v-112r); VIII, 6, p. 714-715 (f. 146v).

²⁰⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 64 (f. 14v), 166 (f. 43v), Livro VIII p. 236 (f. 61r); Livro IX p. 271 (f. 70v).

²⁰¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363-365 (M, f. 28-28v).

²⁰² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 429 (c. 10v).

reflete a organicidade do mundo, como aquelas descritas por Filarete ou Francesco di Giorgio, e análoga a “*macchina corporea*” leonardesca.²⁰³

4.2.5 A história como construção do decoro

Outro aspecto que não foge a estes tratadistas é a atenção às cidades existentes, aos problemas que elas apresentam. Ainda que as descrições de cada um deles num primeiro momento possam parecer propostas de cidades a serem construídas *ex-novo*, um estudo mais pormenorizado de seus tratados mostra que, em verdade, Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano concebem suas propostas a partir dos contextos citadinos a que se relacionam, tendo em mente os melhoramentos que ajuizavam necessários.

Para além da atenção às demandas concretas, o olhar destes tratadistas, em especial de Filarete e de Cesariano, para as cidades existentes era atraído pela *historia* local, apta a dotar suas obras de decorosa autoridade. Alberti já havia determinado, entre os requisitos da *regio*, a importância em se observar os velhos edifícios, os usos e os costumes locais.²⁰⁴ Andrea Loewen elenca algumas obras em que Alberti se vale, ademais das referências antigas romanas, de costumes, práticas construtivas e edifícios que remontam à antiguidade regional, específica do lugar onde cada uma delas é erigida.²⁰⁵ Para o humanista isto “ressaltava a *maiestas* e, decorosamente, homenageava a figura do comitente.”²⁰⁶ Assim como para Alberti, também para Filarete e Cesariano a *auctoritas* antiga da *regio* que lhes comissionava corroborava à dignidade e ao decoro de suas propostas.

Entre as prescrições filaretianas é possível identificar sinais que apontam sua atenção estar voltada para Veneza e Milão. Ambas as cidades se destacavam sob o olhar do tratadista por serem parte do cotidiano de Francesco Sforza, seu principal comitente.²⁰⁷ Milão, naturalmente por ser a sede do Ducado, já Veneza estava envolvida em tensão que

²⁰³ ROVETTA, A. “Note introduttive”. 1996. p. 279. e TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 422.

²⁰⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 3-6, p. 24-53 (f. 5v-11r); IX, 9, p. 848-849 (f. 172v).

²⁰⁵ LOEWEN. A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 167-201. A autora enuncia o débito de *San Francesco* em Rimini ao Arco de Augusto local, do *Sepolcro Rucellai* e de *Santa Maria Novella* às práticas românico-florentinas, de *San Sebastiano* e *San Andrea* ao passado etrusco de Mântua, bem como as respectivas referências antigas romanas.

²⁰⁶ LOEWEN. A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 186.

²⁰⁷ Cabe lembrar a presença de Filarete em Veneza por duas ocasiões. Em 1449, antes de sua ida à Milão, quando executou a Cruz Processional de prata para o *Duomo di Bassano*. Posteriormente em 1458, retorna a Veneza para realizar estudos de edifício em *Contrada San Polo* que foi doado a Francesco Sforza pela Sereníssima. (FRANCO, Fausto. “L' 'interpolazione' del Filarete trattatista fra gli artisti del Rinascimento architettonico a Venezia”. In: *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*. Milano: giugno, 1939. p. 5; GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. LXXXIX-XC; ROVETTA, A. “Filarete e l'umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri”. In: *Arte Lombarda*, n. 66, 1983. p. 96).

atraia os olhares dos estudiosos milaneses para o mundo greco-oriental. Como assevera Lionello Puppi, a última cidade era considerada “*mundus alter*, segundo a expressão de Petrarca, de onde já nasce o mito, que se estabelecerá o final do século, imagem da *república platônica*, cidade ideal viva, e por conseguinte *exemplum* repetível.”²⁰⁸

Vale ressaltar três outros aspectos. O primeiro, consta da presença de Francesco Filelfo em Milão, que além do discipulado junto aos gramáticos e filósofos de Constantinopla, possuía biblioteca rica em textos gregos, e hospedava no centro lombardo outros humanistas bizantinos.²⁰⁹ O segundo refere aos então famosos *taccuini* com descrições e figuras elaborados por Ciriaco Pizzicolti d’Ancona, personagem que, assim como Filelfo, incluía Filarete entre os amigos de confiança e frequentava a corte milanese;²¹⁰ a insigne contenda entre florentinos e milaneses, em que os passados latino e grego eram valorizados, respectivamente, pelos grupos oponentes, e que fora alimentada por Filelfo e Filarete em defesa dos milaneses e da autoridade oriental.²¹¹ Por fim, têm-se a queda do Império Bizantino para os Turcos Otomanos, que promoveu uma difusão dos conhecimentos gregos, decorrente de certa emigração da população de Constantinopla, tendo como principal destino cidades italianas, como Milão e Veneza.²¹²

Ademais, no entendimento de Filarete, Veneza e Milão eram assaz ligadas à antiguidade, uma vez que dispunham de considerável patrimônio edílico remanescente da atividade dos Impérios Bizantino e Romano do Ocidente, respectivamente. Vale lembrar que Milão fora sede do Império Romano Ocidental no século IV, e Veneza, para Filarete, era manifesto exemplo do “mundo bizantino”.²¹³ Como afirma Alessandro Rovetta,²¹⁴ Antonio Averlino identificava os vestígios paleocristãos milaneses, a arquitetura veneziana de origem greco-bizantina e o tratado vitruviano como elementos distintos de um único patrimônio: a autoridade antiga. Filarete, percebendo a deficiência de edifícios romanos que testemunhassem as razões antigas primevas,²¹⁵ considerava o “mundo bizantino” como uma resposta alternativa e adicional para esta busca, visto que seu patrimônio não havia sofrido transformações drásticas.²¹⁶

²⁰⁸ PUPPI, Lionello. “Filarete in gondola”. In: **Arte Lombarda**, XII, n. 38-39, 1973. p. 84.

²⁰⁹ ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 98.

²¹⁰ Sobre a amizade de Filarete com Ciriaco d’Ancona, e deste com Filelfo, ver ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 94-95, 98-100.

²¹¹ ONIANS, John B. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 161. ONIANS, J. B. “Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ”. 1971. p. 97, 1110-112. ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 98. Questão estudada no capítulo 01.

²¹² ONIANS, J. B. **Bearers of Meaning**. 1988. p. 161-162. WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. London: W. W. Norton & Company, 1971. p. 29, nota 1.

²¹³ ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 98.

²¹⁴ ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 93.

²¹⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 31-35 (f. 6v), Livro XIII, p. 357-359 (f. 93v-94r) as respectivas notas de Grassi.

²¹⁶ ROVETTA, A. “Filarete e l’umanesimo greco a Milano”. 1983. p. 94.

Já a inusitada²¹⁷ opção por edifícios religiosos com planta em cruz grega denota a assimilação das características edilícias vistas em Veneza. A planta do edifício mais importante de Sforzinda, isto é, o respectivo *Duomo*, remete à da basílica veneziana, excetuando-se seu nártex.²¹⁸ Em ambos os casos as plantas são determinadas por um quadrado reticulado em 3x3 (fig. 26, 27, 28). Ainda, a articulação dos espaços e a alocação das naves, do altar mor e do batistério, são coincidentes nas duas soluções.

Figura 26. Primeira divisão da planta do *Duomo* de Sforzinda, elaborada sobre retículo de base (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 137 cod. Palatino).

Figura 27. Reconstrução da planta do *Duomo* de Sforzinda com indicação do retículo de 3x3, e os respectivos ambientes. 1: altar mor, 2: nave central, 3: naves menores, 4: batistério, 5: projeção da cúpula (adaptado de: GRASSI, L. "Introduzione" 1972. Fig. 9).

Figura 28. Planta da Basílica de *San Marco*, com indicação do retículo de 3x3, e os respectivos ambientes. 1: altar mor, 2: nave central, 3: naves menores, 4: batistério, 5: projeção da cúpula (adaptado de: ROVETTA, A. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano". 1983. p. 97, fig. 10).

A Basílica de *San Marco* é memorada por Filarete ao descrever os tipos de materiais, referindo-a pelos belos mármore de revestimento,²¹⁹ na explanação quanto ao *Duomo* de Sforzinda, a igreja é novamente colocada como exemplo para orientar a elaboração dos mosaicos que deveriam revestir o piso sob a cúpula.²²⁰

O Templo do Mercado proposto por Filarete segue o exemplo da Igreja de *San Giacomo* de Rialto, vizinha à famosa ponte.²²¹ O edifício veneziano e a prescrição de Filarete têm em comum pórticos rematando o edifício e a alocação em meio a praça dirigida

²¹⁷ GRASSI, L. "Note". In: Antonio Averlino detto il Filarete. *Trattato di Architettura*. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 185-186, nota 3; SPENCER, John Richard. "Filarete and the Central Plan Architecture". In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 17, n. 3, Aut, 1958. p. 10.

²¹⁸ ROVETTA, A. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano". 1983. p. 97-98; SPENCER, J. R. "Filarete and the Central Plan Architecture". 1958. p. 11.

²¹⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 74 (f. 17r). Filarete menciona os mármore de San Marco novamente na descrição da casa do arquiteto Onitoan. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 583 (f. 156r-156v)

²²⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IX, p. 248-250 (f. 64v-65v).

²²¹ ROVETTA, A. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano". 1983. p. 97.

ao mercado também circundadas internamente por pórticos, onde estariam as artes e os ofícios ligados ao comércio (fig. 29, 30, 31, 32).

Figura 29. Vista do Templo do Mercado (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 50 f. 73v).

Figura 30. Planta da Praça do Mercado de alimentos, ao centro da qual está o Templo do Mercado (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 50 f. 73v).

Figura 31. Vista da Igreja de *San Giacomo di Rialto*, e parte do porticado da praça onde está implantada.

Figura 32. Foto aérea da implantação da Praça de *San Giacomo* e ponte de Rialto. A Igreja de *San Giacomo* está destacada em azul (fonte: Google Earth – acesso em 18/06/2010).

Outras associações que podem ser estabelecidas em função da composição geral dos edifícios são a sugestão de Averlino para Ponte sobre o Rio Indo²²² (fig. 33) que segue em dois níveis e a *Procuratie Vecchie*, à direita da Basílica de *San Marco* (fig. 34); a residência do arquiteto Onitoan Nolivera (fig. 35) e o *Palazzo Fondaco* (fig. 36),²²³

Figura 33. Ponte em dois andares sobre o Rio Indo (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 71 f. 94v).

Figura 34. *Procuratie Vecchie* vista da frente da Basílica de *San Marco*.

Figura 35. Frente da residência do arquiteto Onitoan Noliaver (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 115 f. 151r).

Figura 36. *Palazzo Fondaco dei Turchi*.

²²² Cabe ressaltar que para esclarecer como se faz a construção das fundações desta ponte, ele aponta o exemplo das edificações de Veneza cujas fundações são submersas. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XIII, p. 362 (f. 94v).

²²³ FRANCO, F. "L' 'Interpolazione' del Filarete (...)". 1939. p. 5-7; PUPPI, L. "Filarete in gondola". 1973. p. 78.

Também não se pode deixar de ressaltar os canais venezianos, vias de grande relevo para o escoamento mercantil da cidade, e a sugestão de Filarete para a construção dos *navigli* em Sforzinda.²²⁴

As referências a Milão emergem no tratado de Filarete de forma muito mais expressiva. Filarete busca na cidade lombarda pontos que identificassem sua “Romanidade”, um “ideal urbanístico supra-histórico”.²²⁵ Por meio das crônicas milanesas como as de Bonvesin della Riva²²⁶, Galvano Fiamma²²⁷ e Pier Candico Decembrio²²⁸ que exalçam os faustos da cidade, Filarete descerra a antiguidade de Milão.

Exemplo disso é o relato de Bonvesin della Riva sobre a alocação de Milão, isto é, “em meio a uma planície bela, rica e fértil; o clima aí é temperado; abundante das coisas necessárias à vida”, e “situada entre dois rios esplendidos”;²²⁹ “a forma da cidade é redonda como um círculo, tal rotundidade é sinal de sua perfeição, (...) as portas principais da cidade, assaz sólidas, são seis, e as portas secundárias são dez”,²³⁰ somando-se num total de dezesseis entradas. Verifica-se similaridade dos termos usados por Filarete ao tratar do sítio onde seria implantada sua cidade,²³¹ e a retomada dos dezesseis vértices, correspondentes, no caso de Sforzinda, a oito portas e oito torres.²³² Ainda mais relevantes são: a concordância das situações climático-ambientais das descrições do cronista e do tratadista, bem como a eleição do círculo como estruturador do perímetro da urbe e razão de máxima excelência. As referidas concordâncias remetem às prescrições vitruvianas quanto à eleição de sítio para a cidade²³³ e ao *homo ad circulum* e *ad quadratum*.²³⁴

Filarete, provavelmente, também não foi indiferente aos escritos de Galvano Fiamma, que exaltava *Mediolanum* devido ao valoroso núcleo romano de que dispunha.²³⁵ Justamente pela origem imperial dos edifícios do referido núcleo, o cronista considera a cidade milanesa como Segunda Roma, e seguindo os escritos do *Beati Barnabae* – considerado o primeiro bispo de Milão –, reitera a existência de edifícios que correspondem

²²⁴ PUPPI, L. “Filarete in gondola”. 1973. p. 84; GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 38; GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 167, nota 2; FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 167-168 (f. 43v).

²²⁵ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLI.

²²⁶ Sua obra intitulada *De magnalibus Mediolani*, de 1288.

²²⁷ Suas obras intituladas *Chronicon extravagans*, *Chronicon maius* e *Politia novela*, de c. 1330.

²²⁸ Sua obra intitulada *De laudatibus Mediolanensis Urbis panegiricus*, de c. 1450

²²⁹ DELLA RIVA, Bonvesin. *Grandezze di Milano*. Texto em latim e versão a cura de A. Paredi, Milão 1967. p. 32.

Apresentado em GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLI.

²³⁰ DELLA RIVA, B. *Grandezze di Milano*. 1967. p. 40. Apresentado em GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLI.

²³¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 45-60 (f. 11v-13r). Já visto neste capítulo.

²³² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63 (f. 13v); Livro V, p. 142-144 (f. 36r-36v).

²³³ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 4-6.

²³⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 1, 3. Tema já estudado no capítulo 03.

²³⁵ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLI.

ao capitólio, circos, teatros e anfiteatros romanos (fig. 37).²³⁶ Da mesma forma, Filarete prescreve a construção de edifícios voltados ao entretenimento dos habitantes, ou seja, três anfiteatros para jogos ao exterior da cinta muraria, nas proximidades do Forte do senhor.²³⁷ Nas descrições do Cronista emergem também os temas vitruvianos reiterados por Filarete, isto é, quanto à fertilidade do solo, à qualidade do clima, aos bons ares, e à eficiência dos portos fluviais.²³⁸

Figura 37. Desenho reconstrutivo da cidade de Milão entre os séculos IV-V (fonte: CORNI, Francesco. "Disegno ricostruttivo dela città [Milano] nel IV-V secolo in: CAPORUSSO, Donatella; et alii. *Immagini di Mediolanun: Archeologia e storia di Milano dal V secolo aC al V secolo d.C.* Milano: Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, 2007; Cfr. Também desenho elaborado por Don Enrico Villa: "Come risolse S. Ambrogio il problema delle chiese alla periferia di Milano" in: *Ambrosius*. XXXII (1956), I, 24. O referido desenho é apresentado em: LEWIS, Suzanne. "San Lorenzo Revisited: A Theodosian Palace Church at Milan". In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 32, n. 3, Oct, , 1973. p. 91, fig. 9).

²³⁶ FIAMMA, Galvano. *Chronicon extravagans, Chronicon maius*. Edizione a cura di A. Ceruti. In: *Miscellanea di Storia Italiana*. A cura dela Reggia Deputazione di Storia Patria). Vol. VII. Torino: Stamperia Relae, 1869. p. 456, 462.

²³⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 341-342 (f. 89r).

²³⁸ FIAMMA, G. *Chronicon extravagans, Chronicon maius*. 1869. p. 448, 450-451.

Outras coincidências entre as descrições de Milão por Fiamma e de Sforzinda, constam dos *navigli* usados para transporte de materiais, a dupla cinta muraria²³⁹, as portas fortíssimas e o fosso. Ainda a alocação de palácios e igrejas na cidade como o *broletto maggiore*, a igreja maior e o *collegium iudicum in latere ecclesie maioris*²⁴⁰ são correspondências entre Milão e Sforzinda.²⁴¹ Vale dizer que em ambos os casos, na praça central, a qual é disposta horizontalmente com relação ao norte, a catedral está a oeste, a praça destinada à administração da cidade e da justiça é anexa à principal, sendo o *Broletto* de Milão (atual *Piazza Mercanti*),²⁴² situado à noroeste da praça, e a praça dos mercadores em Sforzinda, ao norte (fig. 38, 39). Ademais, o *verziere* de Milão (hoje, a *Piazza Fontana*), era a praça destinada ao comércio de víveres,²⁴³ localizada ao sudeste da Praça do *Duomo*, pode ser equiparada à praça do mercado de Sforzinda anexa e ao sul da praça principal.

Figura 38. Praça central de Sforzinda com destaque para o *Duomo* (em vermelho), a praça dos mercadores (em azul) e a praça do mercado (em verde). A imagem foi rotacionada em 180° para que o norte corresponda à direção vertical, na porção superior (adaptado de: BENEVOLO, L. *Storia dell'architettura de Rinascimento*. 1984. p. 323).

Figura 39. Praça do *Duomo* em Milão, com destaque para a Catedral (em vermelho) e o *Broletto* (em azul) e o *Verziere* (em verde). Compete ressaltar que a fotografia aérea é hodierna, e apesar do desenho da praça *del Duomo* ter passado por muitas alterações ao longo destes 5 séculos que a distam das propostas de Filarete, as três referências em destaque já estavam presentes e consolidadas no século XV (fonte: Google Earth. – acesso em 18/06/2010).

²³⁹ FIAMMA, Galvano. *Chronicon extravagans, Chronicon maius*. Edizione a cura di A. Ceruti. In: *Miscellanea di Storia Italiana*. A cura della Reggia Deputazione di Storia Patria. vol. VII. Torino: Stamperia Relae, 1869. p. 455-457, 479-480.

²⁴⁰ FIAMMA, G. *Chronicon extravagans, Chronicon maius*. 1869. p. 452-455.

²⁴¹ GRASSI, L. "Introduzione". 1972. p. XLII.

²⁴² O *Broletto* milanês já ocupou três locais diferentes em Milão, sendo considerado a localização mais antiga (*Broletto Vecchio*) e de menor porte, ao lado do *Duomo* no local onde hoje está o *Pallazo Reale*. No século XIII foi transferido para o norte da Praça do *Duomo*, onde é hoje a *Piazza Mercanti*, ficando conhecido como *Broletto Nuovo*, e a última alocação, já no século XVIII, foi na atual *Via Broletto*, entre o Castelo Sforzesco e a Praça da Catedral, este, conhecido como *Broletto Nuovissimo*. ROVETTA. "Note" 1996. p. 563 nota 126; ROVETTA, A. "Note". In: *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati*. Edizione moderna dei libri secondi, terzo e quarto. A cura di Alessandro Rovetta. In: *Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini*. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. 310-311, nota 74.

²⁴³ ROVETTA, A. "Note". 1996. p. 564, nota 126.

Estas crônicas milanesas permitiram²⁴⁴ que Filarete identificasse pontos de relação entre a “romanidade” de Milão e a almejada busca pela razão antiga. A cidade *mediolanense*, tal como descrita nas crônicas, consiste em êmulo, cuja autoridade antiga romana²⁴⁵ deve ser resgatada na Sforzinda filaretiana.

Quanto à descrição do sítio para Sforzinda é possível identificar os dois rios em cuja confluência será implantada a cidade, ou seja, o Rio Indo e o Rio Averlo, respectivamente com os Rios Adda e seu afluente o Brembo, que ladeiam Milão (fig. 40).²⁴⁶

Os *navigli* configuram outro ponto que corrobora a afinidade entre a hidrografia milanesa e a de Sforzinda.²⁴⁷ Vale lembrar que os materiais trazidos para Milão chegavam pelo *Naviglio Martesana*, *Naviglio Grande* e o canal *Vettabbia* (fig. 40, 41, 42, 43), e Filarete, analogamente, prescreve a construção de *navigli* em sua Sforzinda.²⁴⁸

²⁴⁴ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLI.

²⁴⁵ Cabe lembrar que também a cidade de Roma é memorada na concepção de Sforzinda. O tratadista conhecia bem a cidade, tendo vivido lá por mais de dez anos trabalhando para o Papa Eugênio IV na porta da Basílica de São Pedro. Roma é referida em texto por Filarete em diversos momentos do tratado pelos monumentos existentes, pelas ruínas remanescentes, ou mesmo em alguns elementos de edifícios de Sforzinda que remontam soluções de construções romanas. Mas a despeito da relevância da cidade enquanto exemplo primaz da autoridade antiga, no tratado de Filarete, Roma não recebe o mesmo papel que Milão e Veneza, como êmulos na concepção de Sforzinda. Aventa-se a possibilidade disso ser decorrente do fato de Filarete priorizar exemplos mais presentes a Francesco Sforza, a quem o tratado é dedicado. Sobre as similitudes entre Sforzinda e Roma ver GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXXV-XXXVIII.

²⁴⁶ GRASSI, L. “Sforzinda Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 41-43. GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 54, nota 2; p. 419, nota 1. Por um lado, a indicação de Filarete da proximidade com o mar (a 30 *miglia* de distância, o que equivale a cerca de 52,7km – sendo que 1 *miglio* = 1759,5. FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 59 - f. 13r), sinaliza uma contradição. Por outro lado alguns apontamentos do tratado corroboram a alusão à hidrografia lombarda. Destacam-se a menção do tratadista ao rio Lambro (FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XV, p. 419 - f. 110v), que consta de um ramo do rio Lambro e alimenta o Lago Pusiano, bem como a afirmação: “Então, tendo procurado [diferentes pedras] em toda essa planície, pelo meio da qual corria um rio de água como um destes canais [*gore*] aqui de Milão (...)” (FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 84 - f. 20r). Ainda são coincidentes, entre a região do Ducado Sforzesco e o sítio de Sforzinda, as características das pedras e mármore descritos no Livro III (FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 65-89 - f. 14v-21v), que, como sugere Liliana Grassi, remontam àqueles das zonas pré-alpinas e alpinas da Lombardia (GRASSI, L. “Sforzinda Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 44. GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 54, nota 2). Compete lembrar que Filarete evoca as pedras da região de Milão diversas vezes para elucidar das características daquelas descritas no tratado (FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro III, p. 66, 69, 72, 84 - f. 15r, 16r, 16v, 19r).

²⁴⁷ GRASSI, L. “Sforzinda Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 41-42, 43. GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 54, nota 2; p. 167, nota 2.

²⁴⁸ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 167-168 (f. 43v).

Figura 40. Mapa dos *navigli* milaneses em 1457. Em azul são indicados os canais artificiais construídos com propósito de irrigação (aquele que liga o Rio Lambro à Milão, pelo sudeste, é o canal *Vettabbia*), em amarelo os canais construídos c. 1457, e em vermelho o canal existente em precedência ao período indicado (fonte: REGIONE LOMBARDIA. *Il sistema dei navigli milanesi e pavesi alla fine del XX secolo. A cura del settore coordinamento per il territorio*. 1989. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Navigli_anno_1457.png).

Figura 41. Esquema dos *navigli* e canais da cidade de Milão. Intenta-se destacar com este mapa a alimentação de Milão pelos *navigli*. Em vermelho o Fosso Romano, ligado ao canal *Vettabbia*. Em magenta o fosso interno (c. 1155-1167), ligado aos *Navigli Grande e Martesana*, estes indicados em azul escuro (adaptado de: NERIJP. *Schéma des navigli et canaux dans la ville de Milan*. 2008. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:MILAN-Navigli.JPG>).

Figura 42. Planta esquemática de Milão c. 1475. Na representação é possível identificar traçado (quase) circular da muralha Medieval, o Castelo Sforzesco bem como a *Torre del Filarete* (acima ao centro na figura), e em cor mais escura os *navigli* e fossos da muralha. [Fonte: COLOMBO, Mauro. "Le mappe di Milano dal secolo XIV al secolo XX". In: *Storia di Milano* (sítio eletrônico). Disponível em: <http://www.storiadimilano.it/citta/mappe/mappe.htm>].

Figura 43. Planta Topográfico-perspectiva de Milão em 1573. Nesta representação o norte está na direção do Brasão com a cobra, no canto superior direito da imagem. Em azul claro estão marcados os *navigli* e o anel que provavelmente corresponderia aos fossos da muralha Medieval, que cercundava a cidade até meados do século XVI, com a tonalidade mais escura os fossos da muralha Espanhola, cuja construção é posterior ao tratado de Filarete (c. 1546-1560) (adaptado de: LAFRERY, Antonio. *Pianta topografico-prospettica di Milano*. Raccolta Stampe Bertarelli. 1573. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano1573.jpg>).

A mesma similitude é possível identificar quanto à incidência de ventos. A descrição de Filarete quanto à direção com que incidem em Sforzinda apenas difere da situação milanese devido ao vento Euro, que é nominado duas vezes por Filarete, uma indicando sua proveniência pelo oriente (sudeste, o que é correto), e outra pelo norte.²⁴⁹

A alocação do Forte do senhor imediatamente externo à muralha remete à posição do *Palazzo di Porta Giovia* (o castelo Sforzesco), também separado de Milão pelos fossos e muralha defensiva (fig. 43).²⁵⁰ No entanto, se em Milão o *Palazzo* está posicionado na direção noroeste, em Sforzinda o forte está alinhado com o sul, vizinho à torre Austrá.²⁵¹

Os primeiro e segundo templos de Plusiapolis (fig. 44, 45, 46, 47) são outros exemplos que reportam à antiguidade de Milão, ou seja, à basílica paleocristã de *San Lorenzo* (fig. 46), edifício imperial romano.²⁵² Novamente a planta centralizada é o tema basilar, e os três edifícios respondem à trama de 4x4. Rovetta identifica outro ponto de contato entre os três edifícios, isto é, a planta quadrangular tendendo ao círculo.²⁵³ Mas ao contrário da igreja *laurenziana*, as igrejas filaretianas são nitidamente quadradas com as capelas nos vértices, e, portanto, assaz distante de qualquer alusão ao círculo (cfr. principalmente as reconstruções das plantas – fig. 47, 48), se for excetuado o fato do quadrilátero regular constar de polígono passível de inscrição na figura circular.

Figura 44. Planta do templo na cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*, sobreposta à trama de 4x4, em vermelho (adaptado de: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 82 f. 108v).

Figura 45. Planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro*, sobreposta à trama de 4x4, em vermelho (adaptado de: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 89 f. 119v).

Figura 46. Planta da Basílica de *San Lorenzo* (c. 511-512), sobreposta à trama de 4x4, em vermelho (adaptado de: LEWIS, S. "San Lorenzo Revisited: A Theodosian Palace Church at Milan". 1973. pp. 198).

²⁴⁹ Para a descrição detalhada da incidência dos ventos em Sforzinda ver FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 54-55 (f. 11v), já apresentado neste capítulo.

²⁵⁰ GRASSI, L. "Introduzione". 1972. p. XXVII.

²⁵¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 164 (f. 42v).

²⁵² GRASSI, L. "Introduzione". 1972. p. XLII-XLIII, LXXXII. Compete ressaltar que Galvano Fiamma havia indicado a Igreja de *San Lorenzo Maggiore* como antigo Templo de Hercules (FIAMMA, G. *Chronicon extravagans, Chronicon maius*. 1869. p. 462-463).

²⁵³ ROVETTA, A. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano". 1983. p. 101.

Figura 47. Reconstrução da planta do templo na cidade de Plusiapolis apresentado na f. 108v (fonte: SPENCER, J. R. "Filarete and the Central Plan Architecture". 1958. p. 15, fig. 11).

Figura 48. Reconstrução da planta do templo fora da cidade de Plusiapolis descrito no *Libro d'oro* apresentado na f. 119v (fonte: SPENCER, J. R. "Filarete and the Central Plan Architecture". 1958. p. 15, fig. 14).

Eminente exemplo de edifício que aproxima o tratado de Filarete à Milão é a descrição do hospital de Sforzinda, que se pode considerar uma reprodução fiel da proposta que Filarete havia feito para *Ospedale Maggiore* de Milão.²⁵⁴ Ao abrir a descrição deste edifício no tratado, Averlino já atesta tal similitude:

"Quando o senhor me disse para fazer o desenho do hospital, eu respondi: 'Senhor, eu farei [o desenho], como fiz um em Milão, o qual, se quiser, digo como era.'"²⁵⁵

Ainda hoje é possível verificar a similitude da proposta elaborada no tratado e o edifício construído (fig. 49, 50, 51, 52), salvo algumas divergências decorrentes de alterações, seja pelo afastamento de Filarete da obra, seja por intervenções posteriores, no século XVII, quando o edifício foi finalizado.²⁵⁶ Entre as alterações destacam-se as dimensões do pátio central, cujos lados, segundo o tratado, respondia à razão 1:2, conformando um retângulo equivalente à metade dos pátios quadrados em cruzado, e a igreja, que não fora posicionada no meio do pátio central, conforme sugestão do tratadista, mas ao fundo dele. Cabe lembrar que este edifício foi memorado por Cesariano por ser o primeiro edifício milanês, após a "época dos romanos", concebido segundo as *symmetrie* vitruvianas.²⁵⁷

Para Averlino os edifícios imperiais romanos, dos tempos de Augusto aos de Constantino, constavam do legado de única tradição edilícia, a qual seria pautada pelos preceitos vitruvianos.

²⁵⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 298-322 (f. 79r-84r).

²⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 298 (f. 82v).

²⁵⁶ Para estudo detalhado das similitudes e divergências ver GRASSI, L. "Note". 1972. p. 301-305; e GRASSI, Liliana. *Lo 'Spedale di Poveri' del Filarete: Storia e Restauro*. Milano: Università degli Studi di Milano, 1972.

²⁵⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 99v; e Cfr. também GATTI. Sergio. "L'azione del Filarete in un giudizio di Cesare Cesariano". In *Arte Lombarda*, n. 38/39, 1973. p. 130.

Figura 49. Planimetria geral do hospital de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 59 f. 82v).

Figura 50. Foto aérea com implantação do *Ospedale Maggiore* (fonte: Google Earth – acesso em 23/06/2010).

Figura 51. Fronte principal do hospital de Sforzinda (fonte: FILARETE. *Trattato*. 1972. tav. 59 f. 82v).

Figura 52. Vista da frente *Ospedale Maggiore*.

Filarete estava atento à cidade de Milão tal como ela existia, com soluções meritórias, e inclusive deficiências – entre as quais os problemas de higiene pública, segurança interna e defesa ante possíveis ataques externos²⁵⁸ – que precisavam ser sanadas. No entanto, o tom laudatório que o tratadista dedica ao Ducado sforzesco o impede de evocá-las. As boas referências milanesas, aditadas aos preceitos modernos deviam ser, aplicadas para corrigir e ordenar aspectos indesejáveis da cidade. Sforzinda configura quase um plano experimental, na qual Antonio Averlino busca investigar boas soluções aplicáveis em diferentes locais e contextos.

O tratado patenteia a atenção de Filarete voltada para a cidade real, tal como existia coetaneamente. Como assevera Lionelo Puppi, a cidade descrita por Filarete é um modelo ideológico, não utópico.²⁵⁹ A fantasia de Averlino é pautada por experiências efetivamente vividas. As referências a Veneza e, principalmente, a Milão viabilizam a concepção da cidade como um corpo orgânico concreto, atestando a cidade descrita como obra exequível.

²⁵⁸ Estes são os três problemas comuns das “principais cidades medievais” elencados por Eugênio Garin, os quais, com efeito, podiam ser encontrados em Milão, onde se verificava: a existência de ruas estreitas e tortuosas que favoreciam a proliferação de epidemias e pestes e dificultavam a provisão de comida; a insuficiência de hospitais que atendessem às demandas cidadinas; a necessidade de reformulação do *Castello di Porta Giovia* (posteriormente chamado de Castelo Sforzesco) que defendesse a centralidade do poder ducal e a conservação do Estado; bem como as demandas geradas por conflitos externos, como aqueles contra Veneza que antecederam o acordo de paz firmado em Lodi (1454), quando então, se uniram contra inimigos comuns (os turcos-otomanos e os franceses) e contribuíram para a formação da *Lega Italica* (1455). (GARIN, E. *Ciência e vida civil (...)*. 1996. p. 61; WELCH, Evelyn S. *Art and Authority in Renaissance Milan*. London: Yale University Press, 1995. p. 124-136, 158, 172-177; IPPOLITO, A. Menniti. “Francesco I Sforza, duca di Milano”. In: *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1998. p. 9-12)

²⁵⁹ PUPPI, L. “Filarete in gondola”. 1973. p. 84. Na mesma senda: OLIVATO, Loredana. “La città ‘reale’ del Filarete”. In: *Arte Lombarda*, n. 38-39, 1973. p.144-149.

Assim como Filarete, Cesare Cesariano elege Milão como referência primaz em suas preceituações, e de forma ainda mais incisiva. Apesar de asseverar a autoridade romana, comparando a razão dos monumentos aí encontrados às excelsas proporções naturais, e receitando sua visitação,²⁶⁰ as diversas referências à cidade antiga que o anotador faz ao discorrer sobre a cidade, os materiais, e os templos não têm grande repercussão em suas prescrições, e muitas vezes são impelidas pelas evocações vitruvianas. Na mesma senda de Averlino, Cesariano reconhece em Milão a descendência direta da antiguidade romana.²⁶¹ O que de fato atrai a sua atenção é a observação do contexto que o cerca, dotando-o da dignidade antiga.

Para Carol H. Krinsky,²⁶² Cesariano buscou associar as palavras e prescrições vitruvianas com as edificações que estavam em seu alcance, na tentativa de reconstruir a arquitetura antiga. Assim, Cesariano legitima sua opção de associar o ditado vitruviano com as construções de seu cotidiano milanês, na tentativa de reconstruir a arquitetura antiga, no intento de suprir a ausência de Roma em seu repertório.

Neste sentido não é estranha a interpolação de Cesariano no tocante aos tipos de templos vitruvianos, que são convertidos em igrejas cristãs.²⁶³ Como exemplos dos templos díptero (fig. 53)²⁶⁴ e hipetro (fig. 55)²⁶⁵ Cesariano evoca, respectivamente, o *Duomo* de Milão (fig. 54) e a igreja de *Sant' Ambrogio* (fig. 56).²⁶⁶

Figura 53. Templo Díptero (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 70, c. 53v).

Figura 54. Ichnografia do *Duomo* de Milão (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 7, c. 14r).

²⁶⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 146-147 (c. 48v)

²⁶¹ MOROLLI, Gabriele. "Cesare Cesariano e la doppia immagine del periptero vitruviano". In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 128, 132; ROVETTA, Alessandro. "Note Introduttive". In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. A cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. XX.

²⁶² KRINSKY, Carol Herselle. "Cesariano and the Renaissance without Rome". In: *Arte Lombarda*, n.16, 1971. p. 214.

²⁶³ Como já visto no capítulo 3.

²⁶⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 176 (c. 53v).

²⁶⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 178 (c. 54r).

²⁶⁶ A primeira associação é pautada pela dupla fila de colunas que no *Duomo* delimita as quatro naves laterais. A segunda, pelo uso de ordem dupla no átrio, que no desenho de Cesariano é definido pelas letras EFGH (fig. 55), e em *Sant' Ambrogio*, efetivamente, só ocorre na fachada, mas não no pórtico que a antecede (Fig. 56). ROVETTA, A. "Note". 2002. p. 176, nota 304; p. 178, nota 320, 321.

Figura 55. Templo Hipetro (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 72, c. 53v).

Figura 56. Vista da fachada e átrio porticado da Igreja de *Sant' Ambrogio*. À esquerda na figura vê-se a parede que circunda as pilastras do átrio.

