

La città nel pensiero di Leon Battista Alberti

Giulio Carlo Argan

Nel 1929 Julius von Schlosser, richiamandosi all'identità crociana di arte e poesia, cercava di ridurre a piú modeste dimensioni la figura di Leon Battista Alberti, che dominava il quadro storico del primo Rinascimento. Lo presentava come il non-artista a paragone del Brunelleschi artista, e non lo risparmiava neppure come teorico, negando che fosse veramente tale, contrapponendo il suo latino umanistico alla novità anche linguistica della prosa di Leonardo, e riducendo infine la sua « pur ragguardevole personalità » a quella di un letterato che mescolava da dilettante retorica e ingegneria. Nell'Alberti, poi, vedeva l'esponente di Roma, *caput mundi* per certo, ma culturalmente ricettiva e ripetitrice, e per questa sua inerzia creativa tanto diversa dalla « vecchia terra toscana, vera terra d'artisti »; e così ricalcava, aggravandole, le piú acute riserve del Vasari, per il quale l'Alberti, nonostante o proprio a causa della sua « scienza e teorica » rimaneva un intruso in quella sua lineare storia del rinascimento dell'arte, che per lui non poteva essere che toscano. La requisitoria dello Schlosser scopriva il partito preso, ma serviva comunque a far giustizia della critica corrente, ancora positivista e preoccupata soltanto di indicare nella varietà degli interessi culturali albertiani il precorrimento della *Vielseitigkeit* leonardesca, che ne era invece il contrario, o quasi. Il partito preso, d'altra parte, aveva i suoi motivi: l'Alberti passava per essere il primo legislatore di quel classicismo, che appariva come il culmine del Rinascimento maturo,

e che proprio per questo ripugnava allo Schlosser che, grande studioso della cultura artistica medievale e dell'arte di corte del Trecento, nel Rinascimento vedeva la fioritura di una cultura radicata, appunto, nella « vecchia terra toscana ».

La rivalutazione dell'Alberti doveva avvenire per un'altra via, affrontando il problema dal versante che lo Schlosser non aveva nemmeno tentato: l'opera architettonica, che il Vasari aveva cominciato a screditare e che, dal Vasari in poi, era stata trascurata come lo svago di un letterato dilettante o addirittura spartita tra i vari esecutori. È vero che già Adolfo Venturi e Mario Salmi avevano intuito il carattere fortemente unitario, espressivo di una originale personalità di artista, dell'architettura albertiana. Ma ora la precisa analisi del Tempio Malatestiano fatta da Cesare Brandi nel 1956 e, due anni dopo, il riesame di tutta l'opera albertiana intrapreso da Bruno Zevi mutavano radicalmente i termini della questione: l'Alberti non era piú il teorico che aveva tentato, con vario successo, la verifica delle proprie tesi, ma era anzitutto un architetto che aveva posto concreti problemi di sintassi costruttiva e che, se certamente aveva il culto dell'antico, aveva tuttavia cercato di stabilire tra l'antico e il presente un nesso dialettico. Per un Alberti architetto ed artista, il trattato non poteva essere che l'enunciato della sua poetica; ma proprio perciò poteva sorprendere che in esso si parlasse molto meno dell'architettura che delle sue condizioni preliminari, dei moventi che suscitano ed orientano

nella coscienza umana la volontà del costruire. Della costruzione non si vogliono codificare le leggi, ma scoprire le origini, descrivere, il processo genetico. L'idea da cui discende l'esigenza del costruire è l'idea di città: come ha notato lo Eden, il trattato albertiano è soprattutto un trattato di urbanistica. Più precisamente è il trattato che la fonda come disciplina autonoma; per questo, appunto, è così diverso dal trattato di Vitruvio, di cui non ripete che la suddivisione in dieci libri.

