Storia dell'architettura italiana

IL QUATTROCENTO

a cura di Francesco Paolo Fiore



Electa

Piano dell'opera

Il Trecento
Il Quattrocento
Il primo Cinquecento
Il secondo Cinquecento
Il Seicento
Il Settecento
L'Ottocento
Il primo Novecento
Il secondo Novecento

Traduzioni
Duccio Biasi (*Ferrara*)
Augusto Roca De Amicis (*Leon Battista Alberti, Bologna*)
Massimo Tirotti (*Napoli*)

© 1998 by Electa, Milano
Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

FAC. ARCH. BIBLIOTECA
Inv. n. 9605
b. c. n. 1996
coll. ARCH
C 612

Sommario

9 Introduzione
FRANCESCO PAOLO FIORE

38 Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina
ARNALDO BRUSCHI

114 Leon Battista Alberti
HOWARD BURNS

166 Milano e l'Italia nord-occidentale
LUISA GIORDANO

200 Venezia e le città del Dominio
MANUELA MORRESI

242 Ferrara
PIA KEHL

256 Bologna
RICHARD J. TUTTLE

272 Siena e Urbino
FRANCESCO PAOLO FIORE

314 Pienza
NICHOLAS ADAMS

330 Firenze nella seconda metà del secolo
RICCARDO PACCIANI

374 Roma
CHRISTOPH LUITPOLD FROMMMEL

434 Napoli
ANDREAS BEYER

460 La Puglia e il Mezzogiorno continentale
AMERIGO RESTUCCI

470 La Sicilia
GIANLUIGI CIOTTA

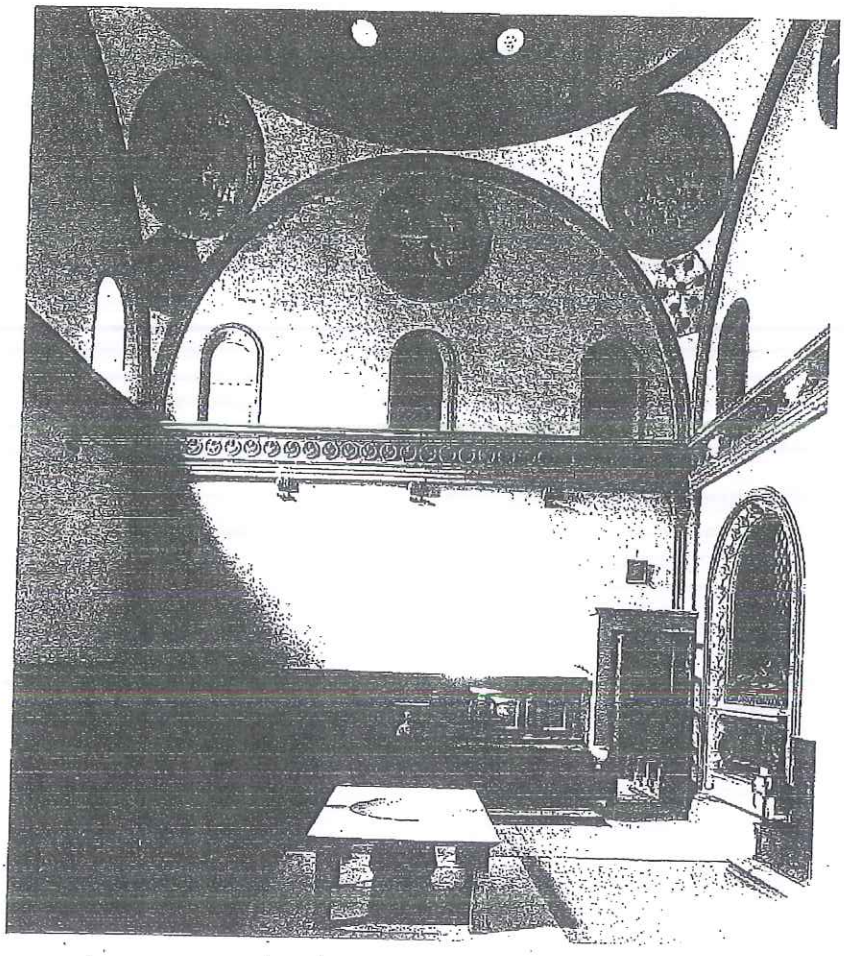
Apparati

492 Tavole sinottiche
a cura di ANNA MODIGLIANI e FLAVIA CANTATORE

526 Bibliografia

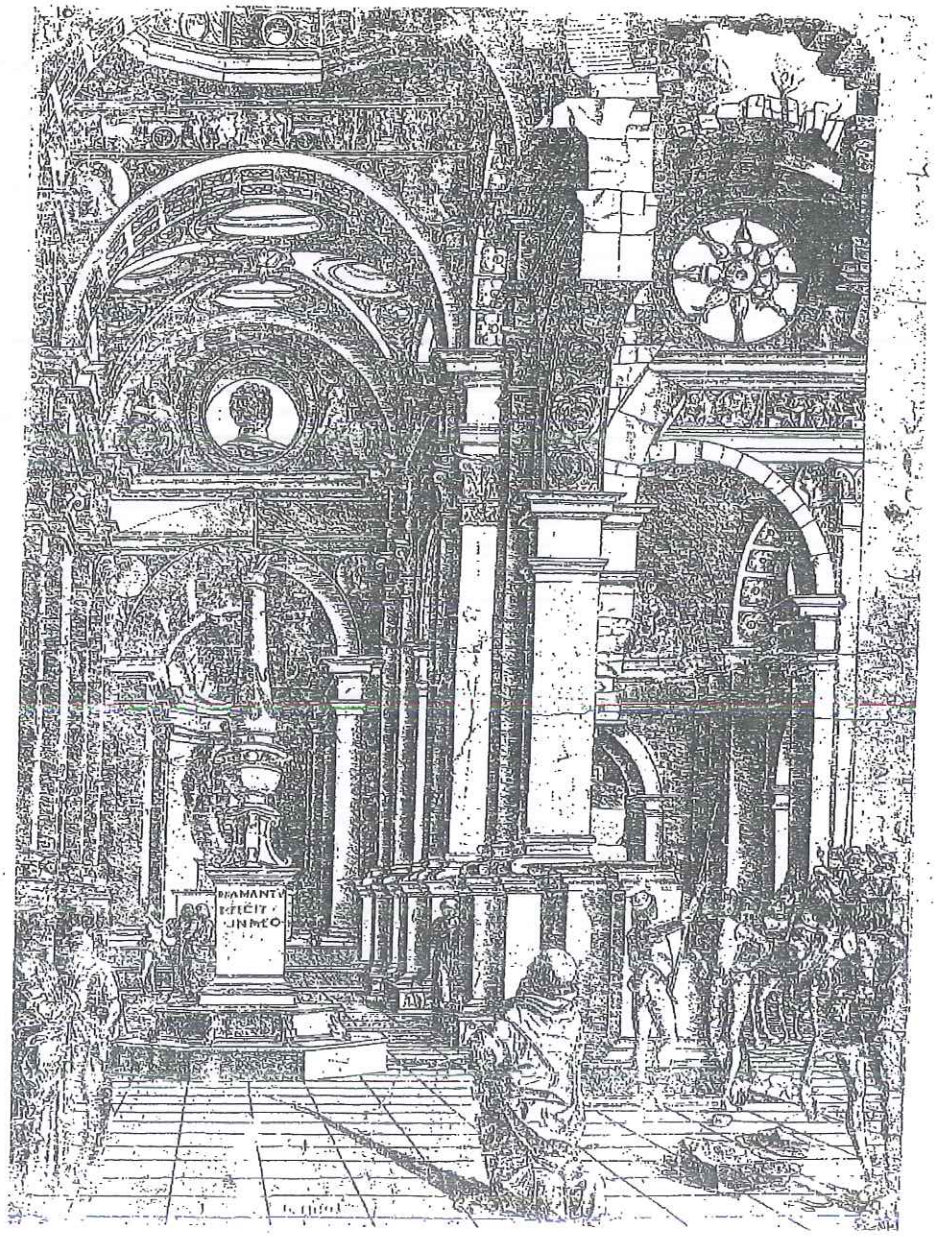
544 Indice analitico

563 Referenze fotografiche



Storia dell'architettura italiana

IL QUATTROCENTO


BRAMANTVS
FECIT
IN ME

Introduzione

Francesco Paolo Fiore

Nell'elogiare Filippo Brunelleschi, "il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare, per modo che oggi dì non s'usa se none all'antica", il Filarete sollecita Francesco Sforza, signore di Milano, a mettere da parte la "praticaccia" tardo-gotica in uso nella Lombardia della metà del Quattrocento: "credo che non fusse se non gente barbara che la condusse in Italia"[1]. Per lui, scultore e architetto fiorentino già attivo nella Roma di Eugenio IV e Nicolò V, l'architettura lombarda avrebbe dovuto abbandonare quelle forme di origine "tedesca", straniere e superate. Nelle sue parole non mancano accenti polemici nei confronti dei maestri che lo avevano rifiutato nel cantiere tardo-gotico del duomo milanese, ma è evidente che di fronte ai problemi di espressione architettonica e tecnica costruttiva, oltre che di concorrenza professionale, Filarete ricorre a quello che Panofsky chiama il *locus standi* dal quale gli umanisti avevano iniziato a guardare con distacco sia all'immediato passato che alla lontana antichità, eletta a nuovo modello[2]. Né deve sorprendere che le raccomandazioni del Filarete emergano da un trattato di corte come il suo, dove mentalità e immaginazioni medievali sono ancora sorprendentemente vitali accanto alle nuove idee e forme umanistiche. Da questo punto di vista, Filarete rappresenta meglio di Leon Battista Alberti, formatosi nelle università piuttosto che nelle botteghe e nei cantieri del primo Quattrocento, continuità e novità dei tempi presso gli artisti. Mutamenti rapidissimi furono del resto imposti agli stessi milanesi se questi, dopo essersi rivolti ancora nel 1482 a Giovanni Nexemperger di Graz e Alessandro Marpac, nel 1486 li allontanarono e, non accontentandosi di affidarsi ai maestri locali per la struttura del tiburio del duomo, chiamarono a consulto nel 1487 il fiorentino Luca Fancelli, allora attivo a Mantova, e nel 1490 il senese Francesco di Giorgio. Del problema erano stati interessati anche Leonardo e Bramante, allora residenti in città: l'*Opinio* di Bramante è esemplare nell'applicare le "ragioni" della nuova architettura alla complessa struttura tardo-gotica del duomo[3]. In una precedente incisione prospettica, la Prevedari (1481), lo stesso Bramante aveva mostrato quanto le strutture all'antica, anche se viste in un evocativo rovinismo, potessero considerarsi stabili e quasi perenni. Dal canto suo, Francesco di Giorgio avrebbe interpretato la soluzione già elaborata dai maestri milanesi e collaborato con il Dolcebuono per raggiungere la soluzione prescelta per il tiburio, messa in opera poi da un cantiere del tutto lombardo[4].

Il parziale, ma problematico mutamento di indirizzi nell'ambito di una delle più importanti fabbriche tardo-gotiche italiane del Quattrocento, riconosce la complessità e maturità raggiunta dalla nuova architettura e rende evidente che è di fronte all'architettura tardo-gotica settentrionale ed europea che la polemica tra innovazione e resistenza nella tradizione si fa più forte e sostanziale, perché

Donato Bramante, veduta prospettica dell'interno di un tempio all'antica nell'incisione di Bernardo Prevedari, 1481 (Milano, Civica Racc. Stampe A. Bertarelli, cat. 121).

in occhiello
Filippo Brunelleschi, sacrestia Vecchia di San Lorenzo, Firenze, c. dal 1422.

coinvolge non solo i problemi più immediati del linguaggio decorativo – e cioè la progressiva ripresa delle forme e degli ordini architettonici antichi – ma anche quelli del concepire e costruire un'architettura che sostituisca alle ossature strutturali "alla gotica" una struttura muraria e continua "all'antica". Non è tuttavia infrequente che la nuova decorazione sia in un primo tempo resa compatibile con il precedente sistema architettonico, per trovare solo più tardi riscontro nella diversa concezione spaziale e strutturale che prende inizio dalle esperienze fiorentine. Una troppo facile differenziazione tra il lascito della solida e diffusa tradizione romanica, gli effetti del rinnovamento gotico due-trecentesco e l'affacciarsi delle nuove soluzioni umanistiche non è anche per questo possibile, nel Quattrocento, e va affrontata con la coscienza che una eccessiva semplificazione del binomio continuità-innovazione, o la contrapposizione dei termini astratti di Gotico e Rinascimento, non porta a risultati apprezzabili.

Il riferimento agli esempi antichi, ai quali l'architettura si rivolge più direttamente di quanto non facciano la scultura e soprattutto la pittura, resta, beninteso, una discriminante. Ma esso acquista un valore relativo se non viene esaminato nel contesto dell'intero organismo architettonico e in quello delle singole situazioni locali. Nel trattare l'architettura del Quattrocento in questo volume, l'attenzione si rivolge dunque ancora una volta all'apparizione del nuovo laddove esso si presenta, ma anche alla discussione del quando e come esso testimoni dello scontro tra due diverse culture attraverso resistenze e commistioni che continuano a sussistere nei centri italiani. Se ancora nel Cinquecento la polemica insisterà sul tema della *firmitas*, sarà forse perché le scelte linguistiche discendenti dall'architettura antica non saranno sufficienti a scalzare del tutto il processo costruttivo dell'architettura passata. È così che Raffaello, ricostruendo la nascita dell'arco acuto come intreccio di due alberi nella selva nordica, dichiarerà che "benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile"[5], e Vasari ribadirà, con sottile e capzioso ritorno dalle ragioni della forma a quelle della struttura, che le "opere tedesche ... non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possino reggere"[6].

Dalle notissime interpretazioni del Gotico di Raffaello e Vasari era partito Panofsky per ripercorrere il dibattito tra coloro che, dopo le entusiastiche definizioni del Rinascimento di Michelet (1855) e Burckhardt (1860), hanno preferito fare emergere gli elementi di continuità piuttosto che di rottura del Rinascimento con il Medioevo. Nel distinguere le rinascenze medievali dal Rinascimento, Panofsky individua la linea di confine nella coscienza del distacco: caduta ogni continuità, il Rinascimento poté far "rinascere" l'antico con esiti nuovi, reintegrando le forme con i contenuti[7]. Ciò non escludè che nelle arti figurative del maturo e tardo Medioevo tale distacco si fosse già in parte verificato, e che la rappresentazione di uno spazio "continuo e infinito", come egli definisce lo spazio "moderno", si fosse avviata con Duccio, Giotto e Cavallini tra la fine del Duecento e i primi del Trecento[8]. Poco dopo la metà del Duecento, Nicola Pisano aveva trasferito in Toscana gli esiti del "proto-Rinascimento" sviluppatosi nell'Italia meridionale di Federico II, e Arnolfo di Cambio, suo allievo a Pisa, era stato lo scultore-architetto capace di gareggiare in innovazione con i grandi pittori contemporanei.

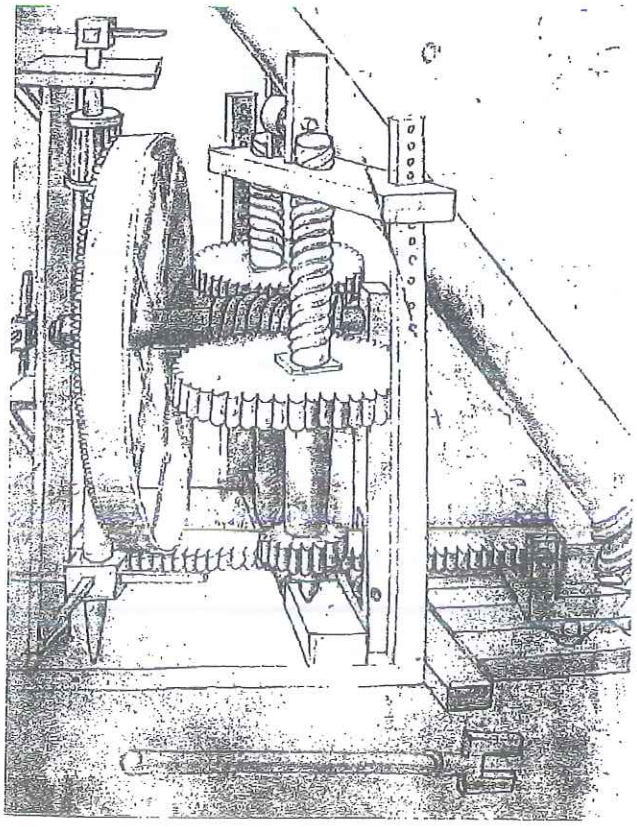
Il superamento dell'astratta ricostruzione burkhardtiana del Rinascimento – pure fondata su approfondite ricerche filologiche[9] e preoccupata di non svincolare la storia dell'arte da quella che l'autore considerava la "triade" unitaria di stato, religione e cultura – ha preso avvio anche da altri punti di vista. Secondo Chabod è l'assenza di una problematica delle origini che, nella ricostruzione di Burckhardt, impedisce di riconoscere nella rinascita dell'antico la conseguenza, e non la causa, dell'Umanesimo quattrocentesco[10]. Una stretta connessione tra cultura e vita sociale emerge così alle origini dell'Umanesimo. Secondo Garin, gli umanisti scoprirono i classici proprio grazie alla capacità di distaccarsene e di interromperne il formalizzato insegnamento medievale. La nuova lettura umanistica ebbe più valore dell'acquisizione di tanti manoscritti latini e greci: per Leonardo Bruni gli *studia humanitatis* sono la "formazione dell'uomo integrale"[11]. La questione storica delle origini dell'Umanesimo si lega per questa via alla necessità di riscoprire valori e contenuti centrali nella formazio-

ne dell'uomo contemporaneo, dove il tema delle libertà civili diviene protagonista. Baron connetterà direttamente la nascita del Rinascimento alla vittoria dei fiorentini sul disegno egemonico e assolutistico dei Visconti[12]. L'interpretazione del Rinascimento immerso in un "lungo" Medioevo è stata d'altro canto recentemente articolata e riproposta da Le Goff, e il dibattito non si può spegnere, ma piuttosto articolare nei suoi diversi aspetti. Al diffuso e opportuno scetticismo riguardo alla questione se sia lecito[13] porre Medioevo e Rinascimento in diretta opposizione, si può rispondere adottando con Tafuri un uso metaforico dei due termini. Ciò consente di condurre più liberamente un'indagine su più livelli che porta a determinare il momento in cui appare, nelle diverse situazioni, quello che egli considera l'elemento distintivo del nuovo: un "sistema compiutamente rappresentativo" che in architettura porta alla "fondazione di un codice attraverso una serie infinita di eccezioni"[14].