Para as demais espécies vitruvianas o tradutor-comentarista não menciona edifícios correlatos existentes. Ainda assim é possível identificar as descrições das tipologias de templos com igrejas na familiar planície do Pó. Os templos *in antis* (fig. 57), anfipróstilo (fig. 58) e o próstilo (fig. 59) remetem às igrejas de *San Benedetto* em Parma (fig. 60), de *Santa Maria* em Busto Arsizio (fig. 61) e de *Villa* em Castiglione Olona (fig. 62) – as duas últimas, cidades fronteiriças de Milão – pelas quatro pilastras, frontão rematando toda a frente do edifício;²⁶⁷ bem como a cúpula central sustentada pelas quatro colunas no interior, que estabelecem a razão da cruz inscrita no quadrado e remontam às igrejas de origem oriental com planta central,²⁶⁸ referência esta presente também nos templos das Sforzinda e Plusiapolis filaretianas;²⁶⁹ o períptero²⁷⁰ (fig. 63) à *Sant' Ambrogio* pelo átrio com pilastras circundadas por paredes (fig. 56), e pelas abóbadas em aresta a cada duas pilastras na nave central (fig. 64), bem como à *Santa Maria presso San Satiro* pela proporção de 3:1 entre a largura da nave principal e a das laterais (fig. 65);²⁷¹ o pseudodíptero (fig. 66) às fachadas de igrejas ditas “renascentistas”, como o exemplo da Igreja de *San Pietro* em Modena (fig. 67).²⁷²

²⁶⁷ KRINSKY, C. H. “Introduction”. In: Vitruvius. *De Architectura*. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521). With an Introduction and Index by Carol Herselle Krinsky. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. p. 18; KRINSKY, C. H. “Cesariano and the Renaissance without Rome”. 1971. p. 216.

²⁶⁸ BRUSCHI, Arnaldo. “Introduzione”. In: Cesare Cesariano. *Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521*. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981. p. XXIX.

²⁶⁹ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. LXXIX.

²⁷⁰ Sobre a transformação do templo períptero vitruviano em Igreja Cristã, segundo a proposta de Cesariano, ver MOROLLI, G. “Cesare Cesariano e la doppia immagine del períptero vitruviano”. 1996. p. 115-147.

²⁷¹ KRINSKY, C. H. “Introduction”. 1969. p. 18; KRINSKY, C. H. “Cesariano and the Renaissance without Rome”. 1971. p. 216; BRUSCHI, A. “Introduzione”. 1981. p. XXIX.

²⁷² KRINSKY, C. H. “Introduction”. 1969. p. 19; KRINSKY, C. H. “Cesariano and the Renaissance without Rome”. 1971. p. 216; BRUSCHI, A. “Introduzione”. 1981. p. XXIX.

Figura 57. Templo *In antis* (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 57, c. 52r).

Figura 58. Templo Anfipróstilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 64, c. 52v).

Figura 59. Templo Próstilo (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 61, c. 52r).

Figura 60. San Benedetto em Parma (fonte: ALDOBI. Panoramio. Id. 23058226. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/23058226>).

Figura 61. Igreja de Santa Maria em Busto Arsizio (fonte: TAVELLA, Hector. Panoramio. Id. 15501871. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/15501871>).

Figura 62. Igreja de Villa em Castiglione Olona (fonte: SOTILE, Giovanni. Panoramio. Id. 34059523. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/34059523>).

Figura 63. Templo Períptero (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 66, c. 53r).

Figura 64. Interior da Basílica de Sant' Ambrogio, com as abóbadas em aresta a cada duas pilstras.

Figura 65. Planta da Igreja de Santa Maria presso San Satiro, onde a nave central equivale a 3 vezes a largura das naves laterais (fonte: HEYDENREICH, Ludwig H. *Arquitetura na Itália 1400-1500*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 108, figura 138).

Figura 66. Templo Pseudodíptero (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. figura 68, c. 53r).

Figura 67. Igreja de San Pietro em Modena (fonte: DORELLO. Panoramio. Id. 8547980. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/8547980>).

A referida inversão dos elementos dos templos tornando-os mais próximos a igrejas cristãs que aos templos vitruvianos, não consta exatamente de erro, mas da tendenciosa interpretação do termo *in antis* como “pilastra de reforço contra a parede” (*antate parastatice contra le pariete*),²⁷³ convertendo as colunas soltas de pórticos de templos, em colunas adossadas. Como bem observa Fiore,²⁷⁴ Cesariano mostra estar ciente das alterações propostas ao enunciar:

“E ainda que estas ortografias de frentes [elevações] não sejam segundo as vetustíssimas romanas, ou da Grécia, ou como Vitrúvio lhes descreve, (...) alguns vetustos e também peritos modernos julgaram poder constituir mais excelsamente (...)”²⁷⁵

Justamente na relação entre estes dois momentos, antigo e coetâneo, que Cesariano quer fazer interagir a autoridade vitruviana.²⁷⁶

Entre os edifícios milaneses memorados por Cesare Cesariano, a basílica de San Lorenzo (fig. 68) assume particular relevo. Como já visto, sua origem imperial romana é atestada pelos cronistas milaneses, ideia que é reforçada pela hipótese de ter abrigado o templo dedicado a Hércules, conforme o desejo do imperador Maximiano.²⁷⁷ A basílica é

²⁷³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 167 (c. 51v-52r).

²⁷⁴ FIORE, Francesco Paolo. “La traduzione vitruviana del Cesariano”. In: **Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527**. A cura di Silvia Danesi Squarzina. Milano: Electa, p. 458-466, 1985. p. 463. Fiore indica, ainda, que essa transformação das tipologias de templos antigos promovida por Cesariano está, provavelmente, associada ao contato (talvez intermediado por Luca Pacioli) do tradutor-comentarista com o *Codice Laurenciano* – primeira versão do tratado de Francesco di Giorgio, e anotado por Leonardo da Vinci – onde o tratadista sienense faz uso equivocado da terminologia vitruviana quanto aos templos, associando-os aos templos que está prescrevendo em seu tratado. Cfr. também: MALTESE, Corrado. “Didascalia”. In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. 1967. p. 255; MARTINI. **Il cod. Ashburnham 361 - Trattato**. 1979. p. 112 (L, f. 9v).

²⁷⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 175 (c. 53r).

²⁷⁶ ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 1996. p. 289.

²⁷⁷ ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 389, nota 190.

evocada na maioria das vezes pelo antigo e hipotético uso e é pareada ao *Phanteon* romano justamente pela substituição do uso pagão pelo cristão num edifício antigo.²⁷⁸

Figura 68. Basílica de *San Lorenzo Maggiore*.

O *Duomo* de Milão, entre todas as obras milanesas recordadas na tradução comentada, é a que assume maior importância, como já observado, por suas relações proporcionais. Alguns motivos foram aventados pelos historiadores para a eleição da catedral milanesa como base para o estudo de proporcionalidades. Primeiramente, pelo valor do edifício, Cesariano estaria homenageando sua cidade natal, dotando de dignidade vitruviana o modo dito “gótico” de construir, ainda vivo em Milão.²⁷⁹ Isto também se justifica tendo em mente as intenções pessoais do arquiteto anotador de trabalhar junto à referida *fabbrica*. O tradutor-comentarista, ao esquadrihar o princípio regulador da unidade do edifício e a rigorosa correspondência de cada um de seus elementos – entre si e no

²⁷⁸ Compete destacar os excertos em que Cesariano o utiliza como exemplo: de decoro segundo uma regra (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5.) pela conveniência da planta centralizada (fig. 38) e da *generazione* jônica num edifício hercúleo (fig. 67; CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 478 -c. 16r-16v); da prescrição vitruviana (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 7, 1) sobre a localização de templos dedicados ao referido herói, nas proximidades do circo, quando não houvesse ginásios ou anfiteatros na cidade, como era o caso de *San Lorenzo*, alocado próximo ao sítio do antigo anfiteatro milanês (fig. 30; CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 590 - c. 29r. Ver também ROVETTA. “Note”. 1996, p. 590, nota 31); e de edifícios sacros circulares (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 311 (c. 70v). VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, 8, 1). Para outras menções à Basílica de *San Lorenzo* ver CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 389 (c. 5v); CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 85, 294 (c. 40v, 68r). CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 102v.

²⁷⁹ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 420; ROSSI, Marco. “Cesariano in Duomo”. In: *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 53.

conjunto – atesta a permanência das *simmetrie* vitruvianas mesmo num edifício que segue o *germanico more* (modo germânico).²⁸⁰

Nesta senda, emerge outra vocação da singular escolha: a atemporalidade dos preceitos vitruvianos. Como se os preceitos vitruvianos pudessem ser aplicados inclusive numa construção dita “gótica”,²⁸¹ e tivessem sido utilizados perenemente na concepção dos edifícios milaneses, ou, como na voz de Tafuri: “Cesariano parece querer demonstrar que há uma continuidade entre aquilo que Frankl chamou de ‘os segredos do maçom medieval’²⁸² e as novas relações canônicas”.²⁸³ Um intento de sintetizar passado e presente sob um único ponto de vista as *simmetrie* vitruvianas.²⁸⁴

Milão é também referência primaz para a interpretação de cidade vitruviana de Cesare Cesariano, cujo desenho denota estar sobreposto à planta do centro lombardo. Já os alargamentos ou cruzamentos (*plazzaleti*, indicados em D na fig. 25), que como visto eram destinados à ultrapassagem de carruagens, entretenimento da população circunvizinha, e como ponto de descarga, sugerem, segundo Rovetta,²⁸⁵ uma expressão vivíssima da situação milanese coetânea. As praças de porte intermediário, destinadas ao comércio do mercado, são exemplificadas com eminentes locais de Milão, e também de Roma:

“(…) H são as praças dos foros ou *pasquioli* ou espaços para os edifícios sacros. Assim em H como seria, por exemplo, para nós a praça do *Verzario* [*Verziere*] ou em Roma o *Campo di Fiore* e muitos outros similares.”²⁸⁶

O *verziere*, que até o ocaso da Idade Média era usado como mercado de víveres, era uma praça quadrada com torre também quadrada, e localizada imediatamente atrás do *Duomo* (onde fica, hoje, a *Piazza Fontana*), na direção da Porta Tosa (fig. 69).²⁸⁷

²⁸⁰ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 420; ROVETTA, A. “Note introduttive”. 1996. p. 304.

²⁸¹ ROVETTA. “Note”. 1996. p. 458, fig. 7.

²⁸² O historiador aqui se refere à celebre obra de Paul Frankl. FRANKL, Paul. “The Secret of the Medieval Masons”. In: **The Art Bulletin**, v. 27, n. 1, Mar. p. 46-60, 1945. FRANKL, P. **The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries**. Princeton University Press, 1960.

²⁸³ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 420.

²⁸⁴ ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 1996. p. 251.

²⁸⁵ ROVETTA. “Note”. 1996. p. 563, nota 122.

²⁸⁶ CESARIANO. **De Architectura commentato**. 1996. p. 564 c. 26r.

²⁸⁷ ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 564, nota 126.

A forma irregular dos quarteirões provocada pela tortuosidade das vias estreitas que os delimitam, além de seguir o ditado albertiano, reiteram o arranjo milanês (fig. 69).²⁸⁹ A direção das vias principais e o estreitamento que devem sofrer à medida que se aproximam do centro, são equiparadas a duas das principais vias de Milão:

“Estas vias [cuja direção é indicada por AR, em vermelho na fig. 4] se constringem, assim como diremos, por exemplo, os nossos *angiporti* que vêm da Porta Oriental e da Porta Nova à nossa *Basilica pretoria Mediolanense* [o *Duomo*] chamada *Lo Borleto* [o *broletto*].”²⁹⁰

O *Broletto* a que Cesariano se refere aqui, é aquele considerado velho, onde está atualmente o *Palazzo Reale*, vizinho à Catedral milanesa (fig. 69).²⁹¹ Por meio desta passagem, Cesariano sugere a equivalência entre o centro de sua cidade vitruviana e a *Piazza del Duomo*, onde está a *basilica pretoria mediolanense*, o que remete ainda à literatura encomiástica de Bonvesin della Riva e Galvano Fiamma,²⁹² como também à Filarete.²⁹³

O foro ou basílica, identificados com L (em verde na fig. 25), dedicada à administração da cidade e ao mercado, pode ser associado à *Piazza San Sepolcro*, pela posição topográfica que ocupa em Milão (fig. 69), caso se considerasse o quadrante sudoeste de Milão, e não o sudeste, como faz Cesariano.²⁹⁴ Ressalta-se que a referida praça milanesa, era identificada com o antigo foro, estabelecido no período de domínio romano.²⁹⁵

A partir destas equiparações, entre a Praça do *Duomo*, e o centro de seu desenho de cidade, assim como entre o foro ou basílica e a Praça de *San Sepolcro*, pode-se inferir soluções para a ignota praça principal da cidade proposta por Cesariano. Para tanto, se deve ter em mente que em Milão, até o final do século XV, havia vestígios de uma organização política peculiar, composta por sub-administrações, ou distritos, representados pelas seis *porte* (*Comasina*, *Nuova*, *Oriental*, *Romana*, *Ticinese* e *Vercellina*), que respondiam a um governo superior e central, representado pelos senhores de Milão, e

²⁸⁹ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 422. ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 1996. p. 308.

²⁹⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 564 c. 26r.

²⁹¹ Cesariano se refere, aí, ao *Brolleto* Nuovo. ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 563, nota 126; ROVETTA, A. “Note”. 2002. p. 310-311 nota 74.

²⁹² ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 563, nota 122; ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 1996. p. 307.

²⁹³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r.-14v); Livro VI, p. 165-167 (f. 43r.-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v.-61r); GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLII.

²⁹⁴ Cabe ressaltar que é pertinente essa alternância de quadrante para identificação de referências milanesas e o desenho de Cesariano, visto que ele próprio também o faz. Deve-se lembrar que o anotador desenha a cidade no quadrante entre o *Auster* e o *Solanus* (o sudeste), e simultaneamente associa as vias radiais de seu desenho com vias que estão no quadrante noroeste de Milão, ligando as Porta Nova e Oriental ao centro.

²⁹⁵ ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 563, nota 122.

depois pelo Duque.²⁹⁶ Pela analogia com Milão, pode-se considerar que o centro do desenho, onde foi posicionado o *amussio marmoreo*, abrigaria tal praça, com a catedral e a administração da cidade, governança esta que seria completada com as gestões locais, com sede no foro ou basílica, no centro de cada quadrante da cidade de Cesariano.²⁹⁷

Com seu desenho de cidade Cesariano relaciona as prescrições vitruvianas, as formulações humanísticas e os edifícios e soluções preexistentes em Milão, sempre atento às novas exigências.²⁹⁸ O mesmo vale para a descrição dos templos e para elucidação da *dispositio*. O anotador busca identificar correspondências entre as descrições do autor antigo e o contexto Milanês de seu tempo, lembrando que essas duas realidades estão, de fato, assaz distantes. O que, por outro lado, permite a Cesariano levar ao extremo suas possibilidades de inovação, ou melhor, de exegese.²⁹⁹

Para o anotador, Milão não é mero exemplo, mas a “reconstrução histórica”³⁰⁰ de uma referência que norteia suas proposições. Para Cesariano essas “reconstruções históricas” não visam recompor os edifícios ou a cidade, mas verificar permanências antigas, mesmo em construções milanesas insólitas, como se elas pudessem denotar a ininterrupção da preceptiva vitruviana.

A diferença de Filarete e Cesariano, Francesco di Giorgio opta por não eleger uma cidade ou região específicas a partir de onde a *auctoritas* fosse espelhada ou como campo único a partir do qual seriam exploradas as adversidades e possíveis soluções. Tal postura não denota despreço pelas atividades que desenvolveu ou indiferença com as demandas coevas. Ao contrário, evidencia o intento de Martini em formular um tratado esteado, sim, nas observações de dificuldades concretas – estas vinculadas à sua intensa atuação junto aos diferentes comitentes e às respectivas cidades de domínio –, e cujas diretrizes, dissociadas de um contexto específico, pudessem ser empregadas nas mais variadas situações.

O exemplo mais notório de sua diligência com as dificuldades que emergiam em seu tempo – ou seja, a introdução da pólvora e dos projéteis metálicos na artilharia – são as inovadoras propostas para o sistema defensivo de cidades.³⁰¹ Desde suas primeiras

²⁹⁶ Sobre a organização política de Milão segundo os distritos ou *porte* ver WELCH, E. S. **Art and Authority (...)**. 1995. p. 34-36.

²⁹⁷ Filarete propõe um sistema similar para Plusiapolis, dividindo a cidade em 4 setores administrativos, cada um gerido por duas pessoas, totalizando quatro *magistrati consolari* eleitos de cada setor e outros quatro homens dignos de diversos locais e que respondiam ao Rei Zogalia. FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XX, p. 617 (f. 166v).

²⁹⁸ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani”. 1978. p. 421, 423.

²⁹⁹ ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 2002. p. LIV.

³⁰⁰ ROVETTA, A. “Note Introduttive”. 1996. p. 308.

³⁰¹ Sobre o tema ver: DE LA CROIX, Horst. “Military architecture and the radial city plan in sixteenth century Italy”. In: **The Art Bulletin**, v. 42, n. 4, Dec, p. 263-290, 1960; DE LA CROIX, Horst. “The literature on fortification in Renaissance Italy”. In: **Technology and Culture**, v. 4, n. 1, Winter, p. 30-50, 1963.; ROCCHI, E. **L’Opera e i**

atividades como engenheiro militar, Martini já tinha desenvolvido técnicas obsidionais modernas, o que possibilitou conquistas muito mais rápidas que as costumeiras operações. A partir destas experiências o tratadista verifica as vantagens das novas formas de ataque bem como a urgência em pensar novos sistemas de defesa, que implicavam na transformação do perímetro murário e, por conseguinte, do desenho integral da cidade.³⁰²

Com seu tratado Francesco di Giorgio antecipa³⁰³ cerca de uma década a preocupação que somente veio a afligir a Península Itálica com o ataque francês liderado por Carlos VIII (1494), o qual consolidou o uso extensivo das armas de fogo. O tratadista prescreve, já na primeira versão, grandes inovações à muralha e ao complexo defensivo da cidade pautado pela transformação das técnicas de combate.³⁰⁴

A arma mais temida por Francesco di Giorgio era a bombarda e as diversas variações que ela apresentava (ou seja, com diversos tamanhos, dispondo de projétil de pedra, e principalmente de chumbo ou de qualquer outro metal, todas disparadas por pólvora), chegando a ser qualificada como “instrumento diabólico”.³⁰⁵ Na mesma medida, aquele que conseguisse o remédio para armas assim impetuosas deveria ser chamado detentor de “engenho divino”, antes que humano.³⁰⁶

Certamente Martini foi o primeiro tratadista a contribuir significativamente com a transformação do sistema defensivo da cidade, tendo como ponto de partida a nova artilharia.³⁰⁷ Entre as principais inovações verificam-se: a forma de rombo para o perímetro das muralhas (fig. 70);³⁰⁸ o perímetro angular com saliências (fig. 71), estelar (fig. 72),³⁰⁹ ou mesmo à guisa de serra (fig. 73);³¹⁰ os torreões, mais baixos e robustos que as costumeiras

tempi di Francesco di Giorgio Martini. Conferenza tenuta il 30 marzo 1900. Siena: Tip. e Lit. Sordo-Muti di L. Lazzeri, p. 3-50, 1900. p. 16)

³⁰² Como visto no capítulo 2. Cfr. também: MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XI e XII; ROCCHI. **L’Opera e i tempi di Francesco di Giorgio.** p. 14-17.

³⁰³ DE LA CROIX, H. “Military Architecture and the radial City Plan”. 1960. p. 264-265; DE LA CROIX, H. “The Literature on Fortification in Renaissance Italy”. 1963. p. 30-31, 34-36.

³⁰⁴ Martini atesta tal inquietação ao externar, já nas primeiras páginas: “Embora os antigos não tivessem o poder de devastação das máquinas de bombarda, cuja fúria raivosa assaz dificilmente e só com grande indústria se pode defender, pode-se dizer tratar de um engenho divino, sobre-humano, aquele que pudesse proteger-se contra tal máquina” (MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 6 - T, f. 3r). Ou ao reiterar na segunda versão: “Mas os modernos, recentemente, descobriram um instrumento de tamanha violência, que contra ele não tem valor galhardia, nem armas, nem escudos, nem fortaleza de muros, pois com ele qualquer torre grossa, em pouco tempo, se consuma. (...) Do que, com alguma razão se pode concluir rapidamente que deveria ser chamada invenção ou obra diabólica, antes que humana.” (MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 417-418 - M, f. 47v).

³⁰⁵ Neste caso Francesco di Giorgio nomina as derivações da bombarda, entre os quais estão o morteiro, zarabatana, espingarda e escopeta. Na sequência, o tratadista se coloca a descrever receitas para a produção da pólvora que alimentaria tais armas de fogo. MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 418-423 (M, f. 48r-49v).

³⁰⁶ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 424 (M, f. 49v).

³⁰⁷ DE LA CROIX, H. “The Literature on Fortification in Renaissance Italy”. 1963. p. 30-31

³⁰⁸ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 6-7, 430-431 (T, f. 3v-4r; M, f. 51v-52r).

³⁰⁹ Cabe lembrar que Filarete já havia proposto uma cinta estelar, mas esta era circunscrita por outra circular ou octogonal (FILARETE. **Trattato.** 1972. p. 60-61, f. 13r, e capítulo 3), de modo que os ângulos sobressalentes eram atenuados pela cinta externa. Esse o motivo de Filarete não ser considerado responsável por instituir o perímetro estelar, não obstante, o tratadista florentino pode ser considerado seu precursor.

³¹⁰ MARTINI. **Trattati.** 1967. p. 24, 451 (T, f. 7v-8r; M, f. 61v).

torres (fig. 74);³¹¹ os bastiões angulares³¹² e revelins (fig. 75);³¹³ os *cigli* (fig. 76);³¹⁴ e os *capannati* (fig. 77).³¹⁵

Figura 70. Cidade com perímetro romboide (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 4v).

Figura 71. Cidades com perímetro angular com saliências (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 5v).

Figura 72. Cidade com perímetro estelar (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 8 – T, f. 6v).

Figura 73. Cidade com perímetro como dente de serra (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 261 – M, f. 62r).

Figura 74. Torreão com *Torricelli* sobreposto (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 6 – T, f. 5v).

Figura 75. Revelins com pirâmide sobreposta (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 246 – M, f. 53v).

Figura 76. *Ciglio* (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 248 – M f. 54v).

Figura 77. *Capannati* (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 249 – M f. 55r).

Como destaca Nicholas Adams, Francesco di Giorgio foi responsável, ainda, pela mudança do posicionamento das estruturas defensivas que tornaram decisivo o diálogo entre o sítio e o desenho da muralha. Até então tais estruturas eram mantidas atrás da muralha de forma que o insucesso do inimigo estava relacionado com a verticalidade da muralha. Martini, ao contrário, posiciona suas estruturas defensivas, como os *cigli* e os *capannati*, avançadas para o exterior, a frente da muralha, gerando fortes saliências. Com

³¹¹ Esses torreões poderiam ser sobrepostos por pequenas torres (*torricelli*) ou pirâmides. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 18; 437-438 (T, f. 6r; M, f. 53v-54v).

³¹² Sobre o pioneirismo dos bastiões propostos por Francesco di Giorgio ver: DONATI, F. "Francesco di Giorgio Martini in Siena". In: *Bullettino Senese di Storia Patria*, anno IX, fasc. II. Siena: Tip. e Lit. Sordomuti di L. Lazzeri, 1902. p. 15.

³¹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 7, 18; 436-437 (T, f. 4r, 6r; M, f. 53v-54r).

³¹⁴ Uma forma de reparo elevado no terreno que obstava o acesso do inimigo ao fosso, circunscrevendo-o MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 9, 433-434. (T, f. 4v; M, f. 52v).

³¹⁵ Um tipo de cabana com muros grossos à prova de bombas e com bocas de fogo. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 434, 439-440 (M, f. 53r, 54v-55r).

isso é possível garantir não apenas a defesa, mas também o contra-ataque ante os inimigos.³¹⁶

Por tais inovações Horst de la Croix³¹⁷ afirma que Francesco di Giorgio foi o mais circunspecto e visionário no tocante às necessidades futuras e à direção que a fortificação deveria seguir para acompanhar o rápido avanço das armas de fogo. Martini não ignorava os métodos habituais ou antigos do sistema defensivo, ao contrário os apresenta no tratado, mas sempre em tom de questionamento quanto à sua validade, buscando verificar os elementos que ainda seriam adequados, e aqueles que poderiam, ou deveriam, ser suprimidos.

Entre as copiosas fortalezas e fortes descritos e desenhados no tratado, são incluídos alguns exemplos concebidos e executados sob a responsabilidade de Francesco di Giorgio,³¹⁸ entre eles as de Cagli (fig. 78),³¹⁹ Sassofeltro (fig. 79),³²⁰ Tavoletto (fig. 80),³²¹ Sant' Abbondio (fig. 81),³²² Mondavio (fig. 82)³²³ e Mondolfo (fig. 83).³²⁴ Todas já em conformidade com as novas exigências.

Figura 78. Fortaleza de Cagli (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 274 – M, f. 68v).

Figura 79. Fortaleza de Sassofeltro (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 275 – M, f. 69r).

Figura 80. Planta da fortaleza de Tavoletto (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 276 – M, f. 69v).

³¹⁶ ADAMS, Nicholas. "L'architettura militare di Francesco di Giorgio". In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa, 1993. p. 156. Ao concluir o livro sobre as fortificações, na segunda versão do tratado, o arquiteto patenteia tal intenção: "Mas [ao meu juízo] pode-se terminar a questão com uma pequena consideração, (...) dizendo que se os torreões são voltados para o ataque, os ângulos [da muralha] desprovidos de torre sejam feitos tão sobressalentes que aí se aloquem os ataques por flanco (...)." MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 482 – M, f. 85v)

³¹⁷ DE LA CROIX, H. "The Literature on Fortification in Renaissance Italy". 1963. p. 36

³¹⁸ Destas enumeradas pelo tratadistas, as de Cagli e Mandavio conservam-se nos dias atuais.

³¹⁹ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 459-461 (M, f. 67r-68v).

³²⁰ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 461-462 (M, f. 69r).

³²¹ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 462. (M, f. 69v).

³²² MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 462-463 (M, f. 70r).

³²³ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 463-464 (M, f. 70v). Esta fortaleza existe ainda nos dias atuais.

³²⁴ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 464-465 (M, f. 71r).

Figura 81. Planta da fortaleza de Sant' Abbondio (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 277 – M, f. 70r).

Figura 82. Planta da fortaleza de Mondavio (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 278 – M, f. 70v).

Figura 83. Planta da fortaleza de Mondolfo (fonte: MARTINI. **Trattati**. 1967. tav. 279 – M, f. 71r).

Ao longo do tratado Francesco di Giorgio lança mão de contraposições entre arquitetura antiga e moderna para a prescrição de fortificações, templos, colunas e ornamentos. Pautado por estudos de textos – em especial o *De Architectura* – cuja leitura era comprometida pelo embaraço em latim e grego, bem como por estudos de verificação *in loco*³²⁵ das ruínas romanas, edifícios supérstites paleocristãos e dos séculos IV e V, tanto distantes do ditado vitruviano, Francesco di Giorgio acaba por tecer apontamentos imprecisos, vagos, ou até equivocados.³²⁶

Na primeira versão do tratado, antes de apresentar a “formação dos templos modernos”,³²⁷ Francesco di Giorgio descreve o “modo e forma antiga de templos”, seguindo a lição vitruviana³²⁸ quanto à tipologia das elevações (na voz do tratadista: *in antis*, *prostilos*, *anfiprostilos*, *periteros*, *pixeulo ditteros*, *ditteros* e *ipedros*).³²⁹

Por esta ocasião, texto e desenhos apresentados (fig. 84 e 85) instituem o procedimento posteriormente reiterado por Cesare Cesariano, em que as colunas e muros são invertidos, estando as primeiras no interior circundadas pelos últimos que as rematam externamente. Da mesma forma que o anotador do *De Architectura*, Francesco di Giorgio converte as *specie* de templos vitruvianos em igrejas, mas sem eleger exemplos, como veio a fazer o sucessor. No caso do sienense, pode-se dizer que a inversão denota os desentendimentos dos estudos antigos realizados, que possivelmente levaram Martini a

³²⁵ Francesco di Giorgio realizou mais de uma viagem a Roma, tendo desenvolvido estudos dos edifícios, monumentos e ruínas antigas. Cfr. “Martini, Francesco di Giorgio”. In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani. v. XXII, p. 445-447, 1934; MUSSINI, Massimo. **Francesco di Giorgio e Vitruvio: Le traduzioni del “De Architectura” nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141**. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. p. 47-52; FIORE, F. P. **Città e Macchine nel '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. p. 66; TOLEDANO, Ralph. “Biografia”. In: **Francesco di Giorgio Martini: Pittore e scultore**. Milano: Electa, 1987.

³²⁶ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XIX. Sobre as imprecisões de Francesco di Giorgio em seus estudos antigos ver ERICSSON, Christoffer H. **Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini**. Studies in Imperial Roman and Early Christian Architecture. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1980.

³²⁷ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 45-52 (T, f. 12r-13v). Já apresentado no capítulo 3.

³²⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 2.

³²⁹ MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 39-41 (T, f. 11r-11v).

confundir templos pagãos com igrejas modernas.³³⁰ Tal confusão é reforçada quando Martini interpreta os templos pseudodíptero e anfipróstilo (fig. 84) com planta central circular. Em todos os exemplos a interpretação martiniana diverge das prescrições vitruvianas.

Figura 84. Tipologia de templos. Na figura, da esquerda para direita lê-se: *cella*, *tempio senza navi e croci*, *in antis*; *tempio crociato* e *senza navi*, *prostilos*; *tempio a face*, *pixeulo ditteros*; *tempio tondo*, *anfriprostilos*. (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 9v).

Figura 85. Tipologia de templo. Na figura, de cima para baixo lê-se: *tempio com Croce e navi*, *ipedros* (fonte: MARTINI. *Il cod. Ashburnham 361 - Trattato*. 1979. L, f. 10r).

Outras referências antigas são memoradas por Francesco di Giorgio, entre as quais destacam-se os inúmeros edifícios ilustrados no *codice Torinese Saluzziano* (primeira versão do tratado).³³¹ Ao final do código, após a exposição do tratado, são acrescentados cerca de 35 *fogli* repletos de desenhos nos quais são retratados os diversos edifícios de Roma. Entre eles verificam-se como o Coliseu (fig. 86), Teatro de Marcello, Termas de Deocleciano, de Caracala e de Tito, Mercado Tajano, Arcos de Tito e de Constantino, Templo de Minerva, *Pantheon* (Igreja de *Santa Maria Rotonda* - fig. 87), Igreja de *Santo Stefano Rotondo*, entre outros; o Teatro Romano de Gubbio, o de Minturno e o de Ferento (fig. 88), a *Villa Adriana* (fig. 89), bem como seus respectivos *Teatro Marittimo*, *Canopo*, e *Palazzo Minore* em Tivoli, e uma sala termal de Perúgia.

Figura 86. Coliseu (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 129 – T, f. 71r).

Figura 87. *Pantheon* ou *Santa Maria Rotonda* (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 147 – T, f. 80r).

Figura 88. Teatros Romano de Gubbio, Minturno, Ferento e planta do teatro de Ferento (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. 131 – T, f. 72r).

Figura 89. *Villa Adriana* em Tivoli (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 164 – T, f. 88v).

³³⁰ MUSSINI, M. **Francesco di Giorgio e Vitruvio**. 2003. p. 177-178.

³³¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. tav. 129-186 (T, f. 71r-100v).

Homem viajado que era, Francesco di Giorgio também não se priva em mostrar a atenção às cidades e edifícios coetâneos.³³² Ao tratar de cidades com porto, Martini menciona Talamona³³³ e Ancona.³³⁴ Como exemplo de um dos métodos para se executar a fundação, aponta o Templo de Minerva e, como referência negativa porém igualmente importante, justamente pelo infortúnio, a fundação do *Duomo* de Pienza que comprometeu sua estabilidade, e provocou a ruína do edifício.³³⁵ Uma sala termal em Perugia, em Baia e outra em Civitavecchia são memoradas pelas chaminés que possibilitavam o escape dos vapores de água.³³⁶

Para a descrição das colunas³³⁷ e entablamentos³³⁸, Francesco di Giorgio evoca Vitruvius e suas prescrições reiteradamente, as quais são articuladas com estudos de verificação realizados. Como o tratadista siensense atesta:

“As proporções [dos capitéis dóricos, jônicos e coríntios], eu, com grande diligência e não com pouca fadiga, por experiência encontrei, vi e medi, muitas e muitas vezes, de modo que dos muitos e muitos exemplos, nenhum discrepante, é possível concluir a regra geral, como as outras conclusões universais de seus particulares recebe verdade e notícia.”³³⁹

Com efeito, a ausência de discrepâncias entre os exemplos não confere. Sequer as prescrições martinianas quanto aos ornamentos de cada *generazione*, como visto, são coerentes. Mas, por outro lado, as inovações – muitas vezes decorrentes de desentendimentos dos estudos antigos – são patenteadas inovações pelo tratadista, que acrescenta:

“Depois disto [de apresentadas as descrições] eu colocarei outras invenções de capitéis e desenhos, os quais eu retratei em diversos lugares de ruínas antigas; e entre os quais alguns serão adições de minha invenção, dos quais cada um [leitores arquitetos] poderá eleger aquele que agrada a si.”³⁴⁰

³³² Similitude curiosa consta do desenho da figura humana, a qual é sobreposta em plantas de templo (tav. 236 - M, f. 42v), e a estátua atribuída a Giovanni Antonio Amadeo, que se encontra no portal noroeste do claustro grande da *Certosa* de Pavia. Cfr. MARANI, Pietro C. “L’Amadeo e Francesco di Giorgio Martini”. In: **Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo**. A cura di J. Shell & L. Castelfranchi. Milano: Cisalpino. p. 353-376, 1993. p. 358-359, 366-367 (fig. 1).

³³³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 109 (M, f. 87v).

³³⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 487 (M, f. 87v).

³³⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 432 (M, f. 52r).

³³⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 332 (M, f. 12v-13r).

³³⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 56-66, 375-386 (T, f. 14v-16r; M, f. 32r-35v).

³³⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 90, 92, 386-390 (M, f. 21r-22r, 36r-37r). A sobreposição do perfil de entablamentos no busto humano (ver fig. 27 e 28 do capítulo 3) o tratadista afirma ter verificado empiricamente nas *opere antiche* (obras antigas). MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 390 (M, f. 37r).

³³⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 378 (M, f. 32v).

³⁴⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 382 (M, f. 34r). Sem sublinha no original.

Neste excerto Martini manifesta a disposição com que conduziu, não apenas as descrições de colunas, mas todo o tratado. Disposição que consta do estudo minucioso das referências antigas como base que ampara sua invenção, e que da mesma forma deve estar a invenção dos aptos arquitetos que lerem seu tratado, e não, como ressalva Maltese, de “ensinamentos a serem traduzidos por conta própria imediatamente em novas construções”,³⁴¹ nem mesmo como modelos a serem reproduzidos. Assim como para Alberti,³⁴² também para Francesco di Giorgio os estudos antigos constam de fonte que embasa as transformações, pautando o arquiteto noajuizamento daquilo que pode ser mantido, do que deve suprimido, ou renovado.

Francesco di Giorgio mostra que a forma dos modelos apresentados jamais é concebida de maneira abstrata. Ao contrário, como aponta Maltese,³⁴³ os referidos desenhos e exemplos apresentados no tratado, mais que exigências expositivas ou didáticas, constam de provas que reiteram, experimentalmente, os argumentos textuais, ou, no mínimo, do início da comprovação, concreta e objetiva, de cada prescrição.

Para Martini as referências de obras antigas não se concentram numa só cidade (como para Filarete e Cesariano, em Milão). Os edifícios antigos podem ser verificados em diversas cidades. Ademais, o tratadista não os evoca por constituírem modelo único ou por serem os mais eminentes, mas para que corroborem a inteligibilidade de suas prescrições. Os edifícios antigos são exaltados no tratado, não pela dignidade que pode conferir, mas como exemplos de obras que foram convenientemente executadas. Ao tratar cada um dos temas, Martini oferece, exaustivamente, diferentes possibilidades de solução, enriquecendo as descrições textuais com desenhos propositivos bem como exemplos concretos – antigos e coetâneos.