Per lo Schlosser l'Alberti voleva essere il « Vitruvio moderno »; ma come, se al principio del VI libro polemizza aspramente con Vitruvio, dicendo che il suo linguaggio è tale da parere greco ai latini e latino ai greci, incomprensibile al punto che la trattazione risulta, di fatto, pressoché inutilizzabile? Ha dovuto perciò ricominciare tutto da capo, sia per la materia sia per la terminologia: dunque la divergenza è di principio, sui concetti fondamentali. È già manifesta nel titolo: la *res aedificatoria* albertiana è qualcosa di più esteso della *architectura* vitruviana, che sta alla prima come la specie al genere. Per Vitruvio l'architettura si inquadra nell'ambito più vasto delle tecniche del costruire, è propriamente l'arte della costruzione, il costruire con arte il momento estetico di un'edilizia civile e militare che, avendo già una sua tradizione tecnica, non fa problema; per l'Alberti si inquadra nell'ambito più vasto della città, è l'interpretazione e la comunicazione del suo significato. Vitruvio si riferiva ad uno stato di fatto: le tecniche della costruzione avevano già uno statuto ed una funzione nel sistema dello Stato romano, costituivano uno dei mezzi con i quali l'imperatore (il trattato è dedicato ad Augusto) realizza il proprio disegno politico. Elevare la costruzione ad arte, la tecnica a disciplina, significava rendere omaggio all'imperatore, dargli uno strumento più degno della finalità della sua politica. Con l'eccezione dell'architettura fiorentina, del Brunelleschi e dei suoi immediati seguaci, la situazione che l'Alberti aveva davanti agli occhi era ancora dominata da quello che si potrebbe chiamare il modernismo tardo-gotico: un'architettura che gli pareva priva di struttura, quasi un informe cumulo di pietre, e stracarica invece di ornamenti irragionevoli e immotivati. Non per nulla fin da principio decide di dividere l'opera in due grandi par-

ti: i primi cinque libri per le strutture, gli altri cinque per gli ornamenti. Ammette che esiste una correlazione tra l'ordine delle costruzioni e l'ordine politico-sociale: ma l'architettura non soltanto riflette gli istituti politici, concorre a fondarli. C'è una bellezza intrinseca o « innata » ed è la coerenza costruttiva dell'edificio; e c'è una bellezza aggiunta, che ne precisa più specificamente il significato. La necessità dell'ornamento è in rapporto con le istituzioni (*leges, militia, res divina totaque res publica*) di cui manifestano il significato: in sostanza, il valore di quelle istituzioni non esiste se non in quanto viene rivelato dalla forma architettonica.

Il problema della città non era fondamentale per Vitruvio: per lui la città per antonomasia era la *urbs Romae, caput mundi* e centro del potere, le altre città non erano che i pianeti del sistema, illuminati di luce riflessa. Le città dell'impero romano erano adorne di splendidi monumenti, ma il valore ideale di cui erano l'espressione era sempre il valore dello Stato romano. Il tema della città come entità autonoma, dotata di un proprio significato ideale, è fondamentalmente cristiano, ha le sue radici nel pensiero agostiniano della *civitas dei*, rispetto alla quale la *civitas hominum* è come la copia rispetto all'archetipo. L'idea di una comunità unita dalla medesima fede e dai medesimi interessi vitali, cooperante con tutti i suoi atti al fine ultimo della salvezza, si concreta nella figura della città comunale, raggruppata attorno alla cattedrale che la comunità stessa ha eretta col proprio lavoro, cinta da mura che la proteggono spiritualmente non meno che materialmente; ed è opera dell'arte o, più propriamente, delle arti, cioè delle tecniche differenziate e coordinate, che costituiscono la cultura, e quindi la struttura, della città.

L'Alberti supera, appoggiandosi al pensiero umanistico del Salutati e del Bruni, i due grandi cancellieri di Firenze al principio del Quattrocento, la concezione medievale della città, ma non può tuttavia prescindere: la città di cui descrive la genesi è ancora la rappresentazione visibile dei valori costitutivi della comunità dei cittadini, ma questi valori sono altri, non più soltanto economici e religiosi, ma storici e politici, sicché la città non è più uno spazio chiuso e protetto, ma un nodo di relazioni ed un centro di potere, non più un « comune », ma uno Stato che adempie ad una sua funzione storica.