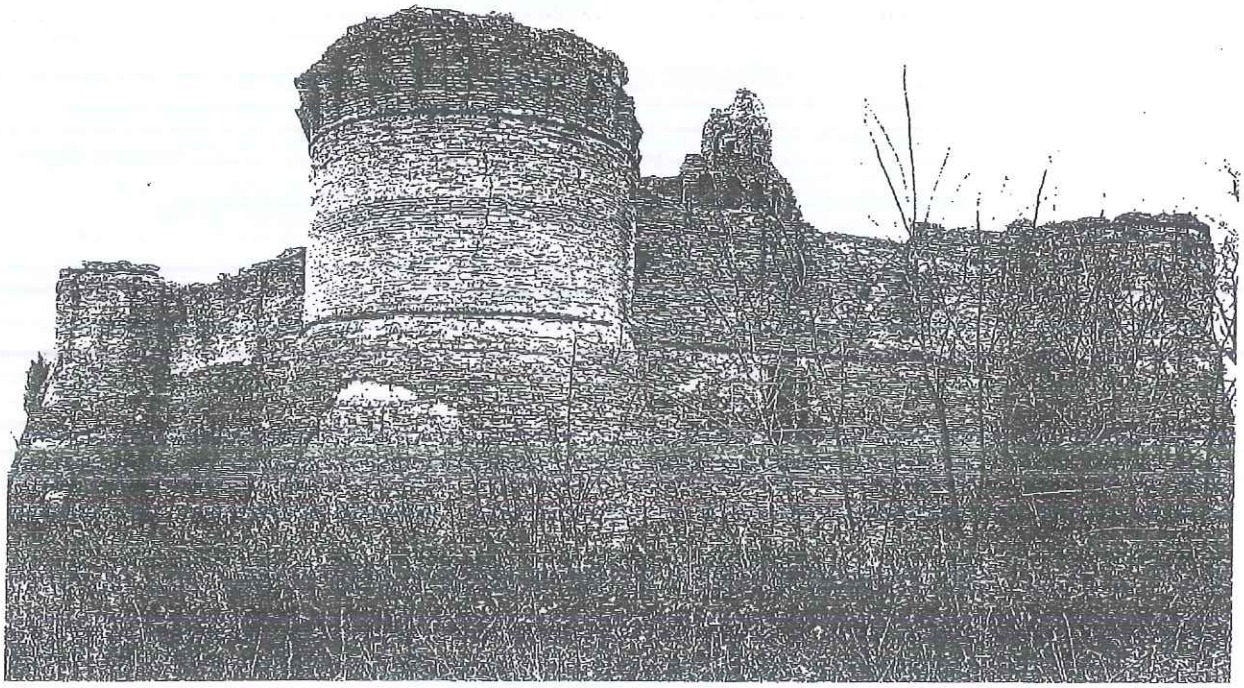
Anche le conoscenze acquisite con il rinnovato studio dei testi classici sarebbero state utilizzate allo scopo di confrontarsi con gli antichi e di superarli. Dall'intento di trasformare il mondo, emerse nel Quattrocento l'atteggiamento scientifico, o pre-scientifico, che portò, tra l'altro, alla compilazione dei trattati di architettura e che spinse a sperimentare i valori della "scoperta" e della "riscoperta" delle macchine, civili e belliche, già comprese da Vitruvio entro l'architettura. Accanto alla nuova razionalità nelle arti[15], che va dalla commensurabilità degli spazi in prospettiva al proporzionamento degli ordini architettonici, entra in gioco la razionalità che presiede alla realizzazione di fortificazioni, strade, acquedotti – quelle che oggi chiameremmo le infrastrutture della città – con tutte le implicazioni proprie del rappresentare e dell'agire a scala urbana e territoriale. A essa attingono le ricerche intorno alle macchine essenziali nei nuovi processi di costruzione, come nel caso della cupola di Santa Maria del Fiore del Brunelleschi o dell'innalzamento dei nuovi colonnati all'antica, ma anche intorno alle macchine per l'assalto e la difesa, e alle nuove armi da fuoco. Piuttosto che sull'antico, le nuove fortificazioni si baseranno su geometria e funzionalità[16] per generare forme massicce e sempli-

Francesco di Giorgio, alzacolonne nel codice di macchine e fortificazioni presentato a Federico da Montefeltro (Londra, British Museum, ms. 197.b.21, f. 27v).

Francesco di Giorgio, figure geometriche, fortezze e parti delle nuove difese nella prima versione dei suoi *Trattati* (Torino, Bibl. Reale, ms. 148, f. 4r).







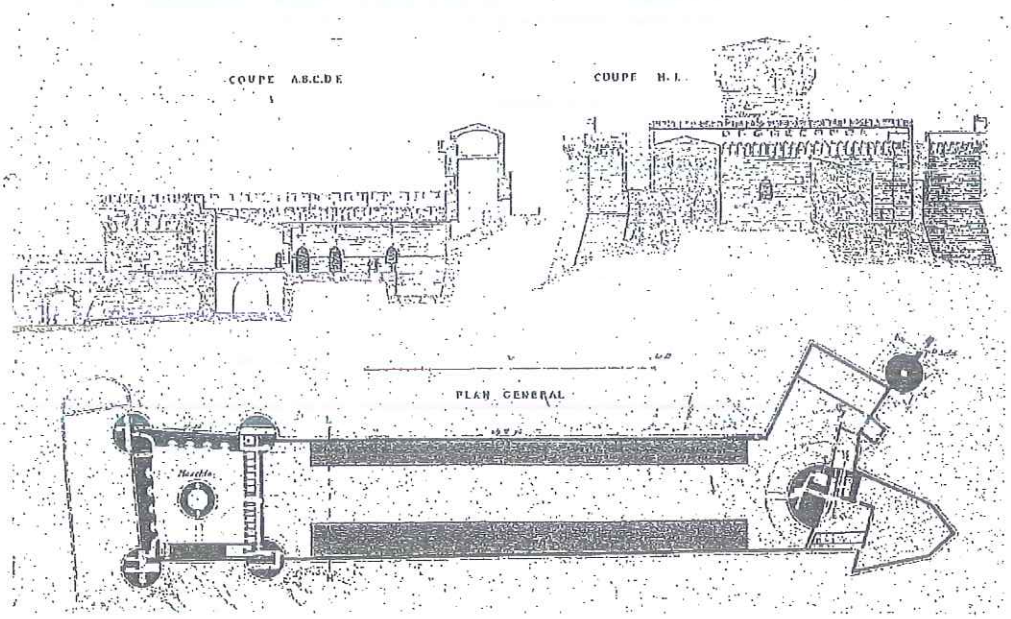
Giuliano da Maiano, la rocca di Montepoggiolo (Forlì).

ficate di rivellini acuti, fortezze rombiche con torrioni circolari o bastioni di forme spezzate, recinti poligonali e bastionati, tutti difendibili con tiri lungo i fianchi, come si inizia a vedere ad esempio nelle rocche malatestiane di Fano o di Rimini e in quelle fiorentine di Montepoggiolo (1471)[17] o di Volterra (1472), quest'ultima fatta costruire da Lorenzo de' Medici con la consulenza dell'allora alleato Federico da Montefeltro[18].

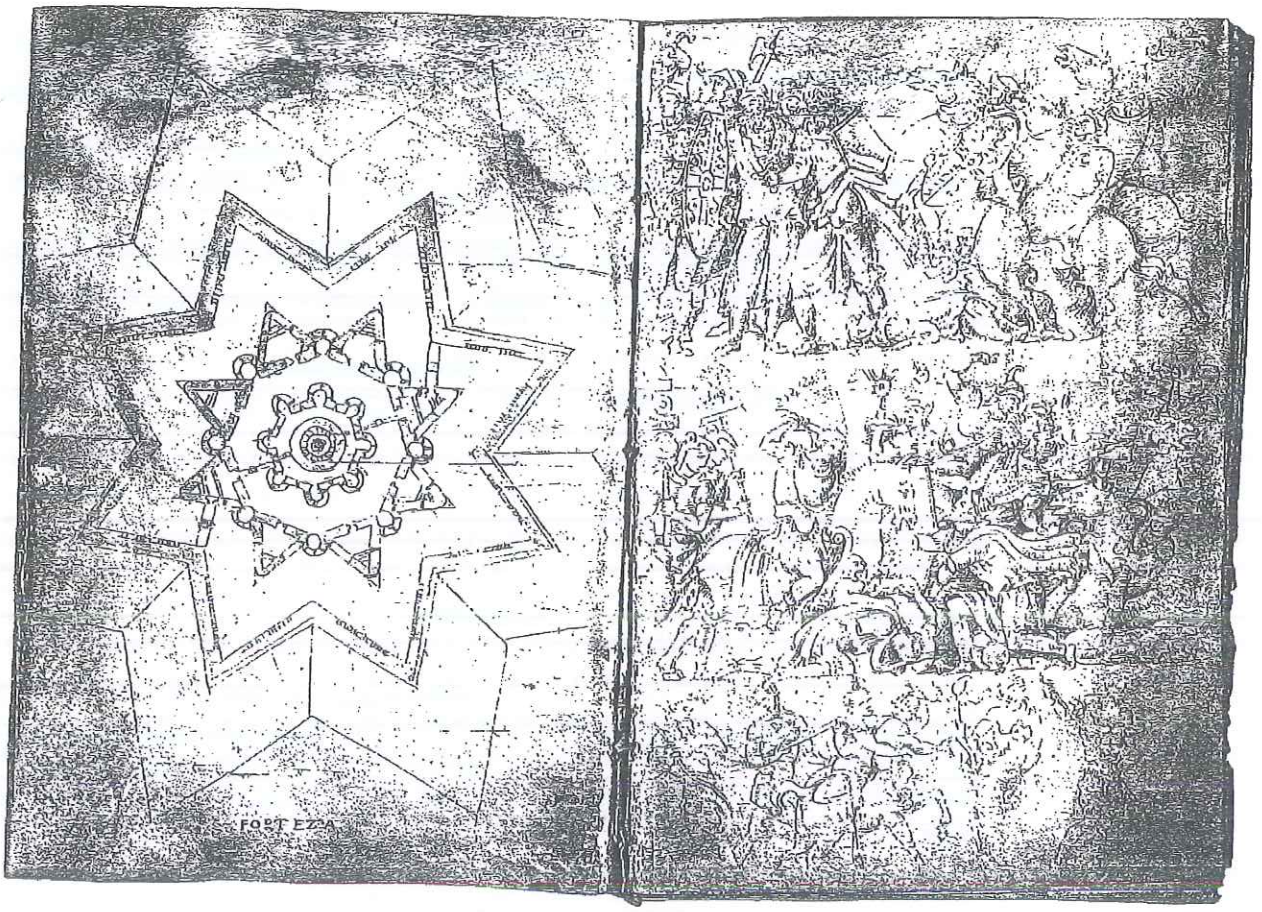
In queste architetture e negli scritti e disegni che ne discendono, si esercita un atteggiamento sperimentale che coinvolge di riscontro la riscoperta e l'interpretazione dei monumenti antichi. Per tutto il Quattrocento esso condizionerà i nuovi principi architettonici basati su proporzione, geometria e antropomorfismo, a volte anche ingenuo. La tendenza a vedere nelle architetture antiche norme o modelli da replicare rigidamente si affermerà solo alla fine del secolo, come testimoniato dal progressivo infittirsi delle dispute sull'imitazione anche in campo letterario - basti ricordare per tutti la presa di posizione di Angelo Poliziano contro la moda di un ciceronianismo inteso come fedele ripresa della prosa di Cicerone[19]. Ma agli inizi del Quattrocento, così come i letterati non si posero il problema di identificare testi "classici" nell'ambito di quelli antichi[20], gli architetti non si indirizzarono verso una testuale imitazione di singoli monumenti. A partire dall'osservazione di tante rovine, disperse e in gran parte sepolte, essi accettarono o articolarono piuttosto il "sistema" razionale e profondamente fiorentino del Brunelleschi, lo trasformarono con Alberti o lo tradirono tornando alla tradizione con Michelozzo, più incline all'amore per la *varietas* che alla definizione di un nuovo e coerente sistema. Non va dimenticato, infatti, che gli artisti che si aggiravano per Roma taccuino alla mano avevano di fronte i resti sparsi di edifici della Roma repubblicana, imperiale e paleocristiana dei quali spesso ignoravano persino la funzione, e che le maggiori e più venerate basiliche dell'età di Costantino non potevano dirsi meno antiche della basilica di Massenzio, dell'arco o delle stesse terme di Costantino sul Quirinale. Fu anche per questo che Nicolò V volle "instaurare", come dice l'Al-

bertini – cioè rifondare sull'antico, ma in senso profondamente cristiano – la città di Roma tornata dal tempo di Martino V, sede papale[21]. Inoltre andavano maturando modi diversi di guardare all'antico, e resti diversi di antichità erano visibili fuori dell'Urbe: a Napoli, Rimini, Verona, Pola, per citare solo alcuni centri italiani, o in Provenza, ad Arles, Nîmes, Orange. Dal canto suo il testo di Vitruvio, mai dimenticato nel Medioevo e che riacquistava ora interesse come unica testimonianza scritta di quel passato, sarebbe stato per tutto il secolo fonte di equivoci piuttosto che di soluzioni[22].

L'aristocratizzazione, o rifeudalizzazione, della società italiana era stata preparata per tempo dalle trasformazioni politiche del XIII e XIV secolo. Già alla metà del Duecento si registra l'ascesa dei primi signori, quando cariche pubbliche comunali come quella del capitano del popolo o del podestà erano passate in mano a membri di famiglie feudali, e alla fine del Trecento, in concomitanza con la crisi della città-stato, il signore cittadino era divenuto signore territoriale. In numerosi casi i suoi diritti dovettero fare i conti con gli ordinamenti locali; come a Urbino, dove il salto tra i poteri feudali dei Montefeltro e quelli comunali sarebbe risultato comunque incolmabile, o a Gubbio, che si rivolse agli stessi Montefeltro, signori confinanti, per difendersi dal ricatto dei fuoriusciti e dalle compagnie di ventura[23]. Fu impossessandosi di speciali organi cittadini, destinati a governare il mutamento e guidati da fedelissimi, che a Firenze Lorenzo de' Medici detenne il potere senza mai assumere ufficialmente la carica di signore della città[24]. E se Chittolini lamenta che la crisi della città italiana è stata troppo spesso ricondotta dalla storiografia sotto l'aspetto dell'avvento della signoria a danno di aree toccate da quel fenomeno molto più tardi, e osserva che lo stato italiano del Rinascimento non fu "quello 'stato moderno' o meno che mai quello 'stato assoluto' che si è talvolta troppo frettolosamente intravisto"[25], si deve purtuttavia riconoscere che una linea unitaria di evoluzione fu presente nella tendenza a creare assetti statali territorialmente più ampi e strutture di governo più stabili e definite. Ciò malgrado la compresenza di numerosissimi e particolari ordinamenti. Singolare fu, in ogni caso, l'aspirazione al raggiungimento di un articolato equilibrio[26] attraverso un processo di trasformazione istituzionale e politico-giuridica che ruppe con il passato e anticipò problemi protrattisi nei secoli successivi. Quando, nel Quattrocento, i ceti già dominanti si rafforzarono, l'aristocratizzazione dello stato venne differentemente espressa e garantita a seconda delle specifiche condizioni locali, con diversità riconoscibili anche a partire dalle scelte e dalle modalità realizzative delle opere che modificarono l'immagine e gli spazi delle città: vie, ponti e strutture per la difesa, architetture per il



Volterra, planta e sezione della rocca voluta da Lorenzo il Magnifico con il consiglio di Federico da Montefeltro (da G. Rohault De Fleury, *La Toscane au Moyen Âge*, Paris 1873).



Giuliano da Sangallo, modello di fortezza stellare a recinti concentrici e figure dall'antico (Siena, Bibl. Comunale, cod. S.IV.8, ff. 27v-28r).

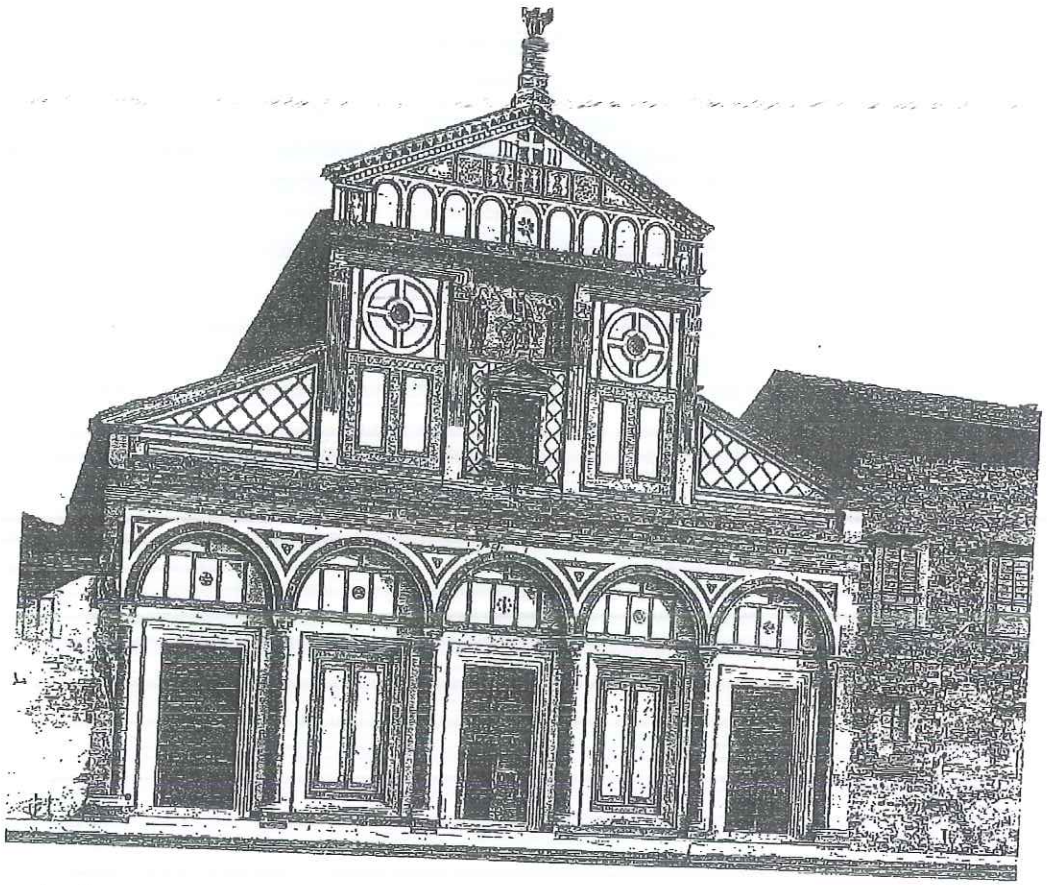
culto, residenze signorili, edifici pubblici e palazzi, sino alle abitazioni dei singoli cittadini.