Martini dista de Filarete e Cesariano, que acabam por privilegiar modelos peculiares a Milão que possam corroborar retoricamente para a exaltação das virtudes e do poder que legitimem os comitentes. Para o sienense, a adequação do lugar (sítio) sobrepuja a conveniência à *historia*. Sua atenção ao contexto e às demandas coetâneas, para além do âmbito estritamente regional, investe no universalismo de suas diretrizes. Martini persegue a dissociação de um contexto específico, explorando ao máximo as diversas soluções impostas pelas diferentes situações.

³⁴¹ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XIX.

³⁴² ALBERTI. *L'Architettura*. I, 9, p. 68-69 (f. 15r). Cfr. também Livro IX, 10, p. 858-859 (f. 174r). Tema já visto no capítulo 1.

³⁴³ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XIX.

4.3 Adequação aos destinatários

A conciliar a obra ao destinatário, Vitrúvio prega a perquisição do decoro por meio do respeito à regra e ao costume. O cumprimento de uma regra consta da concordância dos tipos edifícios e dos ornatos com o destinatário. Como exemplo, Vitrúvio recomenda que os edifícios dedicados a Júpiter Relâmpago, ao Céu, ao Sol e à Lua sejam hipetros – sem cobertura – e que os gêneros também se acordem, vale dizer, a virilidade do edifício dórico esteja presente em templos a Minerva, Marte e Hércules, a delicadeza das construções coríntias naqueles a Venus, Flora, Prosérpina e às Ninfas das Fontes, e o equilíbrio entre a severidade dórica e a gracilidade coríntia esteja presente nos templos jônicos consagrados à Juno e Diana.³⁴⁴ É, pois, neste ponto que emerge um dos aspectos da homologia entre o decoro vitruviano e o ciceroniano, tendo em mente que estes três *genera* arquitetônicos remetem aos três estilos de elocução – elevado, médio e tenro – supramencionados.³⁴⁵

Pela conformidade a um costume, o decoro se exprime quando a elegância dos cômodos internos do edifício é acordante com a do vestíbulo e entrada, ou mesmo dos ornatos com os respectivos *genera*. Sob este aspecto, Cícero compara a oratória com a arquitetura, alegando que o exórdio deve estar para o discurso, assim como o vestíbulo está para a casa, ou templo.³⁴⁶ Não convém uma edificação ter seu interior magnífico e entrada sem nobreza, nem tão pouco ao epistílio dórico ser ornado com dentículos, ou à arquitrave jônica estar inscrita com tríglifos.³⁴⁷

No livro VI, referindo as prescrições do decoro, Vitrúvio amplia a explanação sobre o tema, ao recomendar a diferenciação dos ambientes de edifícios privados destinados à visita pública em conformidade com o proprietário.³⁴⁸ Assim, para homens de fortuna modesta não são necessários vestíbulos, escritórios, ou átrios magníficos, pois estes recebem, e não oferecem favores; para os que se ocupam dos frutos do campo, competem instalações aptas à conservação dos produtos, mais que à conveniência da elegância; para os que trabalham com empréstimos e cobrança de impostos públicos convém ambientes cômodos, refinados e protegidos das insídias; para os advogados e retores competem ambientes elegantes e espaçosos para acolher a clientela; aos nobres, os quais lidam com honras e magistraturas colocando-se ao serviço dos cidadãos, são necessários elevados vestíbulos reais, átrios e peristilos muito amplos, bosques e extensos passeios silvestres condignos a sua majestade, bem como bibliotecas e basílicas com magnificência

³⁴⁴ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5.

³⁴⁵ D'AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 108; LOEWEN, A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 155. Para outras aproximações entre a oratória e o tratado vitruviano ver: FRITH, Stephen. "A primitive exchange: on rhetoric and architectural symbol". In: *Theory – Architectural Research Quarterly*, v. 8, n. 1, 2004, p. 39-45.

³⁴⁶ CÍCERO. *De Oratore*. II, 79, 320.

³⁴⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 6.

³⁴⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. VI, 5, 1-3.

equiparada a das obras públicas, pois, em habitações de homens assim, com frequência ocorrem deliberações públicas e arbitragens judiciais privadas. Vitruvius remata, pois, o decoro pela observância à estratificação cívica, isto é, pela riqueza, prestígio e poder dos diferentes cidadãos.³⁴⁹

Da mesma maneira, a *distributio* interna dos edifícios deve acordar com os diferentes usos e proprietários, de modo que se observem os padrões financeiros e o prestígio político.³⁵⁰ A residência urbana não deve ser semelhante à rural, assim como os edifícios destinados a usuários, reclamam diferenças se comparados àqueles dirigidos a pessoas ricas e refinadas. Emerge então outro ponto que patenteia a homologia do decoro tal como apresentado por Cícero e Vitruvius. Assim como prescrevera o orador, também para o arquiteto o desenho do edifício deve estar acomodado ao uso, ao proprietário, à dignidade e à comodidade.³⁵¹

Como bem acautela Loewen,³⁵² Alberti já anuncia as exigências do decoro desde o início do tratado, ao asseverar que a beleza decorre de *linemantum* (desenho), cuja tarefa consiste em encontrar o modo exato para conjugar e coligar linhas e ângulos, objetivando definir o aspecto do edifício. Alberti ainda adita que é prerrogativa do desenho:

“conferir aos edifícios e às partes que os compõem uma posição apropriada, uma exata proporção (*numerum*), uma disposição conveniente (*dignumque modum*), e uma ordem harmoniosa, de modo que toda a forma e figura da construção repousem inteiramente no próprio desenho.”³⁵³

Destaca-se que Alberti ao usar o termo “disposição conveniente” não remete apenas a questões de uso meramente prático, implica também na correspondência às exigências sociais.³⁵⁴

Para a consecução do decoro pela diligência ao destinatário, compete ao arquiteto perquirir o que é conveniente, adequado, tanto nos aspectos intrínsecos à obra, vale dizer, os materiais, gênero, ornamentos entre outros, como nos externos a ela, isto é, a recepção que ela deveria ter pelos espectadores.³⁵⁵ Relacionar “o que é” ao “que parece”,³⁵⁶ uma vez

³⁴⁹ Sobre Vitruvius e o reconhecimento do valor dos signos arquitetônicos que denotam o prestígio cívico ver: FRITH, S. “A primitive exchange”. 2003. p. 43.

³⁵⁰ VITRUVIO. *De Architectura*. I, 2, 9.

³⁵¹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 39, 138.

³⁵² LOEWEN, A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 145-146.

³⁵³ ALBERTI. *L'Architettura*. I, 1, p. 18-19 (f. 4r-4v). Sem sublinha no original.

³⁵⁴ PORTOGHESI, Paolo. “Note”. In: Leon Battista Alberti. *L'Architettura [De re Aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989. p. 19, nota 5.

³⁵⁵ BASTOS, R. A. *A maravilhosa fábrica de virtudes*. 2009. p. 39-40.

³⁵⁶ LOEWEN, A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 137.

que *decor* não se compraz simplesmente em ser, é imperativo revelar-se decoroso.³⁵⁷ Para evidenciar honestamente o caráter, é necessário temperança. Como Cícero recomenda:

“A dignidade deve ser ornamentada para a casa, não procurada a partir da casa.”³⁵⁸

Os limites nas despesas e na magnificência devem ser respeitados. Este é o remédio que previne o reconhecimento da disparidade entre a casa e o dono,³⁵⁹ afinal, ao acume do decoro, molesta mais o demasiado que o escasso.³⁶⁰ Não obstante, apesar de Cícero advogar contra as extravagâncias em obras privadas, na mesma medida a avareza era refutada, assim compete a moderação.³⁶¹

Para Vitruvius, como para o arpinate, a regra mediana prevalece. O tratadista romano também advertia contra gastos exacerbados em edifícios. Ao definir o preceito de *distributio*, estabelece que o arquiteto deva desviar-se da escolha de materiais raros ou inexistentes na região, cuja obtenção ou preparo implica grande despesa.³⁶²

Adversando o que Júlio Vitorino afirma,³⁶³ Vitruvius não pretere “aspectos estéticos” da obra em prol da redução de gastos. Distribuição e decoro, associados, compreendem a noção da *megaloprépeia* aristotélica. Da mesma maneira que na *Ética a Nicômaco*, no escrito vitruviano a escassez ou excesso de investimentos na obra são nocivos ao *êthos* a ser manifestado na aparência do edifício, corroborando em ignomínia a este e ao comitente. Vale lembrar, as palavras de D’Agostino: “para Vitruvius, a excelência da beleza não se computa pela exorbitância dos materiais, afere-se pela aptidão, acuro, entre outras qualidades”.³⁶⁴ Investimento comedido, conveniência dos ornamentos e materiais, bem como a implantação afiançam *auctoritas* ao edifício.

Da mesma forma, no *De Re Aedificatoria*, o fator sobrepujante para a consecução da beleza é o engenho do artífice, não o volume de gastos a ser empregado na obra. O humanista assere:

³⁵⁷ D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 133-181.

³⁵⁸ CÍCERO. *De Officiis*. I, 39, 139.

³⁵⁹ CÍCERO. *De Officiis*. I, 39, 140.

³⁶⁰ CÍCERO. *Orator*. 21, 73;

³⁶¹ CÍCERO. *De Officiis*. II, 56-59.

³⁶² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 8 e 9.

³⁶³ “(...) o caráter prosaico dos seus princípios e observações: Vitruvius considera apenas o aspecto utilitário das disciplinas, consideradas necessárias ao arquiteto, em função da prestação de contas a quem pede esclarecimentos, ignorando, muitas vezes, os aspectos estéticos de uma determinada solução arquitetônica para ressaltar o seu caráter econômico. Tudo isso reflete um comportamento próprio da prática profissional de um homem habituado à gestão de recursos públicos.” VITORINO, Júlio César. “Sobre a história do texto de Vitruvius”. In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, dez, 2004. p. 40.

³⁶⁴ D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 114.

“Isto seja bem claro, de qualquer modo: quem quer saber com exatidão em que consiste realmente o *ornamentum* do edifício, deve entender que esse é extraído, e depende, não das grandes expensas, mas, sobretudo, da força do engenho.”³⁶⁵

*Ratio Mediocritas*³⁶⁶ é uma noção que permeia todo o tratado albertiano, e encerra também a moderação do luxo. No início do livro IX, Alberti avaliza:

“Aprendemos que os homens mais prudentes e ponderados da Antiguidade recomendavam veementemente, seja para as coisas públicas e privadas, ou também para as obras arquitetônicas, a moderação e a parcimônia; pensavam que toda forma de luxo deveria ser eliminada ou refreada entre os cidadãos.”³⁶⁷

Aos olhos do humanista, o qual reitera a asserção ciceroniana: molesta mais o exagero que a carência,³⁶⁸ tal comedimento não é exclusivo às expensas aplicadas no edifício, mas rege também sua composição.

Os limites da parcimônia devem ser mais estreitos para o edifício privado do que para o público, pois a este compete certo esplendor.³⁶⁹ Para além da disposição financeira, cabe respeitar o que é conveniente, não excedendo a dignidade, uma vez que, a suntuosidade aborrece, enquanto a beleza e a graciosidade deleitam.³⁷⁰ Exemplo desaprovado por Alberti é o de Ródopes, a meretriz trácia que, tendo reunido riquezas equiparáveis a de um rei, fez construir para si um monumento sepulcral régio, ao qual sua dignidade era incompatível.³⁷¹ Deve-se considerar não apenas o que é possível, mas antes o que convém (*quid deceat*). Para o humanista, as regras que moderam o ornamento almejam o reconhecimento público da manifestação de valores éticos.³⁷²

Ao contrário do que Susanne Lang³⁷³ afirma, Alberti não foi responsável pela noção de que o edifício reflete o *status* do proprietário. De fato em seu tratado a estratificação cívica emerge na arquitetura sob as prescrições do decoro,³⁷⁴ mas antes dele, Aristóteles, Cícero e Vitruvius já haviam dotado o edifício desta responsabilidade. No *De Architectura*, a consonância entre o decoro edilício e a excelência do proprietário reconhece e equipara

³⁶⁵ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, I, p. 782-783 (f. 158v). Quanto a precisão do engenho para consecução da beleza ver também ALBERTI. *L'Architettura*. VI, 2, p. 446-449 (f. 93r-93v).

³⁶⁶ Sobre as recomendações de Alberti quanto à moderação e à razão média, ver LOEWEN. A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 128-165.

³⁶⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, I, p. 778-779 (f. 158r).

³⁶⁸ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, I, p. 780-781 (f. 158r).

³⁶⁹ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 2-3, p. 102-105 (f. 22r-22v).

³⁷⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, IV p. 802-803 (f. 162v).

³⁷¹ ALBERTI. *L'Architettura*. II, 3, p. 102-103 (f. 22r).

³⁷² LOEWEN. A. B. *Lux Pulchritudinis*. 2007. p. 164..

³⁷³ LANG, Susanne. “Sforzinda, Filarete and Filelfo”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 35, 1972. p. 396.

³⁷⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. IV, 1, p. 264-272 (f. 54v-55r); V, 1, p. 332-335 (f. 69r-69v).

dignidade e riqueza, “o *decor* sagra e celebra a estratificação social”.³⁷⁵ Para Vitruvius compete à arquitetura manifestar o caráter, seja de um uso específico, de um deus patrono, de um comitente, ou de um proprietário. Em todos os casos compete espelhar na arquitetura a ordem e a hierarquia cívica.

4.3.1 Organização Hierárquica e corpo humano

O liame entre o corpo humano e o decoro pela regra é atestado, como visto,³⁷⁶ quando Vitruvius discorre sobre os *genera*. O tratadista antigo diferencia, pois, as colunas pelas proporções mais ou menos esbeltas em respeito àquelas verificadas no homem, na mulher ou na donzela, e ornamentando-as com elementos que remontam aos costumes viris, muliebres ou virginalis.³⁷⁷

Quanto ao decoro pelo costume, Vitruvius não estabelece, explicitamente, a referência humana. Ainda assim não há que excluir a associação. O estreito conúbio entre *decor* e *symmetria*,³⁷⁸ a autoridade do *homo bene figuratus* para a consecução da *symmetria*, bem como o fato do tratadista antigo ter associado as duas outras formas de decoro (por via natural e pela regra) ao homem, levam a inferir a afinidade entre decoro pelo costume e a referência antrópica.

A associação entre diferentes âmbitos de estratificação hierárquica e o homem pode ser considerada um *tópos*. Fora delineado por inúmeros pensadores, entre os quais alguns serão apontados.

Platão, na República,³⁷⁹ distingue as três classes que compõem um Estado, isto é, dos governantes, dos auxiliares (guardiões ou soldados), e dos agricultores e artesãos. O ateniense franqueia a hierarquia entre elas afirmando que, ao nascerem, os indivíduos de cada classe são infundidos com ouro, prata, ou ferro e bronze, respectivamente.³⁸⁰ Demonstrando que a justiça do Estado depende de cada indivíduo desempenhar a própria tarefa, sem que haja mobilidade entre as classes, Platão mostra que assim como as faculdades humanas racional, passional, e concupiscível, devem responder a uma

³⁷⁵ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 117.

³⁷⁶ No capítulo 3.

³⁷⁷ VITRUVIO. **De Architectura**. IV, 1, 6-9.

³⁷⁸ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 109-110; CORSO, A. & ROMANO, E. “Note”. 1997. p. 272-273, nota 26.

³⁷⁹ PLATÃO. **República**. III, 415a.

³⁸⁰ Platão estabelece, ainda, que a sabedoria (*sophia* – σοφία) é a virtude inerente aos governantes, a coragem (*andreia* – ἀνδρεία), aos soldados, e a temperança (*sophrosyne* – σωφροσύνη) não é exclusiva aos fabros, mas deve residir nas três classes. PLATÃO. **República**. IV, 428b-432b.

hierarquia e uma não deve interferir na incumbência de outra.³⁸¹ A partir desta equivalência analógica, é, pois, delineado o liame entre a estrutura do Estado e a do homem.³⁸²

A similitude com as partes do corpo humano emerge noutro diálogo. No *Timeu*, Platão aloca no corpo cada uma das três almas, que perfazem o homem sem perder a referência à cidade. Em atenção ao demiurgo que solicitara a concepção dos corpos mortais:

“Os deuses, imitando a forma do universo que é esférica, coligaram os círculos divinos, que são dois, em um corpo esférico o qual chamamos, agora, cabeça, a qual é a parte mais divina e que governa todas as outras que existem em nós [no corpo humano]”³⁸³

Alocando, assim, na cabeça a porção imortal do homem³⁸⁴ que é composta pela alma racional. Posteriormente, a porção mortal – composta pela alma passional e pela concupiscível – é alocada no tronco do corpo humano. E, para acomodar a alma mortal, que consta de uma porção melhor e outra pior, o tronco deve ser dividido pelo diafragma, separando-as.

“Aquela parte da alma que participa da coragem e da ira (...) fora posicionada próxima à cabeça, entre o diafragma e o pescoço, para obedecer à razão, (...) às palavras da acrópole. E o coração, nó das veias e fonte do sangue (...), o colocaram no porto de guarda pois, quando a força da alma irascível ferve, advertida pela razão (...), todas as partes sensíveis do corpo, (...) tornam-se obedientes à razão e (...) deixam que, sobre todas, domine a melhor parte.

(...) Aquela parte da alma que é cúpida de comidas, (...) fora colocada entre o diafragma e o umbigo, tendo sido fabricado aí um tipo de manjedoura destinada à nutrição do corpo. (...) Asseguraram esta alocação, para que, nutrindo-se sempre na manjedoura e habitando o mais longe possível da alma deliberante, [a alma concupiscível] procurasse o mínimo tumulto e estrépito, a permitir que a porção melhor decidisse com tranquilidade o que é vantajoso para todas as partes do corpo, consideradas no conjunto e singularmente.”³⁸⁵

Assim, segundo a mesma hierarquia do Estado e das faculdades da alma, estão a cabeça, o tórax e o abdômen, no corpo humano.

Na *Política*, Aristóteles afirma que um Estado ganha existência numa comunidade grande o bastante para ser autônoma, e lembra que se as formas primitivas de associação são naturais, também o Estado o é, já que ele é o fim último, e o primeiro dos Bens.³⁸⁶ Na sequência, o filósofo associa o Estado ao corpo orgânico de um animal para atestar a primazia do Estado sobre a família ou o indivíduo. O estagirata exemplifica que assim como

³⁸¹ PLATÃO. *República*. IV, 441e-442d.

³⁸² PLATÃO. *República*. IV, 435b. A analogia entre a cidade e o homem é aprofundada em 435c-435e, 440e-441d.

³⁸³ PLATÃO. *Timeu*. 44d.

³⁸⁴ Para o filósofo, todos os seres vivos constam, simultaneamente, de uma porção mortal e outra imortal, e o homem é o mais eminente entre os mortais. PLATÃO. *Timeu*. 41c-42a.

³⁸⁵ PLATÃO. *Timeu*. 70a-70b; 70d-71a.

³⁸⁶ ARISTÓTELES. *Política*. 1252b-1253a.

sem um corpo não há pé ou mão, sem o Estado não há indivíduo ou família.³⁸⁷ A rematar a descrição hierárquica do Estado, defendendo a necessidade de existência de governantes e governados, Aristóteles reitera a similitude com o corpo humano:

“Tal dualidade [governante-governado] é imposta pela natureza a todos os seres vivos (...). Um ser vivo consiste de uma alma e um corpo, e, por natureza, um é feito para comandar e outro para obedecer. (...) a alma comanda o corpo como um mestre à seu escravo, e a razão comanda os instintos como um magistrado, um rei. (...) A natureza distingue os corpos de homens livres [governantes] e escravos [governados], fazendo um, forte para o trabalho servil, e o outro, ereto, inapto a trabalhos assim rudes, mas adequado para a vida política em ambas as artes, da guerra e da paz.”³⁸⁸

Aristóteles atesta a eminência da hierarquia na organização política de uma comunidade e a associa à ordem que governa o homem. Mas, além disso, Aristóteles afirma que a natureza cuida em manifestar tal estratificação nos corpos, do mesmo modo que, como visto, Vitruvius veio a recomendar que o edifício espelhasse o *êthos* do destinatário, a ordem da cidade.³⁸⁹

Paulo de Tarso, em suas cartas, também estabelece o liame entre estrutura hierárquica e o corpo humano, por meio do corpo místico da Igreja. Para o apóstolo a Igreja consta do corpo de Cristo, e simultaneamente Jesus é associado à cabeça, sendo seus fiéis os membros que completam o conjunto.³⁹⁰ Sob Cristo, Deus colocou todas as coisas. Jesus “organiza e dá coesão” a toda a Igreja pelo complexo de articulações entre os membros, como a cabeça para o corpo.³⁹¹

Tal estratificação³⁹² não se limita ao âmbito da Igreja. O apóstolo aprova a hierarquização de domínios em diferentes níveis cívicos, e prescreve aos cristãos:

“Submetam-se todos às autoridades constituídas, pois não há autoridade que não venha de Deus, e as que existem foram instituídas por Deus. Quem se opõe à autoridade, se opõe à autoridade estabelecida por Deus.”³⁹³

Isto vale para a superioridade de governantes perante a população, e dos senhores frente a seus escravos,³⁹⁴ dos pais ante os filhos,³⁹⁵ ou do marido frente à esposa.³⁹⁶ E,

³⁸⁷ ARISTÓTELES. *Política*. 1253a.

³⁸⁸ ARISTÓTELES. *Política*. 1254a-1254b.

³⁸⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5-6; VI, 5, 1-3.

³⁹⁰ *Carta de São Paulo aos Colossenses*. Cl 1, 17-18.

³⁹¹ *Carta de São Paulo aos Efésios*. Ef 1, 22-23.

³⁹² *Carta de São Paulo aos Romanos*. Rm 12, 4-5.

³⁹³ *Carta de São Paulo aos Romanos*. Rm 13, 1-2.

³⁹⁴ *Carta de São Paulo aos Efésios*. Ef 6, 9. *Primeira carta de São Paulo a Timóteo*. 1Tm 6, 1-2.

³⁹⁵ *Carta de São Paulo aos Efésios*. Ef 6, 1-8.

³⁹⁶ *Carta de São Paulo aos Efésios*. Ef 5, 21-24.

para tanto, é imperativo que os dominantes amem e zelem por seus subordinados da mesma forma que a cabeça o faz por seu corpo, e Cristo pela sua Igreja.³⁹⁷

Sem divergir de Platão ou Aristóteles, para quem o exercício do poder constava da observância às virtudes, visando o bem comum e o cuidado com os governados, o apóstolo Paulo, em todas as epístolas, condiciona o comando aos preceitos cristãos. Assim como Cristo zela incondicionalmente pelo seu corpo, pela sua Igreja, é imperativo que um comandante seja benevolente com seus subordinados, defendendo a boa ordem.

João de Salisbury,³⁹⁸ em sua obra *Policraticus* (c. 1159) aponta a natureza como melhor modelo a ser seguido. Memorando Virgílio,³⁹⁹ Salisbury elege a vida e a organização laboral e hierárquica das abelhas, numa colmeia, como modelo a ser seguido na vida política de uma comunidade, e adita:

“A vida civil deve imitar a natureza, a qual, frequentemente, identificamos como o melhor guia para o viver.”⁴⁰⁰

Nesta mesma obra Salisbury recorda uma carta do Pseudo-Plutarco⁴⁰¹ de instrução a Trajano, onde compara um corpo humano com a *res publica*, relacionando o sacerdote e a alma; o rei e a cabeça; o conselho régio e o coração do corpo político; os juízes e os administradores das províncias com os olhos, os ouvidos e a boca; a administração das finanças com o ventre; os soldados com as mãos; os camponeses, artesãos e comerciantes com os pés.

“A república, Plutarco declara, é um tipo de corpo, animado pelo privilégio da recompensa divina, (...) e, bem como a alma, tem governante de todo o corpo (...). Na república a posição da cabeça é ocupada por um príncipe subordinado apenas a Deus (...). A posição do coração é ocupada pelo senado (...). As tarefas das orelhas, olhos e boca são reclamadas pelos juízes e governadores de província. As mãos coincidem com os oficiais e soldados. Aqueles que sempre auxiliam ao príncipe são comparados com os flancos. Administradores de finanças e de registros (...) assemelham-se à forma do estômago e intestinos (...) os pés coincidem com camponeses (...), para quem é maiormente necessário as precauções da cabeça, pois (...) àqueles que elevam, suportam e movem a massa de todo o corpo, por justiça, é imperativo prover abrigo e suporte.”⁴⁰²

³⁹⁷ **Carta de São Paulo aos Efésios.** Ef 5, 25-33.

³⁹⁸ João Salisbury viveu entre 1115/1120 e 1180, escreveu uma obra intitulada *Policraticus*, que significa “Manual dos governantes”, no entanto não é puramente política. Sua teoria do governo inscreve-se num quadro filosófico de caráter ético, precisada no subtítulo “das frivolidades dos cortesãos e das marcas do filósofos”. Cfr. SENELLART, Michel. **As Artes de Governar.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 138

³⁹⁹ VIRGÍLIO. **Geórgicas.** IV, 153-218.

⁴⁰⁰ JOHN OF SALISBURY. *Policraticus.* VI, 21.

⁴⁰¹ SENELLART, M. **As Artes de Governar.** p. 138, p. 151, nota 117.

⁴⁰² JOHN OF SALISBURY. *Policraticus.* V, 2.

Marsílio de Pádua, em seu *Defensor da Paz* (1324), evocando a Política de Aristóteles, sugere que a natureza é o exemplo a ser seguido na constituição de grupos cívicos. Para ele uma cidade deve se espelhar num organismo vivo, o qual é formado com perfeição. Neste caso, o coração, órgão mais importante por conter em si uma força, um poder natural, que age como princípio ativo, deve estar em correspondência com o Estado, cujo poder ativo é a autoridade para julgar, ordenar e executar as sentenças ou decretos concernentes ao útil e justo para a cidade.

“A diligência humana, imita corretamente a natureza porque as cidades e suas partes [grupos cívicos], estabelecidos conforme a razão, se assemelham a um organismo vivo e a seus membros formados perfeitamente de acordo com sua natureza, como demonstra Aristóteles na Política, livros I[VIII, 3º] e V[I, 5º] capítulo 2º.

(...) Esta parte, o coração, formada inicialmente, é a mais nobre e perfeita em suas qualidades e disposições do que as demais que constituem o organismo vivo.

(...) Este órgão é o governo. Sua força universal relativa à causalidade é a lei.”⁴⁰³

Por sua vez, Nicolau de Cusa estabelece ainda a relação antropomórfica aplicada à Igreja. Logo no primeiro Livro⁴⁰⁴ afirma, repetidamente, ser a igreja como um corpo cuja cabeça é representada por Cristo, os sacramentos equivalem ao seu espírito, e o clero a sua alma. No Livro III apresenta uma comparação entre os diferentes níveis eclesiásticos e os membros do corpo humano, sob o aspecto hierárquico:

“(...) Assim o papado em si é como a alma na cabeça e os patriarcas são a alma nos ouvidos ou olhos, e a ordem dos arcebispos são a alma nos braços, e os bispos nos dedos, e assim por diante com cada ordem, descendo até os pés, que representa o povo, ou seja, os camponeses, onde o vigário devidamente representa a alma que lhes dá vida.”⁴⁰⁵

É por esta senda que Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano assimilam o decoro pela observância ao destinatário em analogia com o corpo humano. Mais que a atenção ao decoro pela regra – à severidade ou gracilidade dos ornamentos –, a adequação do decoro pelo costume impera nestes tratados. Em seus escritos a diligência ao destinatário preconiza expor na obra a eminência da destinação e do status do comitente. Memorando que a *symmetria* vitruviana prescreve a analogia humana, e que, por conseguinte, também a decorosa hierarquia verificada no corpo humano deve ser referência para a obra do *ingegno* arquitetônico. Para estes tratadistas o edifício ou a cidade, como um decoroso corpo eloquente, deve revelar a conveniente *auctoritas*.

⁴⁰³ PÁDUA, Marsílio de. *Defensor pacis*. I, XV, 5-6.

⁴⁰⁴ CUSA, Nicolau de. *De Concordantia Catholica*. I, 5-6.

⁴⁰⁵ CUSA, Nicolau de. *De Concordantia Catholica*. III, parágrafo 583.

4.3.2 A conveniência das diferenças cívicas

Em seus tratados, Filarete e Francesco di Giorgio reafirmam o quão importante é a existência de diferentes níveis hierárquicos para a vida em comunidade.

Em passagem que remonta a João de Salisbury e a Virgílio,⁴⁰⁶ Filarete associa a organização política da cidade a uma colmeia. Para o tratadista os homens reunidos devem ser como as abelhas, solícitas, clementes, justas e severas. Elas “desejam e têm” uma principal, cujo comando é seguido e obedecido por todas as demais, numa interdependência que corrobora ao recíproco socorro. Da mesma forma o Senhor de uma cidade deve, em certos momentos, ser justo e severo, e em outros, clemente e piedoso. Esta é a condição para conquistar o amor e a obediência dos cidadãos. Estes, em resposta, o amparam com devoção filial em situações de guerra e outras necessidades.⁴⁰⁷ Desta forma, como sugere Filarete:

“seus frutos [da população] serão doces e úteis como aquele [mel] das abelhas.”⁴⁰⁸

A estratificação cívica é também relacionada com a estrutura de um muro. Para Filarete os homens que compõem uma cidade são como as pedras de um muro. Quanto maior for, mais diferentes pedras existirão, sendo as mais externas e entalhadas equiparadas aos gentis-homens, às pessoas de bem e virtuosas; as colunas, aos capitães e homens das armas; as pedras comuns, aos soldados; o enchimento, aos estrangeiros (*uomini di fuori*); os tijolos, à população; e a crosta, aos artesãos. Averlino recomenda a seu senhor que:

“Da mesma forma que nesta muralha é necessário manter todas estas qualidades [*qualità*] de pedras, também é mister manter e conservar todos os seus [subordinados], segundo suas qualidades [*qualità*], e por esse motivo é necessário que sejas muito cauto, para saber manter, conservar e crescer-lhes. (...) mantenhas a justiça, não perdoes os que são dignos de morte, e remuneres os que são dignos de prêmio; sejas clemente, por vezes cortês, mas não pródigo, ajas como o mestre e arquiteto desta muralha (...)”⁴⁰⁹

Como na muralha, também na cidade, cada pedra é indispensável, tanto as mais como as menos nobres,⁴¹⁰ competindo ao senhor garantir que não haja qualquer dano ao

⁴⁰⁶ VIRGÍLIO. *Eneida*. I, 452-459.

⁴⁰⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 105-106 (f. 26r).

⁴⁰⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 106 (f. 26r).

⁴⁰⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XX, p. 623 (f. 168v-169r). Compete destacar que mais uma vez Filarete equipara o príncipe ao arquiteto, exaltando o arquiteto como regente da obra. Questão já estudada no capítulo 2.

⁴¹⁰ No início do tratado Filarete já havia acenado para isso. Associando os estrangeiros à cal, o tratadista atesta que ambos, apesar de menos nobres, são necessários: sem eles não é possível instituir cidade ou construir muro. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 76 (f. 17v). Outra passagem em que Filarete afirma a dependência recíproca entre senhores e servos consta da descrição das colunas, quando o tratadista equipara a

conjunto, provendo e remediando as necessidades, substituindo e eliminando os males, enfim intervindo em prol do benefício comum.

Francesco di Giorgio recorre à autoridade de Aristóteles e Cícero para fundamentar o argumento que valida a exigência de organização hierárquica na cidade. Citando a *Metafísica*,⁴¹¹ Martini reitera a aptidão do homem em dialogar, e principalmente externar seus “conceitos mentais” (*mentali concetti*), as razões formuladas com o intelecto. Vivendo com arte e razão, os homens têm ciência de sua superioridade perante os outros animais, e dentre todos é o mais inclinado à vida em sociedade.⁴¹² Evocando *Os Deveres*,⁴¹³ o tratadista reafirma que a congregação de homens, pautada por razões eficazes, efeitos decentes e ótimos fins, induz muitos à obediência a alguns.⁴¹⁴

Para Martini a estratificação entre os homens se justifica pelo “mundo e principal universo” ser efeito do “primeiro infinito onipotente”, ou seja, por Deus, e para que Sua justiça se faça presente entre os homens, é necessário constituir prepostos e príncipes regentes, como instrumentos que dão lugar à justiça temporal, como sinal do império divino. Da mesma forma que na natureza existem diferentes níveis de perfeição, seja entre os corpos de mesma espécie, como também entre as variadas espécies, também entre os homens isto se verifica.⁴¹⁵

O tratadista defende que: por razão da ordem, o universo busca perfeição e unidade priorizando e preterindo, universalizando e particularizando; pela razão de utilidade, verifica-se que alguns homens são aptos aos sublimes e grandes engenhos, outros aos baixos e grosseiros, sendo os primeiros superiores aos segundos;⁴¹⁶ pela razão de necessidade, os homens dependem de prepostos para assegurar o bem e o viver beatamente, uma vez que, devido a fragilidade dos mortais, a maioria é inclinada a operações desordenadas.⁴¹⁷ Assim sendo:

“Não podendo haver um senhor sem servo, (...) o príncipe é estabelecido por saber, ou por poder, ou por influência celeste, pela permissão ou desejo de Deus, sendo necessário que este apetite desregulado seja corrigido e freado, e mediante isto o domínio seja mantido sob menor suspeita possível.”⁴¹⁸

coluna ao servo e o edifício ao senhor, afinal estes são o sustentáculo daqueles. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 214 (f. 55v).

⁴¹¹ ARISTÓTELES. *Metafísica*. I, I (980a-982a).

⁴¹² Mais que à *Metafísica* aristotélica, esta ponderação está próxima à *Política* (ARISTÓTELES. *Política*. I, 1253a).

⁴¹³ CÍCERO. *De Officiis*. I, 157.

⁴¹⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 414 (M, f. 46v).

⁴¹⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 414-416 (M, f. 46v-47r).

⁴¹⁶ Tal noção é reiterada noutra passagem, na qual Francesco di Giorgio afirma: “A ordem do universo, que nos fez diferentes, ou seja, uns obedientes a outros, exige que os superiores devam ter vida mais locupleta.” MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 327 (M, f. 11r).

⁴¹⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 415-416 (M, f. 46v-47r).

⁴¹⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 416 (M, f. 47r). Cfr. também p. 368 (M, f. 29v).

Para tanto, é necessário que o regente se municie de armas e leis, a assegurar segurança e justiça.⁴¹⁹ Para Francesco di Giorgio a hierarquia cívica é imperativa, e deve ser regulada pelo recíproco auxílio, consumando a justa interdependência entre os que comandam e os que obedecem.

Também a Cesariano não escapa a eminência da cooperação entre as classes dominadas e dominantes. No prefácio do I livro, Vitrúvio⁴²⁰ exalta o Imperador romano por seu cuidado com a vida comum e com a ordem do estado, bem como por sua ação engrandecedora de construir egrégios edifícios públicos que sublimam a dignidade do império; em comentário ao passo, Cesariano destaca ser incumbência de um príncipe, justamente pelo poder que detém, zelar por todos os seus súditos e prover tudo que é necessário ao viver humano,⁴²¹ ou melhor, para a vida em sociedade:

“Assim como na constituição do viver da república romana, na qual o sumo e diligentíssimo cuidado convinha ao imperador, mais que a qualquer outro magistrado, pretor ou edil.”⁴²²

Desta forma, cumpria ao governante prover não apenas os víveres ou vestimentas, mas também as leis e deliberações (*statuite legge e constitutione municipale*) que asseguram o harmonioso convívio cidadão.⁴²³ Sem se alongar no tema, Cesariano atesta a necessidade de existir trabalhadores campestres que caçavam e cultivam em prol da subexistência do indivíduo, homens envolvidos na administração pública que deliberavam o sustento do convívio cidadão, e também o príncipe, cuja regência ensejava o recíproco auxílio, pelo exercício do respectivo dever, entre dominantes e dominados.

A cidade bem ordenada e zelosa por cada um e todos os seus habitantes era aquela em que cada membro desempenhava apropriadamente seu papel. Disso constava o bom governo cidadão, e essa era a ordem que devia ser manifestada na arquitetura. A atender as exigências do decoro, Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano prescrevem em seus tratados que edifício e cidade espelhem a estratificação cívica.