Come rappresentazione e comunicazione di contenuti storico-ideologici, la città è discorso, oratoria, rettorica; e non è affatto strano che, per trattarne, l'Alberti non ricorra più alla « grassa Minerva » del trattato della pittura, ma al latino di Cicerone, e configuri il rapporto, che per la prima volta chiarimmo, di teoria e prassi come rapporto tra l'idea del politico, che pensa la città, e la tecnica del costruttore, che la edifica. Al binomio di teoria e prassi corrisponde il binomio di retorica e ingegneria, di cui si scandalizzava lo Schlosser; ma se retorica è comunicazione e persuasione, quindi il mezzo con cui il « principe » ottiene l'ubbidienza e la collaborazione dei sudditi, la forma della città è forma retorica e l'ingegneria, che la realizza, non è soltanto la perizia tecnica, ma la disciplina o la scienza del costruttore, una dignità che fa di esso il consigliere, il collaboratore e potrebbe dirsi l'oratore del principe. Né si dimentichi che la figura dell'architetto come ingegnere, detentore esclusivo di una scienza e di una tecnica, era stata definita, pochi anni prima, dal Brunelleschi.

Non è sostenibile la tesi che i tre trattati albertiani — della pittura, della statua, della architettura — costituiscono un sistema delle tre arti maggiori, che vengono così separate, come *liberales*, dalla *mechanica* dell'artigianato. I tre trattati, molto diversi nella struttura, nella forma, nella finalità, non formano una trilogia. Vi è sicuramente una connessione, che credo anche cronologica, tra i due più brevi trattati della pittura e della statua, ma non v'è rapporto diretto tra questi due e il *De re aedificatoria*, anche se in esso si parla, ma specialmente per gli ornamenti, dell'arte dell'architetto.

Le date dei trattati della pittura e dell'architettura sono certe: il primo è stato terminato nel 1436, il secondo nel 1452. Il primo è stato scritto a Firenze, il secondo a Roma. Meno sicura è la collocazione del *De Statua*. La dedica a Giovanin Andrea Busi, discepolo e segretario di Nicola Cusano, vescovo di Aleria, non basta a stabilire al 1464, anno in cui fu assunto alla dignità episcopale, e la data della compilazione del trattato, che non soltanto è collegato a quello della pittura per esplicite dichiarazioni dell'autore, ma manifestamente si riferisce al momento in cui, a Firenze, si individuava nella statua un tema figurativo tipicamente uma-

nistico e oratorio, o rettorico: e cioè ai primi decenni del Quattrocento. Giungendo a Firenze nel 1434, dopo un primo soggiorno a Roma, l'Alberti è stato profondamente colpito dai tre fatti salienti del rinnovamento dell'arte fiorentina in senso umanistico: la grande statuarìa di Donatello, del Ghiberti, di Nanni di Banco; la cupola del Brunelleschi; la pittura di Masaccio. Questo è detto con tutta chiarezza nel proemio del trattato della pittura. L'Alberti si è reso conto che quei fatti rompevano il tradizionale rapporto che passava tra l'aspetto dottrinale e l'aspetto manuale, banalissimo, dell'arte: non c'è più continuità ma distinzione di due livelli, quello della teoria e quello della prassi, e tra essi corre un rapporto logico, di causa ed effetto. Il suo proposito è di riportare l'arte alla concezione classica, alla *mimesis*; ma se l'imitazione dev'essere processo intellettuale, e non puramente tecnico, bisogna che non abbia fini secondi, si dia come fatto mentale autonomo, necessario, conoscitivo, e cioè non sia copia, ma rappresentazione. Polemizza infatti con la tesi trecentesca, del Cennini, dell'imitazione come mezzo: « trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia »: e perentoriamente afferma che « delle cose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla appartenersene al pittore ». Il problema è dunque quello della rappresentazione; e l'Alberti, la cui mente logica tende alla semplificazione e alla classificazione per categorie, considera separatamente i due casi della rappresentazione, della riproduzione integrale, a tutto tondo, e della proiezione sul piano. La prima interessa la cosa in sé, la seconda le relazioni tra le cose, la *historia*, lo spazio non più inteso come estensione indefinita e popolata di tante cose diverse singolarmente interessanti, ma come dimensione di un'azione *storica*, di cui si rappresentano simultaneamente le cause e gli effetti. Poiché l'arte è ormai un fatto intellettuale, le distinzioni di tecnica non hanno più senso: un bassorilievo è bensì realizzato con le tecniche e i materiali della scultura, ma poiché è una rappresentazione sul piano, una *historia*, rientra nella categoria della pittura. Perciò l'Alberti non elabora una teoria della scultura, ma della statua; e perciò non si occupa del rilievo, che rientra nel caso generale della rappresentazione proiettiva. Per lo stesso motivo non si occu-