Nei suoi studi sui centri del Rinascimento, Chastel ha distinto tre umanesimi, quello "epigrafico e archeologico" a Padova, quello "filologico e filosofico" a Firenze, quello "matematico" a Urbino[27] e la sua indagine ha evidenziato come il richiamo, spesso confuso, di tante differenti spoglie antiche sia stato sentito e interpretato nei diversi centri secondo le tradizioni artistiche e le condizioni locali. Quanto contò la committenza, che non fu dunque meramente signorile, visto anche che nell'Italia settentrionale e meridionale si presentano forme statali di tipo monarchico, mentre a Venezia e nell'Italia centrale si costituiscono oligarchie di governo piuttosto che vere e proprie signorie? Nel caso delle monarchie la produzione artistica si lega più direttamente alla tradizione dei luoghi di provenienza della dinastia; nelle repubbliche, come Venezia o Siena, risponde al gusto diffuso che condiziona, attraverso le varie magistrature, i diversi cantieri; nelle signorie è più direttamente influenzata dall'educazione e dalle ambizioni del signore, posto che il potere signorile è a sua volta condizionato dai precedenti istituti repubblicani per il governo dello stato e delle opere pubbliche. A Roma, caso singolare fra gli altri, il succedersi dei pontefici determina il mutare delle gerarchie con le quali il potere nobiliare e comunale devono venire a patti e le stesse iniziative architettoniche risultano condizionate dal rapido mutare dei papi e della committenza curiale[28]. L'importanza di una linea di ricerca che distingua l'emergere del nuovo linguaggio nei singoli centri italiani va dunque sottolineata, anche in considerazione dei loro legami con i diversi stati europei. Ciò ci riporta non solo agli scambi della pittura italiana con quella fiamminga a olio – che a partire dai grandi van Eyck e van der Weyden fu tanto apprezzata nella penisola soprattutto dopo il 1440-50 – o alle idee e suggestioni derivate dagli scambi di mercanti e banchieri italiani in Europa settentrionale e in Oriente, ma soprat-

tutto agli effetti della più generale gravitazione territoriale e sociale degli stati italiani verso l'esterno: di Venezia verso il Levante, con domini dall'Istria e la Dalmazia sino alla Grecia e a Cipro; del ducato dei Savoia a cavallo tra Francia e Italia; della repubblica di Genova verso i mercati orientali sebbene i suoi possessi e interessi vi fossero già in netta diminuzione nel secolo; del regno di Napoli, con Sicilia e Sardegna, verso l'Aragona, regioni su cui Alfonso V il Magnanimo regna ancora congiuntamente. È una situazione del tutto particolare in Europa, quella italiana, in cui alla proiezione verso l'esterno si sommano una frammentazione politica notevole e connessioni interne ridotte, anche se obbligate, mentre la competizione fra stati non è turbata, sino al 1494, da interventi esterni. Secondo Tenenti l'Italia del Quattrocento non è, per tutte queste ragioni, un organismo unitario[29].

Se il passaggio dal Medioevo al Rinascimento non si risolse senza un lungo travaglio e provvisori ritorni su scene molto differenti tra loro quali quelle descritte, diviene allora necessario stabilire quando, nei diversi luoghi e nelle diverse situazioni, il nuovo "sistema rappresentativo" emerse in architettura e come esso si presentò e si articolò, e ricostruire, per i diversi centri, i diversi tempi di reazione all'avanzare e al diffondersi della cultura e delle forme umanistiche. Il processo di attrazione delle forme architettoniche da parte dell'antico non esclude in Italia l'esaltazione di quei caratteri regionali che in Europa caratterizza la fase ultima del tardo-gotico[30]. La tradizione storiografica ha tante volte definito "proto-umanistiche" le architetture romaniche fiorentine del battistero, di San Miniato al Monte o della badia di Fiesole[31]. Ma non va sottaciuto che nella stessa Firenze si verificano, soprattutto nella prima metà del secolo, innesti del nuovo linguaggio su preesistenze come l'Orsanmichele o la stessa Santa Maria Novella, architetture gotiche alle quali fu consentito di perdurare in difficile simbiosi con gli elementi che le rinnovavano, anche se esse erano apparentemente meno congeniali al nuovo rispetto alle precedenti architetture romaniche. Nell'Italia settentrionale e meridionale, dove il riferimento all'antico passa attraverso il linguaggio importato dagli artisti fiorentini, tali intrecci generarono ibridazioni, confronti e opposizioni persino più violenti.

Indagare storicamente questi passaggi non è agevole e, al di là delle forme architettoniche che ne risultano, motivazioni, scelte e mentalità restano spesso indecifrabili. Anche per questo la complessità di tante e lente trasformazioni, che comportano un esame di dettaglio difficilmente riconducibile a unità, ha trovato semplificazione nelle descrizioni e raffigurazioni della "città ideale". Sono modelli che incarnano il desiderio di una trasformazione possibile d'un tratto e quasi senza limiti di luogo, e ciò dà spiegazione del loro successo passato e recente. Ma anche in questo caso si scopre che "la città ideale di tante scritture del secolo XV ... è una città reale portata a compimento ... è Firenze, è Venezia, è Milano, quando siano perfezionate le loro leggi e finite le loro 'fabbriche'"[32]. Al di là delle convenzioni prospettiche e delle formule iconografiche all'antica ripetute in tanti fondi di pitture, rilievi e tarsie lignee, e persino nelle splendenti e astratte "città ideali" rappresentate alla fine del secolo nelle tavole di Urbino, Berlino e Baltimora[33], numerose case tardo-medievali restano infatti allineate lungo gli spazi regolari destinati alle architetture umanistiche. Se ci rivolgiamo poi alle più articolate descrizioni e rappresentazioni dei trattati, troviamo che i diversi modelli urbani sono proposti in ragione del sito, della grandezza e del regime politico. È ancora una volta Leon Battista Alberti a restituire per primo il senso del rapporto tra forme della città e dello stato, mentre Francesco di Giorgio descrive e illustra in realistici schemi l'alternativa tra impianti radiocentrici e vie ortogonali chiusi nella geometria delle nuove fortificazioni. Persino nel *Trattato* di Filarete, che propone la città-modello di Sforzinda in forma stellare e apparentemente astratta da un contesto veridico, traspaiono riferimenti oltremodo chiari alla città esistente: la forma di governo è signorile, quella di Francesco Sforza; la struttura radiocentrica è sovrapponibile a quella di Milano; gli edifici principali sono spesso fantastici e nondimeno legati a quelli da lui stesso intrapresi, come l'ospedale di Milano o il duomo di Bergamo, mentre altrove si tratta in più casi di rielaborazioni delle architetture antiche di Roma. Poco delle elaborazioni "ideali", al di là della regolarità già caratteristica delle terre nuove



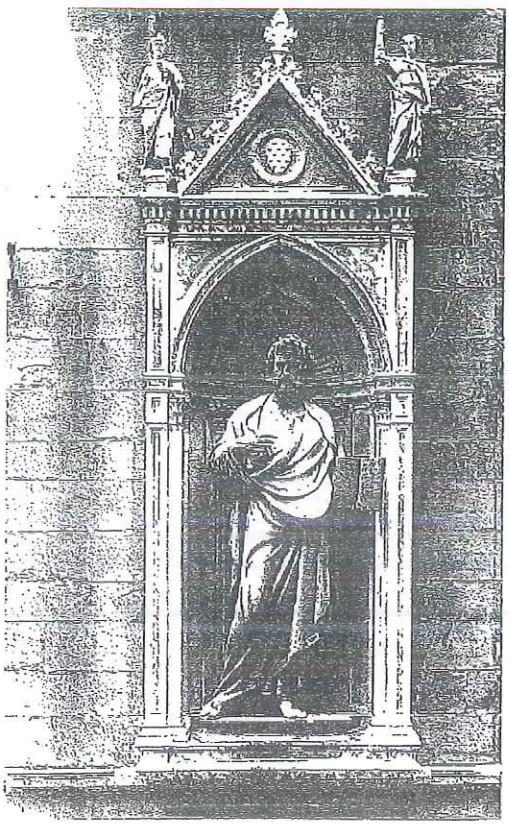
Firenze, la facciata della chiesa di San Miniato al Monte in una veduta di fine Ottocento.

medievali[34], traspare del resto nei piccoli centri di nuova fondazione quattrocentesca come Giuliano-va, eretta dal 1472, o Poggio Imperiale, fatta iniziare da Lorenzo il Magnifico dopo gli eventi del 1478 e lasciata interrotta ad eccezione della cittadella[35]. Saranno piuttosto le ristrutturazioni, come quelle di Pienza, Sarzana o Imola, e soprattutto i piani e le realizzazioni di parti di città maggiori, come nei casi di Borgo a Roma, dell'addizione Erculea a Ferrara o di via Laura a Firenze, a permettere un più interessante e articolato confronto tra programmi, realizzazioni e fallimenti[36]. Emergono in questi ultimi casi i primi progetti di regolata crescita urbana che rivelano le strategie, ma anche i limiti del potere signorile di fronte ai diversi poteri cittadini, e spesso l'inadeguatezza degli stessi ideali umanistici rispetto alle resistenze della città reale.

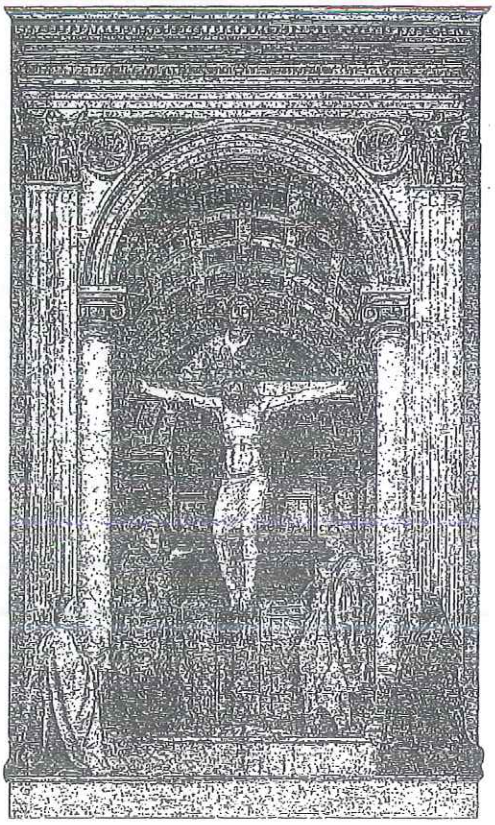
Posto che nella storia dell'architettura del Quattrocento italiano emergono quadri molteplici dei quali non si può riproporre un'astratta ricomposizione "ideale", il presente volume è stato suddiviso in saggi dedicati alle città-capitali, che caratterizzano la realtà italiana del tempo, e alle rispettive aree di influenza; agli autori si è posta la questione prioritaria del perché e quando vi si affacciarono le nuove forme. Né paia scontato che molte delle architetture qui esaminate coincidano con i monumenti oggetto di una lunga tradizione di studi, visto che essi sono inseriti in un quadro di relazioni il più possibile aggiornato per cronologia e interpretazione, mentre ne mutano pesi e collegamenti. Occuparsi dei monumenti è in ogni caso necessario, avendo per oggetto il Quattrocento, per tenere conto delle gerarchie di intervento delle "classi superiori"[37] che governano le trasformazioni cittadine tramite la realizzazione di architetture di valore esemplare e trainante rispetto al contesto. Nell'introdurre la riedizione della sintesi sull'architettura del Quattrocento di Ludwig Heydenreich, la più recente e approfondita (1974) tra quelle disponibili, Davies nota opportunamente che il successivo sforzo di aggiornamento ha accentuato lo studio "archeologico" dei monumenti[38]. In effetti la man-

canza di un precedente, esteso e sistematico studio delle fonti e degli stessi edifici nel loro specifico processo costruttivo e nelle loro specifiche soluzioni architettoniche ha sollecitato, nella produzione storiografica degli ultimi venti anni, approfondimenti che sono spesso ripartiti dalla ricerca filologica del secolo scorso. Si può ricordare, per proporre un unico esempio, che solo di recente è stato affrontato lo studio "archeologico" di edifici pur notissimi come le chiese dell'Alberti a Mantova[39]. Ciò ha indubbiamente concorso a dirigere l'attenzione verso i monumenti, anche se ha reso sempre più difficile, di fronte al numero e alla varietà dei contributi, elaborare aggiornate e sempre più necessarie sintesi generali. L'accumularsi di contributi specifici e parziali – che si giovano di trascrizioni di documenti, rilievi di precisione, risultati dell'analisi materiale di murature e sistemi costruttivi, o semplicemente di una sempre più estesa documentazione fotografica – rende difficilmente praticabile l'ipotesi di riproporre la sintesi di un singolo. La soluzione adottata, di affidare a più autori l'impegno di sintesi parziali, affronta d'altro canto il rischio di differenze e pluralità di metodo, ma testimonia l'ampiezza degli orizzonti di studio e il fatto che in questi ultimi vent'anni la ricerca è effettivamente proceduta grazie al confronto di più studiosi.

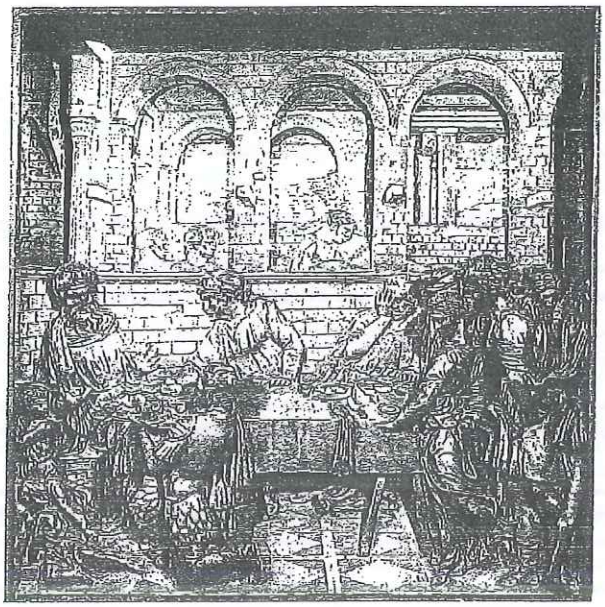
Nel presente volume, solo i primi due capitoli sono stati dedicati a singoli architetti – Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, gli iniziatori – anche se alcuni autori hanno sentito la necessità di ritagliare spazi da dedicare ai maggiori protagonisti nei capitoli destinati ai singoli centri. Ciò non esclude che gli intrecci tra le vicende architettoniche e i protagonisti della Firenze artistica della prima metà del secolo siano ben presenti nel primo capitolo, dove qualsiasi analisi avrebbe visto emergere Filippo Brunelleschi per personalità e scelte innovative – può la storia della costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore farne a meno come protagonista? – prima e dopo il 1434, l'anno in cui ha inizio la produzione matura del Brunelleschi e del Ghiberti[40], in coincidenza con l'arrivo di Alberti a Firenze al seguito di Eugenio IV. Il minor spazio che si è dato a Ghiberti e al suo allievo Micheloz-

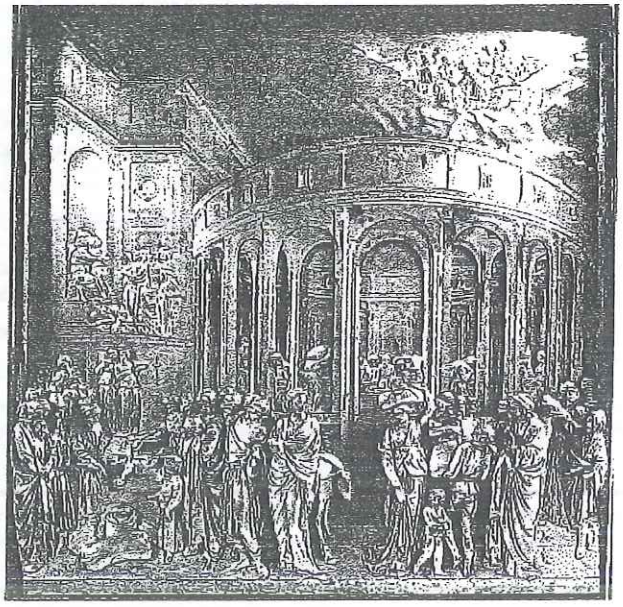


Lorenzo Ghiberti, tabernacolo di San Matteo all'Orsanmichele, Firenze, 1422-23.



Masaccio, *Trinità*, Santa Maria Novella, Firenze, c. 1425-26.





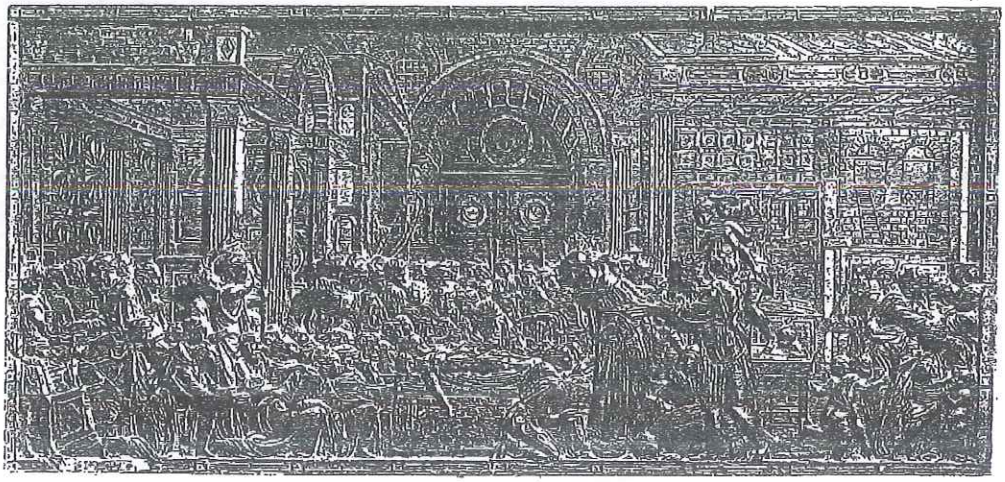
Donatello, *Banchetto di Erode*, formella del fonte battesimale in San Giovanni, Siena, 1427-30.

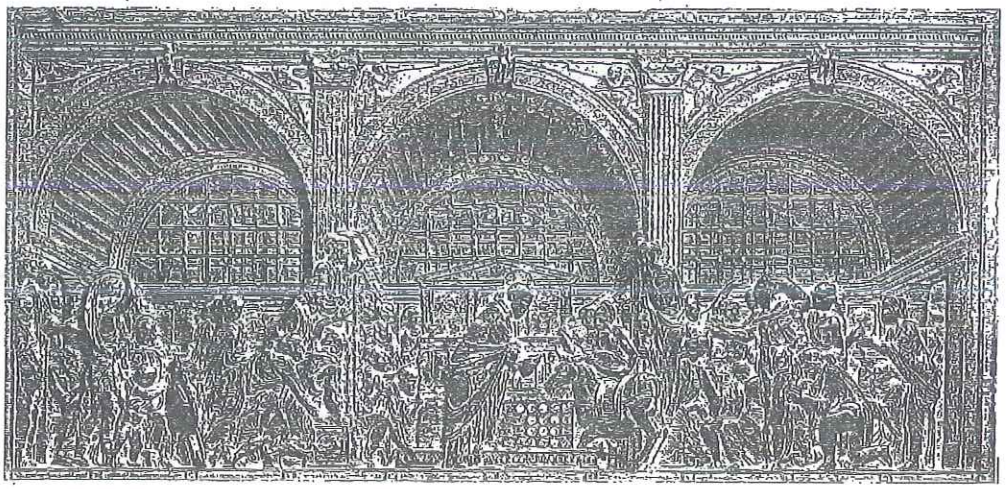
Lorenzo Ghiberti, *Storie di Giuseppe*, formella delle porte del Paradiso, Firenze, 1436-52.

zo deriva dalla volontà di evitare il consueto sbilanciamento delle storie dell'architettura a favore del primo Rinascimento fiorentino. Si comprende così anche il sintetico capitolo riservato agli altri fiorentini a partire da Donatello, autore di determinanti proposte architettoniche nei bassorilievi realizzati a Firenze, Siena e Padova, agli scultori-architetti e architetti come Rossellino, Luca Fancelli, Giuliano da Maiano e persino a Leonardo, che tuttavia compaiono nei capitoli dedicati ai diversi centri italiani. Ciò non significa che sia stato sottovalutato il ruolo degli artisti fiorentini e toscani nella diffusione del nuovo – la Toscana resta nel secolo, come vuole Federico da Montefeltro nel 1468, la "fontana degli architettori"[41] – ma che la struttura del volume tende a fare emergere piuttosto i contesti in cui questi autori operarono. Inutile aggiungere che si è dovuto anche tenere conto dello spazio disponibile. Altrettanto si potrebbe lamentare per artisti del mondo settentrionale la cui opera risulta determinante per influssi e legami con l'architettura, da Mantegna[42] ai Lombardo. Per quanto riguarda Leon Battista Alberti, sarebbe stato ben difficile ricostruirne attività e influenze a partire dai numerosi luoghi dove operò come architetto – Firenze, Rimini e Mantova, per citare solo i principali – per non parlare di Roma e di quelli dove studiò, scrisse e agì, anche senza costruirvi, in rapporto con committenti, umanisti e artisti. Il capitolo a lui espressamente dedicato costituisce un caso volutamente unico tra gli altri saggi perché diviene funzionale alla discussione delle teorie sull'architettura. Il *De re aedificatoria* dell'Alberti è infatti il trattato di riferimento per tutta la seconda metà del secolo[43]. In questo caso la necessaria selezione degli argomenti ha escluso l'esame approfondito di architetture albertiane pur problematiche e di grande interesse, come l'abside di San Martino in Galgalandi, probabilmente disegnata da un Alberti architetto-committente – ricevette il priorato della chiesa nel 1432 – o la discussione del suo ruolo nell'ideazione e costruzione della tribuna dell'Annunziata a Firenze, per la quale si rinvia alla breve trattazione dell'opera di Michelozzo, che la iniziò. L'Alberti è del resto spesso richiamato in più saggi del volume per la sua centralità nella trasformazione umanistica dell'architettura italiana del Quattrocento: un ruolo tanto più significativo in rapporto alle trasformazioni dei diversi centri dove egli fu presente, se si pensa che il suo trattato sull'architettura, in latino e privo di illustrazioni, venne dato alle stampe solo nel 1485.