4.3.3 Hierarquia manifestada no edifício

Embasado no passo em que Antonio Averlino memora, equivocadamente, o costume antigo ditado por Vitrúvio de construir templos acordando as *ragioni* e o caráter das divindades a que serão dedicados, John Onians afirma ser “evidente a ignorância de Filarete

⁴¹⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 416-417 (M, f. 47r-47v).

⁴²⁰ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, pref., 2.

⁴²¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996, p. 341 (c. 1v).

⁴²² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996, p. 341 (c. 1v).

⁴²³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996, p. 341 (c. 1v).

na interpretação da teoria vitruviana do *decor*".⁴²⁴ De fato o tratadista comete equívocos de interpretação na citação do referido passo vitruviano,⁴²⁵ que diferenciava os *genera* adequados a cada templo pela severidade ou gracilidade dos ornatos. As divergências constam do fato de Filarete sugerir que os templos dóricos, além de severos, eram ásperos, feitos com pedras horríveis e sem diligência de trabalho, bem como qualificava os jônicos como sendo mais ínfimos e com menos pompas.⁴²⁶ A despeito deste mal-entendido de Filarete, compete ressaltar que esta é uma passagem sem grandes repercussões na preceituação quanto à observância ao decoro que cinge o tratado, e por esse motivo pode-se considerar exagerado o julgamento de Onians. Como o próprio historiador indica,⁴²⁷ a atenção de Filarete está voltada para a adequação do edifício aos diferentes estratos hierárquicos da urbe.⁴²⁸

Após enunciar os tipos de edifícios – sacros, públicos, privados e militares –, o tratadista remata:

“Todos estes edifícios são dedicados a vários tipos [*generazione*] de pessoas e, de forma variada, devem ser edificadas segundo a conformidade [*proprietà*] requer.”⁴²⁹

Com prudência e adequação os edifícios devem ser construídos de acordo com a dignidade do uso e do destinatário. Vem, pois, patenteado o justo entendimento do outro viés do decoro vitruviano, ou seja, pela observância ao costume. É por esta senda que a noção de decoro é aprofundada no tratado filaretiano.

Já na abertura⁴³⁰ de seu tratado, Averlino apresenta uma codificação, intimamente ligada àquela das colunas, através da qual estabelece as *qualità* que devem estratificar os mais variados cosmos.⁴³¹

Este procedimento classificatório estabelecido por Filarete têm origem nas diferenças entre figuras humanas, mais especificamente nas 3 principais estaturas viris. Com efeito, Filarete atesta a existência de 5 medidas de homens, vale dizer, gigantes, grandes, medianos, pequenos e anões; no entanto, a primeira e a última devem ser preteridas uma vez que, sendo “mal formadas”, delas não se pode “tirar verdadeiras ou perfeitas medidas”,

⁴²⁴ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 163.

⁴²⁵ O passo vitruviano a que Filarete se refere é a descrição do decoro pela observância à regra. VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 5.

⁴²⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 187 (f. 48r). Cfr. também: BRUSCHI, Arnaldo. “L’Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento”. In: *L’emploi des ordres dans l’architecture de la Renaissance*. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, p. 11-58, 1992. p. 24.

⁴²⁷ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 165-170. ONIANS, J. B. “Filarete and the ‘qualità’: architectural and social”. In: *Arte Lombarda*, n. 38-39, 1973. p. 118-121.

⁴²⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 52 (f. 11r).

⁴²⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 49 (f. 10r).

⁴³⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 15-17 (f. 3r).

⁴³¹ GRASSI. “Introduzione”. 1972. p. XXX; GRASSI, L. “Sforzinda, Plusiapolis, Milano”. 1985. p. 34-35.

e são usadas apenas em casos excepcionais.⁴³² Filarete afirma que as outras 3 *qualità* de homens – as principais – eram chamadas por Vitrúvio⁴³³ de dórica, jônica e coríntia.⁴³⁴

Mas, muito além de determinar as diferenças proporcionais de ornatos entre as colunas,⁴³⁵ estas *qualità* distinguem, decorosamente, cada obra arquitetônica segundo o prestígio político. Como observa John Onians, quando da elaboração do tratado, o termo *qualità* – estranho ao vocabulário arquitetônico – era comumente utilizado com significado de “classe social”,⁴³⁶ ademais os mesmos termos *grande*, *mezzana*, e *piccola* eram usados para distinguir hierarquicamente a população de uma cidade.⁴³⁷ Filarete mostra que tais denominações foram introduzidas no âmbito da arquitetura também com esta conotação.

Inclusive os materiais de construção são classificados segundo esta hierarquização. Como Filarete sugere:

“Como existem três razões de homens, isto é, gentis-homens, populares e rústicos, assim também as pedras são de três modos, ou seja, pedras finas, pedras não tão finas, e pedras não finas.”⁴³⁸

As pedras são agrupadas segundo sua preciosidade e aptidão para construção (dureza, porosidade e outras).⁴³⁹ O mesmo se verifica para as colunas:

“Quanto à *qualità* e forma: como disse, existem três *qualità* e formas de homens, assim como de colunas, isto é, grandes, pequenas e medianas. (...) E assim, segundo o bom juízo, será adequado, como já disse, à semelhança do senhor [do comitente]. Então, existem também três tipos de pessoas, quais sejam senhores, ou seja, gentis, médios e os pequenos.”⁴⁴⁰

Filarete equipara, pois, a coluna maior, para ele a dórica, com 9 cabeças-capitéis de altura, aos nobres, a coríntia, com 8 cabeças-capitéis, à população mediana, e a jônica, considerada a menor com 7 cabeças, ao populacho.⁴⁴¹

⁴³² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 15-16 (f. 3r). Para a excepcionalidade de ocasiões em que estas *qualità* são utilizadas cfr. capítulo 3.

⁴³³ Na realidade, ao contrário de Filarete que diferencia as *qualità* pela estatura do homem, Vitruvius caracterizava seus *genera* pelo sexo masculino ou feminino. (*De Architectura*, IV, 1, 6-9) Cfr. também capítulo 3.

⁴³⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 16-17 (f. 3r).

⁴³⁵ Tema estudado no capítulo 3.

⁴³⁶ Pode-se verificar o uso do termo com sentido indicado por John Onians em MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 78 (T, f. 19r), como já visto neste capítulo.

⁴³⁷ ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 116, 118; ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988, p. 166. A confirmar sua asserção Onians cita trecho da obra de Dino Compagni (c. 1310-1312) que afirma: “Dividira de novo os homens da cidade em *grandi*, *mezani*, e *piccolini*” (COMPAGNI, Dino. *Cronica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi*. A cura di Gino Luzzatto. Torino: Giulio Einaudi, 1986. I, 22, 2).

⁴³⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 74-75 (f. 17r).

⁴³⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 75-77 (f. 17v-18r).

⁴⁴⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 215-216 (f. 55v-56r).

⁴⁴¹ Atentar que as prescrições de Filarete contradizem as de Vitruvius e de Alberti, para quem a coluna dórica era a menor, seguida da jônica e a coríntia, considerada maior [Cfr. VITRUVIO. *De Architectura*, IV, 1, 6-9; ALBERTI. *L’Architettura*. IX, 7, p. 836-837 (f. 169v); e capítulo 3].

Antonio Averlino aprofunda tal noção associando o papel destas colunas no edifício ao dos homens no exercício cívico com base no esforço que cada elemento exerce no respectivo contexto. Sendo a coluna dórica a maior, para Filarete, ela deve ser associada aos homens de maior poder, aos gentis-homens, e, por conseguinte, podem sustentar algum esforço, mas não deveriam suportá-lo. Já a jônica, para o tratadista a menor, deveria realizar maior labor, suportando grandes pesos.⁴⁴² Às colunas mais altas e às classes mais elevadas cabia a posição que requer máxima elegância e mínimo esforço. Na voz do tratadista:

“De acordo com que já disse, existem mais de um tipo de homem, como os gentis, os quais junto aos senhores são sustentação e ornamento; os outros médios são para utilidade e ornamentação, mas não tanto à ornamentação quanto os nobres; os outros, mais ínfimos, são para utilidade, necessidade e serventia do senhor, e não tanto para beleza da vista quanto os outros superiores; os outros conforme surgir a necessidade de fazer, entenderás. As dóricas são de maior grandeza; as coríntias, as médias; as jônicas, as mais baixas das três, ou seja, com sete cabeças. E essas são, como se diz, as ínfimas, isto é, devem suportar maior esforço. Estas portanto devem ser utilizadas no edifício, nos locais que devem suportar mais esforço. As outras, de oito cabeças devem ser usadas em outros lugares, onde devem sustentar e governar os membros do edifício. E as outras de maior grandeza devem ser usadas nos locais que devem sustentar e ornamentar o edifício, mas não devem suportar grande esforço, como essas outras duas.”⁴⁴³

Compete destacar que Alberti já havia estabelecido este tipo de associação ao definir a coluna coríntia (para ele a maior) como *lepidus* (elegante), contrapondo-a com a dórica (a menor) que era *ad laborem aptus* (apta ao labor), já a intermediária jônica compartilhava ambas as características.⁴⁴⁴

Os edifícios também deveriam responder a esta ordem hierárquica, de modo a acordar a dignidade do destinatário ou do uso a tal codificação das *qualità*. Atestando a observância ao decoro, Filarete afirma:

“Existem muitas *qualità* de edifícios assim como existem muitas *qualità* de homens (...). Da mesma forma que existem homens com mais dignidade que outros, também os edifícios o são, em conformidade com aqueles que aí habitam e o uso a que é destinado, e do mesmo modo que os homens devem ser vestidos⁴⁴⁵ e ornados segundo sua dignidade, também os edifícios deverão ser.”⁴⁴⁶

⁴⁴² ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 119.

⁴⁴³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 218 (f. 56v).

⁴⁴⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. Livro IX, 5 p. 816-817 (f. 165r-165v).

⁴⁴⁵ O tema reaparece em mais passagens, nas quais Filarete defende a concordância das vestimentas (cores, tecidos, bordados e joias) com a dignidade de quem as usa. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XVII, p. 509, 512, 619 (f. 136r, 136v, 48v); FIRPO, L. “La città ideale del Filarete” 1956. p. 49, 55-56.

⁴⁴⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 189 (f. 48v).

Assim sendo, o *Duomo*, edifício sacro hierarquicamente igualado ao papa, deve ser da *qualità* maior – para Filarete a dórica – por ser mais digna.⁴⁴⁷ Mais uma vez torna-se patente que a asserção de Onians⁴⁴⁸ fora desmedida, pois o tratadista contradita a citação⁴⁴⁹ equivocada do decoro pela regra. Estando em mesmo grau que o respectivo senhorio, no caso da catedral, o bispo, o qual é adornado com vestimentas belas, ornamentadas com ouro, prata, pérolas, e outras preciosidades, também o *Duomo* deve ser “vestido e adornado”, não com pedras horríveis e trabalho indiligente, mas com pedras preciosas, dignos entalhes e pinturas, de modo a fazer o edifício o mais belo possível.⁴⁵⁰

Na mesma senda das prescrições de Vitrúvio⁴⁵¹ e de Alberti,⁴⁵² Averlino divide os edifícios privados residenciais em grupos conforme o *status* e a disposição financeira dos destinatários, proprietários e moradores. São eles os palácios dos gentis-homens e as habitações para populares (cortiços, *casamenti*), para os artesãos e para os ínfimos – pessoas de baixa condição, o povoleu. Até mesmo as residências rurais extracitadinas, devem ser diferenciadas quando destinadas a nobres ou a rústicos.⁴⁵³ Aqui, mais uma vez, a classificação quanto às *qualità* é aplicada pelo tratadista.

O palácio do nobre deve ter planta de dois quadrados justapostos,⁴⁵⁴ totalizando 100x200 braços, tendo a fachada no lado menor, altura de 100 braços.⁴⁵⁵ Esta residência, assim como as portas, aberturas, e todos os demais membros que a compõem, devem ser da *qualità* “grande”, ou seja, a dórica,:

“estes [os palácios] serão da *qualità* e medida dórica, ou seja, grande. Isto porque a *qualità* de quem lhe tem a posse, segundo o número universal de pessoas, é a maior, de modo que o edifício seja consequência de seus habitantes.”⁴⁵⁶

⁴⁴⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 189 (f. 48v).

⁴⁴⁸ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 163.

⁴⁴⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 187 (f. 48r).

⁴⁵⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VII, p. 190 (f. 48v).

⁴⁵¹ VITRÚVIO. *De Architectura*. VI, 5, 1-3.

⁴⁵² ALBERTI. *L'Architettura*. V, 14. p. 400-401 (f. 84r). A segregação proposta por Alberti entre as residências as separava em casa privada rural, cidadina, e, em ambos os casos, eram subdivididas segundo habitantes ricos ou pobres. Estas eram ainda distintas das residências tirânicas, principescas, ou de magistrados. Para a descrição de cada uma delas ver ALBERTI. *L'Architettura*. V, 1-6, 14-18, p. 332-359, 398-439 (f. 69r-75r, 83v-92r).

⁴⁵³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 48, 51-52 (f. 10r, 11r).

⁴⁵⁴ Compete ressaltar que Filarete ao descrever as portas em conformidade com as *qualità*, estabeleceu que a dórica fosse composta por “dois quadrados” (razão largura/altura 1:2), a coríntia, por “um quadrado e meio” (razão 1:1,5, ou melhor 2:3) e a jônica constaria de “um quadrado diâmetro”, ou seja, o lado maior corresponde ao diagonal do quadrado formado pelo lado menor, com razão 1:√2. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 232-233 (f. 60r); GRASSI, L. “Note”. 1972. P. 232, nota 1.

⁴⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XI, p. 323-326 (f. 84r-85r). Cfr. Também: ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 119-120; ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 167-168; PIEROTTI, Piero. *Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe*. Pisa: Pacini Editore, 1995. p. 69-70.

⁴⁵⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XI, p. 323 (f. 84r).

A residência deve acordar com o *status* de seu proprietário. As outras duas *qualità* de edifícios privados correspondem às de mercadores e de artesãos,⁴⁵⁷ com planta de 50x150 braços e 30x50 braços, respectivamente, e as fachadas alocadas nos lados menores, com altura de 32 braços e 25 braços.⁴⁵⁸

As três *qualità* de residências recebem grande atenção de Filarete, que as pormenoriza, cômodo a cômodo. Quanto à habitação para o “*povero uomo*”, cuja planta corresponde a um quadrado com 10 ou 12 braços de largura, o tratadista nem mesmo julga necessário “*misuramento nè scompartimento di membrì*” (medição ou divisão dos membros), afinal, Averlino declara:

“Destes faremos pouca menção, pois não demandam muito gasto nem mesmo magistério”⁴⁵⁹

Isto por que:

“Para um homem pobre; para quem não se pode fazer [a casa] assim adornada, faça como puder, apenas para que possa estar coberto”.⁴⁶⁰

Averlino não especifica em texto a que *qualità* as residências de mercadores, artesãos e ínfimos correspondem, ainda assim isto pode ser deduzido. Para tanto, deve-se ter em mente que a residência ducal⁴⁶¹ e a episcopal,⁴⁶² com plantas de 160x330 braços e 160x320 braços, respectivamente, eram consideravelmente maiores que as dos nobres, estas enunciadas dóricas, e seguidas, por ordem de tamanho, das de mercadores, de artesãos e de *povero uomini*. Logo, pode-se considerar que, sucedendo, a dórica, estavam a coríntia residência dos mercadores e a jônica, dos artesãos. As duas primeiras, dos chefes político e religioso, eram igualmente superiores às de gentis-homens, e, portanto, de *qualità* gigante, a dos ínfimos, tanto menor que aquelas jônicas, e por isso corresponde à anã. Ou ainda, como sugeriu Onians, a denominação supra-dórica para as súperas residências, e sub-jônica para as ínfimas.⁴⁶³

Como afirma Garin:⁴⁶⁴ “Cada edifício de Sforzinda traduz em pedra um capítulo do ordenamento econômico e político da cidade”. As construções, em seus membros e no conjunto, devem ser ornamentadas segundo a posição cívica mais ou menos elevada de

⁴⁵⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 327 (f. 85r).

⁴⁵⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 327-331 (f. 85r-86v). Cfr. Também: ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 120; ONIANS, J. B. *Bearer of Meaning*. 1988. p. 168-169; PIEROTTI, P. *Prima di Machiavelli*. 1995. p. 69-70.

⁴⁵⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 51-52 (f. 11r).

⁴⁶⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 331 (f. 86v).

⁴⁶¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 221-224 (f. 57v-58r).

⁴⁶² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IX, p. 253-255 (f. 66r-66v).

⁴⁶³ ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 120; ONIANS, J. B. *Bearer of Meaning*. 1988. p. 169.

⁴⁶⁴ GARIN, E. *Ciência e vida civil (...)*. 1996. p. 76

seu proprietário e dos moradores, a qual é associada a uma das *qualità*. Para Filarete, o edifício deve, pois, manifestar decorosamente o *status* dos destinatários.

John Onians afirma que Francesco di Giorgio “não se interessava por todo o problema de conveniência” e “não formulou as rigorosas regras para o *decorum* arquitetônico”.⁴⁶⁵ Para o historiador o fato das descrições martinianas quanto às colunas não denotarem maior ou menor nível hierárquico entre cada uma das *generazione* ou *specie*, que pudessem ser associados à estratificação política citadina, como haviam feito anteriormente Alberti⁴⁶⁶ e Filarete,⁴⁶⁷ manifestava que Martini estaria alheio às prescrições do decoro. De fato, o tratadista sienense não pauta a diferenciação do caráter dos edifícios pelo uso de colunas dórica, jônica ou coríntia, nem mesmo o decoro é aprofundado enquanto preceito.⁴⁶⁸ No entanto, ao contrário da asserção de Onians, isto não implica num desinteresse ou omissão preceptiva do tratadista perante as questões do *decor*.

Os edifícios residenciais, assim como haviam feito Vitrúvio,⁴⁶⁹ Alberti⁴⁷⁰ e Filarete,⁴⁷¹ são diferenciados por Francesco di Giorgio em função de suas dimensões e cômodos, e, por conseguinte, do *staus* do morador.

Na primeira versão do tratado, Martini descreve as casas: reais e senhoriais; de príncipes e grandes senhores; e aquelas “cômodas e sem muita extensão”.⁴⁷² Todas estas deveriam dispor de pátio interno porticado e público, com passagens e escadas secretas para área privada, átrio, e muitas outras salas e cômodos destinados ao convívio familiar. A diferença entre a última e as duas primeiras, consta justamente da extensão menor, não dispondo portando de: praça que as antecederse e as ligasse com as vias públicas da cidade; abastecimento de água por cisterna; capela; jardins e pequenos bosques de árvores frutíferas e animais silvestres. Ambas as “casas reais e senhoriais” e as “de príncipes e grandes senhores” deveriam ser mais altas que os demais edifícios. E entre as três, a maior eminência do edifício residencial principesco é constatada uma vez que era “o mais digno, belo e grácil”, além de ser o único a dispor de salões destinados a festas e solenidades, e ser protegido pelo forte. Martini remata na explanação sobre os edifícios residenciais descrevendo aqueles de cidadãos privados e particulares, com a afirmação:

⁴⁶⁵ ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 180-181.

⁴⁶⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. Livro IX, 5 p. 816-817 (f. 165r-165v).

⁴⁶⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 218 (f. 56v).

⁴⁶⁸ Compete lembrar que dos seis preceitos vitruvianos que constituem a arquitetura, apenas decoro e distribuição (ou como evocados por Martini, *ornamento* e *distribuzione*) não são aclarados. Cfr. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 39 (T, f. 11r).

⁴⁶⁹ VITRÚVIO. *De Architectura*. VI, 5, 1-3. Já apresentado neste capítulo.

⁴⁷⁰ ALBERTI. *L'Architettura*. V, 14. p. 400-401 (f. 84r).

⁴⁷¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 48, 51-52 (f. 10r, 11r); Livro VII, p. 189-190 (f. 48v).

⁴⁷² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 70-75 (T, f. 17r-18v).

“Agora, sobre como se deve compor e ordenar as casas de cidadãos privados e particulares. Em primeiro lugar as casas particulares e de cidadãos privados devem ser feitas de modo que sejam ordenadas segundo a condição e a *qualità*⁴⁷³ destes [cidadãos proprietários].”⁴⁷⁴

Para a concepção do edifício residencial era imperativo respeitar a dignidade política do proprietário.

Esta hierarquização das residências se torna mais evidente na segunda versão do tratado. Nesta ocasião, Francesco di Giorgio divide as diferentes casas em duas categorias: privadas e públicas. As privadas constam daquelas de camponeses (*villani*), artesãos, mercadores, estudiosos e nobres. Entre as públicas o tratadista arrola as de república (e tiranos), e as de príncipes (e senhores particulares).⁴⁷⁵

Martini não oferece as dimensões de cada uma delas, como fizera Filarete. Ainda assim é possível diferenciá-las quanto ao porte, e, por conseguinte, quanto à eminência na estratificação da cidade. O tratadista elenca as salas necessárias em cada uma delas, numa descrição que cita em alguns momentos Vitruvius, e remonta ao texto antigo.⁴⁷⁶ Ressalta-se que cada tipo, assim como fizera Vitruvius, é nomeado segundo o papel cívico que o respectivo proprietário desempenha na cidade.

Assim, as residências rurais, além dos cômodos destinados à produção agrícola, como estábulos, criadouros de animais, ou ao armazenamento, beneficiamento, e comércio dos produtos, devem dispor apenas de vestíbulo com colunata e cômodos para os camponeses.⁴⁷⁷ As casas de artesãos, com a *bottegha* e sala destinadas às contas e escriturações, e sobre estas, e isoladas, os demais cômodos das mulheres e de sua família.⁴⁷⁸ As de mercadores, devem possuir espaçosas e belas salas para o mercado, com ornadas mesas para negociação (*banchi*), aposentos para albergar mercadores estrangeiros, salas aptas a armazenar as mercadorias, inclusive as agrícolas, e separadamente das dependências de trabalho, num pavimento superior, os aposentos familiares.⁴⁷⁹

As casas para estudiosos, vale dizer, notários, procuradores, doutores da lei, médicos, físicos e de qualquer outra ciência,⁴⁸⁰ deverão conter as salas para recepção de cliente isoladas dos cômodos familiares, e no restante serão iguais às residências de

⁴⁷³ Foi mantido o termo em italiano pois, como já mencionado, na época, “*qualità*” era um termo comumente usado como sinônimo do que se entende hoje por “classe social”. ONIANS, J. B. “Filarete and the *qualità*”. 1973. p. 116, 118; e ONIANS, J. B. *Bearers of Meaning*. 1988. p. 166.

⁴⁷⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 78 (T, f. 19r).

⁴⁷⁵ Cfr. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 350 (M, f. 23r).

⁴⁷⁶ Para a descrição vitruviana das residências em conformidade com diferentes destinatários ver: VITRÚVIO. *De Architectura*. VI, 5, 1-3 (já apresentado neste capítulo).

⁴⁷⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 342-343 (M, f. 16r-16v).

⁴⁷⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 343 (M, f. 16v).

⁴⁷⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 343-344 (M, f. 17r).

⁴⁸⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 342 (M, f. 16r).

nobres.⁴⁸¹ Estas, também chamadas palácios, “devem ter muitas partes a mais que as outras”, ou seja, átrio, pátio, aposentos para estrangeiros livres, locais para reuniões de cidadãos, uma sala pública, salas de refeição para o verão e para o inverno, cozinha, amplos estábulos e despensas, e:

“(...) por último, um jardim segundo a (sua) [do proprietário] condição de cidadão ou gentil-homem.”⁴⁸²

Admitindo a república ou a senhoria cidadina (*signoria cittadina*) como forma de governo, Francesco di Giorgio descreve as residências que abrigariam o chefe de estado em ambas as situações, sendo estas ainda maiores que as da nobreza.

A casa de república disposta em três pavimentos, deveria apresentar no térreo: átrio, a sala para porteiros, o depósito para toda a artilharia da comunidade e o pátio ligando a todos os ofícios esperados à uma república bem governada; no segundo piso outros cômodos destinados à governança, ou seja: sala do conselho, consistório, chancelaria com capela e sacristia, e sala para discussões secretas, bem como salas para refeições com credência (bufê, *credenziere*) e repositório, ligadas à cozinha no plano superior; no terceiro piso, além da referida cozinha: aposentos de priores e antepostos, os quartos de damas de companhia e servos, banheiros, salas para o barbeiro, para os serventes, para notários, chanceleres, e outros oficiais, assim como “os outros cômodos que produzem fedor”. Passagens secretas devem possibilitar a circulação do prior a todos os cômodos, a qualquer momento. Este edifício deve ser alocado na praça principal, com entorno livre, isto é, isolado das demais edificações, e ser disposto de modo que seja elevado e apto ao uso de fortificação, para poder resistir às volubilidades e fúrias populares.⁴⁸³

A casa de príncipe ou senhor particular deve ser antecedida por praça. A face principal deve conter *logge* e entrada com pórtico, que liga ao átrio, e então ao pátio circundado por *logge* que formam um deambulatório conduzindo aos cômodos deste pavimento, ou seja, salas de visitas (reuniões), salas de refeição, quartos, chancelarias, banheiros, estufas com caldários e frigidários. Sob este pavimento, despensas, estábulo, repositórios de madeira e fornos. No segundo piso, outra *loggia* sobre o pátio, e dois complexos formados por sala principal, salas com os aposentos, antecâmeras e *postcamere*, capelas, escritórios (*studii*) e banheiros, sendo um para estrangeiros e outro para as mulheres e os senhores, os quais são separados pelo pátio. Ainda neste piso, salas de refeição, e salas diversas. No piso superior, a cozinha, despensas, e outras partes

⁴⁸¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 344 (M, f. 17r).

⁴⁸² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 344 (M, f. 17r). Os parênteses correspondem aos colchetes presentes na transcrição da edição utilizada.

⁴⁸³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 350-351 (M, f. 23r).

convenientes, dormitórios para os cortesãos, e salas para os chanceleres e outros oficiais de casa, bem como para os mordomos. Assim como a residência republicana, esta deve ter entorno livre, desconectando-a dos demais edifícios, e dispor de meio para que o senhor tivesse acesso a todos os cômodos, que neste caso por instrumento consta rede de tubulações que ligavam secretamente os cômodos, conduzindo o som, e assim o principal poderia ouvir tudo o que se falasse em sua casa.⁴⁸⁴

Se por um lado, com tal descrição, Francesco di Giorgio torna evidente quais classes de atividade estão na base ou no topo da estratificação política, por outro, como bem observa Roberto Papini,⁴⁸⁵ o tratadista estabelece nova linha hierárquica que se desenvolve em sentido contrário, ao fundamentar o motivo da ordem expositiva⁴⁸⁶ das diferentes residências no tratado. Martini aclara que discorre primeiro sobre as casas de camponeses, ou seja, aquelas que estão abaixo na hierarquia cívica, pois:

“as casas de agricultores vieram antes que as de cidadãos. E ainda, porque são as mais necessárias ao sustento humano.”⁴⁸⁷

Na sequência, estavam os artesãos:

“(...) os mais necessários ao sustento que as outras, com exceção das preditas [casas de agricultores].”⁴⁸⁸

Em terceiro na série, verificam-se os mercadores:

“(...) mais úteis, com exceção dos preditos [agricultores e artesãos].”⁴⁸⁹

Já os nobres:

“(...) estudam o mundo para viver com honras e sem muitas preocupações”⁴⁹⁰

Descendente de um *pollaiolo* (criador e comerciante de frangos e aves, avicultor),⁴⁹¹ Francesco di Giorgio estabelece duas escalas de valor, que são inversamente proporcionais, enaltecendo ao mesmo tempo as classes mais ínfimas, que asseguram

⁴⁸⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 351-353 (M, f. 24r-24v).

⁴⁸⁵ PAPINI, R. *Francesco di Giorgio architetto*. 1946. p. 206.

⁴⁸⁶ A ordem expositiva das diferentes casas foi mantida aqui, na explanação sobre o tema.

⁴⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 342 (M, f. 16r-16v).

⁴⁸⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 343 (M, f. 16v).

⁴⁸⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 343 (M, f. 16v).

⁴⁹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 342 (M, f. 16r).

⁴⁹¹ VASARI, Giorgio. “Francesco di Giorgio. Scultore et Architetto Sanese”. In: **Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550**. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. v. 1-2. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1991; VASARI, G. “Vita di Francesco di Giorgio, Scultore et architetto, e di Lorenzo Vecchietto, scultore e pittore, sanesi”. In: **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale secondo la edizione di 1568. Roma: Newton & Compton Editori, 1999. TOLEDANO, R. “Biografia”. 1987; e “Martini, Francesco di Giorgio”. In: **Enciclopedia Italiana**.

materialmente a vida na cidade, e as mais elevadas, cuja erudição contribui à congregação dos cidadãos.⁴⁹² Com estas passagens, Martini torna patente sua atenção aos preceitos do decoro, determinando que quanto menor a utilidade material do exercício cotidiano do proprietário, maior será sua residência e mais esmerada em aparência, e vice-versa.

Por ocasião da descrição de igrejas Francesco di Giorgio sugere a hierarquização dos ambientes do referido edifício em correspondência com os membros do corpo humano, e então com as partes da figura circular.

Na primeira versão do tratado, os membros da basílica são equiparados aos do corpo humano, por meio da correspondência hierárquica,⁴⁹³ numa descrição que remonta ao *Ratione Divinorum Officiorum* de Guillaume Durand.⁴⁹⁴ Desta forma, Martini associa: a capela maior e a cabeça; as capelas que compõe aquela principal e a boca, nariz, olhos e orelhas; o transepto e os braços; as capelas do transepto e os dedos das mãos; como também a cúpula e o tórax – ponto de cruzamento entre o eixo vertical (cabeça-pés) e o horizontal (braços abertos) na igreja, e local onde acreditavam estar o coração no corpo humano.⁴⁹⁵ Na voz de Francesco di Giorgio:

“As basílicas possuem medida e forma do corpo humano, e assim como a cabeça é o principal membro deste, também a capela maior deve ser formada como principal membro e cabeça do templo. E da mesma forma que possui cinco linhas e partições, também [a capela maior] deve ter cinco capelas. Aquela que passa pelo meio da largura, no comprimento da frente e face, ou seja, o alinhamento da boca e nariz, e mais dois pares [separados], na direção dos olhos e das orelhas, e todas [essas linhas] convergem para um único centro. Em semelhança, a quadratura do amplo peito se atribui à cúpula,⁴⁹⁶ os braços à sua cruz, as palmas das mãos, as duas capelas respectivas, e na direção dos dedos, os cinco semicírculos que as circundam (...)”⁴⁹⁷ (fig. 90)

A correspondência entre a cabeça, membro mais importante do corpo, e a capela principal é reiterada em desenho na segunda versão (fig. 91, 92). Outra associação que pode ser verificada nestes desenhos, consta da cúpula e as referências de centralidade, ou seja, o coração (centro da caixa torácica) ou o umbigo (centro da figura humana), ambos identificados geometricamente com o centro dos círculos indicados nas figuras.

⁴⁹² PAPINI, R. **Francesco di Giorgio architetto**. 1946. p. 206 (Vol. 1).

⁴⁹³ O mesmo procedimento de comparação hierárquica entre os membros humanos e as partes da obra arquitetônica será aprofundado e aplicado à cidade, como será visto a frente.

⁴⁹⁴ DURAND, Guillaume. *Ratione Divinorum Officiorum*. I, 1, 14. Como já visto no capítulo 1.

⁴⁹⁵ RYKWERT, J. *The dancing column*. 1996. p. 64.

⁴⁹⁶ Martini usa o termo tribuna no texto, mas em figura presente no mesmo *foglio* anota “*chuppola over trebuna*” o que sugere uma confusão por parte do tratadista que entendia ambos os elementos como cúpula (MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 18, T, f. 11v; MALTESE, C. “Disdascalia”. 1967. p. 256).

⁴⁹⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 45 (T, f. 12).

Figura 90. Analogia entre plantas de templos e corpo humano. No desenho, acima e à esquerda, lê-se: “*proportione di tenpi sichondo el chorporo humano*” (fonte: MARTINI. *Ibidem*. 1967. Tav. 18 - T, f. 11v).

Figura 91. Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo (fonte: MARTINI. *Ibidem*. 1967. Tav. 236 – M, f. 42v).

Figura 92. Proporcionamento antropomórfico da planta de um templo (fonte: MARTINI. *Ibidem*. 1967. Tav. 236 – M, f. 42v).

O fundamento da eminência do ponto central da figura circular é aclarado pelo tratadista ao discorrer sobre o posicionamento da imagem do orago (*simulacro*), ou seja, da capela mor e do sacrário em templos de planta alongada ou central. No caso das igrejas circulares duas alocações são propostas, vale dizer, no centro, quando há três entradas principais, ou no perímetro, em oposição à única, e principal, porta.⁴⁹⁸ A centralidade do *simulacro* e do sacrário é justificada pela onipresença divina, que se materializa no ponto de convergência de todas as linhas que partem da circunferência, estando igualmente distante de qualquer outra parte do edifício. Este, inclusive, é o motivo porque nesta situação é imperativo a existência de três entradas principais igualmente distribuídas ao longo do perímetro. Ademais, qualquer parte do círculo é como mera “sombra” se comparada ao centro.⁴⁹⁹ Como ressalta Martini:

“Pois na circunferência existem muitos lugares comuns e de mesma dignidade, sendo o lugar do centro único e absoluto de todos os outros [pontos da figura], à semelhança Daquele [Deus], o único que é verdadeiramente [absoluto] (...)”⁵⁰⁰

É, pois, atestada a superioridade do centro ante as demais partes do círculo. No outro caso, da igreja com planta central na qual o *simulacro* e sacrário devem estar em oposição à entrada principal e única, as justificativas são embasadas na comodidade de administração das cerimônias, na diferenciação dos ritos gentílicos, e:

⁴⁹⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 408-409 (M, f. 44r-45r).

⁴⁹⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 409 (M, f. 44v-45r). Cfr. também: WITTKOWER, R. *Architectural Principles*. 1971. p. 11-13.

⁵⁰⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 409 (M, f. 44v).

“por demonstrar que Deus está longe de nós em nobreza e perfeição com infinita distância, é conveniente que o *simulacro* esteja o mais distante possível da porta principal.”⁵⁰¹

No caso da igreja de planta alongada, a imagem do orago e o sacrário são posicionados no lado oposto à porta principal e elevados com degraus, novamente para:

“denotar a distância entre a perfeição de Deus e a nossa, que é infinita, e para significar que isso está elevado sobre todas as coisas possíveis.”⁵⁰²

Compete destacar que o fator comum em todos os casos consta da materialização da superioridade divina, no tocante à perfeição e nobreza, sobre todas as coisas. Para Francesco di Giorgio a hierarquia existente entre Deus e os homens deve ser manifestada na disposição das partes que compõem a igreja, do mesmo modo que o edifício residencial deve denotar a dignidade cívica de seu proprietário, consumando, pois, o decoro arquitetônico em observância ao destinatário. Cabe dizer que Onians fora, em certa medida, intransigente, afinal, como visto, Martini prescreve, sim, a manifestação decorosa da hierarquia cívica por meio do edifício.

O *decor* vitruviano é aprofundado com novas referências no comentário de Cesariano. Para ele o preceito consiste na relação entre a aparência do edifício, seu significado e a conveniente pulcritude:

“*Decor* é a aparência ou a conveniente [*decens*] pulcritude de modo a fazer compreender.”⁵⁰³

Cesariano esclarece que, em conformidade com a regra (*statione*),⁵⁰⁴ o decoro é verificado nos templos, pela adequação dos gêneros de ornamentos (as *generatione*: dórica, jônica ou coríntia) ao caráter da divindade a quem é dedicado, observando não apenas o sexo, masculino ou feminino, mas também a sutileza e nobreza do edifício, o que equivale, para o comentarista, à escolha de ornamentos para igrejas dedicadas aos santos cristãos. Ressalta-se que esta noção é inédita. Alberti, Filarete⁵⁰⁵ ou Francesco di Giorgio, apesar de prescreverem a origem feminina ou viril das colunas, não fazem qualquer menção a cerca da adequação dos ornamentos arquitetônicos à dedicação de igrejas em correspondência aos santos católicos.