pa dell'architettura, se non per commentare, con poche parole estremamente significative, la cupola brunelleschiana. E del problema dell'architettura non si occuperà che più tardi, durante il secondo soggiorno a Roma, alla corte di Niccolò V, il primo papa umanista.

Se con i due trattati della pittura e della statua si esaurisce il problema della rappresentazione, quale sarà lo statuto, quale il ruolo dell'architettura? Si può sostenere, con il Michel, che anche la costruzione è rappresentazione, anzi imitazione della natura? Dal contesto del trattato emerge che la costruzione osserva bensì le leggi della natura, ma ne costituisce piuttosto la continuazione e lo sviluppo che non la rappresentazione: la costruzione si inserisce nella natura come fattore che modifica, e perciò bisogna determinare il rapporto tra l'artificiale e il naturale. Benché, il *De re aedificatoria* sia stato scritto a Roma e rifletta il pensiero di una *restauratio urbis* (un intero libro è dedicato al restauro), non è vero che esso si fondi su un'esperienza puramente romana: la città ideale albertiana non è né Firenze né Roma, ma è il risultato della riflessione dell'Alberti sul significato urbano di Roma e di Firenze, come la più antica e la più moderna delle città italiane del suo tempo. Ma già il Brunelleschi vedeva nella Firenze, di cui era il progettista e il costruttore, tramandarsi attraverso la rinascita carolingia e per mezzo dell'architettura, l'eredità di Roma.

Nella dedica del trattato della pittura la cupola del Brunelleschi è così descritta « structura, sí grande, erta sopra e cieli, ampla da choprire con sua ombra tutti i popoli toscani, facta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudicho, come a questi tempi era incredibile potersi così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto ». L'analisi del breve passo spiegherà molte cose. La cupola è una grande struttura, che si erge al di sopra del cielo fisico e che, dunque, non è una « rappresentazione » dello spazio, ma realizza lo spazio nella sua totalità e universalità. È così ampia da coprire non solo il popolo della città, ma tutti i popoli toscani: dunque non è più il simbolo della municipalità, ma della città-capitale, il cui potere si estende al di là delle mura, a tutto il territorio dello Stato. La sua ombra è protettiva, non nel senso di una difesa materiale, ma nel senso dell'autorità che tutela

dall'alto. Il simbolo e l'asse della Firenze trecentesca, chiusa nella cinta delle mura, era la verticale del campanile di Giotto; la forma ampia e capiente della cupola, più che il simbolo e l'asse, era il centro spaziale, il luogo ideale della nuova Firenze, predicata dal Salutati e dal Bruni, la Firenze « virtuosa » di Cosimo il Vecchio, che aveva preso il potere proprio in quell'anno 1434 in cui l'Alberti era giunto a Firenze, fuggito con Eugenio IV da una Roma decaduta e miserabile, in preda al « furore » alle fazioni. Le prime frasi della dedica del trattato della pittura, in cui si parla di « tante optime et divine arti et scientie... manchate et quasi in tucto perdue » (un esordio quasi identico a quello dei tre libri della Famiglia), sembrano riflettere il contrasto tra lo spettacolo del decadimento di Roma e quello della rinascita di Firenze. Ma al tema rettorico segue quello della nuova tecnica: lo stupore e l'ammirazione per l'artificio della grande cupola voltata senza sostegno di incastellature lignee. Questo artificio era inconcepibile nel quadro delle conoscenze tecniche tradizionali, dunque anche la tecnica, o la prassi, non è sapienza ereditata ma invenzione. Forse neppure gli antichi l'avevano conosciuta.