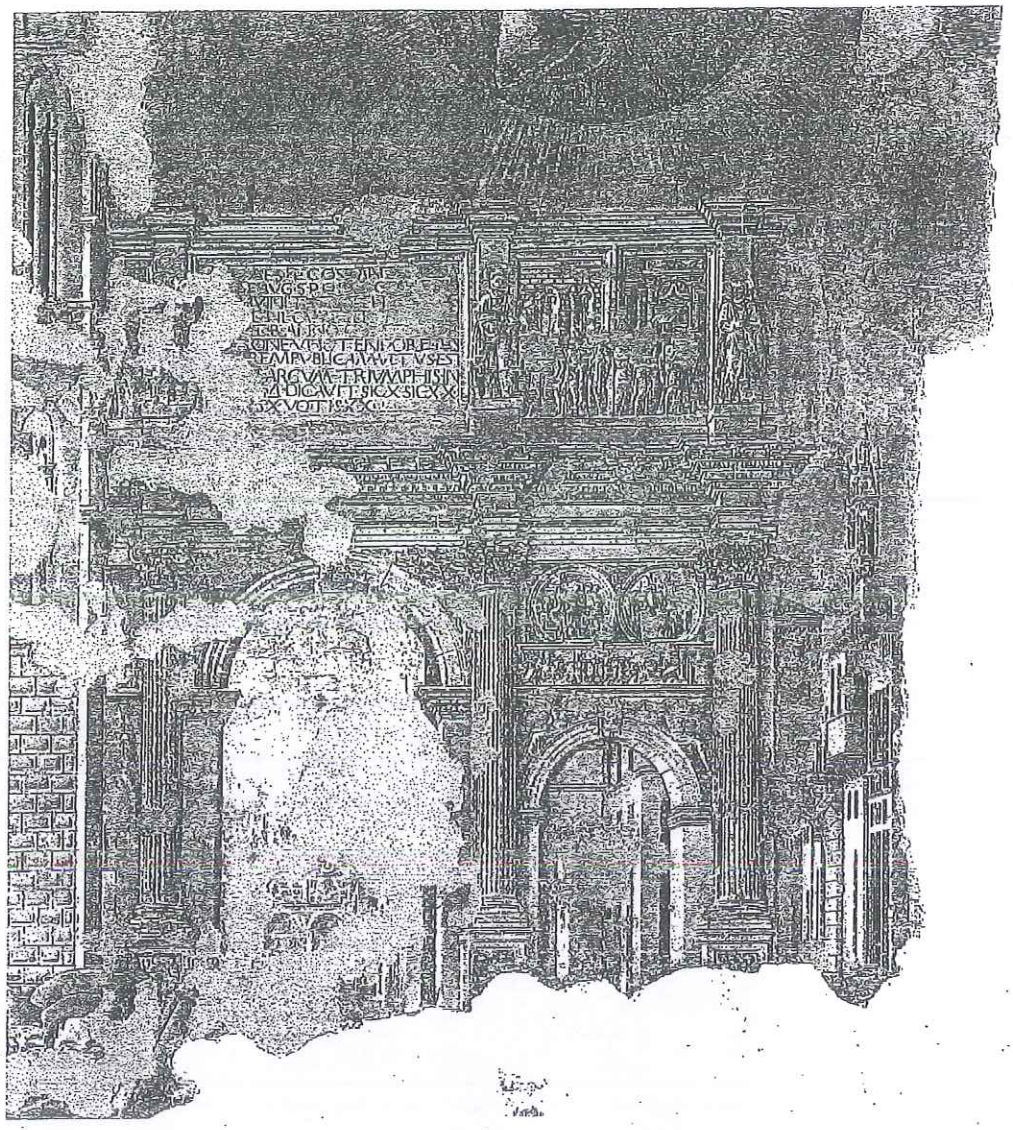
In tutti gli altri capitoli si è perseguita l'unità di luogo, sia pure senza stretti vincoli, lasciando alla pluralità e ricchezza dei contributi il compito di far cadere, come si è detto, l'impostazione eccessivamente fiorentinocentrica di tante storie artistiche dell'Umanesimo o, peggio, una fittizia unità di

tempi, finalità e risultati architettonici. Anche qui ci si può dolere che lo stato della ricerca, tutt'altro che maturo su molti soggetti lasciati tradizionalmente ai margini dalla storiografia artistica, oltre alla scomparsa di tante testimonianze e documenti, abbia costretto a rinunce dolorose e a volte addirittura non valutabili. È inoltre evidente che le necessità di sintesi hanno costretto a sacrificare una lettura più estesa, e auspicabile, di tanti centri urbani e architetture "minori", dove il movimento è più lento, ma non per questo meno significativo[44]. Per quanto si sia tenuto conto dei rapporti tra committenza e architetti e si siano discussi, ove possibile, i ruoli specifici – committenti, architetti, imprenditori, scalpellini – resterebbe da mettere in più chiara luce anche la divisione dei ruoli e dei compiti, variabile nel Quattrocento da centro a centro e, spesso, da opera a opera. Che dire poi di tante architetture utilitarie, del rispecchiamento del linguaggio più colto e aggiornato nelle architetture comuni o ancora del rapporto tra architetture cittadine e rurali, che sono le più gravemente scomparse, distrutte o recuperate in fasi successive sino a divenire irriconoscibili? Per esse troppo spesso bisogna ancora affidarsi alle generiche illustrazioni della casa rurale che Sebastiano Serlio elaborò nel suo *Libro VI* intorno alla metà del Cinquecento[45]. Per tutti questi casi, così come per i numerosi centri "minori" di Piemonte[46] o Sardegna[47] più vicini ai confini occidentali, o per quelli altrimenti periferici dell'Italia meridionale o in aree interne, esclusi perché sostanzialmente tardo-gotici e meno significativi ai fini di cogliere l'emergenza del nuovo linguaggio nel Quattrocento, si potrebbe scrivere un volume speculare rispetto al presente.





Donatello, *Miracolo del cuore dell'avaro* e *Miracolo dell'asino*, altare maggiore nella basilica di Sant'Antonio, Padova, 1443-50.

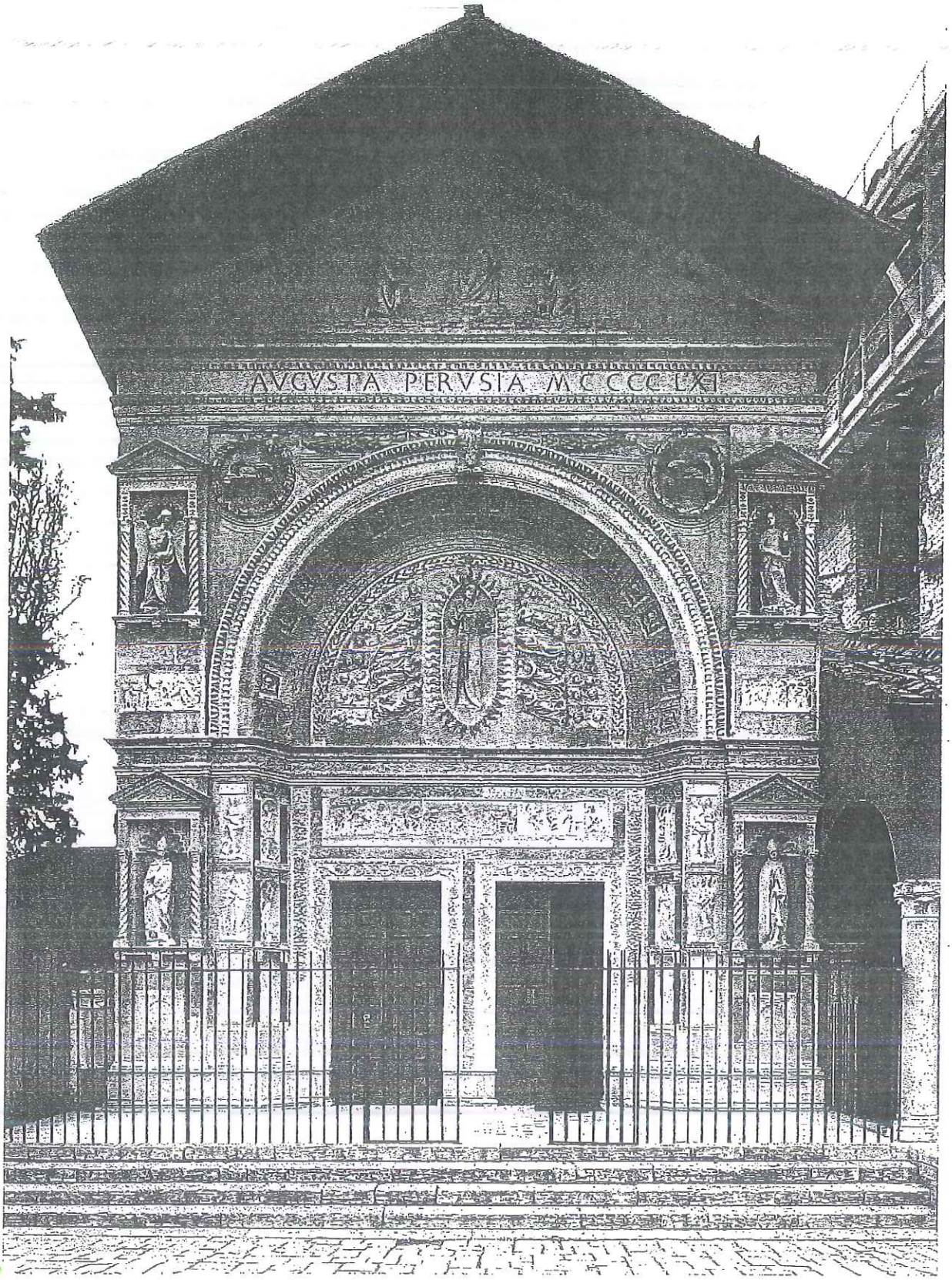


Benedetto Bonfigli, particolare del *Miracolo di San Ludovico*, cappella del palazzo dei Priori, Perugia, 1454-61.

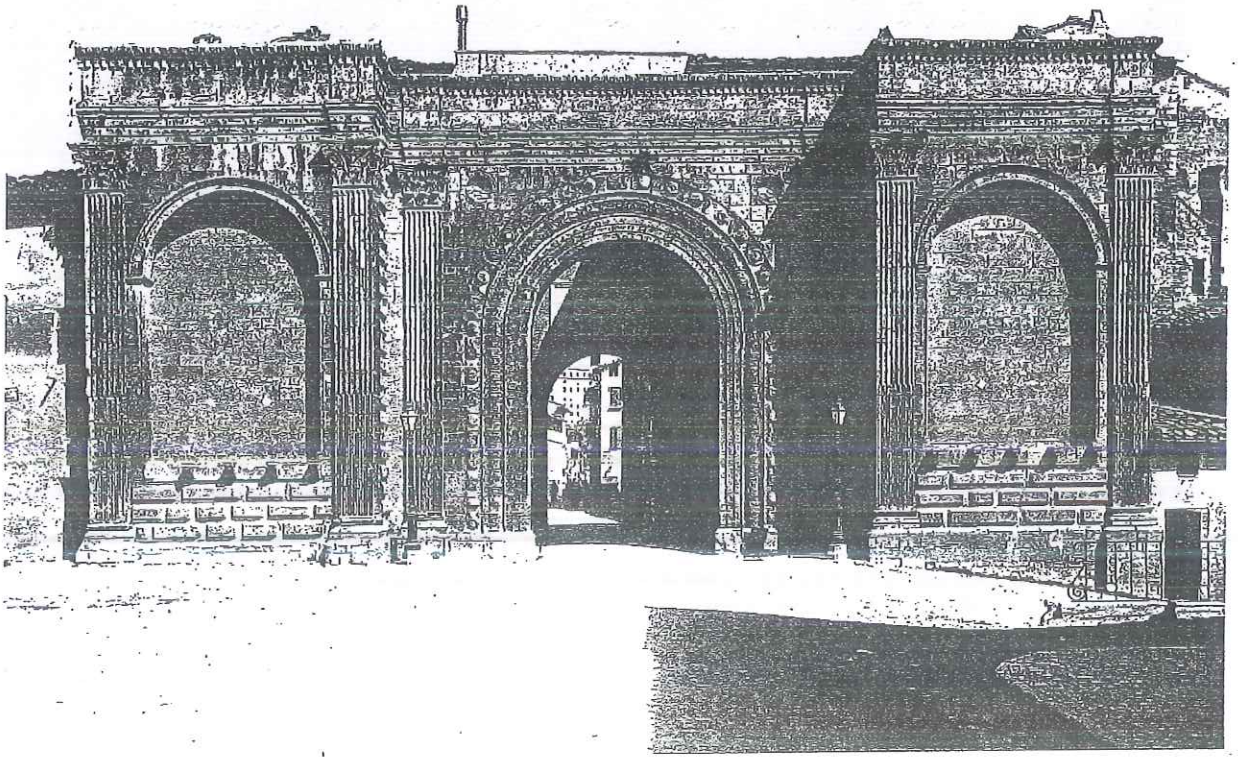
pagina accanto
Agostino di Duccio, la facciata dell'oratorio di San Bernardino, iniziata nel 1457.

Alcuni esclusi

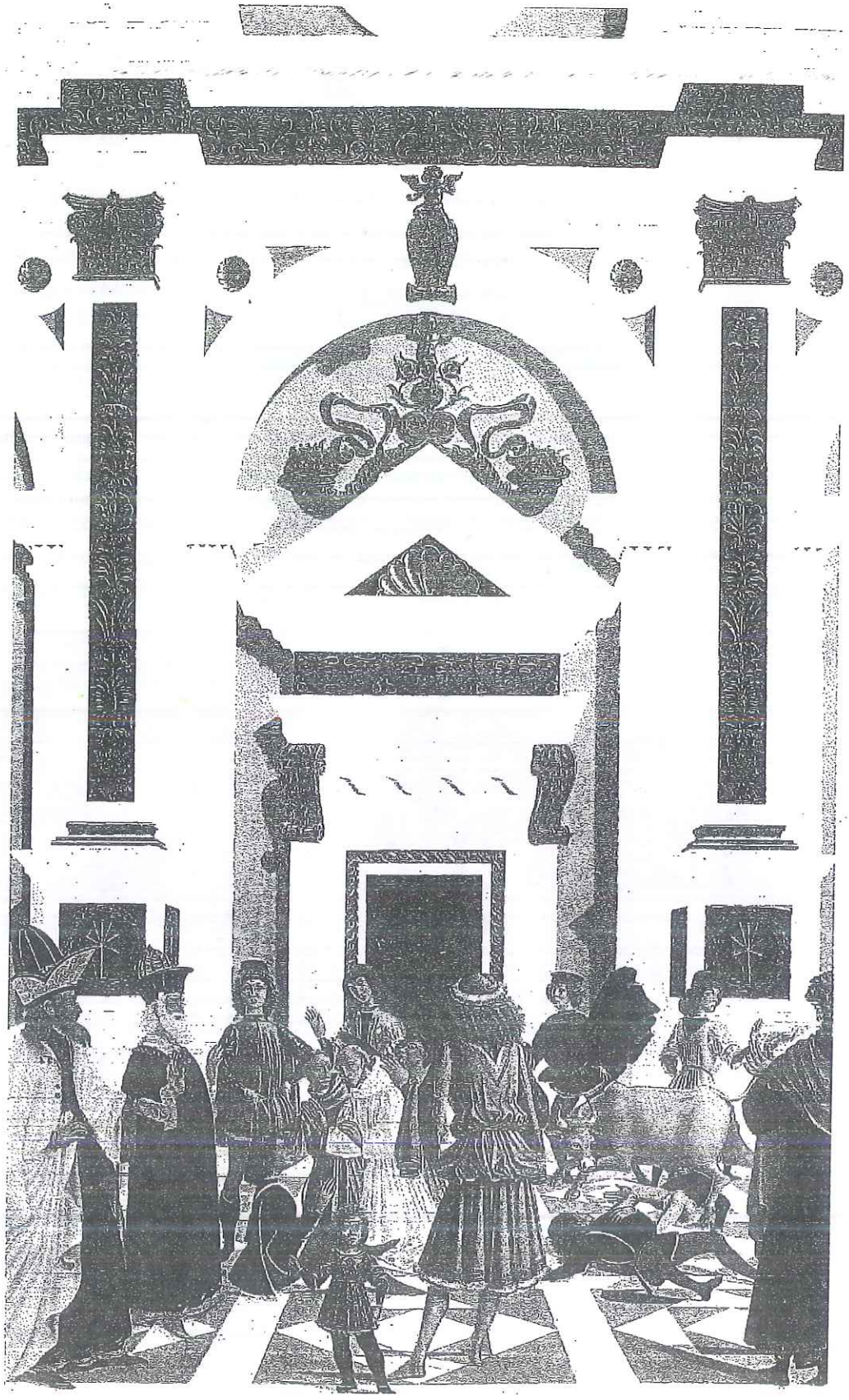
Fra i centri esclusi per necessità di sintesi dai capitoli seguenti, dobbiamo ricordarne alcuni dove resistenze e ibridazioni tra vecchio e nuovo sono significative sebbene di difficile analisi per il moltiplicarsi delle importazioni e degli influssi. Nella fascia di Italia centrale che va da Siena a Urbino, grande dinamicità è mostrata da Perugia, centro che Chastel giudica addirittura più importante di Firenze nei decenni tra il 1470 e il 1490[18]. Fondato su una solida e ricca tradizione artistica, il ruolo di Perugia nell'Italia centrale è spiegabile anche per la posizione baricentrica della città tra Roma, i centri settentrionali dello stato della Chiesa e quelli toscani, posizione che garantisce alla città un grande numero di presenze di artisti e scambi diversi. Giovò il fatto che tra il 1437 e il 1479 Perugia avesse uno stabile governo signorile assicurato da Baccio Baglioni, abile condottiero – difese fino all'ultimo la città dalle pretese di Carlo Fortebracci – e committente d'arte. Baccio aveva fatto decorare interamente la sua casa con pitture, e la sala principale era affrescata con figure di uomini d'armi già attribuite a Domenico Veneziano (a Perugia nel 1438), o al Boccati (a Perugia nel 1445)[19]. La casa di Baccio doveva ben rappresentare il particolare rapporto tra architettura e decorazione che si instaura a Perugia nel Quattrocento, e molto più sapremmo se l'intero quartiere dei Baglioni non fosse sta-


AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI

to in gran parte distrutto e incorporato nel livello di fondazione della fortezza voluta nel 1540 da Paolo III per umiliare e controllare l'orgogliosa e inquieta città. Un aspetto delle trasformazioni compiute nel rinnovo dell'architettura perugina con il ritorno dei nobili in città nel Quattrocento resta tuttavia testimoniato dai lotti gotici contigui, accorpati e incrementati in altezza per ottenere le nuove case, spesso appena unificate in facciata dalle cornici sottofinestra. Si tratta di una continuità con le forme medievali che emerge anche nelle maggiori imprese pubbliche, come il considerevole prolungamento del palazzo dei Priori, che segue le forme preesistenti dal 1429 al 1443, o la ricostruzione dal 1437 della cattedrale di San Lorenzo su tre navate con volte a crociera, dallo spazio goticheggiante quasi da chiesa a sala. Anche per la realizzazione dal 1483 del palazzo dell'Università vecchia si sopraelevano, con un piano a finestre a croce, le botteghe archiacute realizzate nel 1453 per chiudere il lato meridionale della nuova piazza Sopramuro[50]. Accanto, il nuovo palazzo del Capitano del Popolo (1473-81) mostra forme nuove ma non meno ibride[51]. Sono tutti risultati che sembrano mostrare volutamente una mescolanza tra vecchio e nuovo, la quale esemplifica lo sforzo di rapido adattamento ai tempi dell'architettura perugina e nel contempo manifesta la sua volontà di differenziarsi dai modelli toscani, e in particolare fiorentini, anche a prezzo di una sintesi irrisolta tra le molte componenti. Il diretto richiamo all'antico diviene a sua volta un'affermazione di autonomia negli affreschi della cappella dei Priori costruita nella parte aggiunta del palazzo. Benedetto Bonfigli, reduce dall'attività pittorica condotta nella Roma di Nicolò V, vi realizza dal 1454 una serie di affreschi dedicati a sant'Ercolano e san Ludovico da Tolosa, dove ampie scene di vita collettiva sono ambientate entro sfondi della Perugia del tempo e d'invenzione. L'antico affiora nelle sembianze perugine della porta Marzia, nelle anticipatrici colonne vitruviane in forma di tronco non sbozzato di fronte alla loggia del *Miracolo del mercante* e soprattutto nel *Miracolo di san Ludovico*, dove l'arco di Costantino mostra figure di santi in luogo dei Daci a livello dell'attico[52]. Uno spunto, quest'ultimo, perfettamente



Perugia, la porta San Pietro realizzata dal 1481 su un disegno di Agostino di Duccio (1473) in una veduta di fine Ottocento.



Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, *Guarigione del ragazzo ferito da un toro*, 1473.

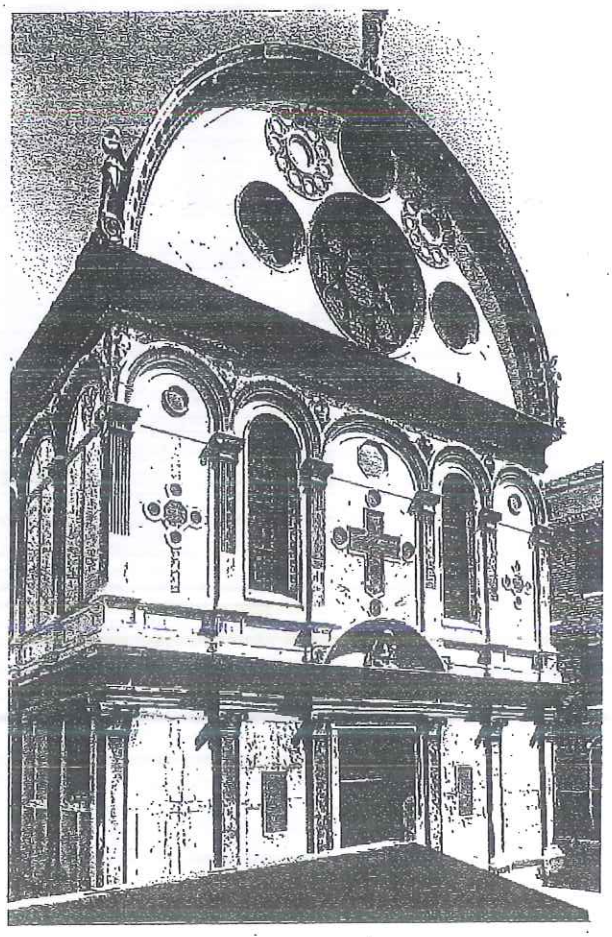
pagina accanto
Venezia, facciata di San Zaccaria.

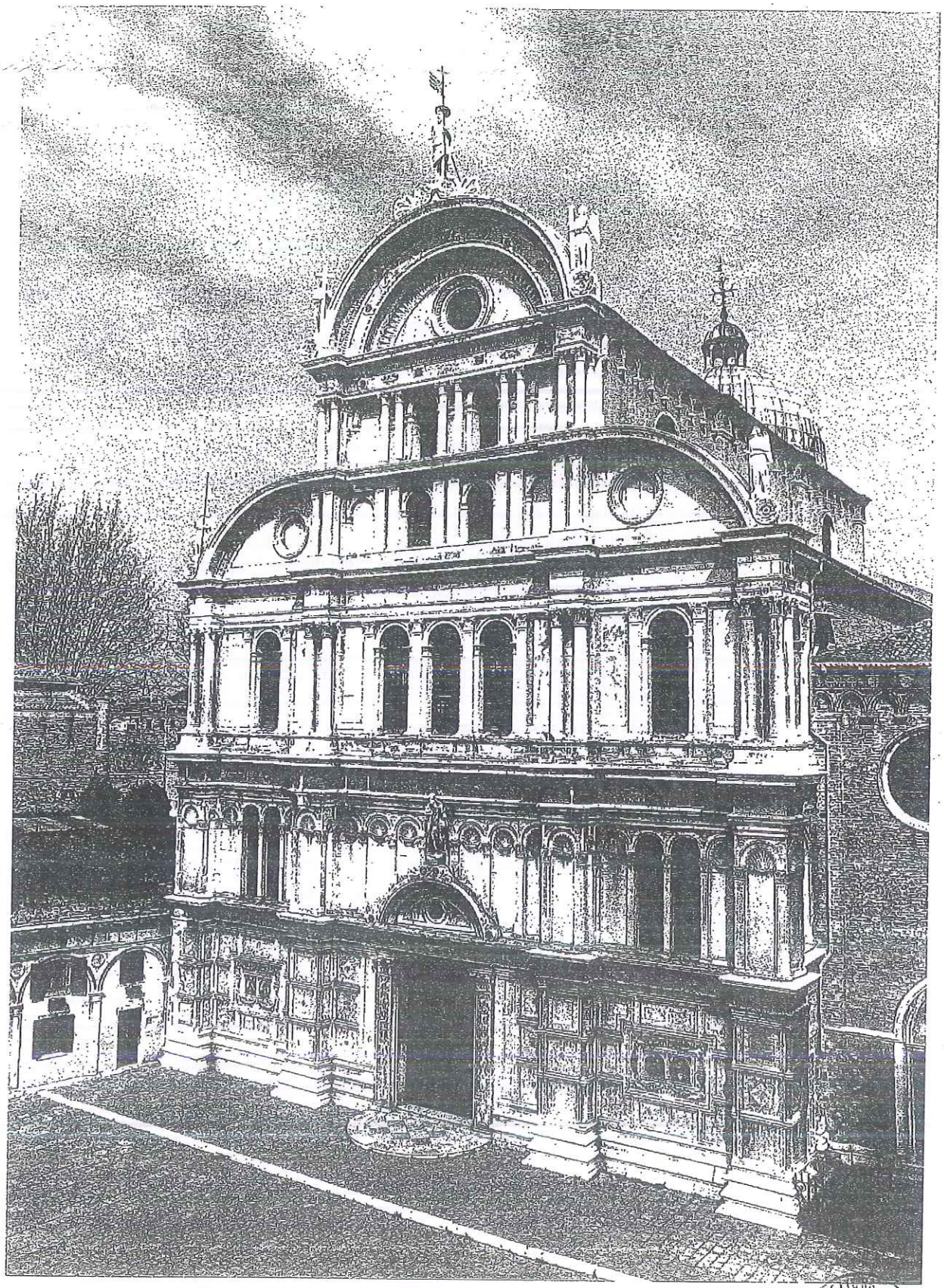
in linea con la reinterpretazione dell'antico nella Roma nicolina e in sintonia con la committenza di Angelo Toscano, il generale dei frati Minori che stava facendo realizzare a Perugia la cappella di San Bernardino e che dal 1457 ne avrebbe affidato la facciata al fiorentino Agostino di Duccio, reduce dai lavori al Tempio Malatestiano di Rimini[53]. Agostino realizzò per il San Bernardino una facciata in forma di arco tamponato con pilastri laterali a edicole sovrapposte sotto una trabeazione con frontone triangolare, dove il richiamo albertiano e all'antico appare mediato dall'ampio spazio dato agli eleganti bassorilievi e al colore. Che essa sia sembrata congeniale all'aspirazione perugina di una decorazione capace di convivere con le strutture architettoniche, potrebbe essere sottolineato dal fatto che lo stesso Bonfigli la rappresentò sul fondo del gonfalone di San Bernardino (1465), da alcuni considerato fondale della teca cui appartenevano le tavolette dei *Miracoli* del santo (1473). La critica non è concorde nell'attribuire i *Miracoli di san Bernardino*, che esibiscono una aggiornatissima ricerca architettonica negli sfondi insieme agli influssi mantegneschi e ferraresi, e riferimenti alla lezione di Piero della Francesca nelle figure[54]. Pare comunque accertato il concorso di più mani alla loro esecuzione: quelle del giovane Perugino, del Pinturicchio, di Pietro di Galeotto con un suo aiuto, forse di un allievo del Bonfigli, e per altri anche di fra' Carnevale[55]. È dunque accettabile anche il nome di un architetto prospettico quale il giovane Bramante, allievo di fra' Carnevale[56], per l'autore delle architetture dipinte, anche se non sono state raccolte sinora prove documentarie sulla sua presenza a Perugia in quegli anni. Vere protagoniste delle scene, queste architetture si legano alle ricerche albertiane e a quelle svolte in Urbino, in una rievocazione dell'antico che possiede una coerenza costruttiva e sintattica difficilmente concepibile da un mero pittore. Dopo il 1482, anno di morte di Fede-

Sebenico, Dalmazia, il duomo in una veduta dei primi del Novecento.



Venezia, facciata di Santa Maria dei Miracoli.





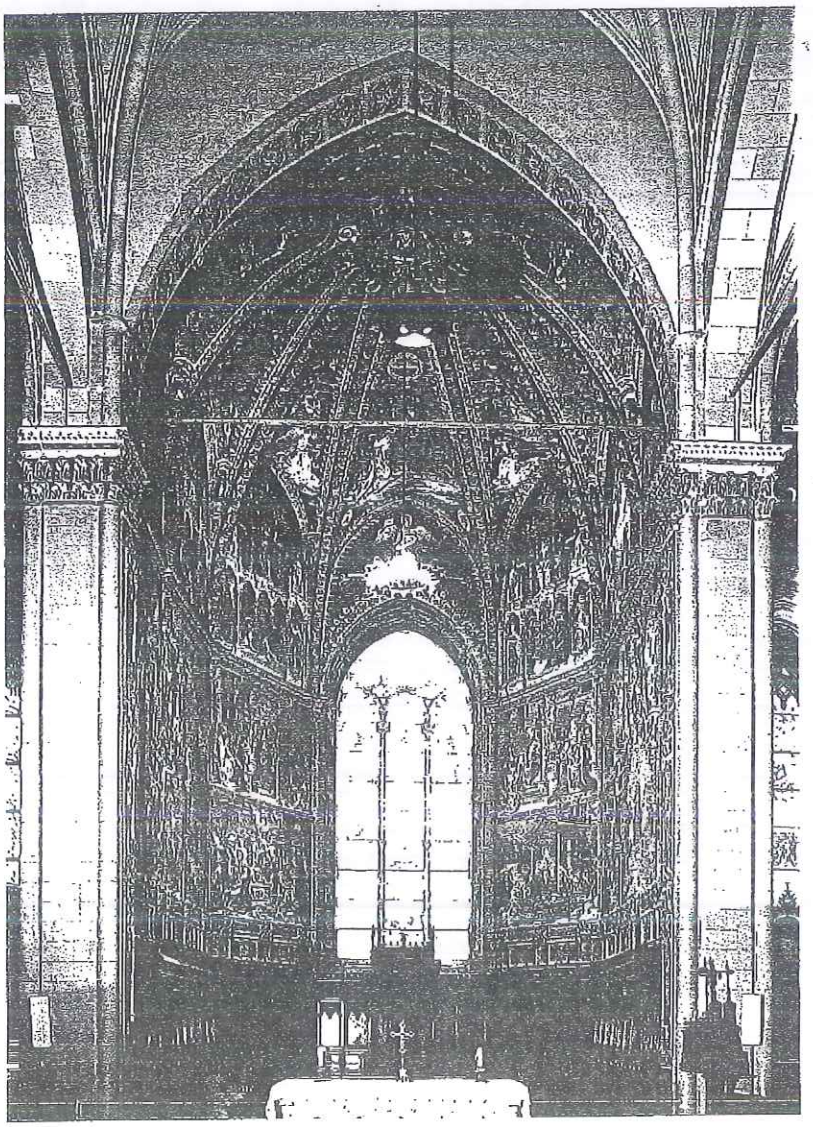
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA NAPOLI

rico da Montefeltro, la città umbra accoglierà numerose maestranze dai cantieri urbinati. A quel tempo era appena iniziata (1481) la costruzione della porta San Pietro sul disegno lasciato da Agostino di Duccio nel 1473[57], troppo sbrigativamente classificata come dipendente dai disegni di facciate di Alberti, del quale denuncia comunque l'influsso. La porta assume la foggia di un arco chiuso tra due avancorpi avanzati e inquadrati, come l'arco, da una coppia di paraste, quasi torri urbiche aggiornate secondo il nuovo linguaggio, come saranno le torri di palazzo Riario a Roma. L'incompleta realizzazione – manca l'attico, mai costruito – non permette di valutare appieno quale sarebbe stato l'esito del suo ritmato sviluppo orizzontale, ma l'originalità raggiunta dall'insieme, ove spiccano citazioni degli antichi archi perugini, è rappresentativa dell'alto esito del rinnovamento quattrocentesco della città. Nel contado, edifici sacri come la chiesa della Madonna dei Miracoli a Castel Rigone si ispireranno poco più tardi alla chiesa del Calcinaio di Cortona e al linguaggio di Francesco di Giorgio.

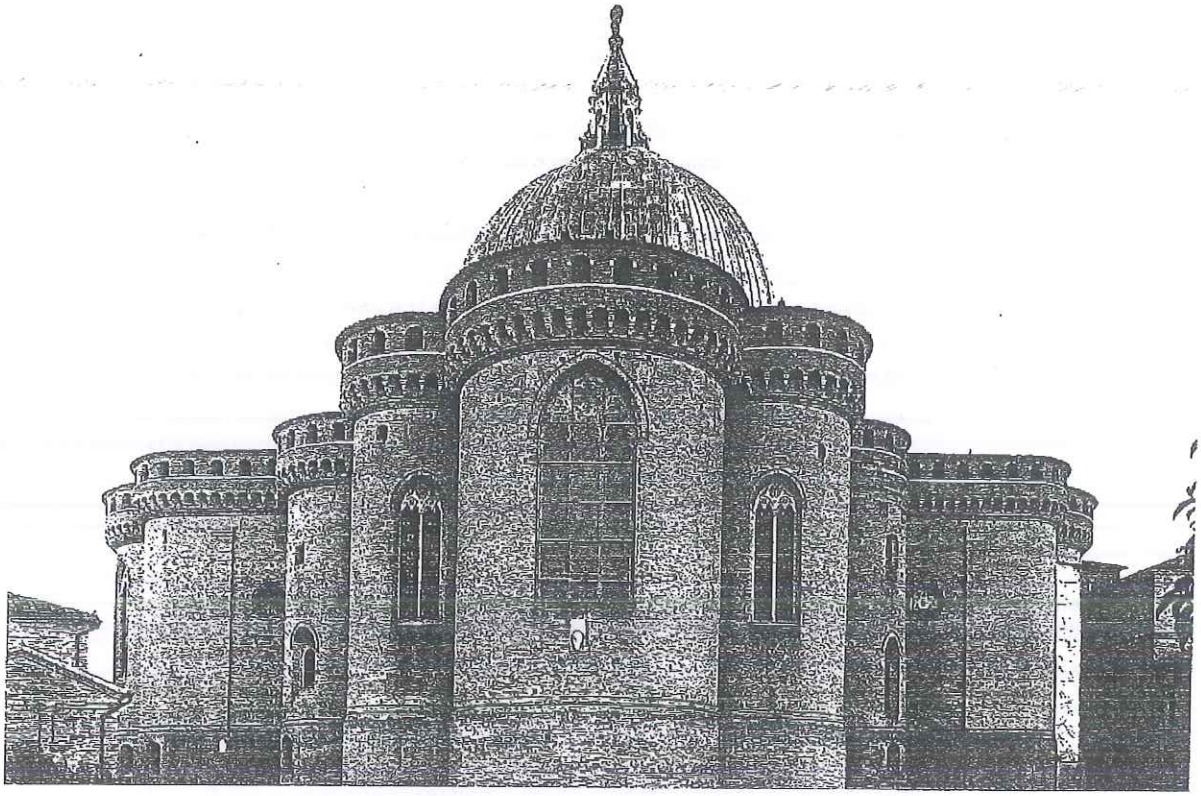
L'influsso albertiano presente nella Perugia dell'ultimo quarto del secolo trova riscontro nell'area adriatica che dalle Marche si estende sino all'opposta sponda della Dalmazia e dell'Istria per culminare a Venezia, che domina i centri affacciati sull'altro versante dell'Adriatico. Da Zara provengono nel Quattrocento Giorgio Orsini detto da Sebenico, Luciano Laurana, architetto a Pesaro e Mantova prima che a Urbino, Francesco Laurana, che troveremo tra gli scultori dell'arco di Castel Nuovo a Napoli, e probabilmente anche Marino di Marco Cedrino, capomaestro a Loreto. Si tratta di un flusso considerevole di maestri lapicidi e scultori lungo le rotte di importazione della pietra calcarea dell'Istria, che aveva già visto Domenico da Capodistria e Giovanni da Traù spingersi sino nel profondo Lazio, per il sacello ottagonale di Vicovaro[58]. Giorgio Orsini è architetto a Venezia, da dove viene chiamato nel 1441 a Sebenico come capomaestro del duomo della città, del quale sviluppa l'ampliamento. Giorgio fu impegnato nella realizzazione del coro, del transetto e del battistero (1443-46), con interventi scultorei forse anche per la sacrestia (1452-54)[59]. A lui si attribuisce anche il completamento della facciata dal livello dei capitelli in su, mentre potrebbero essere più tarde le volte a botte estradossate sulle navate legate alla terminazione a fronti ricurve che richiama la progettata facciata per il Tempio Malatestiano di Alberti e l'interpretazione resane da Mauro Codussi nella chiesa di San Michele in Isola a Venezia, terminata nel 1476. Dopo il 1450 Giorgio sarebbe stato attivo in Ancona e Urbino[60], per tornare a Sebenico negli anni 1460 e fermarsi tra il 1464 e 1465 a Ragusa, per collaborare alla realizzazione di alcuni elementi delle fortificazioni progettate da Michelozzo[61]. In ogni caso il duomo di Sebenico va considerato come problematica e semplificata alternativa alle facciate veneziane di San Zaccaria, una monumentale interpretazione del tema all'antica impostato dal Gambello e condotto a termine dal Codussi, e di Santa Maria dei Miracoli, che resta viceversa in continuità con la policromia e l'ornato tardo-gotico del Quattrocento veneziano per mano di Pietro Lombardo e Ambrogio Barocci, già presenti a Urbino con la loro bottega[62].