⁵⁰¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 408 (M, f. 44v).

⁵⁰² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 408 (M, f. 44r).

⁵⁰³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 475 (c. 16v).

⁵⁰⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 475-477 (c.16v).

⁵⁰⁵ Como visto, Filarete as diferencia apenas pela superioridade hierárquica, mas não pela gracilidade ou austeridade dos ornatos.

Em observância ao costume (*consuetudine*),⁵⁰⁶ Cesariano sugere que não seria decente fazer vestíbulos humildes e desagradáveis em edifícios magnos, ou como em outros exemplos, fazer janelas e portas pequenas em desproporção com a *simmetria* de sua magna quantidade, não concordando, pois, comprimento, largura e altura. Para o anotador, também não seria lícito confundir a *generatione* dos membros e ornamentos arquitetônicos, dóricos, jônicos e coríntios, visto que a *simmetria* de uma e outras não são semelhantes ou correspondentes. Em outras palavras, Cesariano prescreve, por meio do decoro pelo costume, a conveniente harmonia proporcional entre cada uma das partes e o conjunto.

Antes disso, Cesariano parece tecer as primeiras considerações sobre decoro em seu texto ao comentar a passagem sobre significado e significante,⁵⁰⁷ quando afirma:

“É preceito da arquitetura que o efeito [aspecto] da obra evidencie seu significado essencial, (...) o que ocorre por meio de sua ‘figura natural’ ou do ‘esquema gráfico’ (...)”⁵⁰⁸

Como Rovetta⁵⁰⁹ elucida, para Cesare Cesariano o desenho deve revelar a ideia do objeto representado, ou seja, a forma ou o aspecto exterior devem fazer vislumbrar a essência das coisas. Adita-se que, não apenas o desenho, mas também a obra deve revelar sua essência, como o próprio comentarista enunciou. Considerando “o significado essencial” do edifício como os respectivos uso e destinatário, cujos *êthos* devem ser manifestos na obra, pode-se inferir que o anotador esteja, desde então, prescrevendo sobre a noção de *decor*.⁵¹⁰

No texto de Cesariano os apontamentos que denotam a manifestação de estratificações hierárquicas são verificados de modo pontual e tanto acanhado no tocante aos edifícios sacros ou mesmo às *generatione* de colunas, mas ganham maior expressão quando do comentário sobre os pórticos de cariátides e persas, assim como sobre os edifícios residenciais.

Em relação aos edifícios sacros, a hierarquização emerge no comentário sobre o templo aerostilo. Discorrendo a este respeito Cesariano mostra ter entendido mal o passo

⁵⁰⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 478-481 (c.16v-17r).

⁵⁰⁷ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 3.

⁵⁰⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 359 (c. 3r).

⁵⁰⁹ ROVETTA, A. “Note”. 1996. p. 359, nota 43.

⁵¹⁰ Para Cesariano, até mesmo a organização dos temas no tratado vitruviano seguem a hierarquia do corpo humano. Ao comentar o prefácio do Livro IV, onde o autor antigo manifesta ao Imperador a intenção de estabelecer com seu escrito o *corpus* disciplinar da arquitetura (VITRÚVIO. *De Architectura*. IV, pref., 1), Cesariano precisa a noção de *corpus*, estabelecendo mais uma vez o paralelo com o homem. Na voz do anotador: “(...) disciplina arquitetônica, como em um corpo, ou seja, em todo este volume dividido e regulado em dez proêmios principais (como dizemos [*ut diximus*]), assim como os dez principais membros de um corpo humano, os quais têm em si outros membrículos articulares, e da mesma forma que aqui se distinguem as lições dos *capi* ou (como se diz em qualquer parte [*ut aliqui dicunt*]) capítulos.” Com esta passagem, Cesariano atesta que o tratado antigo, e, por conseguinte, sua obra constam de corpos ordenados tal qual o de um homem, compostos de membros e suas subdivisões. (CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002 p. 232 (c. 60v).

vitruviano, apontando o que seriam características do templo aerostilo⁵¹¹ como espécies tão autônomas quanto as demais.⁵¹² Assim, para o anotador, existem edifícios sacros denominados *barice*, *parice*, *phale*, *umile* e *urnile*, entre os quais o primeiro e o quarto denotam claramente a hierarquização nos edifícios sacros.

Cesariano afirma que os edifícios *barice* são de “máxima elevação”, e estende o uso do termo inclusive a habitações, de modo que catedrais e residência reais, imperiais ou divinas perfazem o conjunto de edificações desta espécie.⁵¹³ Aqueles *umile*, são os edifícios menores, ou mesmo os dedicados a personagens mais modestas. Contrapondo aos templos consagrados a divindades de maior dignidade, cuja eminência era reforçada pelo movimento de ascensão imposto pelos degraus (estilóbata) que elevavam o edifício do nível térreo, Cesariano assevera que estes edifícios *umile* deveriam ser semienterrados, provocando o movimento descendente para o acesso, e altura tanto menor.⁵¹⁴ Por esta ocasião Cesariano estabelece uma hierarquia entre os edifícios religiosos, pautado pela maior ou menor eminência da divindade a que é consagrado; eminência esta que deve refletir na conformação da obra.

A diferenciação das *generazione* segundo a nobreza do proprietário, não é mencionada quando Cesare Cesariano apresenta a descrição de colunas, ornamentos e proporções atinentes a cada *specie*. Não obstante, compete ressaltar que em repreensão quanto a ostentações desmedidas em residências, o anotador acaba por indicar que as *simetrie* dórica e jônica eram próprias de casas magníficas e palácios régios.⁵¹⁵ Desta maneira, ainda que brandamente, Cesariano insinua o uso decoroso das *generatione* em respeito à ordem cívica.

O pórtico de cariátides e persas, antecedentes das *specie* de colunas,⁵¹⁶ espelham, patentemente, a ordem cívica. Mais além, constam de registro histórico da vitória de um povo sobre outros. As colunas-estátuas aí presentes figuravam indivíduos dos povos de Cária⁵¹⁷ e da Pérsia,⁵¹⁸ derrotados em batalha pelos gregos, a denotar, aos pósteros, o peso da grave humilhação.

⁵¹¹ Vitruvius, ao descrever esta espécie de templo a qualifica como escancarado (*varicae*), aplanado (*barycephalae*), baixo (*humiles*) e largo (*latae*). VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 3, 6.

⁵¹² Além do aerostilo, Vitruvius indica como espécies de templos o picnostilo, sistilo, diastilo e eustilo. VITRÚVIO. *De Architectura*. III, 3, 1-6.

⁵¹³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 185 (c. 54v-55r).

⁵¹⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 186 (c. 55r).

⁵¹⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 26-27 (c. 32v).

⁵¹⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 388-389 (c. 5v). Tema já estudado no capítulo 3.

⁵¹⁷ Os cários, povo que na voz de Cesariano é revelado grandioso e indominável, se uniram aos persas inimigos dos gregos. Mais tarde, quando do triunfo grego, estes declaram guerra aos traidores. Novamente vitoriosos, destruíram Cária, e escravizaram as mulheres. VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 5. Para a tradução de Cesariano ver: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 382 (c. 5r).

Cesariano esclarece que as cariátides eram figuradas com suas estolas⁵¹⁹ (fig. 93) e os persas com suas vestimentas e espólios (fig. 94)⁵²⁰ para dar a ver que não haviam derrotado um povo vulgar e ignóbil, mas o contrário. Cariátides e persas são representadas com os braços erguidos para suportar o peso do entablamento,⁵²¹ peso este verificado inclusive em seus semblantes. O pórtico persa é bem mais complexo e ornamentado. Na parte inferior, pobres tiranos, sobre plintos com inscrições em persa, suportam o maior peso; acima à esquerda, soldados cabisbaixos suportam o entablamento; à direita, soldados suportam um entablamento cujos dentículos parecem devorar seus dedos; e acima destes, bustos de escravos persas se agarram a volutas.⁵²²

Figura 93. Pórtico de Cariátides (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 2, c. 6r).

Figura 94. Pórtico Persa (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 4, c. 7r).

⁵¹⁸ Na Batalha de Plateia, os gregos, com recursos escassos, mais uma vez derrotaram o infinito exército persa. VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 6. Para a tradução de Cesariano ver: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 390, 393 (c. 6v).

⁵¹⁹ Vestimenta que simbolizava o estado matronal ou de viuvez de uma mulher numa *societate* digna como era a dos romanos. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 383-384 (c. 5r).

⁵²⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 395 (c. 6v).

⁵²¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 390, 396, 399 (c. 5v, 6v).

⁵²² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 396, 399 (c. 6v), ROVETTA. "Note". 1996. p. 397, fig. 4; HERSEY, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1988. p. 123.

Cesariano acrescenta que representações de eventos notórios devem constar, principalmente, em palácios, para que ficassem registrados.⁵²³ Anteriormente Alberti afirmara ser apropriado figurar empresas memoráveis em relevos, pórticos ou triclinios.⁵²⁴ O anotador reaviva a sugestão vitruviana em registrar, através da arquitetura, eventos históricos que educassem a população,⁵²⁵ evidenciando as relações de soberania-subordinação inclusive entre povos diferentes.

Quanto à associação das diferentes habitações em relação aos níveis hierárquicos cívicos, já a evoca ao aclarar o primeiro, dos dois graus da *distributio*,⁵²⁶ no qual é determinada a observância à conformidade do edifício com a pecúnia do cliente. Cesariano sugere que, assim como todas as despesas cotidianas, as habitações devem convir com a disponibilidade de dinheiro do comitente, respeitando seu “grau ou elegante dignidade”, ou seja, “sua riqueza, mediocridade ou pobreza”.⁵²⁷ Assim, os edifícios residências devem respeitar e manifestar as diferenças hierárquicas verificadas entre os cidadãos.

Tal noção emerge novamente quando Cesariano comenta a passagem sobre o progresso gradativo da *architectura* até alcançar a condição de arte, momento em que se tornou possível abandonar a execução da “cabana primitiva” pela consecução do fabrico de verdadeiras residências.⁵²⁸ A elucidar a escolha dos termos usados na tradução, Cesariano não pauta a diferenciação entre *case* (cabana) e *dome* (*domus*) pelo avanço técnico e artístico – como fez Vitruvius – mas pelas distinções que verificava nas residências coetâneas, vale dizer, discriminando hierarquicamente aqueles que, em seu tempo, habitavam uma ou outra. Assim, o anotador aponta que as *case* referem-se às:

“humildes habitações de pessoas paupérrimas, feitas em estacas [paliçadas], cana ou arbustos, como aquelas de agricultores”⁵²⁹

⁵²³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 387-388 (c. 5v).

⁵²⁴ ALBERTI. *L'Architettura*. IX, 4, p. 802-803 (f. 162v).

⁵²⁵ VITRÚVIO. *De Architectura* I, 1, 5. Outros exemplos indicados por Vitruvius (*De Architectura* II, 8, 10-15) são exaltados por Cesariano com mesmo tom, como é o caso do Mausoléu de Alicarnasso e os troféus da Vitória de Artemisia sobre os Ródios. Vitruvius havia arrolado estas exímias obras como exemplo de obras laterícias, e o anotador as equipara, justamente pela técnica construtiva, ao *Castello de la porta di love* [*Giovina*] – o Castelo Sforzesco – e o *magno oecio* ou *ospitale principale* – o *Ospedale Maggiore* de Milão), obras encomendadas por Francesco Sforza, nas quais Filarete teve maior ou menor participação. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 89-97 (c. 41r-42r).

⁵²⁶ Cesariano reitera a preceituação de Vitruvius, para quem os mesmos níveis de governo do decoro (vale dizer: adequação aos destinatários e deuses patronos; e aos usos e lugares) regem também a distribuição (VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 8-9; já apresentado neste capítulo). Assim, na voz do comentador a *distributio* ocorre em dois graus, isto é, a observância à conformidade do edifício com o pecúlio do cliente e à ponderação de gastos com materiais de construção. Este segundo grau da distribuição será aprofundado mais a seguir. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 486 (c. 17r).

⁵²⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 486 (c. 17r).

⁵²⁸ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 2-3 e 7. Cfr. também capítulo 1.

⁵²⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 27-28 (c. 33r).

Ainda que a título de exemplo, Cesariano acaba por relegar aos ínfimos, como também fizera Filarete,⁵³⁰ uma casa livre de qualquer ornamento, cujo único préstimo é a proteção do “estar ao coberto”. Já as *dome*, que, como bem indica Cesariano, é uma palavra etimologicamente derivada do termo grego *domus*, são as habitações:

“construídas com base na arte, e comumente *simmetriate*, como são as residências civis ou de magna capacidade devido à localização e à pessoa [ao proprietário].”⁵³¹

A manifestação da estratificação política entre os cidadãos na arquitetura é aprofundada quando Cesariano tece o comentário à passagem vitruviana⁵³² que prescreve a diferenciação dos edifícios privados em conformidade com “a sorte de cada pessoa”, ou melhor, com prestígio político do exercício cotidiano de cada proprietário. A intenção vitruviana que cinge a passagem é colocada em destaque pelo anotador.⁵³³ Em seu comentário, Cesariano elucida que os cômodos da residência são classificados em dois grupos, ou seja: aqueles comuns, cujo acesso público é lícito, como o vestíbulo, átrio (*cava de le aede*), pátio porticado (peristilo); e aqueles privados, de uso restrito aos familiares. Quanto aos proprietários, o comentarista também os agrupa em duas classes, numa estratificação polar que consta de: homens de fortuna comum, isto é, pessoas sujeitas aos feitos negociáveis, artesãos, mercadores, e outros similares –; e dos homens egrégios, nobres, beatos e delicados, entre os quais estão os primados doutíssimos e senadores.

Aos menos afortunados, Cesariano reitera que não são necessários, vestíbulos, salas de visitas (*tablino*) ou átrio magníficos, sendo estes cômodos requeridos apenas nas residências dos fortuneiros. O anotador explicita que isto ocorre:

“para denotar os que são humildes e de baixa sorte, ou excelentes, para aclarar o ânimo. Sendo lícito decorar a habitação em conformidade com as riquezas e demais posses [do proprietário-destinatário]. A causa disso, Vitruvius diz ser a dignidade do uso de tais edifícios.”⁵³⁴

Compete destacar que em comentário ao preceito vitruviano do decoro já havia apontado o vestíbulo como diferenciador das residências em função da dignidade do proprietário. Equiparando o vestíbulo ao propileu grego e ao revelim de cidades fortificadas, Cesariano alerta que estes cômodos domiciliares não são construídos apenas para

⁵³⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XII, p. 331 (f. 86v).

⁵³¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 28 (c. 33r).

⁵³² VITRÚVIO. *De Architectura*. VI, 5, 1-3. Já apresentado neste capítulo.

⁵³³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 100v.

⁵³⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1981. c. 100v.

ornamentar os *magne aede*, mas com papel de advertir que a respectiva habitação abriga “gente digna, de autoridade, reverência e com temor”.⁵³⁵

Assim como para seus antecessores, também para Cesariano compete ao edifício espelhar a ordem cidadina. Seja um edifício residencial seja um sacro, a obra arquitetônica deve manifestar decorosamente o caráter do destinatário, seja ele um comitente, um proprietário ou divindade patrona.

A adequação da obra ao destinatário não se restringe ao edifício, mas deve ser aplicada em toda concepção engenhosa da arquitetura, devendo ser assimilada também para a cidade. Deste modo a urbe física deve seguir a ordem política que a institui e rege.

4.3.4 Distribuição hierárquica das estruturas da cidade

Em Sforzinda, a distribuição das habitações já denotava a partição da cidade segundo a ordem cívica. Filarete prescreve que a área intramuros seja dividida pelo senhor, segundo a dignidade das pessoas e de seus ofícios, agrupando aqueles semelhantes. Averlino precisa:

“Eram fabricadas casas de pessoas privadas, tanto de gentis-homens quanto de artesãos. E assim dividiu os lugares e os sítios, segundo as pessoas e segundo as artes, (...) alocados em concordância com a dignidade da arte.”⁵³⁶

Assim estariam próximas entre si as residências daqueles que exercessem ofícios afins, vale dizer: banqueiros e ourives; os mercadores; os artesãos, e assim sucessivamente.

Antes de Antonio Averlino, Alberti já havia proposto a separação das residências na cidade em função da riqueza e abundância de bens. Para o humanista florentino a cidade deveria dispor de dois circuitos murários concêntricos. No núcleo, estariam as residências de açougueiros, cozinheiros, enfim da “multidão inativa” (*turba sfaccendata*), enquanto no anel externo estariam os nobres, os cidadãos mais abastados, voluntariosos de espaços amplos. Tal segregação, como defende Alberti, torna a cidade mais segura e tranquila.⁵³⁷

Posteriormente, Leonardo da Vinci também propõe uma cidade em que a nobreza era segregada do populacho. No Manuscrito B, é descrita a cidade em dois níveis (fig. 8). Nela, os gentis-homens estariam acomodados no plano superior, onde o trânsito de carros

⁵³⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 479-480 (c. 17r).

⁵³⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XX p. 607-608 (f. 163v).

⁵³⁷ ALBERTI. *L'Architettura*. V, 1, p. 334-335 (f. 70r). Cfr. também VII, 1, p. 536-537 (f. 112r), onde Alberti afirma que “provavelmente alguns queiram que as paragens das habitações de nobres estivessem totalmente segregadas do contato impuro com o populacho”.

ou similares não era permitido, e os fabros eram alocados no plano subterrâneo – provido de respiros de ar e luz – junto com armazéns de provisões, estábulos, esgotos, circulação de carros, e “*simile cose fetide*”.⁵³⁸

Este tipo de partição ordena também as praças de Sforzinda. Como já visto, na cidade filaretiana devem estar avizinhas as atividades correlatas, de modo que além da comodidade, seja observada a dignidade de cada ofício, estando sempre reunidos aqueles que lidam com materiais preciosos, os que trabalham com artes maiores, ou menores, e aqueles desasseados, que geram sujidades.⁵³⁹

Previamente, Alberti, além de prescrever a reunião de artes ou ofícios afins, determinou a alocação de cada estabelecimento em função da dignidade do exercício. Assim, banqueiros, pintores, e ourives deveriam estar próximo ao foro – a praça principal e central –; tanto afastadas do centro estariam as boticas, as alfaiatarias, e exercícios mais respeitáveis; na periferia, estariam as atividades fétidas.⁵⁴⁰ Compete lembrar que a segregação hierárquica das artes contradiz a das residências, de modo que Alberti acaba por confinar os nobres na periferia, entre os ofícios pestilentos, e concede ao populacho a proximidade às artes eleitas e aos edifícios públicos – os mais nobres da cidade.⁵⁴¹

Retornando a Sforzinda, como pondera Liliana Grassi,⁵⁴² a própria disposição das praças exprime a concepção hierárquica da cidade. Vale lembrar que a maior das praças está posicionada no centro e abriga o Palácio Real, o Palácio do Capitão, o Palácio da Potestade e o *Duomo*. Além da maior dimensão e de abrigar os principais edifícios da cidade, Filarete marca a eminência desta praça pela intenção de posicionar aí a:

“torre, feita a meu modo, tão alta que através dela se identificará a região [*paese*].”⁵⁴³

Sem tecer maiores comentários sobre esta torre, Averlino adita na praça central a já referida fonte que verteria água, alimentando as vias laváveis da cidade.⁵⁴⁴ O propósito do tratadista, além de higienizar a cidade, era perfazer um “espetáculo maravilhoso” com as *boche* que, abertas, jorrariam água (fig. 6).

Anexa à praça principal estão aquelas medianas: a do mercado subjugada ao Palácio do Capitão, e a dos mercadores, que abriga os edifícios públicos administrativos e

⁵³⁸ VINCI, L. **Manuscript B**. 2003. foglio 15 v-16r, p. 29-30.

⁵³⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 237 (f. 61r); Livro XXI, p. 632 (f. 171r-171v).

⁵⁴⁰ ALBERTI. **L'Architettura**. V, 1, p. 334-335 (f. 70r); VII, 1, p. 536-537 (f. 112r).

⁵⁴¹ FIRPO, L. “La città ideale del Filarete”. 1956. p. 22-23.

⁵⁴² GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XXX.

⁵⁴³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 63 (f. 14r-14v).

⁵⁴⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, 167 (f.43v); Livro VIII, p. 235 (f. 60v).

responde ao Palácio da Potestade.⁵⁴⁵ Outras praças, as de menor porte, as quais atendem a população que lhe é circunvizinha, constam de praças secundárias de mercado e paroquiais, e abrigam, respectivamente, o comércio de víveres sujeito ao Palácio do Capitão, e igrejas menores submetidas à catedral.⁵⁴⁶

Também as vias, conforme Lionello Puppi afirma laconicamente,⁵⁴⁷ constam de uma representação de poder. Destarte, os três níveis viários – as principais radiais navegáveis, as vias radiais laváveis, e aquela anelar – estariam em correspondência com as três *qualità* de homens, nobres, medianos e pobres.

Seguindo o mesmo procedimento de Grassi e Puppi que identificaram uma estratificação em três classes para as praças e vias da cidade, é possível verificar uma hierarquização similar entre as estruturas que compõe a cinta muraria, ou seja, entre as portas, torres e *torriceli*. Para tanto é preciso ter em mente as proposições curiosas que Filarete descreve para as duas primeiras.

As portas são denominadas segundo os familiares – esposa e filhos – de Francesco Sforza.⁵⁴⁸ Assim, as sete primeiras são nomeadas: *Blandissima* em alusão à esposa Bianca Maria Visconti, *Plotissima* para Ipolita, *Filisfoma* para Filippo Maria, *Sforsfoma* para Sforza Maria, *Lodosfoma* para Lodovico, *Scanisfoma* para Ascanio, *Ottavisfoma* era provavelmente referente ao oitavo filho legítimo de Francesco Sforza chamado Ottaviano.⁵⁴⁹ A oitava porta, *Averlina*, o tratadista afirma ser atinente ao Rio Averlo, mas nitidamente alude ao nome do próprio tratadista. Estas portas, as entradas de Sforzinda, seriam enriquecidas com esculturas que representassem as grandes realizações e conquistas de seu senhor,⁵⁵⁰ o que era aprovado já por Alberti,⁵⁵¹ e tem o mesmo intuito que a construção dos pórticos de cariátides e persas, tal como descrito por Vitruvius,⁵⁵² e reavivado posteriormente por Cesariano.⁵⁵³ Tais esculturas, com as memórias sforzescas, deveriam ser dignamente executadas por artistas renomados, entre os quais Filarete cita: “Donatello, Luca [della Robbia], Michelozzo, Rosselino, Masaccio, Varrone, Brunellesco”.⁵⁵⁴

⁵⁴⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r-14v); Livro VI, p. 165-167 (f. 43r-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

⁵⁴⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 165-167 (f. 43r-43v); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

⁵⁴⁷ PUPPI, L. “Filarete in gondola”. 1973. p. 84.

⁵⁴⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro V, p. 146 (f. 37r). Noutra passagem Filarete retoma a ideia de relacionar obra e comitente, sugerindo a inscrição dos nomes dos solicitantes – Francesco e Galeazzo Sforza – em pontes de Sforzinda. FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XIII, p. 366 (f. 95v-96r).

⁵⁴⁹ GRASSI, L. “Note”. 1972. p.146, nota 1.

⁵⁵⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 169-170 (f. 44r-44v).

⁵⁵¹ ALBERTI. *L’Architettura*. IX, 4, p. 802-803 (f. 162v).

⁵⁵² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 1, 5-6.

⁵⁵³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 380-399 (c. 5r-6v).

⁵⁵⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VI, p. 170 (f. 44v).

Filarete desejava que as torres da cidade fossem não apenas úteis, mas também belas.⁵⁵⁵ Deste modo, denominou-as segundo os oito ventos que incidem na respectivas direções. Também as torres deveriam ser acrescidas com simulacros e neste caso representando cada um dos ventos e executados em bronze por mestres não menos valorosos. Cada simulacro seguraria uma bandeira e uma corneta, a sinalizar visual e sonoramente o sopro do vento predominante nos diferentes momentos.⁵⁵⁶ Assim, na base desta estratificação estariam os *torriceli* quadrados (com 20 braços de lado), tanto menores que as torres, estas circulares (com 50 braços de diâmetro) e enriquecidas com simulacros dos ventos, e no cume as portas (também com 50 braços de diâmetro),⁵⁵⁷ mas representativas do Senhor e de sua família.

Mais incisivos e explícitos são os apontamentos de Filarete que, na descrição de Sforzinda, estabelecem o forte e a catedral como edifícios de maior eminência na cidade, sendo associados ao senhor regente e ao Papa, respectivamente.

Ao descrever os tipos de edifícios (sacos; públicos – administrativos e destinados a atender a população –; privados; militares), Averlino equipara uma fortaleza com o senhor de uma região, justamente pelo duplo aspecto, público e privado, que caracterizam ambos. Vale dizer, são públicos por poderem ser vistos por todos, mas também privados, uma vez que não é qualquer pessoa, e nem em qualquer momento que é permitido alcançá-los.⁵⁵⁸ O tratadista ultima:

“Assim como o senhor representa, governa e rege toda a sua cidade, e portanto a defende, sendo temido e obedecido [pelos cidadãos], também o forte, ou se quiser dizer a fortaleza, guarda a cidade e é seu freio.”⁵⁵⁹

Do mesmo modo que ao senhor, se o acesso ao forte for irrestrito, perderia prestígio, e, pior, seria exposto ao risco de assédio, o que é prejuízo a toda a população.⁵⁶⁰ A eminência do forte do senhor é reforçada pela torre monumental a ser alocada em seu centro. Trata-se de uma torre com 365 braços de altura, com 365 janelas, número que representa a quantidade de dias no ano, a cada 30 braços de altura existe uma cornija, e com quatro perímetros tipo para os pavimentos – quadrado, circular, octogonal e dodecagonal –, assim como são quatro as estações do ano (fig. 95).⁵⁶¹

⁵⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro V, p. 136 (f. 34v).

⁵⁵⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro V, p. 136-137 (f. 34v).

⁵⁵⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro IV, p. 113 (f. 27v-28r); Livro V, p. 143 (f. 36v). Cfr. também capítulo 3.

⁵⁵⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 48-49 (f. 10r).

⁵⁵⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 49 (f. 10r).

⁵⁶⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 49 (f. 10r).

⁵⁶¹ Compete destacar o tom astrológico da passagem ditado pela relação entre os números atinentes à concepção da torre e os do ano, em dias e estações.

Figura 95. Torre central do Forte do Senhor. No desenho os perímetros dos quatro diferentes pavimentos não correspondem exatamente à descrição (fonte: FILARETE. **Trattato**. 1972. tav. 20 – f. 41v).

Em passagem que lembra a supracitada analogia estabelecida por Nicolau de Cusa, Filarete associa a estrutura hierárquica da Igreja aos edifícios religiosos da cidade. Para o tratadista a catedral está para as demais igrejas, conventos e mosteiros, com a mesma superioridade do Papa frente aos demais cardeais, bispos, padres e vigários.⁵⁶² Como atesta o tratadista:

“Esta igreja [a catedral], à semelhança do papa que é principal sobre todos os padres, será principal sobre todas as outras igrejas.”⁵⁶³

A catedral deve dispor, portanto, de dignidade e moderação diferenciada.⁵⁶⁴

Verifica-se que em Sforzinda, o *Duomo* e o forte do senhor são alocados em posições não menos relevantes. A catedral, no centro, vale dizer, na praça principal, junto da torre central, esta “tão alta que discernirá a cidade”.⁵⁶⁵ Compete destacar que Paolo Marconi,⁵⁶⁶ afirma tal torre constar de alusão mascarada ao *umbilicus urbis* albertiano.⁵⁶⁷

⁵⁶² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 215 (f. 55v).

⁵⁶³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 214-215 (f. 55v).

⁵⁶⁴ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 215 (f. 55v).

⁵⁶⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 63 (f. 14r-14v). Não há desenho desta torre no tratado.

⁵⁶⁶ MARCONI, P. “La città come forma simbolica”. 1973. p. 89.

Ademais, dado que Filarete indica a cabeça como o membro principal do corpo humano,⁵⁶⁸ o senhor é o principal na estratificação política da cidade, e a cidade é apresentada como um organismo humano,⁵⁶⁹ pode-se inferir que o forte, externo ao circuito murário, encabeça a urbe pelo sul.⁵⁷⁰

Tal conformação da cidade, definida decorosamente em respeito à hierarquia cívica, apesar de ser estabelecida por Filarete de forma ainda incipiente e tanto acanhada, parece prenunciar o liame que será extrapolado por Francesco di Giorgio.

Como visto, Martini abre a primeira versão do tratado apresentando o desenho do *homo ad urbem* (fig. 96). Para além da analogia entre os usos dos membros do corpo humano e os da cidade, o conúbio denota a correspondência hierárquica entre as partes dos dois cosmos. A guisa das associações estabelecidas em obras da literatura política e filosófica precedente,⁵⁷¹ entre as quais se destacam as de Platão, Aristóteles e Nicolau de Cusa, em que a figura humana, enquanto microcosmo, era assemelhada à estrutura do Estado ou da Igreja, segundo a ordem hierárquica que os instituía, Francesco di Giorgio prescreve:

“Assim a natureza mostrou a cabeça e face do corpo humano como seu membro mais nobre, e da mesma forma que os olhos, aptos à visão, ajuízam todo o corpo, também a fortaleza deve ser colocada em local eminente para que possa ajuizar e guardar o corpo da cidade. Então o forte deve ser o membro principal do corpo da cidade, assim como a cabeça é o principal membro de todo o corpo [humano]. E do mesmo modo que perdida esta [a cabeça], perdido o corpo, também, perdida a fortaleza, perdida a cidade assenhoreada por ela.”⁵⁷²

O forte está para a cidade, como a cabeça está para o corpo humano. No excerto o tratadista dá a entender ainda a correspondência, já estabelecida por Filarete,⁵⁷³ entre o forte e o senhor, afinal ambos assenhoreiam a cidade, ajuizando-a e guardando-a. A fortaleza, o senhor, e a cabeça comandam e controlam seus corpos territorial, político e humano, respectivamente.⁵⁷⁴

⁵⁶⁷ Em Roma, Arberti identificou *umbilicus urbis* no Capitólio. Ele consta do ponto central, a partir do qual foram definidas todas as coordenadas polares da *Descriptio Urbis Romae*. (LOEWEN. Andrea Buchidid. **A concepção de cidade em Leon Battista Alberti**. Dissertação de Mestrado: FAU PUC-Campinas, 1999. p. 65-71).

⁵⁶⁸ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 18, 25 (f. 3v, 5r).

⁵⁶⁹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 29-30 (f. 6r), Livro II, p. 45-46 (f. 9r), Livro IV p. 104-105 (f. 25v).

⁵⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VIII, p. 164 (f. 42v).

⁵⁷¹ LOWIC, Lawrence. “The meaning and significance of the human analogy in Francesco di Giorgio’s *Trattato*”. In: **Journal of Society of Architectural Historians**, v. 42, n.4, dec, 1983. p. 360-363.

⁵⁷² MARTINI. **Trattati**. 1967. p. 3 (T, f. 3r).

⁵⁷³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 49 (f. 10r).

⁵⁷⁴ ADAMS, N. “L’architettura militare di Francesco di Giorgio”. 1993. p. 130.

Figura 96. Antropomorfismo de cidade fortificada. Na figura, de cima para baixo, lê-se: “Roccha; Torrone; Torrone; tenpio; piazza; chorpo dela città; porta; Torrone; Rivellino; Torrone; figura del chorpo dov’è la circhunferentia della città e distributioni d’essa” (fonte: MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 1 – T, f. 3).

Para Francesco di Giorgio, na outra ponta da estratificação estão os braços e pernas, que são equiparados às estruturas defensivas – torreões, revelins, etc. – que circundam “*partitamente*”⁵⁷⁵ o perímetro da muralha, ligando todo o corpo citadino.⁵⁷⁶

Os membros que intermediam os dois extremos da estratificação, podem ser verificados no desenho (fig. 96).⁵⁷⁷ Aí, a praça principal é alocada sobre o umbigo – centro do corpo humano –, e a catedral sobreposta ao centro da caixa torácica, onde, como visto, na época, acreditavam equivaler à posição do coração.⁵⁷⁸

A importância da catedral frente às demais estruturas da cidade é atestada quando Francesco di Giorgio descreve a cidade desprovida de forte. Neste caso a “igreja catedral” deve ocupar, juntamente com a praça anteposta e o palácio do senhor, o lugar da fortaleza, o que Martini afirmara equivaler à cabeça. A praça principal deve permanecer “nas

⁵⁷⁵ *Partitamente*: este termo é utilizado pelo tratadista para indicar que os acréscimos murários se repetem radialmente no perímetro da muralha.

⁵⁷⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3 (T, f. 3r).

⁵⁷⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. Tav. 1 (T, f. 3r).

⁵⁷⁸ RYKWERT, J. *The dancing column*. 1996. p. 64.

redondezas do umbigo”, e as demais igrejas e praças, essas secundárias e distribuídas na área intramuros, são assemelhadas às palmas e pés do corpo citadino.⁵⁷⁹

A organização dos tópicos na primeira versão do tratado também obedece a relação, estabelecida pelo tratadista, entre as partes do corpo e da cidade segundo sua importância no funcionamento do respectivo organismo. Para Corrado Maltese,⁵⁸⁰ a afirmação de que a fortaleza representa o cérebro (a cabeça) e o centro motor da cidade constitui um “núcleo ideológico”. O historiador adita que isto explica inclusive a organização dos assuntos em seu tratado, o qual versa primeiramente sobre as fortalezas, depois sobre as cidades e então todas as peculiaridades técnicas e arquitetônicas.⁵⁸¹ Essa hierarquia na disposição das matérias no tratado como que repõe a hierarquia do próprio corpo, remontando a analogia macro-microcósmica entre diferentes seres e o corpo humano.

Na segunda versão do tratado, esta associação direta e patente é diluída, mas ainda presente. A única correspondência reta, entre a distribuição dos membros da cidade e do corpo, que é mantida, consta da praça principal e o umbigo, justificada pela equidistância com demais pontos da cidade.⁵⁸² Não obstante, Francesco di Giorgio não deixa de sustentar que compete à cidade manifestar a ordem cívica.

Entre as 22 condições que devem orientar a construção de uma cidade bem ordenada, Martini, assim como Alberti⁵⁸³ e Filarete⁵⁸⁴ haviam feito, determina que as artes asseadas estejam expostas, já aquelas mais sujas, ocultas. Na voz do tratadista sienense:

“Décima oitava: de modo geral, todas as artes que dispõem de beleza e decoro estejam nas vias principais e instaladas em locais públicos, e assim, ao contrário, aquelas que contêm em si alguma imundice, em lugares segregados destes.”⁵⁸⁵

Assim, podem estar à vista dos cidadãos e visitantes: boticários, alfaiates, comerciantes de aviamentos, etc. Já os tecelões, tintureiros, sapateiros, mestres carpinteiros, os curtumes, os açougues, as tavernas e prostíbulos, entre outros ofícios menos asseados, deveriam estar afastados dos olhares.⁵⁸⁶

⁵⁷⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 4 (T, f. 7r).

⁵⁸⁰ MALTESE, C. “Introduzione”. 1967. p. XXXVIII

⁵⁸¹ A primeira versão do tratado tem seus tópicos de discussão organizados nesta ordem: 1. *Fortezze*; 2. *Ponti di fortezze e altri tipi di difese*; 3. *Città*; 4. *Opere di idraulica*; 5. *Templi*; 6. *Teatri*; 7. *Colonne*; 8. *Architettura antica e moderna e pratiche costruttive*; 9. *Geometria e modi di misurare distanze altezze e profondità*; 10. *Leve di ruote e mulini*. 11. *Sorgenti e modi di elevare e condurre l'acqua*; 12. *Metalli*; 13. *Modi per elevare e condurre acqua, conche navigabili, argani, gru e verricelli*; 14. *Arte militare e macchine belliche antiche e moderne*; 15. *Conventi*; 16. *Congegni e consigli pratici diversi*; 17. *Campane, campanile, giardini*; 18. *Dal “Libro dei fuochi” di Marco Greco*.

⁵⁸² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363 (M, f. 28r).

⁵⁸³ ALBERTI. *L'Architettura*. VII, 1. p. 536-537 (f. 111v-112r).