L'Alberti non poteva ignorare che, per trovare il modo di voltare la cupola senza céntrine, il Brunelleschi era andato a Roma a studiare il « modo di murare » degli antichi; ma è andato oltre, ha inventato qualcosa che neppure gli antichi conoscevano. Si delinea così il pensiero che non si debba soltanto imitare l'antico, ma emularlo e superarlo: rimarrà valido nella cultura fiorentina, contestato soltanto da Leonardo, fino a Michelangiolo. I moderni possono superare gli antichi perché, come cristiani, fruiscono del privilegio della rivelazione. Sono in possesso di una verità assoluta e totale, di cui gli antichi non potevano avere che qualche intuizione o presentimento studiando, come hanno studiato, la natura; ma la loro conoscenza del creatore era pur sempre mediata da quella del creato, che appunto perciò doveva essere imitato. La loro perfetta scienza della natura, tuttavia, rimaneva un dato da cui non si poteva prescindere, dacché non si può superare qualcosa di cui non si sia fatta l'esperienza. L'Alberti parla diffusamente delle proprietà del mondo fisico, ma non perché ne abbia fatto oggetto di ricerca diretta: tutta la sua conoscenza della natura è

dedotta dalle fonti antiche, Plinio, Teofrasto, Columella, Varrone. Senza lo studio dell'antico e senza la spinta della spiritualità cristiana il Brunelleschi non avrebbe potuto compiere il miracolo tecnico di innalzare una « *struxtura sí grande, erta sopra e cieli* ». E poiché si trattava di una struttura prospettica, di linee convergenti nel punto di fuga della lanterna, il senso della frase non può essere che questo: la prospettiva, cioè la nuova teoria dello spazio della « *perspectiva artificialis* », va oltre il cielo fisico o naturale della « *perspectiva communis* » e, attraverso di esso, collega il cuore della città, la cattedrale, con il cielo metafisico, empireo.

Se è vero, come sostengo, che il pensiero dell'Alberti circa il significato della città, e per conseguenza dell'architettura, ha cominciato a formarsi a Firenze, non può fondarsi soltanto sull'architettura del Brunelleschi: del resto, lo stesso Alberti afferma che tutte le arti convergono ed il fine comune è *vitam bene beateque agendam*, cioè la vita che si svolge in una città bene ordinata. Ciò che l'Alberti vuole definire e spiegare nel *De re aedificatoria* è la struttura, la forma dello spazio urbano in rapporto alla struttura e alla forma dello spazio naturale. È urbano lo spazio in cui abita una società organizzata, in cui le tecniche del lavoro umano hanno dignità di scienza, in cui si prendono decisioni politiche e si compiono azioni destinate ad avere effetti lontani e durevoli: in una parola, è lo spazio della storia. Ma l'Alberti aveva già definito, nel trattato della pittura, il rapporto strettissimo di prospettiva e *historia*: e se aveva dichiarato di voler parlare come pittore e non come matematico non era certo perché negasse la ragione matematica dello spazio, ma perché sapeva che nella determinazione del nuovo concetto di spazio un gran passo avanti era stato fatto grazie ai pittori: a Masaccio, anzitutto, ma anche a Donatello e al Ghiberti come maestri di quel bassorilievo che, come abbiamo detto, essendo proiezione sul piano rientrava nell'ambito categoriale della pittura. Il compito specifico dei pittori era la rappresentazione della *historia*: e l'azione storica era quella che, nel compiersi, rivelava e risolveva le proprie cause e ne manifestava gli effetti.

Anche in questo, per la verità, il Brunelleschi era stato il primo a impostare il problema: la sua teoria prospettica non è la

premessa, ma il corollario della sua concezione della *historia*. Fin dal 1401, nel rilievo col *Sacrificio d'Isacco* per il concorso delle porte del Battistero, aveva rappresentato come simultanei i diversi tempi dell'evento, realizzando l'unità di tempo come unità di spazio, traducendo le durate in distanze e in grandezze, e ponendo così quel concetto di omogeneità spaziale che è il fondamento di tutta la teoria prospettica. Aveva così configurato come *storico* un fatto tramandato dalla scrittura con un significato puramente religioso. Ma l'esempio più recente e clamoroso di riduzione di un testo religioso alla storia, e di condensazione della temporalità dell'evento nell'unità dello spazio, l'aveva dato Masaccio nel *Tributo della Moneta*, rappresentando come simultanei, ma scaglionati nella distanza di una medesima prospettiva, i tre tempi del racconto evangelico.