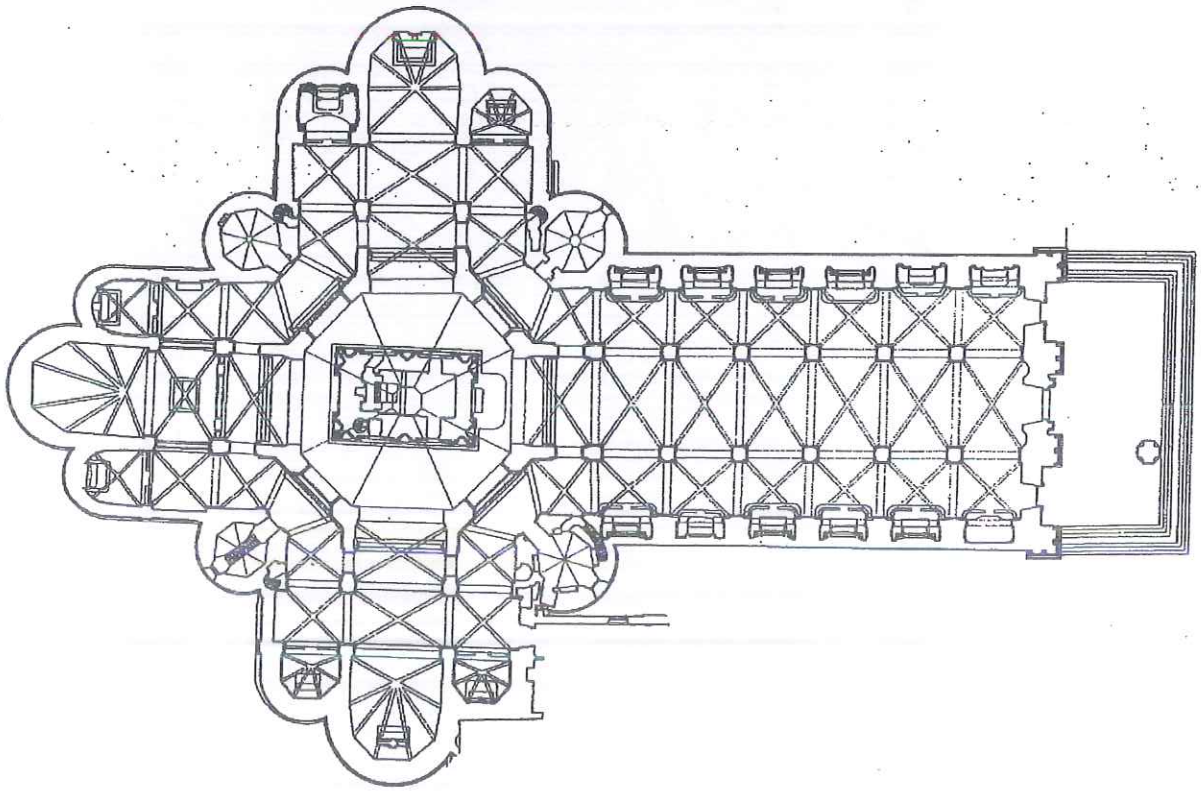
A metà strada tra Perugia e Sebenico si trovano, per così dire, Loreto e la sua basilica, dove la committenza papale e quindi l'importazione di diverse tendenze si fa a sua volta singolarissima. Dopo i pellegrinaggi di Nicolò V e Pio II, Paolo II assume il compito e il controllo della costruzione della chiesa-santuario con Breve del 1469, superando un primo progetto fatto probabilmente redarre dal vescovo Delle Aste. Sulla base di un nuovo progetto che dovette pervenire da Roma, la chiesa venne costruita in tre navate con volte a crociera su pilastri non dissimili da quelli della cattedrale di Firenze o meglio della fiorentina Santa Trinita. Come a Santa Maria del Fiore le navate terminano in uno spazio ottagonale a cupola, che qui è però irregolare, e ricordano le recenti scelte attuate nella chiesa di San Bernardino all'Aquila, iniziata subito dopo la canonizzazione di san Bernardino (1450) e completata intorno al 1472, quando vi venne traslata la salma del santo. La chiesa aquilana presenta un simile corpo allungato in tre navate su pilastri, uno spazio ottagonale cupolato con un profondo coro sull'asse principale e cappelle estradossate ai lati dell'ottagono[63] che sembrano richiamate dalle sacrestie della chiesa lauretana. Per i transetti a tre navate di Loreto si deve piuttosto risalire a esem-

pi come le grandi cattedrali di Pisa o di Siena, alla più vicina San Ciriaco in Ancona o al più recente San Petronio a Bologna. È comunque evidente che l'architetto o gli architetti che idearono la chiesa di Loreto dovevano essere piuttosto aggiornati e al contempo attenti a esempi monumentali del passato. Ciò è confermato dal metodo progettuale adottato, visto che, come notato da Bruschi, sono le dimensioni quadrate delle campate delle navi minori a costituire, come nelle chiese di Brunelleschi, il modulo della pianta della basilica[64]. Dall'esterno, il forte aggetto multiplo delle testate curvilinee del coro e dei transetti che si affollano sotto la cupola appare serrato da un ordine di grandi paraste, lasciate incomplete nella zona dei capitelli. La loro trabeazione sostituita dal coronamento difensivo su mensole riappare in corrispondenza della sacrestia sinistra, dove le paraste lasciano il posto a mensole a voluta. Le scelte del progetto originario della chiesa di Loreto sono tanto più interessanti nell'ambito degli argomenti trattati perché le grandi masse cilindriche che si protendono dal nucleo ottagonale della chiesa sono aperte tramite grandi finestroni archiacuti alla gotica, di dimensioni decrescenti a partire dal coro, il che accentua la gerarchia dei volumi esterni e la graduazione della luminosità interna. I temi dell'architettura tardo-gotica che sembrano prevalere nella navata a crociere, malgrado la regolarità dei moduli spaziali impiegati, sono dunque espressi tramite l'uso della lu-



Loreto, l'interno del coro della basilica con la volta nervata e la grande trifora al termine.



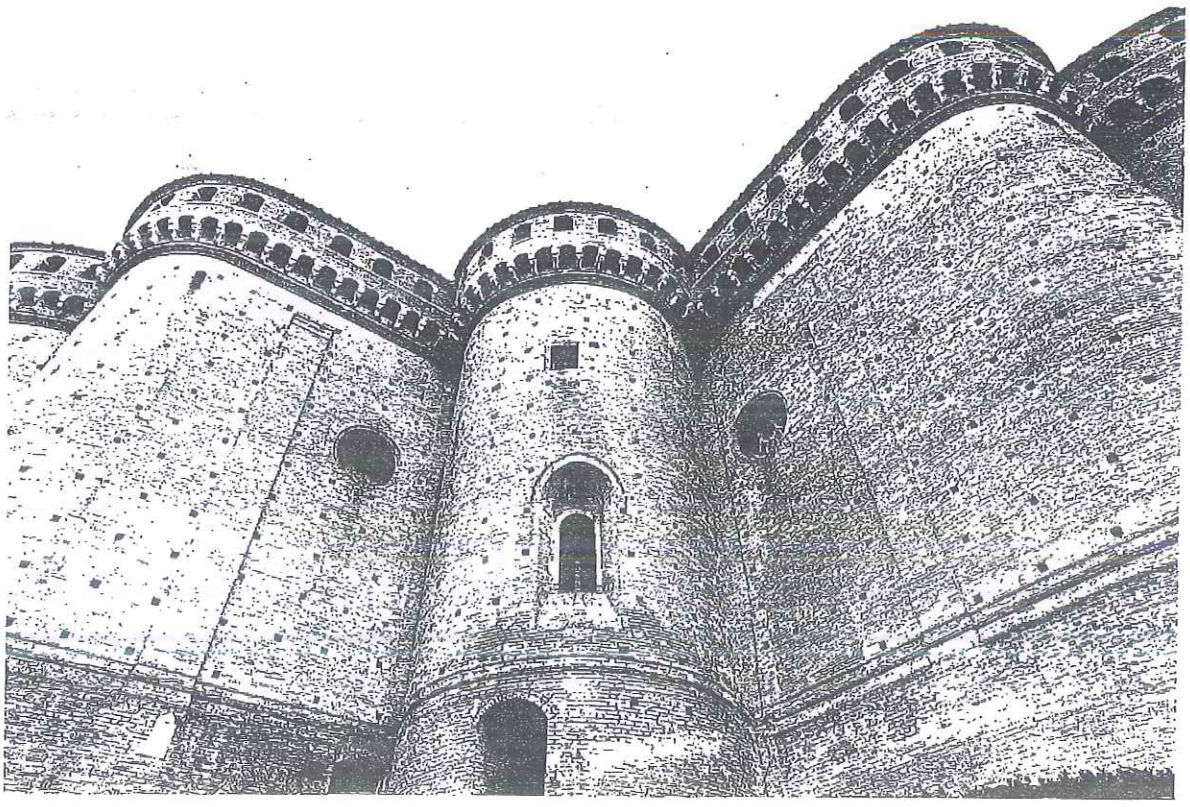


pagina accanto
Loreto, i massicci volumi esterni di coro, sacrestie e transetti della basilica; pianta della basilica con la Santa Casa al centro dello spazio ottagonale coperto dalla cupola (da M. L. Polichetti 1991).

ce nella parte terminale della chiesa. Anche per questo le imponenti murature plasmate all'antica come nelle architetture bizantine di Ravenna, che mediano il passaggio dalla pianta poligonale interna a quella circolare esterna di coro, transetti e sacrestie, non si possono paragonare a quelle dell'ampliamento del coro e del transetto del San Pietro romano iniziato dal Rossellino. A Roma, la ricerca di un linguaggio all'antica appare ben più deciso sia dal punto di vista spaziale che da quello dell'uso dell'ordine architettonico. Sappiamo che i lavori alla chiesa lauretana si intensificarono sotto la direzione di Marino di Marco Cedrino tra il 1471 e il 1476-77, e che da quest'ultima data, e certo dal 1481 al 1487, fu presente a Loreto Giuliano da Maiano, che intervenne nella costruzione delle coperture della chiesa sino al tamburo della cupola. Il fiorentino era reduce dai lavori per il duomo di Faenza (dal 1474) e di palazzo Venieri a Recanati (dal 1477), e non si può escludere che a lui si debba tanto il disegno della citata trabeazione della chiesa, quanto quello del coronamento a sporto che la sostituì[65]. Negli stessi anni Girolamo Basso della Rovere, un nipote di Sisto IV vescovo di Recanati e Loreto, chiamò anche Melozzo da Forlì (1482-89 c.) e Luca Signorelli (1482-85?) per decorare rispettivamente le sacrestie di San Marco e San Giovanni, mentre nel 1490 la realizzazione del coronamento difensivo della chiesa sarebbe stata affidata a Baccio Pontelli con il dalmata Pietro Amorosi. Sarà infine del 1499 il contratto stipulato con Giuliano da Sangallo per costruire la cupola, conclusa in meno di un anno[66]. Non sappiamo quindi a chi attribuire con certezza né il primo impianto, né le più importanti, successive articolazioni di questa architettura, che mescola con una indubbia originalità diverse componenti del vecchio e del nuovo linguaggio. Tuttavia la chiesa di Loreto resta un significativo esempio cui rifarsi per riflettere sulla problematicità delle espressioni architettoniche nell'Italia centrale al di fuori di Firenze e in particolare nell'area adriatica, dove agli influssi fiorentini si sovrappongono quelli locali e quelli mediati dalle elaborazioni romane.

Loreto, basilica, le paraste sui fianchi di coro e transetto lasciate interrotte in corrispondenza del coronamento difensivo.

La penetrazione del linguaggio fiorentino tramite Roma si accentua al tempo di Sisto IV, malgrado i



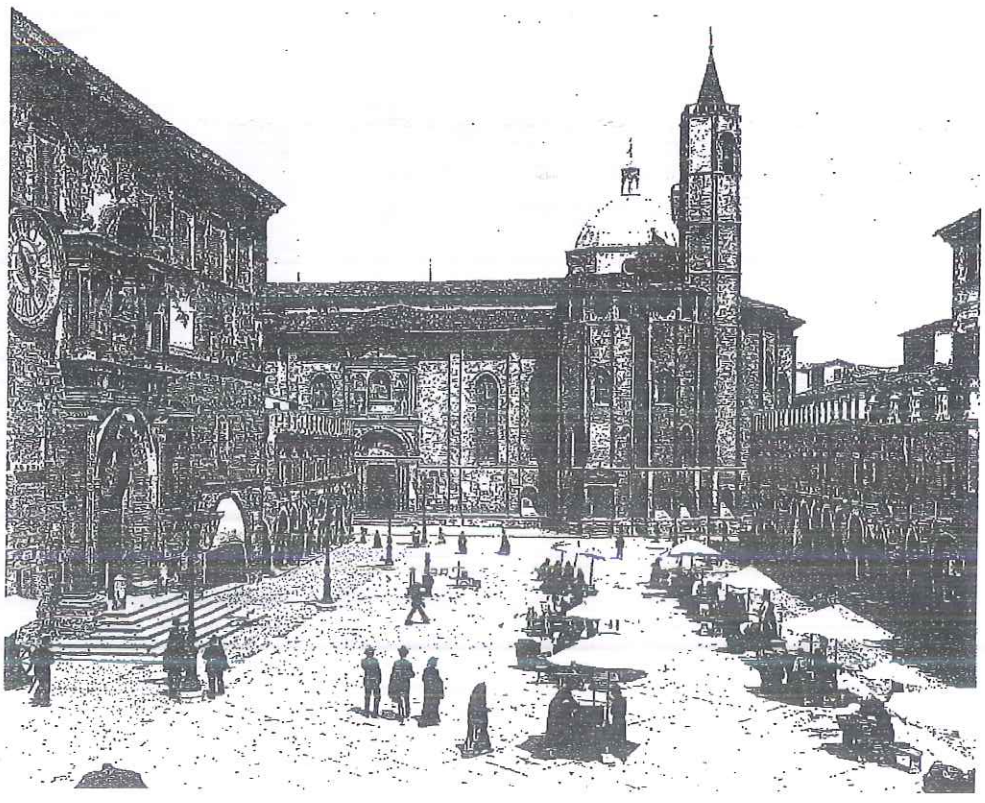
suoi difficili rapporti con Lorenzo de' Medici, e i primi a esserne coinvolti sono i piccoli centri del Lazio[67]. Ma altri numerosi esempi sono possibili anche nei centri più lontani dello stato della Chiesa, come a Imola nelle Romagne. Già sottoposta al controllo della Milano sforzesca, Imola torna sotto quello papale grazie alle nozze di Girolamo Riario, nipote di Sisto IV, con Caterina Sforza nel 1473, e il rinnovo della città trova il momento culminante nella definizione della piazza con il palazzo signorile (1482-85) voluto dal Riario per ospitare magistrati, cortigiani e diplomatici accanto al palazzetto edificato come sua residenza privata[68]. Le ampie logge terrene del palazzo si possono richiamare al diffuso impiego bolognese dei portici così come di ascendenza bolognese paiono anche le parti superiori della facciata, ma allo stesso tempo il palazzo si avvale di soluzioni fiorentine come gli archi su colonne con interposto il brunelleschiano tronco di trabeazione e le finestre centinate del piano nobile. Il confronto con il palazzo del Podestà di Bologna, iniziato nel 1485 e anch'esso senza certo autore, fa cogliere immediatamente le particolarità di quello di Imola, che mostra quale varietà di componenti potesse addensarsi anche nel caso di trasformazioni imposte in un piccolo centro, originariamente di modesta consistenza edilizia. Anche in assenza di grandi nomi – quella di Antonio Marchesi da Settignano sembra infatti personalità più di imprenditore che di architetto progettista[69] – il nuovo, anche se attardato, linguaggio viene posto in relazione con specificità locali, relegando gli influssi lombardi, sino ad allora prevalenti, al trattamento delle decorazioni. La pianta di Imola tracciata da Leonardo al seguito del Valentino nel 1502 avrebbe registrato puntualmente la rinnovata, ancorché interrotta immagine della città del della Rovere. Ancora la piazza sembra presentarsi come nucleo di rinnovamento di un ben più strutturato centro medievale ai confini con il Regno napoletano. La città di Ascoli dimostra negli ultimi vent'anni del Quattrocento una vitalità che si concluderà con l'ampliamento, entro il primo decennio del secolo successivo, della preesistente piazza del Popolo in forma rettangolare e porticata, estesa sino alla chiesa di San Francesco[70]. Le forme architettoniche dei



Imola, la piazza Maggiore di fronte al palazzo Riario, 1481-85 c.

portici sulla piazza, della loggia dei Mercanti – singolarmente simile per soluzioni del loggiato a quella del palazzo signorile di Imola – e del palazzetto Bonaparte – trasformato dal 1505 circa con una facciata di influsso urbinate e legata alle elaborazioni di Francesco di Giorgio[71] – corrispondono all'introduzione di forme nuove da parte di gruppi di maestranze di notevoli capacità anche se apparentemente privi di personalità di grido. E mentre influssi urbinati sembrano emergere dai capitelli rinnovati a fine Quattrocento nel Sant'Agostino, potrebbe essere di ascendenza romana l'ordine nano che appare sopra i pilastri ottagoni della cattedrale ampliata in tre navate dal 1481[72].