⁵⁸⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro VIII, p. 237 (f. 61r); Livro XXI, p. 632 (f. 171r-171v).

⁵⁸⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 365 (M, 28v).

⁵⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 363-365 (M, 28r-28v).

A supremacia do forte e da igreja são reiterados, propriamente pelo prestígio e eminência que eles dispõem frente aos demais edifícios da urbe. A autoridade da igreja é atestada pela obrigação de louvor e glorificação a Deus. Ele provê tudo, por conseguinte Martini prescreve ser imperativo a gratificação com obras em que a virtude humana – Dele proveniente – possa ser reconhecida facilmente. Assim, Francesco di Giorgio questiona:

“Portanto, qual obra, seria a mais conveniente para os mortais construírem para o mundo com este fim [a Deus], do que um templo, um local sacro dedicado a Ele, onde com o intelecto, com a voz e com os costumes cerimoniais se Lhe dedica infinitas graças?” E o próprio tratadista responde: “Certamente nenhum.”⁵⁸⁷

Assim Martini menciona o equívoco dos romanos em dedicar os templos aos deuses pagãos, incitando a construção de igrejas que os superem, alegando que:

“é conveniente que a casa seja mais magnífica quanto maior for o senhor.”⁵⁸⁸

Compete destacar que o contexto em que a passagem é apresentada evidencia a “conveniência da obra” como concernente à perfeição e superioridade da igreja frente aos demais edifícios concebidos para a cidade.

Ao concluir a descrição de “castelos e cidades”, no “terceiro tratado”, Francesco di Giorgio sugere que uma cidade sede de governo deve estar centralizada com relação às demais sob mesmo domínio político, equiparando-as, respectivamente ao senhor e aos servos, pela condição *sine qua non* entre um(a) e outros(as). Ademais, justamente pela excelência da cidade-sede, ela deve ser provida de fortificação muito eficaz, uma vez que, como Martini reitera,⁵⁸⁹ perdido o forte, não apenas a cidade-sede, mas todo o Estado será perdido.⁵⁹⁰ Assim, forte e senhor são novamente equiparados, ainda que tacitamente, à cabeça da cidade e do Estado.

Noutro passo, a prefaciar o “quinto tratado” sobre as “formas de fortes e fortalezas”,⁵⁹¹ Francesco di Giorgio apresenta o argumento,⁵⁹² em favor das diferenças hierárquicas na natureza ou na cidade, evidenciando o quão indispensável é a existência dos variados níveis hierárquicos para o bem comum e à boa ordem cívica. Memorando que, para Martini, são as leis justas e as armas que asseguram a harmonia da vida em

⁵⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 371 (M, 30v-31r).

⁵⁸⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 372 (M, f. 31r).

⁵⁸⁹ Como visto, passo similar é apresentado na primeira versão do tratado. MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3 (T, f. 3r).

⁵⁹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 368 (M, f. 29v).

⁵⁹¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 414-416 (M, f. 46v-47v).

⁵⁹² Argumento já referido neste capítulo.

sociedade,⁵⁹³ pode-se inferir, que o forte, responsável pela segurança da cidade e dos cidadãos em tempos de guerra, está em mesmo nível que o Senhor, responsável pelo exercício da justiça.

Mais ou menos declaradamente, em ambas as versões do tratado, Martini mostra que a correspondência entre a distribuição hierárquica dos membros do corpo e dos edifícios na cidade é de ordem política.⁵⁹⁴ Ele dota a cabeça (equiparada ao forte e ao senhor) de ênfase tal que consegue defender e, principalmente, manifestar na urbe a condição política da cidade confiada ao príncipe.⁵⁹⁵ Para Francesco di Giorgio, compete ao corpo cidadão espelhar decorosamente a ordem cívica.

Por outro lado, Cesariano é consideravelmente menos explícito quanto à organização hierárquica das estruturas na cidade, não tendo enunciado textualmente a questão. Não obstante, tal noção não lhe escapa. Estudos do desenho apresentado permitem identificar as diferentes ordens de estratificação dos componentes rematam a urbe. Como ajuíza Alessandro Rovetta⁵⁹⁶ na cidade proposta por Cesariano emerge claramente a leitura da *Política* aristotélica, segundo a qual a cidade é imagem da organização cívica que a define como convivência dinâmica.

Por esta senda, deve-se ter presente a lógica estabelecida por Grassi⁵⁹⁷ e Puppi⁵⁹⁸ para o estudo de Sforzinda. O liame entre o desenho esquemático da Sforzinda filaretiana – dois quadrados rotacionados inscritos no círculo – e da cidade vitruviana proposta por Cesare Cesariano franqueia a adoção do mesmo método de análise para uma e outra. Esses historiadores identificavam nas praças e vias de Sforzinda o reflexo da estratificação cívica dos habitantes da cidade. O mesmo se verifica no desenho da urbe apresentada na tradução-comentada. Assim como Filarete, o anotador arrola três níveis hierárquicos.

Memorando, a cidade de Cesariano dispõe de três categorias de praças: as ínfimas, isto é, os *plazaletti* ou *spatii*, considerados como cruzamentos (D, fig. 97); as intermediárias, vale dizer, as praças paroquiais e de mercado (F e H, fig. 97); e as de maior porte, que consistem nos quatro foros ou basílicas, dispostas no centro de cada quadrante da cidade (L, fig. 97).⁵⁹⁹

⁵⁹³ MARTINI, *Trattati*. 1967. p. 414-416 (M, f. 46v-47v).

⁵⁹⁴ ADAMS, N. "L'architettura militare di Francesco di Giorgio". 1993. p. 130.

⁵⁹⁵ FIORE, F. P. *Città e Macchine*. 1978. p. 40-41.

⁵⁹⁶ ROVETTA, A. "Note introduttive". 1996. p. 305-306.

⁵⁹⁷ GRASSI, L. "Introduzione". 1972. p. XXX.

⁵⁹⁸ PUPPI, L. "Filarete in gondola". 1973. p. 84.

⁵⁹⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 563-564 (c. 26r). Cfr. também capítulo 3.

Figura 97. Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de praças (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 24 - c. 26v).

As vias prescritas pelo anotador, também em três classes, constavam de: principais e radiais, em número de 8 (indicadas pela direção AR, em vermelho fig. 98); navegáveis, aditadas à via anelar e, intercaladamente, a quatro das vias radiais; e aquelas de menor porte e tortuosas que completam o traçado da cidade (fig. 98).⁶⁰⁰

Figura 98. Cidade vitruviana de Cesare Cesariano com destaque para a rede de vias (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 24 - c. 26v).

⁶⁰⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 536-538, 563-564 (c. 22v, 26r).

Cesariano, ao contrário de Filarete⁶⁰¹ e Francesco di Giorgio⁶⁰² que equiparavam o forte ao membro mais eminente do organismo citadino, não apresenta a fortaleza para sua cidade, nem mesmo elege uma estrutura defensiva que a encabeçasse. Por outro lado, mais uma vez a estratificação trina pode ser identificada em seu circuito murário a partir do desenho proposto para cidade (fig. 99). Por esta senda, as portas são as estruturas perimetrais de maior porte, seguidas das torres principais, e então das torres menores. Ressalta-se que inclusive a distribuição destas estruturas reflete tal hierarquia. Tendo em conta a estrutura dos dois quadrados rotacionados em 45° que orienta o desenho da cidade,⁶⁰³ verifica-se que as portas estão alinhadas às intersecções dos quadrados, nos vértices de 135°; as torres maiores são direcionadas pelos vértices de 90°; e as torres menores, estão intercaladas entre estes dois pontos, ou seja, entre uma porta e uma torre maior.

Figura 99. Composição, por espelhamento, dos quatro quadrantes da cidade com indicação dos dois quadrados rotacionados em 45° (adaptado de: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 26, c. 27r).

A praça central ocupa papel peculiar nas prescrições de Cesariano. Se por um lado Cesariano não faz menção à praça principal localizada no exato centro da cidade, por outro se pode considerá-la como peça chave da estratificação do organismo citadino. Memora-se que aí deve ser alocado o *amussio marmoreo*, que ampara a rosa-dos-ventos, esta

⁶⁰¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 48-49 (f. 10r).

⁶⁰² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 3-4 (T, f. 7r); 414-416 (M, f. 46v-47v).

⁶⁰³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 553-554, fig. 20, 22, 26 (c. 25rv, 25v, 27r). Cfr. também capítulo 3.

responsável por ordenar o desenho de toda a urbe.⁶⁰⁴ Infere-se, pois, que tal *amussio* (fig. 100) corresponda ao *umbilicus urbis* citadino, em equivalência àquele sugerido por Alberti para Roma⁶⁰⁵ ou à torre central da Sforzinda filaretiana.⁶⁰⁶ Compete ainda lembrar, a alusão que a ignota praça principal faz à Milão. Considerando válida a inferência de que a praça em questão abrigaria a administração central da cidade, frente às sub-administrações dos distritos delimitados pelas portas ou quadrantes,⁶⁰⁷ têm-se na praça central, não apenas a sede do instrumento governador da forma urbe – o *amussio marmoreo* – e a catedral – a igreja primeira –, mas também o centro político-administrativo da cidade. Assim, a praça central, como o Senhor, estaria encabeçando o corpo da cidade proposta por Cesariano.⁶⁰⁸

Figura 100. Base marmórea para a rosa dos ventos (fonte: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. figura 20 - c. 25r).

Cesariano prescreve uma cidade onde as relações de estratificação cívica são inerentes às estruturas e à distribuição delas na área intramuros. Sendo o corpo humano a

⁶⁰⁴ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 545, 553, 562-563, 580 (c. 23r, 25r, 26r, 28r). Cfr. também capítulo 3.

⁶⁰⁵ LOEWEN, A. B. *A Concepção de Cidade em Leon Battista Alberti*. 1999. p. 65-71.

⁶⁰⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 63 (f. 14r-14v). MARCONI, P. "La città come forma simbolica". 1973. p. 89.

⁶⁰⁷ Compete lembrar a passagem que elucida o sistema de organização política de Milão segundo as *Porte*: "deve-se ter em mente que em Milão, até o final do século XV, havia vestígios de uma organização política peculiar, composta por subadministrações, ou distritos, representados pelas seis *porte* (*Comasina*, *Nuova*, *Orientale*, *Romana*, *Ticinense* e *Vercellina*), que respondiam a um governo superior e central, representado pelos senhores de Milão, e depois pelo Duque." WELCH, E. S. *Art and Authority (...)*. 1995. p. 34-36.

⁶⁰⁸ Seguindo outra lógica, na qual a praça principal não é identificada com o centro político-administrativo da cidade, nova interpretação pode ser aventada. Memora-se o distanciamento de Cesariano do representante político de Milão decorrente da alternância de domínio que tumultuava a cidade lombarda no período de elaboração da tradução-comentada, que prejudicou diretamente Cesariano na contenda contra os respectivos comitentes. Adita-se, ainda, que Cesariano dedicou sua obra, não a um príncipe, mas a Deus. Assim, considerando que, como consuetudo, a catedral esteja na praça central, esta poderia ser considerada o centro religioso, ou seja, a estrutura principal da cidade e de sua organização cívica, tal como Cesariano preferiria.

referência cuja ordenação orienta a concepção do templo, de toda obra arquitetônica,⁶⁰⁹ e inclusive do *corpus* disciplinar desta arte, ele será também o modelo cuja ordem hierárquica deve ser assimilada a garantir que o corpo citadino espelhe a ordem cívica. Por conseguinte, mesmo sem mencionar a similitude entre a hierarquia da urbe e a do corpo humano, Cesariano mostra conceber a cidade vitruviana como um corpo que decorosamente manifesta seu caráter, a ordem cívica.

Edifício, urbe, e qualquer obra da arquitetura deve manifestar, com decoro, o *êthos* de um uso, do proprietário, ou de uma divindade patrona. Para esses tratadistas, tal *êthos* remete, principalmente, ao prestígio político e a inserção na hierarquia do Estado. Sendo eminente o auxílio mútuo entre classes dominantes e aquelas dominadas para o sustento da congregação humana, da vida na urbe, a materialização dos diferentes estratos cívicos na obra arquitetônica culmina no registro eloquente e decoroso da boa ordem citadina, do justo exercício do governo.

Ressalta-se que as relações macro-microcósmicas entre os diferentes seres e o corpo humano não recaem exclusivamente na aritmética, geometria e na proporcionalidade rítmica e métrica; antes se estendem à conveniência destes atributos aos condicionantes externos – aos destinatários, aos usos e ao sítio.

A observância ao sítio, seja ele ainda virgem ou já edificado, é o que patenteia a concretude das diretrizes prescritas por Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano. Para a concepção de toda uma nova cidade é imperativo averiguar a disponibilidade de água e alimento, a sanidade do terreno, e a incidência salubre de sol e ventos, tudo para garantir a decorosa vivacidade do organismo citadino. Para a intervenção na cidade, o arcabouço construído deve ser estudado, para que se possa avaliar o que não pode ser destruído, e portanto mantido, o que deve ser corrigido, e o que deve ser recobrado, no intuito de estabelecer ordem decorosa, tal como encontrada no organismo humano.

A cidade – como um “documento” – é um registro vivo dos acontecimentos, sejam eles memoriosos ou não. Os edifícios antigos supérstites testemunham e fazem presente um passado de glórias. Na mesma medida as imposições contemporâneas devem ser supridas, com ordem tal a tornar a cidade digna de memória, e os feitos do presente vivos no futuro.

O decoro enquanto conveniente manifestação de caráter por meio do edifício assume peculiar relevo nos tratados, pois por meio dele o poder, o prestígio e a liberalidade

⁶⁰⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 154-155 (c. 50r-50v).

dos senhores se materializam física e formalmente nas pedras dos edifícios, nas estruturas da cidade. Para que tal eloquência do edifício perfaça legitimamente, é imperativo cumprir as premissas, interligadas e interdependentes, da coesa *symmetria*, do conveniente *decoro*, bem como a decorosa *symmetria*, enfim, da justa ordem tal como verificada no corpo humano.

S*ymmetria* e *decor* emergem nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano como valores máximos a serem alcançados na ideação arquitetônica. Mas estes requisitos não são regras limitadoras, que restringem a *ratiocinatio* destes arquitetos. Ao contrário, para sua plena consumação, a *inventio* e a *sollertia ingenium* são requeridas.

Cientes de que a coesa *symmetria*, e o conveniente *decor* constam, de fato, de expedientes de variedade, que ampliam enormemente as possibilidades de concepção das diferentes obras, esses tratadistas professam ser o hábil arquiteto, e não o volume das expensas, o responsável por dotar a obra de valor maior. Assim, a edificação que atende aos preceitos da arte, vale dizer os estudos aritmo-geométricos de proporcionamento, bem como a observância às imposições do sítio, dos usos e dos destinatários, levam ao reconhecimento sempiterno das virtudes de um príncipe-comitente, que dota a cidade de justa ordem.

Variedade

Já com Vitrúvio os seis pontos que perfazem a arquitetura constavam de expedientes de variedade. *Dispositio*, *eurythmia*, *decor* e *distributio* atestam a diversidade como inerente à ideação arquitetônica.

Com efeito, a eurritmia se consuma pelos ajustes óticos: adição ou detração de módulos, que franqueiam a *ratio symmetriarum* do edifício. Isto apenas é alcançado com o auxílio das três espécies de disposição (*ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*), que possibilitam ao arquiteto antever integralmente o edifício a ser erigido. A *dispositio* viabiliza ainda outro tipo de ajuste métrico-proporcional, isto é, a alteração de regras pré-estabelecidas impostas pelas especificidades do uso, pelas circunstâncias do lugar e pelas demandas particulares dos destinatários, enfim a conveniente adequação requerida pelo decoro e pela distribuição.¹ Como assere Vitruvius:

¹ D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 106.

“Todas as três espécies [de disposição] são fruto da reflexão [*cogitatio*] e da invenção [*inventio*]. A reflexão é a dedicação plena ao estudo e ao trabalho, o resultado da atenção constante, não privada de prazer, em relação ao objeto proposto. Por sua vez a invenção consta de saber elucidar questões obscuras e de descobrir novas soluções amparado em um engenho rápido e versátil.”²

Para tanto, em ambos os casos de ajustes viabilizados pela *dispositio*, não se pode perder de vista a condição de unidade orgânica, cerne da beleza, que, deste modo, será única em cada situação.

Sequer o modelo do *homo ad circulum* e *ad quadratum* – modelo de proporcionamento para a consumação da *symmetria* – impõe rígidas normas ao arquiteto. Para se criar um edifício de máxima beleza, deve-se assimilar as razões encontradas no *homo bene figuratus*³ para a arquitetura; mas tal procedimento de transposição ocorre por meio da *assimilatio*, pela interpretação destas razões geométricas e do estudo de sua aplicação na obra, sem que a última seja igual ao homem, apenas análoga. A *assimilatio* do modelo de proporcionamento, quando submetida aos seis preceitos da arquitetura, o amplia numa enorme multiplicidade de aplicações diferentes em cada situação específica.

Para Alberti, a *varietas* é noção inerente à consumação da beleza, reaparece ao longo de todo seu tratado.⁴ O florentino encontra, pois, a motivação para defender a variedade na concepção do arquiteto e demais artistas na natureza humana:

“A razão fundamental desta infinita variedade [dos edifícios] está justamente na diferenciação presente na natureza humana.”⁵

Ao aclarar o conceito de beleza e ornamento, no Livro IX Alberti retoma a variedade com relação ao sistema de proporções ideais para o edifício, afirmando que a origem da beleza é a natureza. Para o humanista:

“(...) o edifício é como um organismo animal, para delineá-lo é necessário imitar a natureza. (...) É manifesto que, entre aqueles [corpos] classificados no grupo dos belos, não são todos feitos de forma que não se denuncie a mínima diferença entre eles; ao contrário advertimos que é uma característica intrínseca, quase contida neles, a qual se encontra justamente

² VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 2.

³ Pierre Gros aponta ainda que inclusive a razão proporcional verificada no *homo bene figuratus* tal como descrito por Vitrúvio não é unitária. Sobre o tema ver: GROS, P. “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”. In: *Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 13, 2001. p. 17-18.

⁴ Este é um argumento que Loewen defende em sua tese de doutorado. Cfr. de modo especial: LOEWEN, A. B. *Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2007, p. 68-78, 122-124.

⁵ ALBERTI. *L’Architettura*. 1989. VI, 1, p. 264-265 (f. 54v).

naquilo que os distingue; assim, ainda que sejam diversíssimos, afirmamos ser igualmente venustos.”⁶

Alberti defende que a própria natureza apresenta diferentes corpos, uns mais belos outros menos, ressaltando que a beleza não se manifesta de uma única forma que se repete, mas diferentes corpos, com diferentes proporções, podem ser todos belos. Esta passagem é reforçada na argumentação que Alberti traz sobre as colunas. Se as três formas de ornamentar o edifício – dórica, jônica e coríntia – derivam do corpo humano de bela figura, e apresentam diferenças em seus esquemas de modulação, isto significa que derivam de tipos físicos bastante distintos entre si, no entanto modelos todos de boa composição.⁷

Ademais, já no início de seu tratado, Alberti apresenta a ideia de que a diligente ideação não se limita pela repetição e cópia simiesca, ao contrário a variedade engrandece tanto a obra como a reputação do artista. No Livro I, ao falar sobre *partitio* – meio pelo qual o arquiteto demonstra todo seu engenho e preparo técnico, ele se vale de noções alinhadas aos seis preceitos vitruvianos que regem a boa arquitetura.

“Isto não significa que devemos nos ater estritamente aos esquemas deles [dos experientes] e acolhê-los tal e qual nas nossas obras, quase como se fossem leis inderrogáveis; porém, tendo seus ensinamentos como ponto de partida, procuraremos elaborar soluções novas e conseguir, assim, uma glória semelhante à deles, ou, se possível, ainda maior.”⁸

Ao final da explanação, o humanista indica que as regras pré-estabelecidas pelos autorizados antigos não devem ser limitadoras do engenho, mas o ponto de partida para o engenho, exaltando, assim, a *varietas* na ideação.

Da mesma forma para Filarete a variedade deve ser inerente à concepção da obra pelo arquiteto. O tema é exposto juntamente com a asserção da similitude entre os atos de concepção divino e humano. O tratadista aponta a inegável multitude de tipos e *qualità* de pessoas, que se distinguem em beleza, disposição financeira, idade, entre outras. Compete ressaltar que, assim como para Alberti, também para Filarete tal variedade participa da beleza:

⁶ ALBERTI. *L'Architettura*. 1989. IX, V, 2. p. 810-812 (f. 164r-164v).

⁷ “E observando o que ocorre na natureza a respeito da estruturação do organismo no seu conjunto e em cada uma de suas partes, se deram conta que, desde as origens, as proporções, segundo as quais os corpos eram constituídos, não eram sempre iguais, ou seja alguns eram esbeltos, outros mais encorpados, outros medianos; e percebendo que os edifícios resultam assaz diferentes entre si pelos seus fins e funções, compreenderam que era necessário contruir com diferenciações.” ALBERTI. *L'Architettura*. 1989. IX, V, 6. p. 816-817 (f. 165v).

⁸ ALBERTI. *L'Architettura*. 1989. I, 9, p. 68-69 (f. 15r).

“De onde isto [as diferenças entre pessoas] procede é um dos mistérios que não se conhece, mas creio que Deus assim procedeu por mais beleza, (...)”⁹

Destarte, uma vez que Deus fez um homem diferente do outro, na arquitetura o mesmo deve ocorrer:

“Assim, sendo o homem com esta variedade e diferença, tenhas esta verdadeira razão. Deves fazer o edifício segundo a forma e similitude humana, e assim verás no edifício este mesmo efeito. Não viste, jamais, nenhum edifício, ou se quiseses dizer casa, ou mesmo habitação, que uma fosse totalmente como outra, nem em similitude, nem em forma, nem em beleza (...).

(...) Sabes bem que Deus poderia fazer todos os homens semelhantes, mas não os fez.”¹⁰

Esta diversidade de homens parametra ainda as *qualità* que classificavam as obras arquitetônicas como dórica, coríntia e jônica.¹¹ Relacionando a estatura com a medida da respectiva cabeça, Filarete, na senda de Vitruvius, identifica, além daquela considerada perfeita (1:9, do corpo adâmico),¹² as razões de 1:8 e 1:7.¹³ Pode-se considerar que, para Filarete, estas pessoas apesar de não alcançarem a súpura estatura, guardam compleição bela suficiente para serem observadas no processo de ideação, seja das colunas como do edifício ou partes dele, apresentando relevância tal, a garantir diversidade das obras.

Para o tratadista a dessemelhança entre os seres gerados por Deus era resultado de Seu poder e sabedoria, para assegurar maior beleza.¹⁴ É, pois, imperativo ao arquiteto usar o engenho que lhe foi concedido.¹⁵ As passagens supracitadas, externam a contrariedade de Averlino quanto à repetição de modelos e a fé na capacidade engenhosa de cada arquiteto, que é aprimorada com a experiência prática, afinal:

“(...) e o fazer ensina aquilo que com palavras não se pode ensinar.”¹⁶

Deve-se notar que o próprio tratadista ressalta que Deus gerou os homens, todos à Sua semelhança, mas nenhum era absolutamente igual a outro. Por conseguinte o arquiteto jamais deveria conceber dois edifícios idênticos.¹⁷ A pluralidade na concepção aproximava arquiteto e Deus, garantindo maior perfeição à obra. Sendo o edifício como um homem, a possibilidade de adaptação e alteração nos modelos definidos por Filarete era o que garantia a unicidade do ser, no caso o edifício.

⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 25 (f. 5r).

¹⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26-27 (f. 5r-5v).

¹¹ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 15-16 (f. 2v).

¹² FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 18 (f. 2v). Tema já trabalhado no capítulo 3.

¹³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 17 (f. 3r).

¹⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26-27 (f. 5r-5v).

¹⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 (f. 5r).

¹⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro XIV, p. 678 (f. 185r).

¹⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 26 (f. 5r).

Grassi¹⁸ assevera que a tipologia edilícia de Averlino não é composta de padrões a serem repetidos uniformemente, mas de modelos abertos para cada categoria, cujas razões poderiam ser adequadas para cada ocasião. Neste sentido cada uma das propostas representa a “*idea*” de uma obra singular e, ao mesmo tempo, o quão passível era de “*varietà*”.

Como afirma D’Agostino,¹⁹ “fascinava ao arquiteto [Filarete] a manifestação da diferença até nos mais veementes zelos por semelhança. No rosto retratado por dois pintores, observa Filarete, a fidelidade ao modelo não apaga ‘*lo stile di chiascheduno*’.”²⁰ Não há outra imagem mais reveladora do estilo do tratado”.

E, se por um lado a concepção de Sforzinda é pautada por experiências efetivamente vividas, sobretudo em Milão, por outro ela não configurava um modelo rígido, mas passível de modificações. As imprecisões encontradas nas diretrizes filaretianas, como a forma que os quarteirões deveriam assumir em composição com a trama viária,²¹ a disposição dos edifícios que compõem as praças paroquiais,²² ou mesmo a proposição de duas soluções para as vias da cidade,²³ não são lacunas casuais.²⁴ Certamente constam da proposta de modelos abertos e suscetíveis à adaptação, uma visão que pressupõe variedade segundo as exigências específicas de cada situação.

Expressões como:

“Uma [cidade de vias secas] e outra [cidade de vias navegáveis] me agradam.”²⁵

“estas casas, cada um as fará, então, da sua maneira.”²⁶

reforçam a ideia de modelos passíveis de modificações e ainda tornam evidente a credibilidade do tratadista na capacidade e discernimento de cada um de seus leitores. Filarete confia ao arquiteto a tarefa de finalizar, segundo seu bom juízo, a obra a ser realizada. Uma nunca igual a outra.

Da mesma confiança no juízo individual do arquiteto se investe Francesco di Giorgio. No entanto, neste caso a credibilidade na competência do artista está associada não tanto a indeterminações das diretrizes, mas na multiplicidade dos exemplos apresentados, bastante ligada ao caráter empírico do tratado.

¹⁸ GRASSI, Liliane. “Introduzione”. In: Antonio Averlino *detto il Filarete*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. XLVIII.

¹⁹ D’AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**. 2010. p. 198.

²⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, 5-20, p. 28 (f. 5v).

²¹ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro II, p. 63-64 (f. 14r-14v); Livro VI, p. 165-168 (f. 42v-44r); Livro VIII, p. 235-237 (f. 60v-61r).

²² FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 166 (f. 43r).

²³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 166-167 (f. 43v).

²⁴ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XLVI.

²⁵ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro VI, p. 167 (f. 43v).

²⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XII, p. 331-332 (f. 86v).

A variedade tem origem na natureza, repetem à exaustão os tratadistas. Tendo em conta a passagem em que Francesco di Giorgio afirma que a natureza produz tudo com perfeição e diversidade, pode-se concluir que não há apenas um corpo a ser seguido como modelo, e sim diversos ideais como ponto de partida na concepção da arquitetura. O sienense discorre:

“(...) a natureza querendo fazer o universo perfeito, mais que qualquer uma de suas partes, produz tantos níveis de perfeição nas criaturas quanto é possível, onde não apenas se vê diversidade nos corpos de diversas espécies, mas também aqueles de uma mesma espécie são diferenciados, sendo possível encontrar um mais perfeito que outro, seja em figura, em tamanho, em compleição, em força de juízo e de intelecto, em capacidade de alcançar um objetivo, de acordo com as diversas épocas, diversos níveis de perfeição se recebe.”²⁷

Desta forma, uma das preocupações mais recorrentes do tratado consta da observação do contexto em que se insere a obra. Ao longo das descrições, Martini, insistentemente, evidencia a existência de mais de uma possibilidade de aplicação em cada tipo, cabendo ao arquiteto avaliar a melhor solução em cada caso. Ao discorrer sobre os templos esclarece que:

“(...) onde, querendo descrever todas as possibilidades de conformações, seria obra infinita. Mas em desenho (...) mostraremos alguns [exemplos], já que incontáveis invenções e variações podem ser feitas.”²⁸

Estas inúmeras possibilidades de solução não são exclusivas aos templos,²⁹ valem também para as fortalezas,³⁰ residências,³¹ conventos,³² pontes,³³ moinhos,³⁴ enfim para qualquer obra que o arquiteto possa conceber. Em todos os casos Martini apresenta uma extensa lista de desenhos, lembrando sempre, que cada um precisaria ser ajustado às circunstâncias específicas, e que compete ao discernimento do arquiteto avaliar qual a melhor solução em cada caso. Na voz do tratadista:

“(...) o prudente e perito arquiteto, a partir das regras e exemplos que conheceu e entendeu, poderá adaptá-las [as obras] e aplicar o que convém (...), acrescentando, diminuindo e compondo.”³⁵

²⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 415 (M, f. 46v).

²⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 53 (T, f. 14r).

²⁹ Cfr. também: MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 372, 395 (M, f. 31r, 39r).

³⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 19, 436, 456, 478 (T, f. 6v; M, f. 53v, 65r, 82v).

³¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 75, 348 (T, f. 17v; M, f. 22r).

³² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 236 (T, f. 65r).

³³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 444 (M, f. 56r).

³⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 153 (T, f. 37v).

³⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 456 (M, f. 65r).

Compete ressaltar: também as regras da arte, não limitam, mas corroboram a variedade. Como visto³⁶ para o desenho – planta ou elevação – de templo, Martini toma como módulo de proporcionamento, ora a face (1:9), ora toda a cabeça (1:7), sempre a partir da mesma figura humana, de tal modo que nenhum caso resulta igual a outro. Até mesmo os esquemas geométricos concebidos pelo tratadista para orientar o arquiteto na concepção de residências³⁷ e templos³⁸ reforça esta ideia. Em ambos os casos Francesco di Giorgio oferece mais de uma opção, e salienta que tais “figuras” (os esquemas geométricos) podem ser adaptadas em várias composições.³⁹

Com efeito, pluralidade aleatória gera “coisas que não agradam aos olhos”,⁴⁰ sendo imperativo à “invenção [*invenzione*], sutileza, engenho e razão do arquiteto” responder às medidas e proporções adequadas, ou seja, aquelas que são atinentes às do corpo humano.⁴¹

Através da pluralidade de soluções, sempre adaptáveis, provisórias e sujeitas a alterações, o tratadista estabelece muitos modelos, representados por vários esquemas gráficos, que exigem do arquiteto, para bem executar a obra ideada, uma disposição empírica, atenta às conveniências e a variedade das condições impostas por cada situação. Martini ressalta:

“Mas assaz suficientemente segundo as débeis forças, julgo que devem ser exemplificadas a cada um que tenha perspicazes engenhos, porque com os exemplos colocados a eles, será algo fácil, aplicando, compondo e dividindo, compor de acordo com o que o local exigisse, não omitindo as regras gerais e partes necessárias à perfeição da fortaleza.”⁴²

“(...) esta arte [arquitetura], além da ciência e inteligência adquirida através de livros e desenhos, há a necessidade de invenção [*invenzione*], sem a qual não é possível ser bom arquiteto, pois muitas coisas, não sendo possível descrever nem ensinar, compete ao discernimento e juízo do artífice, definir.”⁴³

Estas noções são retomadas em sua *Conclusione*⁴⁴ e mostram a importância, para o autor, da compreensão dos ensinamentos e da avaliação de cada situação, para que o arquiteto consiga fazer “os remédios aos defeitos”,⁴⁵ vale dizer, as adequações necessárias aos exemplos descritos de acordo com exigências peculiares. Para tanto oferecendo muitos desenhos e variadas descrições das possibilidades de ideação da urbe e dos edifícios. Para

³⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 91, 394, 402-403 (T, f. 21v; M, 38v, 42r-42v). Já estudado no capítulo 3.

³⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 349 (M, f. 22r-22v).

³⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 400-402 (M, f. 41r-42r). Já estudado no capítulo 3

³⁹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 402 (M, f. 42r).

⁴⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 52 (T, f. 13v).

⁴¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 36 (T, f. 10v).

⁴² MARTINI. *Trattati*. 1967. 1967. p.482 (M, f. 85v).

⁴³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 483-484 (M, 85v).

⁴⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 505-506 (M, f. 98v).

⁴⁵ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 505 (M, f. 98v).

o tratadista não existe modelo único que norteia a concepção de cidade ou da arquitetura, ao contrário, ao estudar e descrever, seja um edifício sacro, seja uma cidade, Martini verifica possibilidades várias de aplicação dos cânones em cada situação, sem que seja perdida a justa medida.

Cesare Cesariano ocupa-se menos em franquear textualmente os expedientes de variedade. Não obstante, esta é uma noção inerente à suas prescrições. Em seus comentários, os aspectos que impõem *varietas* à *ars* sinalizados no *De Architectura* não se perdem. Aliás, ao comentar o passo vitruviano⁴⁶ que indica os três tipos de desenho da *dispositio* como procedentes de *cogitatione* e de *inventione*, Cesariano sugere que na natureza o homem é o único que demonstra tais aptidões, e ultima:

“Assim, querendo considerar, cogitar e inventar qualquer nova coisa é necessário que nosso intelecto seja bem apto e disposto, pois certamente vemos que nenhuma coisa é mais divina e apta que isto.”⁴⁷

Se por um lado a invenção, a capacidade de adequação de soluções consagradas às diferentes circunstâncias, é o que existe de mais divino, por outro um *intelecto* corrupto não produz bons efeitos. É imperativo que a capacidade inventiva humana esteja aliada à “*fantasia purrificata*” laborando com diligência numa mesma obra. Assim, para obter bons resultados competem vontades e afeições adequadas e retas.⁴⁸ Por conseguinte, na arquitetura, também não produz bons efeitos aquele *intelecto* inapto, e desprovido dos conhecimentos que a arte requer.

Com efeito, após apresentar todas as disciplinas necessárias ao exercício da arquitetura, Cesariano remata:

“(...) é oportuno aos arquitetos serem bem ornados de tais disciplinas, não [apenas] pela necessidade, mas pela variedade de contingências e imprevistos de cada caso, não apenas pelas coisas grandes, mas também pelas medíocres.”⁴⁹

Vale dizer, a erudição enciclopédica prescrita ao arquiteto, o habilita no enfrentamento das diversas imposições – das mais eminentes às mais corriqueiras – que emergem a cada situação específica. Memora-se que esta mesma erudição é responsável por oferecer os meios para que o douto arquiteto consiga materializar em sua obra os preceitos da arte. Para Cesariano, a verdadeira arquitetura não se consuma plenamente

⁴⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. I, 2, 2.

⁴⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. p. 471-472 (c. 16r).

⁴⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. p. 472 (c. 16r).

⁴⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. p. 444 (c. 12v).

sem que *simmetria* e *decere* respondam, diligentemente, às peculiaridades dos diversos contextos, perfazendo-se, pois, em expedientes de variedade.

É, pois, com seus desenhos propositivos que Cesariano leva a termo tal variedade como umas das vocações de seu tratado. Compete recordar que o anotador lança mão de referências milanesas para explicar conceitos vitruvianos. Ao utilizar uma catedral dita “gótica”, o *Duomo* de Milão, para elucidar as espécies de *dispositio* e da construção da *simmetria*, ao exemplificar a tipologia de templos pagãos com desenhos de igrejas cristãs da região, e ao tomar como base a cidade de Milão contemporânea para interpretar a cidade antiga,⁵⁰ Cesariano assimila o modelo vitruviano, aplicando-o ou associando-o a contextos bastante distantes da realidade em que foram estabelecidos. Com estes procedimentos, o anotador, além de exaltar a autoridade milanesa, reitera os conceitos de Vitrúvio como cânones atemporais e passíveis de utilização nos mais diversos contextos, sem escapar às exigências regionais ou coetâneas.

Em verdade, como ultima Tafuri, com Cesariano o texto vitruviano se torna um “verdadeiro e próprio ‘instrumento’ de extrema flexibilidade”.⁵¹ A confiança do anotador na perenidade das razões antigas, seja através do *Duomo*, seja através da arquitetura encontrada em Milão, consuma a máxima expressão dos expedientes de variedade, já prescritos por Vitrúvio.