Non si trattava soltanto di applicare le leggi della prospettiva architettonica alla rappresentazione di « *casamenti, piani e montagne* »: la prospettiva non era un'ottica, ma una costruzione intellettuale, una teoria: la costruzione, precisamente, della dimensione spaziale in cui l'azione umana non è occasionale o episodica, ma storica. È l'azione storica, con la propria fondamentale eticità, che determina e configura lo spazio dando ordine al mondo. Prima che una ragion matematica, lo spazio prospettico ha una ragione etica: una ragione etica che pone l'azione umana come il prodotto di una volontà razionale. Quando l'Alberti arrivava a Firenze nel '34 l'immagine concreta dello spazio storico era quella del *Tributo* di Masaccio: una cavità profonda in cui le figure della *historia*, gravi di dignità e responsabilità morali, formano una vera e propria architettura, una costruzione centrale. Masaccio muoveva dal Brunelleschi, ma il Brunelleschi è stato il primo a capire che Masaccio aveva trasposto la sua concezione dello spazio dalla sfera speculativa a quella della vita: la delimitazione prospettica della chiesa di San Lorenzo era uno spazio predisposto per la logica dell'azione storica, lo spazio plastico della chiesa di Santo Spirito che il Brunelleschi progetta nell'anno stesso della morte di Masaccio, è uno spazio in cui la storia si è già compiuta. Perciò non evoca soltanto le proporzioni metriche, ma i larghi vuoti dell'architettura romana: di un'architettura cioè che non era fatta *per* la storia, ma *dalla* storia.

Per l'Alberti l'edificio non sarà piú la rappresentazione dello spazio: non sarà piú la scena del teatro, ma il personaggio del dramma, che determina e rende significante lo spazio con la propria presenza e il proprio gesto. L'edificio-personaggio è il monumento: ha un significato storico-ideologico (la storia, infatti, nel pensiero umanistico si configura come ideologia) e lo manifesta e comunica con la muta eloquenza della propria spazialità e degli ornamenti *all'antica*, che sono come il latino umanistico, che veste di retorica classica un pensiero moderno. Ma il monumento è un corpo fisico, ha una propria realtà oggettiva, non è soltanto un piano, una sezione, una *intercizione* della piramide prospettica. È in architettura ciò che, in scultura, è la statua: anche per questo siamo portati a credere che il trattato *De Statua* preceda il *De re aedificatoria*. Ma se il monumento non è una rappresentazione dello spazio, bensì un corpo (*corpus quoddam... veluti alia corpora*, è detto nel proemio), bisogna ricercare quali siano i suoi rapporti con lo spazio e cioè come si passi dallo spazio naturale allo spazio artificiale della città, di cui il monumento è il protagonista.

Dice l'Alberti che la scarsa chiarezza di Vitruvio l'ha costretto a trovare una nuova terminologia: Vitruvio si valeva della nomenclatura corrente nei testi a cui attingeva o addirittura nei cantieri, cioè di termini propri della professione architettonica, mentre l'Alberti vuole trovare termini corrispondenti a concetti che non appartengono alla professione, ma la precedono e la giustificano. Nel proemio si dice che tutti provano il desiderio di edificare qualcosa, progettano *mente et animo aliquas aedificationes*. Bisogna quindi ricercare chi sia l'architetto, e come si formi nella società la sua figura di professionista che interpreta e realizza quella aspirazione comune. Per ritrovare l'origine dell'architettura bisogna risalire ad uno stadio precedente a quello della sua determinazione formale, al momento della sua istituzione. In tutto il suo trattato l'Alberti si preoccupa soprattutto di classificare i fenomeni costruttivi, riducendoli a poche categorie essenziali. Divide la trattazione in due grandi parti: le strutture e gli ornamenti, l'utilizzazione dello spazio e la comunicazione visiva. Definisce un numero ristretto di tipi: il tempio, il teatro, il palazzo; ma, piú che della morfologia, si occupa della loro funzione,