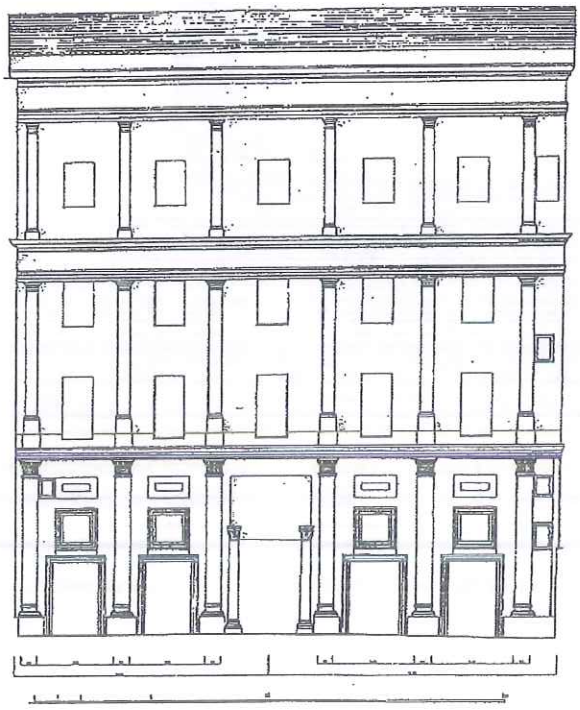
In altro contesto, l'intervento di Sisto IV e il suo lascito si sarebbe dimostrato fecondo tramite il nipote cardinale Giuliano della Rovere, poi papa con il nome di Giulio II. Il centro è quello di Savona, sovrastato dalla vicinanza di Genova, che trova a sua volta insufficiente trattazione nelle storie dell'architettura del primo Rinascimento. È soprattutto la resistenza della città alla trasformazione per via della permanenza degli *alberghi* familiari in un fitto tessuto di case alte e a schiera che rese i mutamenti difficili, e lenti, nel corpo di Genova, dove spesso si ricorse alla giustapposizione di nuovi portali[73] e alla creazione di nuovi vestiboli con scala piuttosto che alla costruzione di nuovi e più aggiornati palazzi. Tra i primi palazzi trasformati a Genova nel Quattrocento per accogliere la novità del cortile porticato alla fiorentina sono quello di Brancaleone Grillo, quello di Francesco Spinola e quello Doria in vico Falamonica[74]. Quest'ultimo mostra la scala inserita sotto il portico del cortile, una soluzione di ascendenza tardo-medievale che Heydenreich suppone possa avere ispirato la configurazione di palazzo Cambiaso, sempre a Genova, e persino quella del palazzo Gondi di Giuliano da Sangallo a Firenze[75]. Il palazzo di San Tomaso, che il cardinale Giuliano della Rovere in fuga da Roma acquistò nel 1494, era un edificio medievale già ristrutturato nel 1368[76]: l'attività di Giuliano da Sangallo, che aveva seguito il cardinale, fu così indirizzata a Savona, dove il fiorentino si trattenne dal 1495 sino ai primi del 1497, a meno di un viaggio in Francia con il suo committente. La città, chiu-

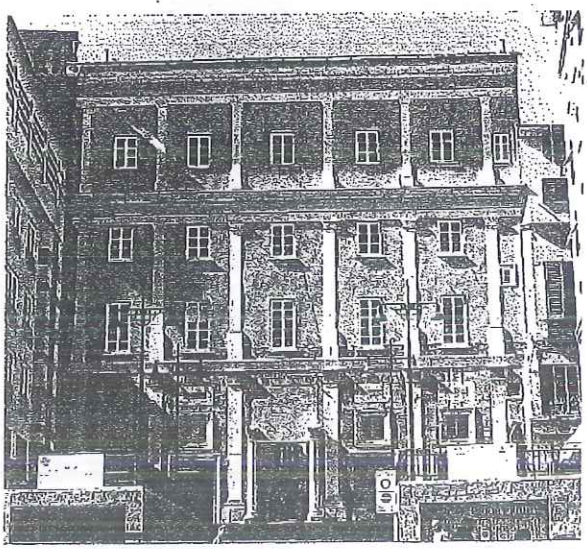


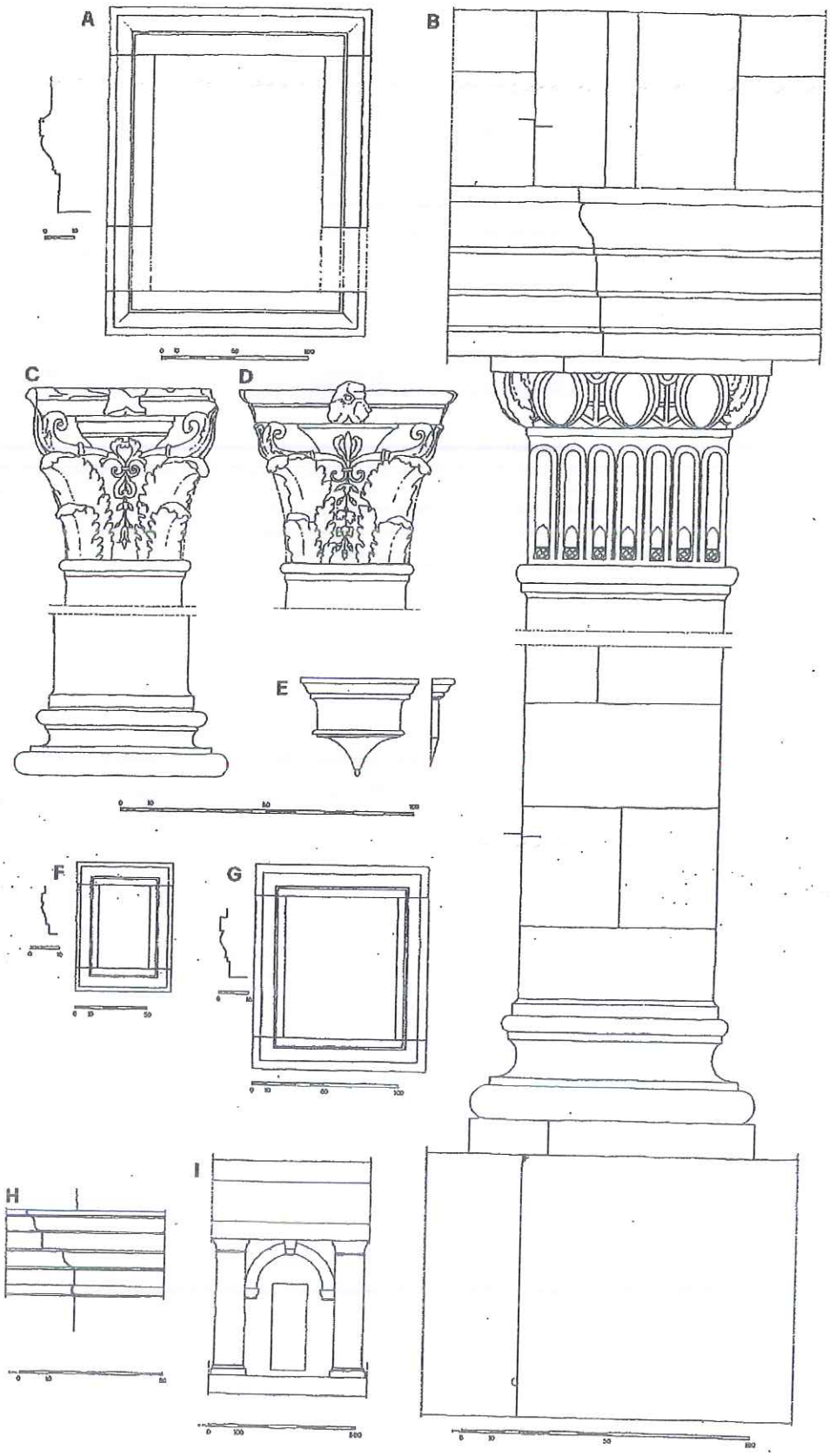
Ascoli Piceno, la piazza del Popolo con i nuovi lati loggiati terminati nel primo decennio del XVI secolo in una veduta di fine Ottocento.

sa come e forse più di Genova ai mutamenti edilizi, era in tutto simile a quella dove era stato allevato, nel locale convento di San Francesco, lo zio del della Rovere, Sisto IV. Egli aveva provveduto a riedificare nel convento il primo e il secondo chiostro, con la cappella dedicata ai suoi genitori collocata in asse. Malgrado aggiornata nel 1761-64, la cappella conserva l'originaria pianta rettangolare con scarsella quadrata, la prima coperta da una volta lunettata – celata da una falsa-volta in canne e stucco – e la seconda da una cupola emisferica – ricostruita nel restauro settecentesco – dove era originariamente collocata la tomba a parete dei genitori del papa. La parte muraria fu terminata nel 1481, anno in cui fu affidata agli scultori lombardi Giovanni e Michele d'Aria la realizzazione del portale e della tomba su un disegno proveniente da Roma[77]. La tomba richiama quella scolpita da Andrea Bregno per il cardinale Pietro Riario nella chiesa romana dei Santi Apostoli, ma l'intera opera è un segnale assai sobrio rispetto a quello che Giuliano della Rovere si apprestava a dare sia quanto a dimensioni che a linguaggio del suo intervento. Inviso ad Alessandro VI, Giuliano pensò probabilmente di doversi stabilire definitivamente a Savona, e promosse dal 1495 un'ampia acquisizione di terreni e case in città per edificare il proprio palazzo comprendendo un'area già posseduta da Sisto IV, accanto al convento[78]. Una scelta che sottende richiami "dinastici" e replica quanto consueto a Roma per i palazzi cardinalizi, realizzati accanto alla chiesa del cardinale titolare. Dal convento il palazzo si estese per una profondità di circa 70 metri sino a via dei Nattoni, poi via Pia, la più nobile della città, dove Giuliano da Sangallo iniziò a erigere una facciata ad ordini sovrapposti. Le paraste doriche in marmo bianco spiccano sul paramento liscio in pietra nera a riquadri del piano terreno, una scelta che richiama il contrasto cromatico di tradizione ligure (bianco-nero) e insieme quello di tradizione toscana (bianco-verde) ripreso da Giuliano sul paramento esterno della chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato, in costruzione in quegli anni per Lorenzo de' Medici. Il vestibolo di ingresso del palazzo fu coperto tramite una volta a botte a getto che reca le stesse decorazioni a tondi all'antica sperimentate da Giuliano nella volta della propria casa fiorentina e replicate in quella della sala della villa di Poggio a Caiano. Similmente fu realizzata la copertura a botte di un più piccolo ambiente terreno

Savona, la facciata di palazzo della Rovere su via Pia realizzata da Giuliano da Sangallo sino a tutto il piano terreno, modificato con l'apertura di botteghe nel 1871: rilievo (da Fiore 1989) e veduta dopo i primi, recenti restauri.







Savona, palazzo della Rovere, rilievo (da Fiore 1989) di alcuni particolari sangalleschi: (A) finestra del piano terreno restituita nelle originarie proporzioni; (B) ordine del piano terreno, privo di cornice; (C, D) capitelli delle semicolonne ai lati del portale di ingresso; (E) uno dei peducci sottostante le volte lunettate del piano terreno; (F, G) mostre di finestre al piano terreno su vico del Marmo. La cornice interna dell'ultimo piano loggiato (H) appartiene probabilmente al sec. XVI come gli ordini superiori al primo e così le arcate (I) della loggia dell'ultimo piano rimaste sul cortile, modificate dopo il 1808.

sul lato opposto del palazzo – probabilmente una cappella – quasi di fronte alla cappella voluta da Sisto IV. Al livello superiore di quest'angolo uno stemma in chiave di volta e un portale, nonché una interessante scala a chiocciola, testimoniano la presenza dell'appartamento del cardinale e, insieme alla supposta cappella, il fatto che il palazzo fosse stato realmente iniziato nelle gigantesche dimensioni cui allude il Vasari nella vita di Giuliano da Sangallo. Il palazzo di Giuliano della Rovere avrebbe dunque risposto, da Savona, a quello che il cugino Raffaele Riario aveva iniziato intorno al 1489 a Roma comportando addirittura la demolizione e la ricostruzione, entro il proprio perimetro, dell'antica chiesa di San Lorenzo in Damaso. Tornato a Roma per divenirvi papa, Giuliano si sarebbe disinteressato del palazzo savonese, e ciò rende difficile un'attendibile ricostruzione del cortile così come della facciata su via dei Nattoni[79], che non arrivò nemmeno a estendersi lungo la via quanto era stato con ogni probabilità previsto, e cioè per nove campate[80]. Forse i confinanti erano riusciti a impedirne il completamento, o Giulio II cessò di sollecitarli, mentre di minore importanza sembra che fosse il fronte verso la cappella Sistina e la chiesa di San Francesco, che allora volgeva il coro verso il palazzo. La facciata su via dei Nattoni sarebbe stata terminata nel Cinquecento con due ordini ulteriori, l'ultimo dei quali posto a inquadrare una loggia ad archi[81], e, con il passare del tempo, Savona avrebbe incluso la mole del palazzo della Rovere banalizzandone l'incompleto linguaggio e manifestando immutata fedeltà alla propria circostante configurazione urbana[82]. È piuttosto a Roma che, pochi anni più tardi, Giulio II avrebbe dato impulso con successo a trasformazioni capaci di caratterizzare l'architettura del nuovo secolo.

[1] Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, intr. e note di L. Grassi, I-II, Milano 1972, I, pp. 227-228 (libro VIII).

[2] E. Panofsky, *La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962 (già in "Städel-Jahrbuch", VI, 1930, pp. 25-72), p. 188.

[3] A. Bruschi, introduzione e note a *Pareri sul tiburio del duomo di Milano*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 319-386; M. Rossi, Giovanni Nexemperger di Graz e il tiburio del duomo di Milano, in "Arte Lombarda", LXI, 1982, pp. 5-12; P. C. Marani, *Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", n.s., LXII, 1982, pp. 81-92.

[4] R. Schofield, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the 'tiburio' of Milan Cathedral*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", II, 1989, pp. 68-100.

[5] F. P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, p. 71.

[6] G. Vasari, *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 L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986, p. 35 (I, 3, *Intr.*).

[7] E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971 (1a ed. Upsala 1960), pp. 53-59, 135-36, 207 sgg. con ampia bibl. sul dibattito precedente; cfr. M. Ciliberto, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, Firenze 1975; E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983 (1a ed. London 1970), p. 264 sgg., discute le differenze tra le conclusioni di Panofsky e quelle degli studi di Aby Warburg, ai quali Panofsky, così come Saxl e altri, si è riferito; cfr. H. Gombrich, *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle*, Torino 1986 (1a ed. Oxford 1976), pp. 129-153.

[8] Panofsky, *Rinascimento e rinascenze...* cit., pp. 105, 137 sgg., e in part. alla p. 161, dove l'autore riprende e articola alcuni temi del suo *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano 1961 (1a ed. Leipzig-Berlin 1927).

[9] Sul metodo di studio di Burckhardt cfr. M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento*, Torino 1991.

[10] F. Chabod, voce *Rinascimento*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIX, Roma 1936, pp. 346-354, e id., *Scritti sul Rinascimento*, Torino 1974 (2a ed.); una discussione delle critiche a Burckhardt è in E. Garin, *Introduzione* a J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze 1968, pp. XV-XXXV.

[11] E. Garin, *L'Umanesimo Italiano*, Roma-Bari 1973 (1a ed. Berna 1947), pp. 20-21, 50; id., *Educazione umanistica in Italia*, Bari 1949 e id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954.

[12] H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze 1970 (1a ed. Princeton [N. J.] 1966); cfr. la discussione sull'argomento di C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo 1976.

[13] P. Burke, *Il Rinascimento*, Bologna 1990 (1a ed. London 1989), p. 99; cfr. id., *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Torino 1984 (1a ed. London 1972).

[14] M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, pp. XVIII-XIX, cita, ma critica, sia la definizione di Rinascimento data da M. Heidegger come "epoca dell'immagine del mondo", che le proposte di E. Cassirer, come articolato nel seguente M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992, in part. alle pp. 21-22.

[15] F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. I, Torino 1983, pp. 545-572.

[16] F. P. Fiore, *Città e macchine nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1978; P. Galluzzi (a cura di), *La rinascita della Scienza*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia*, Firenze 1980; *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano 1988; P. Galluzzi, (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991.

[17] D. Lamberini, *Giuliano da Maiano e l'architettura militare*, in D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Firenze 1994, pp. 13-27.

[18] G. Severini, *Architetture militari di Giuliano da Sangallo*, Pisa 1970, pp. 11-16; D. Lamberini, *Architetti e architettura militare per il Magnifico*, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Firenze 1994, pp. 412-415.

[19] E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari 1967 (1a ed. Berlin 1964), pp. 50-51. Vincenzo Danti si esprimerà così nel secolo successivo: "Quegli antichi primi ritrovatori di tanti begli ordini, con tanti begli ornamenti e comodità, furono quelli i quali si può dire che fussero in ciò di grandissimo ingegno e giudi-

zio, e che allora essa architettura per i suoi esecutori fusse nobilissima e molto artifiziosa. Ma, come ho detto, in questi tempi quasi ognuno che sappia tirare due linee può fare l'architettore, rispetto alle regole di sopra dette" (V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567, in P. Barocchi [a cura di], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 1-III, Milano-Napoli 1971-77, II, 1973, pp. 1768-1769).

[20] Per una successiva attribuzione di esemplarità a tutta l'architettura antica da parte di Raffaello, vedi R. Bonelli, *Lettera a Leone X*, in *Scritti rinascimentali di architettura* cit., pp. 461-467, Ch. Thoenes, *La "lettera" a Leone X*, in *Raffaello a Roma*, Roma 1986, pp. 373-381, e A. Nesselrath, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, in Ch. L. Frommel, M. Tafuri, S. Ray (a cura di), *Raffaello Architetto*, Milano 1984, pp. 405-408.

[21] C. W. Westfall, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma 1984 (1a ed. Pennsylvania Un. Park 1974); M. Miglio, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I-III, Torino 1984-86, I, 1984, pp. 75-111.

[22] P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana* cit., III, Torino 1986, pp. 3-85; la data della prima edizione del testo latino di Vitruvio da parte di Sulpicio da Veroli è stata stabilita al 1487-88, sulla base dei maestri di strade Nicola Porcari e Marcello Capodiferro citati nell'introduzione al testo vitruviano, da E. Bentivoglio, *Per la conoscenza del palazzo della Cancelleria: la personalità e l'ambiente culturale del cardinale Raffaele Sansoni Riario*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 15-20, 1990-91, I, pp. 369 e 373 n. 36.

[23] G. Chittolini, *Su alcuni aspetti dello stato di Federico*, in G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, *Federico di Montefeltro. Lo stato. Le Arti. La cultura*, I-III, Roma 1986, I, *Lo stato*, p. 82, e A. K. Isaacs, *Condottieri, stati e territori nell'Italia centrale*, ibid., pp. 23-60.

[24] R. Fubini, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano 1994, pp. 22-24; cfr. A. Tenenti, *Firenze dal Comune a Lorenzo il Magnifico: 1350-1494*, Milano 1972.

[25] G. Chittolini (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, Bologna 1979, p. 7 e id., *Su alcuni aspetti dello stato di Federico* cit., pp. 39-40.

[26] A. Tenenti, *L'Italia del Quattrocento. Economia e società*, Roma-Bari 1996 (1a ed. Paris 1990), pp. 95-96.

[27] A. Chastel, *I centri del Rinascimento*, Milano 1965, p. 41 sgg.

[28] E. Dupré-Theseider, *Roma dal Comune di Popolo alla Signoria pontificia*, Bologna 1952; J.-C. Maire Vigueur, *Classe dominante et classes dirigeantes à Rome à la fin du Moyen Âge*, in "Storia della città", I, 1976, 1, pp. 4-26; M. Miglio, F. Niutta, D. Quaglioni, C. Ranieri (a cura di), *Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484)*, Roma 1986; M. Chiabò, G. D'Alessandro, P. Piacentini, C. Ranieri (a cura di), *Alle origini della nuova Roma: Martino V (1417-1431)*, Roma 1992; A. Esposito, *Considerazioni sulla presenza dei "forenses" nella Roma del Rinascimento*, in *"Effetto Roma". Romababilonia*, Roma 1993, pp. 41-60; C. Burroughs, *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*, Cambridge (Mass.)-London 1990; M. Tafuri, *'Cives esse non licere'. Nicolò V e Leon Battista Alberti*, in id., *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 31-84.