Para as excelências da arquitetura se consumarem perfeitamente em uma obra é imperativo a atenção às exigências diversas de cada situação. Os preceitos da arte, longe de estabelecerem um “receituário rígido” que limitava o *ingenium* do arquiteto ou que impusesse a repetição de modelos, constam de norte que, nos estudos da ideação de obras únicas, evitam que os arquitetos incorram em erro. São, de fato, expedientes de variedade que corroboram, abrindo imensa multiplicidade de caminhos, para que o artista alcance a máxima beleza em suas obras. Sem a unicidade dos edifícios que respondem plenamente às exigências da *symmetria* e *decor*, a *venustas* e a *auctoritas* almejada por artistas e comitentes não se consuma.

A razão média e fama eterna

Symmetria e *Decor*, bem articuladas pelo *ingegno* do douto arquiteto rematam a construção de obras que dignificam seus comitentes pela *venustas* e a *auctoritas*,

⁵⁰ Temas já estudados no capítulo 4.

⁵¹ TAFURI, Manfredo. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento”. In: **Scriti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, 1978. p. 413.

manifestando, eloquentemente, virtudes elevadas. Destarte, não eram necessários investimentos vultosos, mas ao contrário, como já haviam prescrito Vitrúvio – mediante a *distributio* – e Alberti – por meio da *ratio mediocritas* –,⁵² parcimônia e moderação convinhavam. Para estes tratadistas a perfeição na arquitetura é alcançada maiormente pela engenhosidade, não pelo montante dos gastos empregados. Nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano o equilíbrio das expensas é reiterado, e mais além, aliado à atenção aos preceitos da arte, suscitava o registro sempiterno de um comitente liberal ou até mesmo magnificente.

Para Antonio Averlino, consta do ofício do arquiteto observar a capacidade do responsável por prover as despesas atinentes à obra (do custeador, *del spenditore*), acomodando todas as vantagens com a menor despesa possível.⁵³ Filarete adita:

“O arquiteto deve ter grande atenção a todas as vantagens de cada mínima coisa, para que seja distribuída de modo que corrobore a utilidade do edifício em construção, e favoreça as coisas oportunas.”⁵⁴

A justa distribuição dos gastos segundo as possibilidades do proprietário incorrem em benefício ao uso e à adequação do edifício. O arquiteto deve ser apto a gerir a construção de modo a “fazer crescer o corpo e os membros do edifício”. Assim, para Filarete, o arquiteto deve conceber a obra como se fosse para si próprio, tomando as melhores decisões, e evitando gastos desmesurados. Mas, na mesma medida, este artífice é responsável por evitar exiguidade pela avareza, pois isso implicaria em vergonha e ofensa ao edifício.⁵⁵

Ciente de que a construção de edifícios, e ainda mais de uma cidade, incorre em gastos elevados, Filarete ressalta que isto nunca tornou “*terra niuna (...) povera*” (pobre nenhuma cidade), nem mesmo a levou a ruína, mas ao contrário o edifício e a cidade permanecem, e com eles a fama e a honra.⁵⁶ Por esta razão, o tratadista recomenda:

“Magnânimos e grandes príncipes, assim como repúblicas, nunca devem renunciar ao fabrico de grandes e belos edifícios devido aos gastos”⁵⁷

Aliás, em frase sucinta e precisa Filarete expõe a razão para investir em construções:

⁵² Questão já estudada no capítulo 4.

⁵³ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 43 (f. 8r).

⁵⁴ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 43 (f. 8r).

⁵⁵ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 43 (f. 8r). A noção é reiterada quando Filarete discorre sobre os materiais, sugerindo que a eleição daqueles a serem usados na obra deve ser tarefa realizada com cuidado, já que uns tendem à ruína, e incorrem em vergonha, e outros fazem perpétua a fama. (FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro III, p. 66 - f. 15r).

⁵⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 237-239 (f. 61v).

⁵⁷ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 43 (f. 8r).

“O solicitar tão belos edifícios tem apenas dois fins: um pela utilidade e outro pela fama; de modo que só se fazem edifícios por meio do arquiteto, ele deve ser amado e honrado conforme sua habilidade.”⁵⁸

Utilità, pois o produto do trabalho do arquiteto é direcionado ao bem comum. A cidade, como já havia afirmado Alberti,⁵⁹ oferece segurança e organiza as atividades cotidianas. O edifício abriga o homem e ornamenta a vida cidadina. *Fama*, pois a cidade e o edifício erigidos segundo a decorosa simetria prescrita pela *ars aedificatoria* espelham a virtude do comitente. Enfim, o arquiteto é responsável por garantir o bem estar à vida em comunidade e assegurar que as benfeitorias de um comitente sejam memoradas nas pedras do edifício. Na voz do tratadista:

“Se dos grandes homens fica a fama, no caso do edifício temos quase um efeito similar: ao seu modo, um pelo outro nos rende longa fama deles, tal como pelos escritos temos notícia de muitos homens dignos de fama, devido as grandes coisas que fizeram, isto é, os grandes edifícios que empreendemos; a fama do edifício se deve à sua magnitude e beleza, assim como do homem, pelas grandes e belas coisas que tem feito, permanece a fama.”⁶⁰

Acerca desta passagem D’Agostino⁶¹ conclui: “Sempiterna a beleza dos edifícios, eterna a fama! (...) Em síntese, as pedras do edifício são similares às da escrita: guardam viva a fama dos homens que o erigiram – comitentes e arquitetos; ainda mais, conservam-na mesmo quando desconhecemos quem foram os edificadores”. Filarete acredita que por meio da arquitetura o poder e o prestígio de um governo, de uma família ou de um homem são evidenciados em vida e perpetuados na posteridade.

Tendo em mente as entradas epopeicas da cidade filaretiana, verifica-se um procedimento análogo ao executado por Alberti na igreja de *San Francesco* em Rimini (Templo Malatestiano – fig. 102). Neste templo Leon Batista colocou os sarcófagos de Sigismondo Malatesta e de sua mulher Isotta nos arcos laterais da fachada da igreja (fig. 103), e nos arcos da face sul (lateral direita) os sarcófagos de *uomini illustri*. Nesse sentido, Rudolf Wittkower comenta que Alberti criou um “grande panteão de heróis” com os sarcófagos dos *uomini illustri*, e ainda conclui que “fora cumprido o conceito albertiano do triunfo sobre a morte.”⁶² Era exatamente o mesmo o intuito de Filarete, isto é, superar a morte por meio dos registros pétreos deixados nas obras bem conservadas.

⁵⁸ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro II, p. 42 (f. 8r).

⁵⁹ ALBERTI. *L’Architettura*. 1989. Prologo, p. 12-13 (f. 3v).

⁶⁰ FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 36 (f. 7r).

⁶¹ D’AGOSTINO, M. H. S. *A Beleza e o Mármore*. 2010. p. 191.

⁶² WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: W. W. Norton & Company, 1971. p. 37-38.

Figura 1. Vista frontal e lateral sul da Igreja de *San Francesco* em Rimini.

Figura 2. Vista dos sarcófagos da fachada lateral sul, da Igreja de *San Francesco* em Rimini.

Memorando a ideia apresentada logo no início de seu tratado, que como um organismo humano, o edifício nasce, e necessita de nutrição, manutenção, do contrário morre,⁶³ Filarete, ao contrário do que Piero Pierotti defende,⁶⁴ mostra-se ciente da “perda de perfeição do homem” e da caducidade provocada pelo tempo, mas perscruta meios para evitá-la. O tratadista se mostra em constante luta para, não apenas escapar da ruína, mas superar a decrepitude do corpo. Eis a grandeza maior da arquitetura. Para Filarete a boa manutenção dos edifícios, e principalmente daqueles que representam o poder e a glória do homem, assegura o triunfo da fama sobre a morte.

O argumento do edifício como manifestação de nobres qualidades e ações virtuosas do comitente é articulado já na abertura do texto, ao elaborar ambas as dedicatórias do tratado. Na primeira delas, ao duque milanês, Filarete o elogia pelos investimentos edilícios feitos em tempos de paz, seja pela utilidade à vida comum seja pela glória que lhe oferece:

“Como tu [Francesco Sforza] te deleitas com o edificar (...), quando não estás ocupado com as razões de defesa, para não estar em ócio, exercitas tua mente sem se preocupar com os gastos [*senza niuna stima di spesa*]. Isto é digno de um príncipe, atender, seja por utilidade ou por glória, ou mesmo por acomodar o seu tesouro a muitas pessoas e por dar vida a muitas pessoas que pereceriam; testemunho disso se vê no seu castelo [o castelo Sforzesco], e em muitos outros edifícios (...)”⁶⁵

⁶³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro I, p. 29-30, 39-41 (f. 6r, 7v-8r); e também Livro IV, p. 104-105 (f. 25v). Tema já estudado no capítulo 4.

⁶⁴ PIEROTTI, Piero. **Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe**. Pisa: Pacini Editore, 1995. p. 30.

⁶⁵ FILARETE. **Codice Palatino - Trattato**. f. 1r-1v. Apresentado em LAZZARONI, Michele & MUÑOZ, Antonio. **Filarete Scultore e Architetto del Secolo XV**. Roma: W. Modes Editore, 1908. p. 239-240. FILARETE. **Codice Trivulziano - Trattato**. f. 1r-1v. Apresentado em “Note”. In: Antonio Averlino *detto il Filarete*. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972. p. 8, nota 1.

A ideia é reiterada na dedicatória acrescida posteriormente. Por esta ocasião Filarete invoca o “magnífico Piero de Medici” por ser amante das excelentes virtudes, especialmente daquelas que “dão perpétua e digna fama”, ressaltando:

“Isto [o edificar], é coisa digna e conveniente para homens semelhantes adquirirem mais respeito, principalmente por comunicar os seus bens a muitos, que por necessidade pereceriam, e ainda porque permanece longa fama de sua liberalidade e virtude.”⁶⁶

Quando o tratadista fala em “acomodar o seu tesouro a muitas pessoas” ou em “comunicar os seus bens a muitos”,⁶⁷ ele está evocando a *liberalitas*, a noção de transmitir, transferir, compartilhar as riquezas do príncipe com a população. Como exemplos disso Filarete cita obras como aquedutos, *navigli*, hospitais, ou mesmo as de uso restrito, como o palácio ducal.⁶⁸ Martin Warnke exemplifica, que mesmo edifícios supérfluos ou inúteis, têm sua utilidade, pois geram trabalho e sustento aos mais necessitados.⁶⁹ Por meio da atividade edilícia, toda a população poderia gozar os bens acumulados pelo príncipe. Investimentos em arquitetura consistem, pois, no exercício da liberalidade e magnificência, na prossecução da paz cívica.

O arquiteto, conforme afirma Averlino, apenas atinge perfeição em sua obra se o edifício for concebido com ordem tal, que seja bem disposto, bem formado e bem “*compressionato*” (com bela compleição) o que lhe garantirá ser eterno, belo e útil. Assim como o homem quer seu corpo com eterna beleza e utilidade, também o edifício deve dispor de tais características.⁷⁰ Ao repropor a tríade vitruviana⁷¹ (*firmitas*, *venustas* e *utilitas*), infere que as três condições, além de atender às necessidades práticas, qualificam a arquitetura *sub specie aeternitatis*.⁷² Quanto mais digna e de bela ordem for a obra, mais longamente se conserva a fama daquele que a encomendou.⁷³ Assim sendo, é imperativo um arquiteto engenhoso que atente aos preceitos da arte, a assegurar a concepção de um edifício coeso, decoroso e singular, como um corpo bem configurado, belo e imperecedouro.

Francesco di Giorgio apresenta as alegações daqueles que julgam os investimentos em construções suntuosas um costume supérfluo e inútil, para refutá-los, fundamentando o

⁶⁶ FILARETE. **Trattato**. 1972. I, p. 3 (f. 1r).

⁶⁷ GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 3, nota 2.

⁶⁸ FILARETE. **Codice Palatino - Trattato**. f. 1r-1v. apresentado em LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 239-240. FILARETE. **Codice Trivulziano - Trattato**. f. 1r-1v. apresentado em GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 8, nota 1.

⁶⁹ WARNKE, Martin. **O Artista da Corte. Os antecedentes dos Artistas Modernos**. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001. p. 86-87.

⁷⁰ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro, VII, p. 183-184 (f. 47v).

⁷¹ VITRÚVIO. **De Architectura**. I, 3, 2.

⁷² GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 183, nota 4.

⁷³ FILARETE. **Trattato**. 1972. Livro XVI, p. 492 (f. 132r).

arrazoado em que atesta esta ação como virtuosa e meritória.⁷⁴ O tratadista já havia acenado em favor das novas *fabbriche*. Citando a *Física* de Aristóteles,⁷⁵ Martini assevera que a causa de se edificar é a utilidade e a glória do homem, com a mesma precisão com que Filarete⁷⁶ já o havia feito. Na voz do arquiteto sienense:

“Como atesta Aristóteles no segundo [Livro] de sua Física, é necessário, também ao arquiteto se motivar a edificar ou obrar [*operare*] apenas para conseguir alguma utilidade ou glória do homem.”⁷⁷

E, a utilidade é proporcional à durabilidade,⁷⁸ já que mais ou menos gerações vindouras poderão usufruir deste bem comum, o edifício.

Novamente citando Aristóteles, Francesco di Giorgio elucida a utilidade dos préstimos da obra arquitetônica ao benefício geral. Ele retoma a passagem de *Partes dos Animais*⁷⁹ em que o filósofo grego afirma que o homem nasce nu e sem defesas, pois, ao revés dos outros animais, conta com o intelecto e a razão para elaborar sua própria vestimenta e instrumentos de defesa. O tratadista afirma que, por conseguinte, o homem procura desenvolver muitas outras coisas cômodas ao seu sustento. Concordando com os “filósofos morais e naturais”, o tratadista reitera o homem enquanto animal social. A congregação em sociedade, assim conveniente ao homem, exige a reunião de habitações, ou seja, cidades ou cidadelas.⁸⁰ Ademais, considerando o homem, entre todos os animais, o que apresenta justo equilíbrio dos elementos (fogo, água, terra e ar), Martini afirma que ele é também o ser que mais sofre com a falta ou excesso deles, demandando, portanto, habitação mais artificiosa, que os auxilie a evitar o destempero de tais elementos.⁸¹ O edifício é, portanto, imprescindível à comodidade da vida humana.

Francesco di Giorgio alega que a cidade e cada um de seus edifícios foram aprimorados ao longo do tempo para satisfazer as necessidades da natureza humana e os fins que a existência humana almeja. A cidade deve servir a seus habitantes com *decoro*, *utilità*, e *comodità*.⁸² Para tanto é imperativo a realização de obras arquitetônicas que lhes proporcionem decorosamente abrigo e segurança. Vale dizer, a cidade deve ser uma

⁷⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 324-327 (M, f. 10r-11r).

⁷⁵ ARISTÓTELES. *Física*. II, 3, 195a-b.

⁷⁶ FILARETE. *Trattato*. 1972. II, p. 42 f. 8r.

⁷⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301 (M, f. 2v).

⁷⁸ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301 (M, f.3).

⁷⁹ ARISTÓTELES. *Partes dos Animais*. 687a-687b.

⁸⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 360 (M, f. 27r).

⁸¹ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 326 (M, f. 10v).

⁸² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 360 (M, f. 27).

comunidade unida e com boa ordem, a qual servirá às necessidades práticas e cívicas e às demandas da natureza humana, com beleza, utilidade, ornamento, e segurança.⁸³

Os benefícios do edificar não param aí. Em passagem⁸⁴ que remonta a ambas as dedicatórias de Filarete, a Francesco Sforza e a Piero de Medici,⁸⁵ Francesco di Giorgio alega que a execução de tais obras ocupa os rústicos, que não são aptos às atividades mais elevadas, fazendo assim com que os abastados participem suas riquezas aos mais necessitados. Além das riquezas, os comitentes de arquitetura transferem as comodidades do uso do edifício aos vindouros, seus descendentes ou não. Assim sendo, o edificar:

“É ato de verdadeira bondade, isto é, comunicar suas comodidades e seus bens aos outros (...)”⁸⁶

Não são, pois, vãs as divisas empregadas na construção de obras,⁸⁷ sejam particulares ou de uso público. Aliás, nisto consta a consecução da glória. O príncipe ou senhor que investe em edificação assegura a harmonia do viver em comunidade, a boa ordem cívica, e manifesta o justo exercício de seu governo. Este é o motivo pelo qual Martini considera que os edifícios consistem em registros memoriosos a garantir fama eterna ao comitente. Exaltando as virtudes de Federico da Montefeltro, o tratadista assevera que as numerosas construções solicitadas e realizadas pelo duque são a manifestação de sua magnanimidade.⁸⁸ Obras estas, que:

“deixadas ao mundo, por si mesmas e por fama imortal gloriosamente louvam seus [do Duque de Urbino] méritos de tal modo que eu [Francesco di Giorgio], com meu ínfimo estilo [*stilo*],⁸⁹ jamais poderia celebrar.”⁹⁰

Encerrando a argumentação em favor de investimentos em edificação, Martini ainda adita:

⁸³ LOWIC, Lawrence. “The meaning and significance of the human analogy in Francesco di Giorgio’s *Trattato*”. In: **Journal of Society of Architectural Historians**, v. 42, n.4, dec, p. 360-369, 1983. p. 362-368.

⁸⁴ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 326 (M, f. 10v).

⁸⁵ FILARETE. **Codice Palatino - Trattato**. f. 1r-1v. Apresentado em LAZZARONI, M. & MUÑOZ, A. **Filarete Scultore e Architetto**. 1908. p. 239-240; FILARETE. **Codice Trivulziano - Trattato**. f. 1r-1v. apresentado em GRASSI, L. “Note”. 1972. p. 8, nota 1; FILARETE. *Trattato*. 1972. Livro I, p. 3 (f. 1r).

⁸⁶ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 326 (M, f. 10v).

⁸⁷ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 326 (M, f. 10v).

⁸⁸ Magnanimidade foi o termo usado por Francesco di Giorgio. Vale observar, que ainda que não tenha apontado esta virtude como essencial ao arquiteto, como fizera Vitruvius (*De Architectura*. I, 1, 7), Martini exalta Montefeltro por ser magnânimo.

⁸⁹ Como acautela Maltese, neste caso Francesco di Giorgio refere-se a sua forma de escrever, *umile penna*, ou em português: humilde pena (caneta), humilde cálam. MALTESE, C. “Note”. In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo, 1967. p. 427, nota 6.

⁹⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 427 (M, f. 50v).

“E, por último, digo que cada magnificência, cada obra e pompa mundana, realizadas em louvor e glória Daquele⁹¹ que nos deu saber e poder, é ato meritório.”⁹²

Ao mesmo tempo em que Martini consente expensas magnificentes com o fabrico de edifícios, ele também sugere que a parcimônia responde às exigências da *ars aedificatoria*:

“Assim concluindo, podemos dizer que, sem vício, é possível edificar (...) e esse [o domicílio] deve ser feito com aparência e existência amena, conforme as razões da arquitetura, pois o gasto regulado torna o edifício côngruo, cômodo e durável, e sem norma de arquitetura produz efeito em tudo contrário.”⁹³

O comedimento de expensas numa obra está, pois, intimamente relacionado ao justo exercício da arte. Na consecução da tríade congruidade, comodidade, e durabilidade – que remonta a mesma ideia vitruviana –, a observância aos preceitos da arquitetura sobrepuja dispêndios onerosos no edifício. Assim para um edifício sempiternamente memorar as virtudes do comitente, o apto arquiteto deve concebê-lo qual um corpo coeso, decoroso e único.

As prescrições quanto à parcimônia emergem no texto de Cesare Cesariano por ocasião do comentário sobre a *distribuzione*. O anotador aclara que o preceito consta do equilíbrio conveniente na divisão do que quer que seja. Em respeito ao segundo dos dois graus de distribuição,⁹⁴ é determinada a ponderação na escolha dos materiais. Cesariano manifesta preferência por aqueles disponíveis nas proximidades para evitar gastos desmedidos e acima das possibilidades do comitente, afinal não convém (“*non decet*”) que a matéria supere a obra.⁹⁵ Novamente no comentário ao passo sobre a cabana primitiva e as diferentes soluções e materiais verificados,⁹⁶ Cesariano repreende:

“Não podendo operar como se deseja, é necessário fazer o melhor possível, de modo a não ensoberbecer tanto, como se vê coetaneamente nas casas magníficas e palácios régios feitos com as simetrias dórica e jônica.”⁹⁷

Assim como para Vitruvíio, Alberti, Filarete e Francesco di Giorgio, também para Cesariano a razão média e a parcimônia devem reger a eleição de materiais e os investimentos no edifício, evitando gastos desnecessários, e respeitando os preceitos da

⁹¹ Francesco di Giorgio refere-se a Deus.

⁹² MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 327 (M, f. 11).

⁹³ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 327 (M, f. 31r).

⁹⁴ Como já visto no capítulo 4, a distribuição ocorre em dois graus: a observância à conformidade do edifício com o pecúlio do cliente, e à ponderação de gastos com materiais da construção. CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 486 (c. 17r).

⁹⁵ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 486 (c. 17r).

⁹⁶ VITRÚVIO. *De Architectura*. II, 1, 5.

⁹⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 26-27 (c. 33r).

arte que ditam o justo decoro. O anotador evoca ainda Averróis, explicitando que assim como a árvore distribui a fortitude equilibradamente pelo tronco, folhas, partes primárias e secundárias, segundo a necessidade de cada uma delas, da mesma maneira o arquiteto deve proceder.⁹⁸ Para o anotador, a justa distribuição de gastos na obra corrobora sua força moral.

Assim como já haviam afirmado Filarete⁹⁹ e Francesco di Giorgio,¹⁰⁰ também para o comentador do *De Architectura*, o propósito do edificar tem em vista o que é útil para a vida humana e a glória que traz ao comitente. Cesariano considera que todos os conhecimentos arrolados são necessários ao arquiteto para que seja apto a suprir as necessidades e comodidades humanas. Para ele, a *scientia* é a própria verdade, que permite entender as razões da natureza, e a erudição possibilita passar a outros tal conhecimento.¹⁰¹ Foi este entendimento que possibilitou ao homem reger e adestrar “todos os animais e as coisas do mundo”, sendo, pois, a conservação desta sapiência em prol do “bem universal”.¹⁰² Mais uma vez Cesariano evoca Aristóteles,¹⁰³ ao afirmar que a espécie humana vive com arte e razão,¹⁰⁴ reiterando que, por meio da arte, o homem consegue superar as deficiências ou imperfeições da natureza decorrentes das vicissitudes.¹⁰⁵

Lembrando que a natureza é mestra em quase todas as coisas artificiosas, mas não em arquitetura, aponta que Vitrúvio se empenhou em oferecer uma obra que versasse sobre tal arte ao imperador.¹⁰⁶ Cesariano observa, ainda, que o tratadista antigo se propôs a escrever sua obra por ser, a arquitetura, de grande valia não só às atividades cotidianas, em especial aos homens, mas também aos “*animanti e cose a noi grate*”.¹⁰⁷ Compete memorar¹⁰⁸ que o arquiteto milanês assevera que é obrigação do príncipe, zelar por seus súditos universalmente, até mesmo pelos animais, os quais prestam muitas utilidades à vida humana. Por meio de cuidados com os edifícios públicos e privados, o príncipe conserva toda a população, dos mais abastados aos mais necessitados,¹⁰⁹ assegurando a harmonia da convivência cívica. Em comentário conclusivo ao excerto sobre a origem da cabana primitiva, assevera que o edificar:

⁹⁸ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 450 (c.13r).

⁹⁹ FILARETE. *Trattato*. 1972. II, p. 42 f. 8r.

¹⁰⁰ MARTINI. *Trattati*. 1967. p. 301 (M 2v).

¹⁰¹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 353 (c. 2v).

¹⁰² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 336-337 (c. 1r).

¹⁰³ Sobre as possibilidades de superação, ou não, da arte em relação à natureza em Aristóteles e outros filósofos antigos PANOFKY, Erwin. *Idea: a Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 15-39.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro I, 1 (980b 25).

¹⁰⁵ “Mas considerando que o gênero humano vive com razão e arte, tal arte é gerada para superar os impedimentos impostos pela natureza e suplementar suas deficiências (...)” CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 353 c. 2v (c. 2r).

¹⁰⁶ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 345 (c. 2r).

¹⁰⁷ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 358 (c. 3r).

¹⁰⁸ Tema visto no capítulo 4.

¹⁰⁹ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 340-341 (c. 1v).

“Lhe [ao homem] deu a comodidade dos sentidos para que pudesse considerar os ornamentos oportunos à vida humana (...)”¹¹⁰

Vale dizer que a atividade do arquiteto se perfaz no bem comum, no exercício do bom governo. E, como o próprio Vitrúvio ressalva, a utilidade do edifício não se restringe aos coevos, mas se estende às gerações futuras.¹¹¹ Aos pósteros fica também a memória daqueles que encomendam o edifício. Apreciando a dedicatória de Vitruvius a Augusto, Cesariano observa que em nome de um imperador assim grandioso, devem ser construídos edifícios de excelente autoridade. E ao contrário, se:

“por força da idiótica e da pseudo profissão [*professione*], fizeram construir obras sem a ordem que Vitruvius instituiu e pelo mal operar, os comitentes, como também eles próprios [pseudo-profissionais] deixaram para a eternidade suas culpas e não louvores”¹¹²

Através de edifícios bem concebidos e executados o arquiteto reafirmaria tanto a autoridade do comitente como a sua. Em tom ameaçador, o comentador exalta o poder que o arquiteto detém ao conceber sua obra. Ao seguir a verdadeira arte, registra no edifício o seu próprio valor e o de seu comitente, se não o faz, envergonha a todos. Para Cesariano, o arquiteto era capaz de dotar *aede* (edifícios sacros), palácios, vestíbulos, arcos triunfais, e monumentos egrégios com ornamento tal que conservava perpetuamente os memoriosos méritos de homens vitoriosos, triunfantes ou doutíssimos.¹¹³

Para Cesariano, assim como para os tratadistas que o antecederam, a consecução da sempiterna fama ao meritoso comitente pelo registro nas pedras do edifício é pautada, não por gastos desmedidos, mas pela observância aos preceitos da *ars aedificatória*. A obra deve ser concebida pelo engenhoso arquiteto com coesão, decoro e unicidade qual verificado num corpo de bela compleição.

Vale ressaltar que o aferimento de que, no edifício, a glória máxima se obtém pela engenhosidade e não pelo volume de gastos, não contradiz os incentivos a investimentos em arquitetura. Constam de argumentos peculiares a reações a duas questões distintas. Num primeiro momento verifica-se a necessidade de avivar a comitência em arquitetura. Para tanto, estes arquitetos tratadistas incentivam tal atividade argumentando que os edifícios serão registros sempiternos das virtudes do comitente. Num segundo momento, cientes dos limites financeiros dos senhores, estes tratadistas indicam que para erigir um

¹¹⁰ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 2002. p. 27 (c. 33r).

¹¹¹ Para a tradução de Cesariano a esta passagem: CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 348 (c. 2r). Cfr. também VITRÚVIO. *De Architectura*. I, pref., 3.

¹¹² CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 345 (c. 2r).

¹¹³ CESARIANO. *De Architectura commentato*. 1996. p. 477 (c. 16v).

símbolo de prestígio não são necessários gastos desmedidos, mas sim um artífice engenhoso.

Nos séculos XV e XVI, os príncipes italianos não detinham poder, domínio ou riquezas comparáveis aos dos antigos Impérios, ainda assim aspiravam deixar aos pósteros edifícios que fossem semelhantes, e possivelmente superiores aos *exempla magnificentiae* por eles construídos. Pontífices e senhores seculares – os homens de poder italianos – reconheciam as artes como instrumentos políticos. Eram estes os senhores que comissionariam as obras edilícias, e eram os arquitetos que detinham habilidade para transformá-las em símbolos que os prestigiassem. O artista, e em particular o arquiteto, perspicaz poderia auxiliar seu mecenas a mostrar-se magnífico mesmo com poder econômico limitado. Tal como defendem os tratados, a obra tem maior valor quando comove o expectador pelas qualidades do edifício que são intrínsecas à *ars aedificatoria*, do que, vulgarmente, pela preciosidade dos materiais aditados a ele.

A manifestação da dignidade na arquitetura é conseguida por meio da harmonia das proporções, da utilidade e da adequação ao destinatário, ou seja, pela *sollertia ingenium* do arquiteto, que, amparado nos preceitos da arte, é capaz de conceber um edifício ou cidade como um corpo tão coeso e conveniente quanto o de um homem bem figurado ou da boa ordem de um governo.

Não é o volume dos gastos, mas o justo uso dos preceitos da arquitetura que assegura a *auctoritas* ao edifício. A manutenção da estratificação cívica e os investimentos em obras de arquitetura manifestam a liberalidade e a magnificência do comitente, principal estratégia de legitimação do poder que então toma corpo nas letras dos tratados. Cidades e edifícios que refletem a ordem cívica materializam e registram esse cuidado, igualmente endereçado aos pósteros como lembrança das virtudes principescas, do bom governo.

A plenitude dos autorizados preceitos da arte prescinde dos gastos desmedidos e remata, eternamente, os feitos grandiosos, o bom governo, o que apenas o arquiteto letrado na *ars aedificatoria* seria capaz de consumir.

O intento de requalificar a arquitetura, aquistando novo papel ao arquiteto na hierarquia cívica – diferenciando-o dos fabros – e das artes – incluindo-a entre as liberais –, é sempre pautado pelo desejo de persuadir um comitente, preferencialmente um homem de poder, pontífice ou senhor secular. Para tanto estes tratadistas precisam exaltar o arquiteto com eminente instrumento de governo. Em suas obras, delineiam um artífice que, formado nas nobres artes e guiado por excelsos conhecimentos, é capaz de conceber edifícios ou

cidades que se equiparam, ou até mesmo superam os *exempla magnificentiae*, mesmo com disposição financeira limitada, registrando, sempiternamente, o exercício do bom governo.

Os arquitetos-pensadores retornam aos antigos e encontram no tratado de Vitrúvio os esteios necessários para formularem em seus tratados um elaborado conceito de ordem a ser perscrutado na arquitetura. Quanto a este preceituário, viu-se, a observância e a adaptação aos contextos específicos, sejam eles formais, físicos ou cívicos são imperativas. *Symmetria*, *decor* e a referência humana se perfazem em expedientes de variedade, que se desdobram numa multiplicidade de caminhos para antever e atender às demandas peculiares a cada caso. Assim, viabilizam a formulação de soluções concretas – edifícios ou cidades – para questões ligadas à salubridade, defesa interna e externa da cidade, provisão de ordem à cidade física e política, bem como ao ímpeto de príncipes-comitentes em perpetuarem seus nomes.

É por esta senda que o presente estudo se alinha com alguns trabalhos que apontam para a concretude das prescrições dos tratados dos séculos XV e XVI, entre os quais se destacam os de Eugênio Garin,¹¹⁴ Manfredo Tafuri,¹¹⁵ Liliana Grassi,¹¹⁶ Francesco Paolo Fiore¹¹⁷ e Alessandro Rovetta.¹¹⁸ Colocar em revista asserções historiográficas tão remotas, e diversas entre si, como as de Siegfried Giedion,¹¹⁹ Jean-Louis Harouel,¹²⁰ Gian Carlo Argan,¹²¹ Leonardo Benevolo,¹²² de que a cidade descrita nestes tratados era ideal, pensada a partir de referências abstratas, em que o rigor e a regularidade geométrica compareciam como preceitos maiores, é tarefa que ainda está em curso. O entendimento destes últimos

¹¹⁴ Já em estudo datado de 1969 Eugenio Garin patenteia: “A cidade ideal de numerosos escritos do século XV é uma cidade real concebida e desenvolvida segundo a sua natureza; é um plano exeqüível; (...) A cidade ideal do século XV é terrena, e não se confunde nem se confronta com a cidade celestial.” Cfr. edição utilizada: GARIN, E. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p. 77-78.

¹¹⁵ TAFURI, M. “Cesare Cesariano e gli studi vitruviani (...)”. 1978. p. 389-458; TAFURI, Manfredo. **La Architettura del Humanismo**. Traducción Victor Pérez Escolano. Madrid: Xarait Ediciones, 1978. p. 113-128.

¹¹⁶ GRASSI, L. “Introduzione”. 1972. p. XI-CIV.

¹¹⁷ Em estudo datado de 1973, um de seus primeiros trabalhos acadêmicos, visto que se formou em 1970, Fiore abre o texto afirmando querer derrubar o termo “*città ideale*”. Cfr. FIORE, Francesco Paolo. “La città progressista e il suo disegno. Antropomorfismo e *quadrations*”. In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento**. A cura di Paolo Marconi *et alli*. Roma: Bulzoni Editore, 1973. p. 179-256. Todos os sucessivos estudos do historiador aqui citados apontam para esta mesma direção.

¹¹⁸ ROVETTA, A. “Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vituvio di Cesare Cesariano”. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, 1996. p. 247-308; ROVETTA, A. “Note Introduttive”. In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. A cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, 2002. p. IX-LXI.

¹¹⁹ GIEDION, Sigfried. **Space, time and architecture: the growth of a new tradition**. Massachusetts: Harvard University Press, 2002. p. 42-55, 77-82. A primeira edição da obra é datada de 1939.

¹²⁰ HAROUEL, Jean-Louis. **História do Urbanismo**. Tradução Ivone Salgado. Campinas: Editora Papirus, 1990. p. 44-51. A primeira edição é datada de 1985.

¹²¹ ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 55-80. Estudo datado de 1969.

¹²² BENEVOLO, Leonardo. **Storia dell'architettura del Rinascimento**. Roma: Laterza, 1973. p. 137-248; BENEVOLO, L. **Historia da cidade**. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 425-468. As primeiras edições das obras citadas datam de 1968 e 1975, respectivamente. Ao abrir o estudo sobre “As cidades italianas na renascença” em seu *História da cidade*, Benevolo é categórico ao afirmar: “Os literatos e pintores descrevem ou pintam a nova cidade que não se pode construir, e que permanece, justamente, um objetivo teórico, a cidade ideal.” O historiador ilustra a passagem com o desenho da planta da Sforzinda filaretiana.

historiadores sobre a cidade descrita nos tratados ainda hoje é considerado lugar comum, e ecoa em trabalhos muito recentes.

A partir desta investigação, foi possível esquadrinhar algumas das premissas maiores dos tratadistas quatrocentistas e quinhentistas na busca pela perfeita ordem da arquitetura e da cidade: *symmetria* e *decor*, que remontam à definição vitruviana de arquitetura, e pressupõem o liame com as razões do corpo humano, os estudos aritmo-geométricos de proporcionamento, a adequação aos diversos contextos, perfazem expedientes de variedade e patenteiam a concretude de suas prescrições.

A eminência da *symmetria* na preceptiva formulada pelos tratados é, por certo, alvo de respeitáveis estudos, mas os esquemas geométricos e proporcionais, tão recorrentes, eram sempre submetidos aos ajustes ditados pela euritmia e pelo decoro, a resultarem em composições coesas, mas nem sempre com rígida geometria regular. O *decor* é ainda menos evocado pelos historiadores. John Onians chega a afirmar que Filarete ignorava o verdadeiro sentido do decoro vitruviano,¹²³ e que Francesco di Giorgio não se interessava de fato pela questão.¹²⁴ A presente tese revela os dois preceitos como norte principal que orienta a perscrutação da ordem perfeita, tão almejada por arquitetos e comitentes coetâneos.

Traços unificadores podem ser identificados nos diferentes tratados. Entre os quais se destacam o regresso aos antigos, a noção de ordem pautada pela *symmetria* e o *decor* e os expedientes de variedade. A despeito destes pontos comuns, não se pode pensar no Renascimento como todo uniforme, pois cada tratadista traça um percurso singular. Alberti encontra em Cícero o veículo para retomar a dignidade antiga. Em seu tratado, *symmetria* e *decor* são assimilados e repropostos sob as exigências da *concinnitas* ciceroniana. O humanista, confiante em suas descrições textuais, optou por não apresentar qualquer desenho, ampliando enormemente as possibilidades de interpretação dos modelos apresentados. Filarete, com toda sua limitação, se vale de Platão para alcançar a antiguidade. Seus estudos proporcionais são pautados pelo círculo e, principalmente, pelo quadrado – atinentes ao homem de bela compleição vitruviano –, e o *decor* emerge em seu tratado pela observância às *qualità*, ou melhor, à estratificação cívica. As descrições, modelos inconclusos propostos por Averlino denotam possibilidades de ajustes. Para Francesco di Giorgio é o ímpeto das preocupações com segurança e defesa que o levam a retomar os estudos antigos. Em seus *tratatti* os estudos geométricos-proportionais da arquitetura são pautados pela sobreposição com a figura humana, e a atenção às possibilidades de adaptação é reiterada pela multiplicidade de modelos, de desenhos

¹²³ ONIANS, J. B. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance.** New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 163.