dell'esigenza sociale a cui corrispondono. Procede con un criterio rigorosamente riduttivo: una volta è una successione di archi, un arco è una trave incurvata, la trave è una linea. Come già nel Brunelleschi, così nell'Alberti la riduzione riflette l'insofferenza della morfologia ridondante, della dispersione e confusione degli episodi costruttivi e ornamentali del tardo-gotico: in quelle categorie logiche non potrebbero mai rientrare le guglie, gli archi rampanti, i doccioni piloni a sfascio, i finestroni che annullano le pareti. Ma, soprattutto, l'Alberti rifiuta una morfologia che imita ed emula, per la varietà e la mutabilità delle forme, la morfologia naturale: l'architettura è bensì un corpo artificiale inserito nella congerie dei corpi naturali, ma è artificiale in quanto è prodotto dalla mente e le categorie mentali si formano con la riflessione, la definizione, la classificazione dei fenomeni naturali.

La *res aedificatoria* consta di sei parti, altrettante categorie: *regio*, *area*, *partitio*, *paries*, *tectum*, *apertio*. *Regio*, che il piú recente traduttore rende con « ambiente », è una estensione territoriale definita dal sistema di relazioni in cui si esplica la vita della comunità. Non ha misure determinate: nei termini dell'urbanistica moderna è il *territorio*, la zona che comunque interessa una comunità urbana. *Area* è una porzione della *regio* delimitata da opere murarie, la zona compresa in un perimetro urbano. La *regio* è lo *habitat*, l'area l'abitato. *Partitio* è la suddivisione dell'area in rapporto alle funzioni. *Paries*, i muri, rispondono all'esigenza del chiudere, dell'isolare. *Apertio*, la comunicabilità, risponde all'esigenza opposta, del comunicare. *Tectum* adempie alla necessità elementare di copertura. Le categorie non sono incomunicanti: *area* è la superficie della città, ma anche quella dell'edificio nella città, dei diversi locali nell'edificio; un colonnato è *paries* perché funziona come un muro, ma è anche *apertio* perché mette in comunicazione; *tectum* è ogni sorta di copertura, *sub divo o non sub divo*; *apertio* è ogni apertura, porta, finestra, vano di scala.

La distinzione tra *regio* e *area* è quantitativa perché *area* è una porzione della *regio*, ma è anche qualitativa. *Regio* è suolo, acqua, aria, luce. L'*area* si definisce in termini geometrici, di linee e angoli (e angoli, nel categorismo albertiano, sono anche le curve). La ragion geometrica, allorché si delinea il pe-

rimetro della città, si sovrappone alla configurazione naturale del terreno, ma non arbitrariamente. Il salto qualitativo tra morfologia del territorio e morfologia urbana era già chiara nel Trecento: nell'*Allegoria del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti la città era fatta di linee rette, con prevalenza delle verticali, la campagna di linee curve e ondulate, con tendenza all'orizzontale. La città era ciò che si innalzava dal suolo, ed infatti Ambrogio la rappresenta in costruzione; nel contado, invece, l'opera umana della coltivazione dei campi si adagiava sull'ondulazione naturale del suolo. La città era volume, la campagna massa; la città era spazio, la campagna natura. La *regio* albertiana, tuttavia, è altra cosa dal contado medievale, fascia di orti e di vigne che avvolgeva la città oltre le mura, sopperiva alle sue necessità, offriva ai cittadini lo svago della villeggiatura e della caccia. La *regio* albertiana è la rete delle relazioni, la zona in cui si estende l'influenza della politica cittadina, lo Stato. Le sue dimensioni sono date dalle funzioni: lo sbocco sul mare, le comunicazioni terrestri e fluviali, le fonti di ricchezza, l'opportunità di difese lontane, di antemurali.

La costruzione geometrica della città è strettamente collegata con la configurazione spaziale della *regio*. Le mura sfruttano le pendenze, le sporgenze e le rientranze del terreno, le opere d'ingegneria disciplinano il flusso delle acque, le strade incanalano e moderano l'aria e la luce. Le stesse forme geometriche sono elementi di forza: gli angoli, per esempio, debbono essere « rivolti là dove sia esercitata pressione dal peso di una montagna o da masse d'acqua o dalla violenza dei venti ». La morfologia geometrica della città è tenacemente radicata nella morfologia naturale. Si passa dalla seconda alla prima attraverso la sistemazione razionale delle funzioni elementari del suddividere, chiudere, coprire, comunicare.

Il tramite dalla *regio* alla città è costituito dai materiali che la natura fornisce e gli uomini lavorano: il legname, le pietre, i metalli, la terra per i mattoni. Può parere strano che l'Alberti, che fin da principio dichiara l'attività dell'architetto distinta da quella del muratore o del carpentiere dell'architetto considera compito primario l'ideare intere forme di edifici *ab omni materia separatae*, dedichi vari capitoli alle proprietà dei materiali da costruzione; ma bisogna tenere pre-

sente che le fonti sono sempre gli antichi scrittori e che la natura di cui parla è sempre la natura studiata e descritta dagli antichi. È dunque una natura-storia, una storia naturale che seguita in una storia civile. Il trattato *De re aedificatoria*, in ultima analisi, è un trattato di politica, null'altro essendo la politica che la costruzione della *polis*, della città ideale rispetto alla quale la città reale è come la statua rispetto all'eroe, all'uomo illustre, che celebra.

Le utopiche *città ideali* del Rinascimento, disegnate secondo schemi rigorosamente geometrici, verranno dopo, con Francesco di Giorgio e col Filarete: l'Alberti non si preoccupa della forma finale o perfetta, ma della genesi della città. Riconosce che la struttura della città corrisponde alla struttura sociale e politica; nel IV libro esamina i diversi tipi di governo in rapporto alla distribuzione delle funzioni urbane. Lo schema giudicato migliore di tutti è lo schema oligarchico, in altre parole quello che i Medici avevano instaurato a Firenze: ai « più illustri e più saggi » compete la direzione suprema, che esercitano attraverso un solido apparato esecutivo, e la massa deve ubbidire e collaborare. Così vi saranno edifici destinati *paucioribus primariis* ed altri *minorum multitudini*.

Tuttavia il *De re aedificatoria* è stato scritto a Roma, essendo papa Niccolò V, l'umanista che si proponeva una *restauratio* che facesse sorgere una Roma cristiana dalle rovine dell'antica. L'Alberti afferma di aver studiato l'antico direttamente sui ruderi, e nel suo primo soggiorno romano aveva scritto un'accurata *Descriptio urbis Romae*. Ma se le rovine erano le testimonianze dell'antica grandezza, dimostravano anche la sopravvenuta decadenza: il processo che aveva fatto nascere la città da una perfetta scienza della natura sembrava essersi invertito, facendo regredire l'architettura allo stato di natura, alla roccia. Per riconvertire il progresso regressivo in progressivo bisognava rifarsi alla scienza naturale degli antichi, e superarla, come il Brunelleschi aveva insegnato con la cupola di Santa Maria del Fiore. Roma è il grande modello, la città per antonomasia; ma, più dei monumenti sopravvissuti e dei loro magnifici ornamenti, lo interessano le strutture profonde, la disciplina del corso del Tevere, le condutture, le cloache, le vie militari, i ponti. In altre parole, la giuntura di città e natura. È appunto lo studio delle rovine

che gli suggerisce la metodoolgia da seguire: la riduzione alle categorie essenziali, l'analisi logica delle costruzioni, la ricerca delle motivazioni e dell'intenzionalità primaria dell'edificare. Su questo criterio metodologico, riduttivo, categoriale non si è abbastanza riflettuto: l'Alberti non l'avrebbe determinato e così rigorosamente applicato se non avesse avuto il proposito di fondare una nuova scienza. Leonardo Olschki, che alla prosa « dotta » dell'Alberti ha dato un posto assai importante nella sua storia della letteratura scientifica in volgare, non ha veduto che nel latino del *De Re Aedificatoria*, v'era una novità non tanto linguistica quanto metodologica: il rovesciamento sistematico del metodo pluralistico descrittivo, inventariale della scolastica. La scienza che l'Alberti si propone di fondare è la scienza della città: una scienza che rientra nel quadro della cultura umanistica come *virtus* che domina il *furor* delle forze della natura e le utilizza al fine ultimo della vita storica, civile.