¹²⁴ ONIANS, J. B. **Bearers of Meaning.** 1988. p. 180-181.

apresentados para cada categoria de edifício ou cidade. Na obra de Cesariano, a reinterpretação dos preceitos vitruvianos, adaptando-os e incrementando-os, alterando-os em estreito diálogo com o contexto milanês quatrocentista e quinhentista, consumam a ordem universal, pensada singularmente, em sua expressão máxima.

Por fim, se nos três tratadistas aqui estudados a consumação da ordem, longe de planos abstratos, tem sempre um viés prático, vale dizer, aspira à efetiva atuação dos arquitetos em diferenciados vínculos de comitência, por outro, jamais abdica do conhecimento e respeito por preceitos consagrados, com os quais anseia transpor o “aqui e agora”, eternizando virtudes por meio do edifício e da cidade, que devem atender a exigências específicas com decorosa *symmetria*.

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, James S. “*Ars Sine Scientia Nihil Est*: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan”. In: **The Art Bulletin**, v. 31, n. 2, Jun, p. 84-111, 1949.
- ADAMS, Nicholas. “L'architettura militare di Francesco di Giorgio”. In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa. p. 126-162, 1993.
- AGOSTI, Barbara. “Note”. In: CESARE CESARIANO. **Volgarizamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia della Historia, Madri**. A cura di Barbara Agosti. Pisa, Strumenti e Testi, 1, 1996.
- _____. “Riflessioni su un manoscritto di Cesare Cesariano”. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero. p. 67-73, 1996.
- ALBERTI, Leon Battista. **Della Architettura Libri dieci**. Traduzione di Cosimo Bartoli, con note apologetiche di Stefano Ticozzi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Gianni. Milano: 1833.
- _____. **L'Architettura [De re Aedificatoria]**. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989.
- _____. **I Libri della Famiglia**. A cura di Ruggiero Romano, Alberto Tenenti e Francesco Furlan. Nuova Universale Einaudi, 1994. (Disponível no sítio <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/index.htm>)
- _____. **De Pictura**. A cura di Cecil Grayson. Laterza, 1980. (Disponível no sítio: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/index.htm>)
- _____. **Momo o del principe**. Edizione critica e traduzione di Rino Consolo. Casa Editrice Costa & Nolan, 1992. (Disponível no sítio: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/index.htm>)
- ALDO, Gabrielli. **Grandi Dizionario Hoepli della língua Italiana**. (Disponível no sítio Hoepli: <http://dizionari.hoepli.it/>)
- ALEXANDRE JÚNIOR, Manoel *et. alii*. “Notas”. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- AMENDOLA, João. **Dicionario Italiano-Português**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.
- AQUINO, São Tomás de. “*De Regno* ou Do governo dos Príncipes ao Rei de Chipre”. In: **Escritos Políticos de Santo Tomás de Aquino** (trad. port. A. V. dos Santos, revisão de Francisco Benjamin de Souza Neto). Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- _____. **Suma Teológica**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- ARISTOTLE. **The Complete Works of Aristotle**. The revised Oxford translation, edited by Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, v. 1 e 2, 1995.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- BARONI, Constantino. "Osservationi su Cesare Cesariano". In: **Maso Finiguerra**. Milano: Tip. Allegretti di Campi, anno 5, fasc. 1-2, 1940?
- BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2009.
- BATAGLIA, Antonio & REPISHTI, Francesco. "Fra Giocondo, Giano Lascaris e lo studio di Vitruvio a Milano". In: **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna**. A cura di G. Ciotta. Genova: De Ferrari, p. 414-421, 2003.
- BELTRAMINI, Maria. "Le illustrazioni del *Trattato d'architettura di Filarete*: storia, analisi e fortuna". In: **Annali di Architettura – Rivista del Centro internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza**, v. 13, p. 25-52, 2001.
- BENEVOLO, Leonardo. **Storia dell'architettura del Rinascimento**. Roma: Laterza, 1973.
- _____. **Historia da cidade**. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENZONI, G. "Federico da Montefeltro, duca di Urbino". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 722-743, 1995.
- _____. "Francesco II Sforza, duca di Milano". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p.15-23, 1998.
- BERRA, Giacomo. "La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del cinquecento". In: **Raccolta Vinciana**, fasc. XXV, p.159-310, 1993.
- BETTS, Richard J. "On the chronology of Francesco di Giorgio's treatises: New evidence from an unpublished manuscript". In: **The Journal of the society of Architectural Historians**, v. 36, n. 1, mar, p. 3-14, 1977.
- _____. "Structural innovation and structural design in Renaissance Architecture". In: **The Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 52, n. 1, mar, p. 5-25, 1993.
- BONFINI, Antonio. **La latinizzazione del trattato d'Architettura di Filarete (1488-1489)**. A cura di Maria Beltrami. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2000.
- BRUSCHI, Arnaldo. "Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio a Civitavecchia. La 'città con porto' nel Rinascimento". In: **Studi Bramanteschi**. Roma: De Luca Editore, p. 535-565, 1970.
- _____. "Federico da Montefeltro: Patente a Luciano Laurana". In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, p. 1- 22, 1978.
- _____. "Luca Pacioli: De divina proportionem". In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, p. 23-144, 1978.

- _____. "Introduzione". In: Cesare Cesariano. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, p. XI-XXXIV, 1981.
- _____. "L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento". In: **L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance**. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, p. 11-58, 1992.
- CALDAS AULETE, Francisco J. & VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **iDicionário Caldas Aulete**. Rio de Janeiro: Lexikon. (Disponível no sítio: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital).
- CAMARERO, Antonio. **La teoría etico estética del decoro en la antigüedad**. Bahia Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2000.
- CANTÙ, Cesare. "Cesare Cesariano". In: **Archivio Storico Lombardo: Giornale della Società Storica Lombarda**, anno II, p. 435-439, 1875.
- _____. "Ancora di Cesare Cesariano". In: **Archivio Storico Lombardo: Giornale della Società Storica Lombarda**, anno III, p. 119-120, 1876.
- CAPORUSSO, Donatella; *et alii*. **Immagini di Mediolanum: Archeologia e storia di Milano dal V secolo aC al V secolo d.C.** Milano: Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, 2007.
- CENNINI, Cennino. **Il libro dell'arte, o Trattato della pittura**. Di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanese. Firenze: 1859. (Disponível no sítio: <http://www.liberliber.it/biblioteca/c/cennini/index.htm>)
- CAESARIANO, Cesare. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, 1981.
- "Cesariano, Cesare". In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, v. IX, p. 880-881, 1932.
- CESARIANO, Cesare. **Volgarizamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia della Historia, Madrid**. A cura di Barbara Agosti. Pisa, Strumenti e Testi, 1, 1996.
- _____. **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna del primo libro a cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. Milano: Vita e Pensiero, 1996.
- _____. **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna dei libri secondi, terzo e quarto a cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. Milano: Vita e Pensiero, 2002.
- CÍCERO. **Dos Deveres**. Tradução de Angélica Chiappetta. In: **Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones Oratoriae e no De Officiis de Cícero**. Angélica Chiappetta. Tese de Doutorado: FFLCH-USP, 1997.
- CICÉRON. **De la nature des Dieux [De natura Deorum]**. Traduction Nouvelle avec notice et notes par Charles Appuhn. Paris: Librairie Garnier Frères, 19??.

- CICERÓN. **El Orador [Orator]**. Tradución, introdución y notas. Ed. Sánchez Salor, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- CICERONE. **La nature degli dei [De natura Deorum]**. Edizione Acrobat. A cura de Fabrizio Sanasi. (Disponível no sítio Ousia: <http://www.ousia.it/SitoOusia/index.htm>).
- CICERONE. **Dei doveri [De Officiis]**. Edizione Acrobat. A cura de Fabrizio Sanasi. (Disponível no sítio Ousia: <http://www.ousia.it/SitoOusia/index.htm>).
- CICERONE. **I Doveri [De Officiis]**. (texto latino a fronte). Con um saggio introduttivo di Emanuele Narducci. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- CICERONE. **Dell'Oratore [De Oratore]**. (texto latino a fronte). Con um saggio introduttivo di Emanuele Narducci. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.
- CLOUGH, Cecil H. "Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 36, p. 129-144, 1973.
- COLOMBO, Mauro. "Le mappe di Milano dal secolo XIV al secolo XX". In: **Storia di Milano**. Sítio eletrônico: <http://www.storiadimilano.it/>
- COMPAGNI, Dino. **Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi**. A cura di Gino Luzzatto. Torino: Giulio Einaudi, 1986. (Disponível no sítio Liber liber: http://www.liberliber.it/biblioteca/c/compagni/cronica_delle_cose_occorrenti_ne_tempi_suoi/pdf/cronic_p.pdf)
- CONANT, Kenneth J. "The after-life of Vitruvius in the Middle Ages". In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 27, n. 1, p. 33-38, 1968.
- CONCETTA, Bianca. "La presenza degli umanisti ad Urbino nella seconda metà del Quattrocento". In: Francesco Paolo Fiore (a cura di). **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. Firenze: Leo S. Olschki, p. 127-145, 2004.
- CORIO, Ludovico. "Antonio Filarete da Firenze detto Averlino". In: **Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale**. Anno 21, sn, p. 1-22, dopo il 1857.
- CORSO, Antonio. "Note – Libro III". In: Vitruvio. **De Architettura**. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. v. 1. Torino: Giulio Einaudi, p. 264-350, 1997.
- CUSA, Nicholas of. **On learned ignorance [De Docta Ignorantia]**. Edited by Paul Wilpert. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1981.
- _____. **The Catholic Concordance [De Concordantia Catholica]**. Tradução e notas de Paul E. Sigmund. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **Geometrias Simbólicas da Arquitetura: Espaço e Ordem Visual do Renascimento às Luzes**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- _____. **A Beleza e o Mármore: O Tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2010.
- DE LA CROIX, Horst. "Military architecture and the radial city plan in sixteenth century Italy". In: **The Art Bulletin**, v. 42, n. 4, Dec, p. 263-290, 1960.
- _____. "The literature on fortification in Renaissance Italy". In: **Technology and Culture**, v. 4, n. 1, Winter, p. 30-50, 1963.
- DE-PAGAVE, Venanzio. **Vita di Cesare Cesariano Architetto Milanese. Scritta da Venanzio De-Pagave, publicata dal Dottor C. Casati**. Milano: Tipografia Pirola, 1878.

- DONATI, F. "Francesco di Giorgio Martini in Siena". In: **Bullettino Senese di Storia Patria**, anno IX, fasc. II, p. 5-41. Siena: Tip. e Lit. Sordomuti di L. Lazzeri, 1902.
- DRAKE, Scott. **A Well-Composed Body: Anthropomorphism in Architecture**. PhD Thesis, School of Environmental Design, University of Canberra, 2003.
- DURANDUS, William [DURAND, Guillaume]. **The symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of *Rationale Divinorum Officiorum***. With an introductory essay, notes, and illustrations, by John Mason Neale & Benjamin Webb. Cambridge: T. Stevenson, 1843.
- ERICSSON, Christoffer H. **Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini**. Studies in Imperial Roman and Early Christian Architecture. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1980.
- FERRARI, Maria Luiza. "Zenale, Cesariano e Luini: un arco di Classicismo lombardo". In: **Studi di Storia dell'Arte**. A cura di Antonio Boschetto. Firenze: SPES. p. 153-170, 1979.
- FERREIRA, António Gomes. **Dicionário de Latim-Português**. Porto: Porto Editora, 1995.
- FERRI, Silvio. "Note". In: Vitruvio. **Architettura** (dai Libri I-VII). Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri (testo latino a fronte). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, p. 84-403, 2008.
- FIAMMA, Galvano. **Chronicon extravagans, Chronicon maius**. Edizione a cura di A. Ceruti. In: **Miscellanea di Storia Italiana**. A cura della Reggia Deputazione di Storia Patria. vol. VII. Torino: Stamperia Relae, 1869.
- "Filarete, il – Antonio Averlino o Averulino detto". In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani. v. XV, p. 260-261, 1932.
- FILARETE, Antonio Averlino detto il. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, 1972.
- FILARETE, Antonio di Piero Averlino known as. **Treatise on Architecture**. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1965.
- FINOLI, Anna Maria. "Nota al testo". In: Antonio Averlino detto il Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, p. CVII-CXXIX, 1972.
- IORE, Francesco Paolo. "La città progressista e il suo disegno. Antropomorfismo e quadrature". In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento**. A cura di Paolo Marconi et alii. Roma: Bulzoni Editore, p. 179-256, 1973.
- _____. **Città e Macchine nel '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978.
- _____. "Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano". In: Cesare Cesariano. **Di Vitruvio De Architectura traslato commentato et affigurato – 1521**. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Milano: Edizione il Polifilo, p. XXXVII-XLVIII, 1981.
- _____. "Cultura settentrionale e influssi albertiani nelle architetture vitruviane di Cesare Cesariano". In: **Arte Lombarda**, n. 64, p. 43-52, 1983.

- _____. "La traduzione vitruviana del Cesariano". In: **Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527**. A cura di Silvia Danesi Squarzina. Milano: Electa, p. 458-466, 1985.
- _____. "Gli ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio". In: **L'emploi des ordres dans l'architecture de la renaissance**. Études réunies par Jean Guillaume. Tours: Picard, 1992.
- _____. "Principi architettonici di Francesco di Giorgio". In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, p. 369-398, 2004.
- FIGLIO, F. P. & CIERI VIA, C. "Francesco di Giorgio Martini (Francesco Maurizio di Giorgio Martini)". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 753-765, 1995.
- FIRPO, Luigi. "La Città ideale del Filarete". In: **Studi in memoria di Gioele Solari**. Torino: Edizioni Ramella, p. 11-59, 1956.
- FRANCO, Fausto. "L' 'interpolazione' del Filarete trattatista fra gli artefici del Rinascimento architettonico a Venezia". In: **Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura**. Milano: giugno, p.1-14, 1939.
- FRANKL, Paul. "The Secret of the Medieval Masons". In: **The Art Bulletin**, v. 27, n. 1, Mar. p. 46-60, 1945.
- _____. **The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries**. Princeton University Press, 1960.
- FRITH, Stephen. "A primitive exchange: on rhetoric and architectural symbol". In: **Theory – Architectural Research Quarterly**, v. 8, n. 1, p. 39-45, 2004.
- GARIN, Eugenio. **Rinascite e Rivoluzioni: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo**. Roma: Laterza, 1975.
- _____. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- GATTI, Sergio. "L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519". In: **Arte Lombarda**, n. 16, p. 219-230, 1971.
- _____. "L'azione del Filarete in un giudizio di Cesare Cesariano". In **Arte Lombarda**, n. 38/39, p.129-132, 1973.
- _____. "Nuovi documenti sull'ambiente familiare e la prima educazione di Cesare Cesariano". In: **Arte Lombarda**, n. 86/87, p. 187-194, 1988.
- _____. "Un contributo alla storia delle vicissitudini incontrate dal 'Vitruvio' del Cesariano subito dopo la sua stampa a Como nel 1521". In: **Arte Lombarda**, n. 96-97, p. 132-133, 1991.
- GATTI, Sergio & MONDUCCI, Elio. **Nuovi documenti su Cesare Cesariano e la sua edizione del 'De Architectura' di Vitruvio (Como 1521)**. Reggio Emilia: Tipolitografia Emiliana, 1994.
- GEERTMAN, Herman. "Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio". In: **Le Project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura**. A cura di Pierre Gros. Roma, p. 7-30, 1994.

- GHIBERTI, Lorenzo. **Denkwürdigkeiten (I Commentarii)**. Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz voll ständig herausgegeben und erläutert von Julius Von Schlosser. Erster Band: Text. Berlin: Im Verlag von Julius Bard, 1912.
- GIEDION, Sigfried. **Space, time and architecture: the growth of a new tradition**. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- GRASSI, Liliana. "Indici dei nome e delle cose notevoli". In: Antonio Averlino *detto il* Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, p. 705-729, 1972.
- _____. "Introduzione". In: Antonio Averlino *detto il* Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, p. XI-CIV, 1972.
- _____. "Note". In: Antonio Averlino *detto il* Filarete. **Trattato di Architettura**. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo, p. 4-704, 1972.
- _____. **Lo 'Spedale di Poveri' del Filarete: Storia e Restauro**. Milano: Università degli Studi di Milano, 1972.
- _____. "Sforzinda, Plusiapolis, Milano: città ideale, città del mito, città della storia nel Trattato del Filarete". In: **Studi di Letteratura Francese: Le città ideali della letteratura**, v. 192, n. XI, p.26-50, 1985.
- GROS, Pierre. "Commentaire: Livre III". In: Vitruve. **De l'architecture**. Coord. Pierre Gros. Association Guillaume Budé. Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- _____. "Vitruvio e il suo tempo". In: Vitruvio. **De Architettura**. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. v. 1, p. IX-LXXVII. Torino: Giulio Einaudi, 1997.
- _____. "La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)". In: **Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Venezia**, 13, p. 15-24, 2001.
- GROS, Pierre & TORELLI, Mario. **Storia dell'urbanistica. Il mondo Romano**. Roma: Laterza & Figli, 1994.
- GUERZONI, Guido. "Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles". In: **History of Political Economy**. Duke University Press, v. 31 (supplement), p. 332-378, 1999.
- HAROUEL, Jean-Louis. **História do Urbanismo**. Tradução de Ivone Salgado. Campinas: Editora Papirus, 1990.
- HERSEY, George. **The Lost Meaning of Classical Architecture**. Massachusetts: MIT Press, 1988.
- HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália 1400-1500**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IPPOLITO, A. Menniti. "Francesco I Sforza, duca di Milano". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 1-14, 1998.

- JENKINS, A. D. Fraser. "Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 33, p.162-170, 1970.
- KRAUTHEIMER, Richard. "Alberti and Vitruvius". In: **The Renaissance and Maneirism, Studies in Western Art**. Acts of the 20th International Congress of History of Art, v. II, p.42-52. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- KRINSKY, Carol Herselle. **Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521**. PhD Thesis: Department of Fine Arts, Faculty of the Graduate School of Arts and Science. New York University, 1965.
- _____. "Seventy-eight Vitruvius Manuscripts". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 30, p. 36-70, 1967.
- _____. "Introduction". In: Vitruvius. **De Architectura. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521)**. With an Introduction and Index by Carol Herselle Krinsky. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- _____. "Cesariano and the Renaissance without Rome". In: **Arte Lombarda**, n.16, p. 211-218, 1971.
- LANG, Susanne. "Sforzinda, Filarete and Filelfo". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 35, p. 391-397, 1972.
- LAZZARONI, Michele & MUÑOZ, Antonio. **Filarete Scultore e Architetto del Secolo XV**. Roma: W. Modes Editore, 1908.
- LEONI, Francesca. "Il Cesariano e l'Architettura del Rinascimento in Lombardia". In: **Arte Lombarda**, n.1, p. 90-97, 1955.
- LEWIS, Suzanne. "San Lorenzo Revisited: A Theodosian Palace Church at Milan". In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 32, n. 3, Oct, p. 197-222, 1973.
- LOEWEN. Andrea Buchidid. **A concepção de cidade em Leon Battista Alberti**. Dissertação de Mestrado: FAU PUC-Campinas, 1999.
- _____. **Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti**. Tese de Doutorado: FAU-USP, 2007.
- LOWIC, Lawrence. "The meaning and significance of the human analogy in Francesco di Giorgio's *Trattato*". In: **Journal of Society of Architectural Historians**, v. 42, n.4, dec, p. 360-369, 1983.
- MACIEL, M. Justino. "Notas". In: Vitruvio. **Tratado de Arquitectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006.
- MALTESE, Corrado. "Introduzione". In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. p. XI-LXVIII, 1967.
- _____. "Didascalia". In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. p. 253-289; 556-569, 1967.
- _____. "Note". In: Francesco di Giorgio Martini. **Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo. p. 4-250; 293-506, 1967.

- _____. "Leonardo da Vinci: Frammenti sull'architettura". In: **Scritti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, p.277-317, 1978.
- MARANI, Pietro C. "Introduzione". In: Francesco di Giorgio Martini. **Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di Architettura**. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, p. XI-XXVIII, 1979.
- _____. "L'Amadeo e Francesco di Giorgio Martini". In: **Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo**. A cura di J. Shell & L. Castelfranchi. Milano: Cisalpino. p. 353-376, 1993.
- _____. "Francesco di Giorgio e Leonardo. Divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano". In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, p. 557-576, 2004.
- MARCONI, Paolo. "Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale: la cittadella come microcosmo". In: **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Serie XV, fasc. 85-90, p. 53-94, 1968.
- _____. "La città come forma simbolica. Problemi di metodo e di nomenclatura". In: **La città come forma simbolica: studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento**. A cura di Paolo Marconi *et alli*. Roma: Bulzoni Editore, p. 9-112, 1973.
- MARIANO, Fabio. **Francesco di Giorgio: la pratica militare. Un'ipotesi attributiva per la "Cittadella simbolica" di S. Costanzo**. Urbino: QuattroVenti, 1989.
- "Martini, Francesco di Giorgio". In: **Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti**. Milano: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani. v. XXII, p. 445-447, 1934.
- MARTINI, Francesco di Giorgio. **Trattato di Architettura Civile e Militare di Francesco di Giorgio Martini Architetto Senese del Secolo XV ora per la prima volta pubblicato per cura del Cavaliere Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana**. (Dal codice Membranaceo della Biblioteca di S. E. Il Cav. Cesare saluzzo) A cura di Carlo Promis. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1841.
- _____. **Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare**. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo, 1967.
- _____. **Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: Trattato di Architettura**. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, p. XI-XXVIII, 1979.
- MAZZOTTA, Adele Buratti. "L'uso del linguaggio classico in una fabbrica gotica. Metodo e prassi progettuale nei disegni per il duomo di Milano dall'Amadeo al Pellegrini". In: **Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo**. A cura di J. Shell & L. Castelfranchi. Milano: Cisalpino. p. 613-634, 1993.
- McEWEN, Indra Kagis. **Vitruvius: writing the body of Architecture**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- MILLON, Henry. "The Architectural theory of Francesco di Giorgio". In: **The Art Bulletin**, v. 40, n. 3, Sept, p. 257-261, 1958.

- MONTEBELLO, Mario. **Francesco di Giorgio Martini: teoria e pratica proporzionale da Giulianova ai Trattati**. Teramo: Demian Edizioni, 1997.
- MOROLLI, Gabriele. "Cesare Cesariano e la doppia immagine del periptero vitruviano". In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, p. 115-147, 1996.
- MUSSINI, Massimo. **Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito**. Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, 1991.
- _____. "La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto". In: **Francesco di Giorgio architetto**. A cura di Francesco Paolo Fiore & Manfredo Tafuri. Milano: Electa. p. 378-399, 1994.
- _____. **Francesco di Giorgio e Vitruvio: Le traduzioni del "De Architectura" nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141**. Firenze: Leo S. Olschki, 2003.
- _____. "Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana". In: **Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro**. A cura di Francesco Paolo Fiore. Firenze: Leo S. Olschki, p. 317-336, 2004.
- OLIVATO, Loredana. "La città 'reale' del Filarete". In: **Arte Lombarda**, n. 38-39, p.144-149, 1973.
- ONIANS, John B. "Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ: a study in their sources". In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 34, p. 96-114, 1971.
- _____. "Filarete and the 'qualità': architectural and social". In: **Arte Lombarda**, n. 38-39, p. 116-128, 1973.
- _____. **Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- PÁDUA, Marsílio. **O defensor da Paz**. Tradução e notas de José Antônio Rodrigues de Souza. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- PAGLIARA, Pier Nicola. "Vitruvio da testo a canone". In: **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. A cura di Salvatore Settis. Tomo terzo, p. 3-85. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986.
- PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'Architettura**. A cura di L. Magagnato, P. Marini. Milano: Il Polifilo, 1980.
- PANOFKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PANTANELLI, Antonio. **Di Francesco di Giorgio Martini: pittore, scultore e architetto senese del secolo XV**. Siena: Ignazio Gatti Editore, 1870.
- PAPINI, Roberto. **Francesco di Giorgio architetto**. Firenze: Electa, 1946.
- PEPPER, Simon. "Body, Diagram, and Geometry in the Renaissance Fortress". In: **Body and Building. Essays on the Challenging Relation of Body and Architecture**. Edited by George Doods & Robert Tavernor. Cambridge: MIT Press. p. 114-125, 2003.
- PETERS, F. E. **Termos filosoficos gregos. Um léxico histórico**. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1974.

- PIEROTTI, Piero. **Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe**. Pisa: Pacini Editore, 1995.
- PLATÃO. **Le Opere**. A cura di Enrico V. Maltese. Edizioni integrali con testo greco a fronte. Roma: Newton Compton Editori, v. 1 a 5, 2005
- PLÍNIO IL VECCHIO. **Naturalis Historia (Libri XXXIV-XXXVI) / Storia delle arti antiche**. Trad. e commento di Silvio Ferri. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- PONTANO, Giovanni G. **I trattati delle virtù sociali. De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia**. Introduzione, testo, traduzione e note a cura di Francesco Tateo. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1965.
- PORTOGHESI, Paolo. "Note". In: Leon Battista Alberti. **L'Architettura [De re Aedificatoria]**. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1989.
- PROCLUS. **The Philosophical and Mathematical commentaries of Proclus (...) on the First book of Euclid's Elements (...)**. By Thomas Taylor. London, 1788.
- PROMIS, Carlo. "Notizia del Trattato inedito di Architettura scritto nel 1460 da Antonio Averlino Fiorentino detto Filarete". In: **Il Subalpino: Giornale di Scienze, Lettere ed Arti**. p. 1-14, 1838.
- _____. "Vita di Francesco di Giorgio Martini". In: **Trattato di Architettura Civile e Militare di Francesco di Giorgio Martini Architetto Senese del Secolo XV ora per la prima volta pubblicato per cura del Cavaliere Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana**. (Dal codice Membranaceo della Biblioteca di S. E. Il Cav. Cesare saluzzo) A cura di Carlo Promis. Torino: Tipografia Chirio e Mina, p. 3-86, 1841.
- PUPPI, Lionelo. "Filarete in gondola". In: **Arte Lombarda**, XII, n. 38-39, p. 75-84, 1973.
- QUINTILIANO. **Institutio Oratoria – La Formazione dell'Oratore**. Traduzione e note di Cesare Marco Calcante (testo latino a fronte), v. I-III. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- RAGGHIANTI, Licia Collobi. "Antonio Averlino Filarete". In: **Sele Arte**, v.66, p.18-32, 1963.
- ROCCHI, E. **L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini**. Conferenza tenuta il 30 marzo 1900. Siena: Tip. e Lit. Sordo-Muti di L. Lazzeri, p. 3-50, 1900.
- ROMANINI, A. M. "Averlino (Averulino), Antonio detto Filarete". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 662-667, 1962.
- ROSSI, Marco. "Cesariano in Duomo". In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, p. 45-66, 1996.
- ROVETTA, Alessandro. "Cultura e codici vitruviani nel primo umanesimo milanese". In: **Arte Lombarda**, n. 60, p.9-14, 1981.
- _____. "Filarete e l'umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri". In: **Arte Lombarda**, n. 66, p. 89-102, 1983.
- _____. "Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vituvio di Cesare Cesariano". In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. A cura di Alessandro Rovetta. Milão: Vita e Pensiero, p. 247-308, 1996.

- _____. "Note". In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna del primo libro. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento**. Milano: Vita e Pensiero, p. 325-591, 1996.
- _____. "I Francesi a Milano: il punto di vista di Cesariano attraverso l'edizione vitruviana". In: **Louis XII en milanais. XLI^e Colloque International d'Études Humanistes**. Actes réunis par Philippe Contamine et Jean Guillaume, p.349-361, 1998.
- _____. "Note Introduttive". In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. A cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, p. IX-LXI, 2002.
- _____. "Note". In: **Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece Traducti de Latino in Volgare, Affigurati, Commentati**. Edizione moderna dei libri secondi, terzo e quarto. A cura di Alessandro Rovetta. In: **Cesare Cesariano: Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, i materiali, i templi, gli ordini**. Milano: Vita e Pensiero, p. 3-317, 2002.
- _____. "Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell'età di Ludovico il Moro". In: **Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo**. A cura di Christoph L. Frommel; Luisa Giordano; Richard Schofield. Venezia: Marsilio; Vicenza: CISA Andrea Palladio. p. 83-98, 2002.
- _____. "Gli ordini nel Vitruvio di Cesariano". In: **Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna**. A cura di G. Ciotta. Genova: De Ferrari, p. 626-631, 2003.
- ROVETTA, Alessandro; MONDUCCI, Elio & CASELLI, Corrado. **Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia**. Milano: Silvana Editoriale, 2008.
- RYKWERT, Joseph. **The dancing column: on order in architecture**. Cambridge: MIT press, 1996.
- _____. **A casa de Adão no Paraíso. A idéia da cabana primitiva na história da Arquitetura**. Tradução de Ana Gabriela Godinho, Anat Falbel, Margarida Goldsztajn e Mário H. S. D'Agostino. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. "Gêneros das Colunas Gregas: origens míticas e históricas". In: **Revista Desígnio**, n. 2, set, p. 55-66, 2004.
- SAALMAN, Howard. "Early Renaissance architectural theory and practice in Antonio Filarete's *Trattato di Architettura*". In: **The Art Bulletin**, v. 41, n. 1, mar, p. 88-106, 1959.
- SALISBURY, John of. **Policraticus: The frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers**. Edited and translated by Cary J. Nederman. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SAMEK LUDOVICI, Sergio. "La scoperta dell'euritimiata simmetria di Cesare Cesariano". In: **Il Primato. Lettere e arti d'Italia**, III, n. 20, p. 365-366, 1942.
- _____. "Cesariano (Ciseriano), Cesare". In: **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, p. 172-180, 1996.
- SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1, 2 e 3, 2000.
- SANTO AGOSTINHO. **Sermones des Sanctis**. 3, 336, 6 (*in dedicatione ecclesiae*). (Disponível em latim no sítio Documenta Catholica Omnia:

http://www.documentacatholicaomnia.eu/20_40_0354-0430-Augustinus_Sanctus.html; e em francês no sítio: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/sermons/sermons2/solpan/336.htm>

SARAIWA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino Português**. São Paulo: Garnier, 2006.

SCAGLIA, Gustina. "The translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's *Zibaldone*". In: **Transcriptions of: The American Philosophical Society**, v. 69, feb, p. 3-30, 1979.

_____. **Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini**. Firenze: Edizioni Gonnelli, 1985.

SCHOFIELD, Richard V. "Gaspere Visconti, mecenate del Bramante". In: **Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530**, a cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 297-324, 1995.

SCRANTON, Robert L. "Vitruvius' arts of architecture". In: **Hesperia**, v. 43, n. 4, Oct, p. 494-499, 1974.

SENEILLART, Michel. **As Artes de Governar**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2006.

SÍCULO, Diodoro. **Biblioteca Histórica**. (Disponível no sítio Lacus Cratius: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/1D*.html)

SIMÕES FERREIRA, J. M. **Visões de utopia-as teorias de arquitectura e as utopias políticas nos alvares da Idade Moderna, Alberti, Filarete, Colonna, da Vinci, Morus, Campanella, Bacon, Rabelais**. Dissertação de Mestrado: FCSH – UNL (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa), 1999.

SPENCER, John Richard. "La datazione del trattato del Filarete desunta dal suo esame interno. In: **Rivista d'Arte**, v. XXXI, serie terza, p. 93-103, 1958.

_____. "Filarete and the Central Plan Architecture". In: **The Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 17, n. 3, Aut, p. 10-18, 1958.

_____. "Index". In: Antonio di Piero Averlino known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 2, p. 333-339, 1965.

_____. "Introduction". In: Antonio di Piero Averlino, known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an Introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 1, p. XVII-XXXVII, 1965.

_____. "Notes". In: Antonio di Piero Averlino known as Filarete. **Treatise on Architecture**. Translated with an introduction and notes by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, v. 1 e 2, p. 3-329, 1965.

TAFURI, Manfredo. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento". In: **Scriti Rinascimentali di Architettura**. A cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri e Renato Bonelli. Milão: Il Polifilo, p. 389-458, 1978.

_____. **La Arquitectura del Humanismo**. Traducción Victor Pérez Escolano. Madrid: Xarait Ediciones, 1978.

THOENES, Christof. "L'incarico imposto dall'economia. Appunti su committenza ed economia dai trattati d'architettura". In: **Arte, committenza ed economia a Roma e**

nelle corti del Rinascimento 142-1530. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 51-66, 1995.

_____. “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”. In: **Sostegno e Adornamento. Saggi sull’architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza.** Milano: Electa. p. 125-132, 1998.

TOLEDANO, Ralph. **Francesco di Giorgio Martini: Pittore e scultore.** Milano: Electa, 1987.

TOMMASEO, Nicolò & BELLINI, Bernardo. **Dizionario della Lingua Italiana.** Torino: Unione Tipografica Editrice, 1861-1879. (Disponível no sítio: <http://www.dizionario.org/index.php?home>)

TRISMEGISTO, Pseudo-Hermes. **Liber XXIV philosophorum.** (Disponível no sítio Wikisource: http://la.wikisource.org/wiki/Liber_viginti_quattuor_philosophorum)

UNGERS, Oswald Mathias. “Ordo, pondo et mensura: critério architettonici del Rinascimento”. In: **Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’ Architettura.** A cura di H. Millon & V. M. Lampugnani. Milano: Bompiani, p. 306-317, 1999.

VARRON. **La langue latine.** Texte établi, traduit et commenté par Pierre Flobert. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

VASARI, Giorgio. **Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.** A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. v. 1-2. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1991.

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.** Introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale secondo la edizione di 1568. Roma: Newton & Compton Editori, 1999.

VERZONE, Paolo. “Cesare Cesariano”. In: **Arte Lombarda**, n. 16, p. 203-210, 1971.

VILLA, Guglielmo. “Rocche città e territorio nei Trattati martiniani”. In: **Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesagi.** A cura di Barbara Nazzaro & Guglielmo Villa. Roma: Kappa, p. 19-29, 2004.

VIRGILIO. **Georgiche.** In: **Opere edite e inedite in versi ed in prosa.** Di Clemente Bondi, Tomo VII, Venezia, Presso Adolfo Cesare, 1801. (Disponível no sítio wikisource - <http://it.wikisource.org/wiki/Georgiche>)

_____. **Eneide.** Traduzione di Annibal caro. Milano: Hoepli, 1991. (Disponível no sítio - <http://www.liberliber.it/biblioteca/v/vergilius/index.htm>)

VINCI, Leonardo da. **The manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France: Manuscript A.** Translated and annotated by John Venerella. Milano: Ente Raccolta Vinciana, 1999.

_____. **The manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France: Manuscript B.** Translated and annotated by John Venerella. Milano: Ente Raccolta Vinciana, 2003.

VITORINO, Júlio César. “Sobre a história do texto de Vitruvius”. In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 33-50, dez, 2004.

VITRUVIO. **De l’architecture.** Coord. Pierre Gros. Association Guillaume Budé. Paris: Les Belles Lettres [Trad. Ph. Fleury (Livre I, 1990), P. Gros (Livre III, 1990)].

- VITRUVIO. **De Architectura**. A cura di Pierre Gros. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Volume primo. Torino: Giulio Einaudi, 1997.
- _____. **Architettura (dai Libri I-VII)**. Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri (testo latino a fronte). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.
- _____. **Tratado de Arquitectura**. Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press. 2006.
- VON SIMSON, Otto. **La Catedral Gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden**. Trad. de Fernando Villa Verde. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- VOLPE, Gianni. **Francesco di Giorgio. Architetture nel ducato di Urbino**. Milão: Clup di CittàStudi, 1995.
- WARNKE, Martin. **O Artista da Corte. Os antecedentes dos Artistas Modernos**. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. "*Liberalitas Principis*". In: **Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 142-1530**. A cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel. Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 83-92, 1995.
- WELCH, Evelyn S. **Art and Authority in Renaissance Milan**. London: Yale University Press, 1995.
- WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. London: W. W. Norton & Company, 1971.