[29] Tenenti, *L'Italia del Quattrocento...* cit., p. 20.

[30] V. Franchetti Pardo, *L'architettura del tardo Medioevo*, in R. Bonelli, C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari 1997, p. 381 sgg. e in particolare alle pp. 584-608, propone di inserire tra la ricerca di identità "nazionali" che caratterizza il tardo-gotico anche la nuova architettura fiorentina, almeno sino alla metà del Quattrocento.

[31] Si veda, per tutti, M. Salmi, *Civiltà fiorentina del primo Rinascimento*, Firenze 1943.

[32] E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965, p. 52.

[33] R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora rivisitate*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 233-257.

[34] D. Friedman, *Florentine New Towns*, Cambridge (Mass.)-London 1988.

[35] L. Masi, *Nuove risultanze dalla ricerca d'archivio per la storia dell'architettura militare fiorentina nel Quattrocento: Brolio, Colle Val d'Elsa, Firenzuola e Poggio Imperiale*, in "Architettura, storia e documenti", 1987, 1-2, pp. 97-111, e id., *La fortificazione di Poggio Imperiale*, in "Annali di architettura", I, 1989, pp. 85-90, contributi ripresi in id., *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un prototipo di cantiere dell'architettura militare del Rinascimento*, Poggibonsi 1992.

[36] Per la discussione di questi argomenti, che vengono a volte toccati tangenzialmente nel volume, si rinvia a J.-C. Maire Vigueur (a cura di), *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII-XVI siècle)*, Roma 1989, e alla recente raccolta di studi di D. Calabi (a cura di), *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, Roma 1997, e in particolare su Ferrara, M. Folin, *Ferrara: 1385-1505. All'ombra del principe*, ibid., pp. 354-388. Per la Firenze di Lorenzo de' Medici, cfr. C. Elam, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, in "Art History", I, 1978, 1, pp. 43-66; id., *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel gonfalone del Leon d'Oro*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 44-57; Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 90-96, 113-115; di diversa opinione sulle datazioni G. Miarelli Mariani, *Giuliano per Lorenzo in Via Laura. Così è se vi pare*, in "Palladio", n.s., VII, 1994, 14, pp. 125-144.

[37] L. Martines, *Umanesimo: un programma per le classi dirigenti*, in id., *Potere e fantasia. Le città stato nel Rinascimento*, Roma-Bari 1980 (1a ed. New York 1979), pp. 249-283. Cfr., per il rapporto committenza-produzione artistica, M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978 (1a ed. Oxford 1972), e A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, Torino 1995.

[38] P. Davies, *Introduction* a L. H. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1500*, New Haven-London 1996, p. 6.

[39] H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recent Excavations under the Ombrellone of Sant'Andrea in Mantua: Preliminary Report*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LI, 1992, 4, pp. 357-376 e A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994.

[40] R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N. J.) 1982 (1a ed. Princeton 1956), p. 164.

[41] *Patente a Luciano Laurana*, in *Scritti rinascimentali di architettura* cit., pp. 19-22.

[42] Tra la vastissima letteratura sull'argomento si veda il recente catalogo a cura di J. Martineau, *Andrea Mantegna*, New York-London 1992 e K. Christiansen, *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano 1994, pp. 336-357.

[43] Cfr. i recenti contributi di M. Jarzombek, *Leon Battista Alberti: His literary and Aesthetic Theories*, Cambridge (Mass.)-London 1987 e di C. Smith, *Architecture and Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York-Oxford 1992, con R. Romano, A. Tenenti, *Introduzione* a L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, Torino 1969; H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical Influences on European Culture A. D. 500-1500*, London 1971, pp. 269-287.; A. Tenenti, *Il Momus nell'opera di Leon Battista Alberti*, in id., *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età moderna*, Bologna 1978, pp. 137-155 (1a ed. in "Il pensiero politico", 1974); E. Garin, *Studi su Leon Battista Alberti*, in id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XVI al XVIII secolo*, Roma-Bari 1976 (2a ed.), p. 133 sgg.

[44] Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginsburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 283-352.

[45] S. Serlio, *Architettura civile*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1994, e M. N. Rosenfeld, *Serlio on Domestic Architecture*, Mineola (N. Y.) 1996 (1a ed. Cambridge [Mass.] 1978).

[46] Si pensi al centro di Chieri e al suo duomo iniziato nel 1405 all'insegna del tardo-gotico discusso in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Arte del Quattrocento a Chieri*, Torino 1988; per il possibile intervento di Giacomo Jaquerio a Chieri, E. Castelnuovo, G. Romano, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Torino 1979.

[47] Il permanere del gotico e dell'architettura aragonese in Sardegna è dimostrato da R. Delogu, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma 1953; A. Florensa, *Il Gotico catalano in Sardegna*, in "Bollettino del Centro Studi di Storia dell'Architettura", 17, 1961, pp. 81-97; R. Serra, *Contributi all'architettura gotico-catalana: il S. Domenico di Cagliari*, ibid., pp. 117-127; C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma 1962; F. Segni Pulvirenti, A. Sori, *Storia dell'arte in Sardegna. Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994.

[48] Chastel, *I centri...* cit., p. 158.

[49] F. F. Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Perugia 1992, p. 183, esclude le precedenti attribuzioni in considerazione della datazione degli affreschi, da lui ritenuta della fine del sesto decennio del secolo XV o successiva.

[50] A. Grohmann, *Perugia*, Roma-Bari 1981, p. 74 sgg.

[51] F. Ventura, *Il palazzo del Capitano del Popolo a Perugia*, in "Storia architettura", 11, 1988, pp. 137-142.

[52] Spesso sottovalutate in passato, le scene del Bonfigli furono apprezzate dal Longhi e sono

state proposte fra le matrici dei modi del Perugino e dello stesso Botticelli: cfr. V. Garibaldi (a cura di), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, Milano 1996, e in particolare Mancini, *Benedetto Bonfigli* cit., p. 61, per il quale l'arco assurge a simbolo trionfante del cristianesimo primitivo.

[53] G. Cuccini, *Agostino di Duccio. Itinerari di un esilio*, Perugia 1990, e P. Mercurelli Salari, *I Francescani e l'oratorio di San Bernardino*, in Garibaldi (a cura di), *Un pittore e la sua città...* cit., pp. 138-147.

[54] P. Scarpellini, *Piero e la pittura a Perugia*, in *Piero della Francesca. Il polittico di Sant'Antonio*, Perugia 1993, pp. 111-116.

[55] S. Ferino Pagden, *Architettura dipinta*, e S. F. Pagden, V. Garibaldi, *Miracoli di San Bernardino di Siena*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* cit., pp. 446-452.

[56] A. Bruschi, *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, in C. Ceri Via, *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Venezia 1996, pp. 265-300, e in particolare alle pp. 287-290 nn. 36-41, ribadisce l'ipotesi attributiva avanzata nel suo *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 53-75, 728-729, e il possibile richiamo tra l'architettura del *Miracolo del cieco* e il palazzo Sforza di Pesaro, modificato per quanto riguarda le finestre in facciata intorno al 1474-75 da Cosimo Rosselli, come S. Eiche, M. Frenquellucci, M. Casciato, *La Corte di Pesaro, storia di una residenza signorile*, Modena 1986, pp. 13-31, con il supposto aiuto di Bramante.

[57] F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma 1996, pp. 365-366, 373 nn. 24-26, la considera modello, malgrado le differenze, per l'arco di porta Capuana a Napoli in costruzione negli anni 1487-88, ne pubblica un rilievo e ne cita i costruttori – Polidoro di Stefano e Antonio Carattoli – ricordati da B. Orsini, *Guida del Forestiere per l'Augusta città di Perugia (1784)*, ed. a cura di B. Toscano, Treviso 1973, pp. 50-51.

[58] E. Luzzi, *Il tempietto Orsini di Vicovaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 23, 1994, pp. 3-18.

[59] D. Fey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institut der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege", VII, 1913, pp. 1-169; H. Folnesics, *Studien zur Entwiklungsgeschichte der Architectur und Plastik des 15. Jahrhundert in Dalmatien*, ibid., VIII, 1914, pp. 27-196; C. Bima, *Giorgio da Sebenico. La sua cattedrale e l'attività in Dalmazia e in Italia*, Milano 1954; S. Kokole, in *The Dictionary of Art*, London-New York 1996, 12, ad vocem.

[60] G. Marchini, *Aggiunte al palazzo Ducale di Urbino*, in "Bollettino d'arte", s. IV, XLV, 1960, 1-2, pp. 73-80.

[61] M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 114-117.

[62] J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia 1995 (1a ed. Boston 1980), p. 229 *sgg.*

[63] L. Di Virgilio, *La basilica di S. Bernardino*, L'Aquila 1950; U. Chierici, *La basilica di S. Bernardino all'Aquila*, Genova 1964; A. Centofanti Verini, *Note alla storia della basilica di S. Bernardino*, in "Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", LVIII-LIX, 1967, pp. 159-180. Un rilievo che rende leggibile la struttura al di sotto delle trasformazioni intervenute a seguito di vari terremoti e soprattutto quello del 1703 è in L. Bartolini Salimberni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Pescara 1993, pp. 128-137. Per il paragone tra le due chiese cfr. A. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in Millon e Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* cit., p. 142.

[64] A. Bruschi, *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in F. Citterio, L. Vaccaro (a cura di), *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, Brescia 1997, pp. 445-446, critica tra l'altro la lettura che accentua gli aspetti tardo-gotici della basilica da parte di L. Serra, *Sopravvivenze gotiche nell'architettura del Quattrocento: la Basilica di Loreto*, in "Rassegna Marchigiana", XI, 1933, p. 405 sgg.

[65] Quinterio, *Giuliano da Maiano...* cit. , pp. 331-348 e id., *Dal santuario alla fortezza: il completamento della Santa Casa di Loreto*, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit., pp. 28-44.

[66] A Loreto sarebbe intervenuto anche un "Francesco da Sena", probabilmente Francesco di Giorgio, dando disegni per tre puntoni delle mura e condutture d'acqua come F. Dal Monte Casoni, *Il santuario di Loreto e le sue difese militari*, Recanati 1919; F. P. Fiore, *La 'città felice' di Loreto*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 4, 1977, pp. 37-55; M. Campagnoli, *L'approvvigionamento idrico di Loreto tra i secoli XIV e XVIII*, in M. L. Polichetti (a cura di), *Il progetto di Sisto V. Territorio, città, monumenti nelle Marche*, I-II, Roma 1991, I, pp. 123-30. Nel 1508 vennero realizzati lavori di consolidamento della chiesa ricordati in un documento che parla di un "desegno et modello facto" dallo stesso "Francesco da Sena" e "confermato per mastro Bramante", come in Bruschi, *Loreto...* cit., p. 458.

[67] G. Zander, *Contributi alla conoscenza dell'architettura dei giorni di Sisto IV nel Lazio*, in S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Savona 1985)*, Savona 1989, pp. 87-107.

[68] P. G. Pasini, *Committenze Riario e Della Rovere in Romagna*, in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II...* cit., pp. 175-186, e S. Zaggia, *Imola: 1474-1499. La ricostruzione della piazza Maggiore durante la Signoria Riario*, in Calabi (a cura di), *Fabbriche, piazze, mercati...* cit., pp. 389-407.

[69] È questa l'opinione di F. Mancini, *Urbanistica rinascimentale a Imola da Girolamo Riario a Leonardo da Vinci (1474-1502)*, Imola 1979, sostenuta anche dalle notizie in merito alla costruzione, da parte di Giorgio, di parte della rocca di Pesaro così come ricordato da M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Bologna 1844, III, pp. 341-343, e ripresa da T. Valenti, *La chiesa monumentale della Madonna delle Lacrime a Trevi (Umbria)*, Roma 1928, a proposito dell'attività, tra imprenditore e architetto, del figlio Antonio: Antonio fu attivo nella Roma di Sisto IV e alle fortificazioni di Castelnuovo a Napoli su disegno di Francesco di Giorgio come in R. Filangeri, *Antonio Marchesi da Settignano, architetto militare del Rinascimento*, in "Rivista di artiglieria e del Genio", LXX, 1931, pp. 473-479, e id., *Rassegna critica per la storia del Castel Nuovo*, I-IV, Napoli 1936-40; cfr. le notizie raccolte da F. Mariano, *Note e commenti sulla fondazione e restauro della Rocca Costanza e l'opera di Antonio Marchesi da Settignano*, in "Studia Oliveriana", n.s., XI, 1991, pp. 107-175. Pasini, *Committenze Riario...* cit., p. 181, suggerisce il nome di Simone Ferrucci, anch'egli da Fiesole, come architetto del palazzo Riario. Altra figura più di imprenditore che di architetto già attiva nell'area è quella del Nuti, cui è stata dedicata una recente monografia da G. Volpe, *Matteo Nuti architetto dei Malatesta*, Venezia 1989.

[70] L. Leporini, *Ascoli Piceno. L'architettura dai maestri roganti ai Giosafatti*, Ascoli Piceno 1973; G. Gagliardi, *Il palazzo del Popolo di Ascoli Piceno*, Milano 1992; F. Mariano, *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al Liberty*, Fiesole 1995, pp. 191-192, 267-269; G. Gagliardi, *Le piazze di Ascoli Piceno*, Milano 1996. La trasformazione della piazza del Popolo è stata discussa da W. Lotz, *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in *Jahrbuch 1968 der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V.*, pp. 41-60, ora in id., *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano 1989, pp. 49-65.

[71] G. Micozzi, *Il palazzetto dei Bonaparte ad Ascoli Piceno*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 21, 1993, pp. 79-88.

[72] F. Betti, *Il transetto protocarolingio della cattedrale di Ascoli Piceno. La documentazione del restauro ottocentesco attraverso gli appunti e i disegni di Giulio Gabrielli*, in "Arte Medievale", s. II, IX, 1995, 2, pp. 119-139.

[73] L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova e altrove. Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano 1904; E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i magistri Antelami nel secolo XV*, in "Arte Lombarda", XI, 1966, pp. 53-68; H. W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento*, Firenze 1971.

[74] E. Poleggi, P. Cevini, *Genova*, Roma-Bari 1981, pp. 76-83.

[75] L. H. Heydenreich, *The Quattrocento*, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400-1600*, Harmondsworth 1974, pp. 123, 353 nn. 10-11.

[76] E. Parma Armani, *Appunti sulla committenza dei Della Rovere a Genova fra Quattro e Cinquecento*, in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II...* cit. , pp. 313-325.

[77] C. Varaldo, *I d'Aria e i mausolei "rovereschi" nella Savona rinascimentale*, in "Società Savonese di Storia Patria. Atti e memorie", n.s., VIII, 1974, pp. 143-154; id., *Savona nel secondo Quattrocento*, in *Savona nel Quattrocento e l'istituzione del Monte di Pietà*, Savona 1980, pp. 15-22; G. Rossini, *La "Cappella del Papa" presso il Convento di S. Francesco: compresenze di motivi lombardi e toscani a Savona nella seconda metà del Quattrocento*, in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II...* cit. , pp. 227-290; P. Rotondi, *Sul progetto del monumento sepolcrale dei genitori di Sisto IV (un'ipotesi di lavoro)*, ibid., pp. 291-296; G. Rotondi Terminiello, *Giovanni Manzone e la decorazione ad affresco della Cappella Sistina a Savona*, ibid., pp. 297-304; cfr. *L'età dei Della Rovere*, Savona 1988.

[78] Già nel novembre del 1494 si firma il primo appalto per la calce come in A. Abate, *Cronache Savonesi dal 1500 al 1570*, a cura di G. Assereto, Savona 1897, pp. 49-51 n. 2; cfr. G. Malan-

dra, *Documenti sulla cappella Sistina e sul palazzo della Rovere a Savona*, in "Società Savonese di Storia Patria. Atti e memorie", n.s., VIII, 1974, pp. 135-141, e F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo Della Rovere in Savona*, in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II*... cit., pp. 261-276.

[19] Le vistose e recenti (1871) alterazioni introdotte con l'apertura di botteghe al piano terreno secondo il progetto di G. Triponi sono ormai pienamente documentate (Archivio di Stato di Savona, *Comune di Savona*, serie III, cart. 344, 1871) e permetterebbero una reintegrazione della facciata in forme e materiali capaci di restituire il disegno e la dignità sangallesca, come proposto nel progetto vincitore di un recente concorso di idee per il restauro della facciata, avviato e guidato dalla Soprintendenza negli ultimi anni e diretto dall'architetto Maria Di Dio.

[20] Tale estensione avrebbe compreso esattamente i due lotti ai fianchi della facciata, che a destra appare volutamente interrotta tramite una insolita fascia bianca verticale, ed avrebbe consentito di dare spazio ai due corpi-scala laterali, che ancor oggi appaiono inseriti a forza e in dimensioni insufficienti ai lati. In tal modo la disposizione in pianta del palazzo di Savona si sarebbe avvicinata a quella ipotizzata poco prima (1492) da Giuliano da Sangallo per la nuova casa della Sapienza di Siena (Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo Della Rovere*... cit., p. 264), alla quale il palazzo si sarebbe potuto avvicinare per la forma del cortile così come vi si accosta per la disposizione delle murature che rettificano l'inclinazione della facciata posteriore.

[21] Nel maggio 1496 la facciata è realizzata dallo scalpellino Matteo dei Gaggini di Bissone sino a tutto il primo ordine, che ancor oggi si trova *in situ* ad eccezione della cornice. La sua assenza, l'inserimento su piedestalli delle paraste dei due ordini superiori e la proporzione dei piani avevano fatto ipotizzare da F. P. Fiore, *Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: il palazzo Della Rovere in Savona*, in "Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura", 25, 1979, pp. 23-30, che Giuliano intendesse realizzare una balconata sotto le finestre del piano nobile, ipotesi rivista dopo un più approfondito rilievo e studio del monumento (discusso nel contributo segnalato nella nota precedente) che ha fatto anche escludere la originaria presenza di finestre sovrapposte entro le paraste del piano nobile, pure rappresentate dal Gauthier nel 1818. Tali considerazioni sono state confortate dalle osservazioni condotte nel corso del recente restauro, per cui si può affermare che i piedestalli delle paraste del secondo ordine vennero giustapposti in un secondo momento al fregio in pietra nera del primo e che l'ultimo piano era effettivamente aperto in grandi arcate, come risulta da una nota veduta prospettica della città del 1583 circa (Archivio di Stato di Genova, *Raccolta cartografica*, B 16, Savona) ora in G. B. N. Besio, *Savona Iconografica*, Genova 1974, pp. 60-61. Lo stato del palazzo, testimoniato a lungo incompleto, è ricordato nel diario di viaggio dal cardinale Luigi d'Aragona, nel dicembre del 1517: "In la predicta cita [Saona] la fe. me. di papa Julio predicto principiò un gran palazzo per honor de la patria et de suoi, in lo quale anchor che non sia finito è molta fabrica, essendovi voltate tucte le lamie de le cantine et anche factove alcuni appartamenti in piano grandissimi et sumptuosissimi", come in A. Chastel, *Luigi d'Aragona*, Roma-Bari 1987, p. 270 (Appendice), che non commenta questa notazione del diario, segnalataci da C. Varaldo. Il diario ricorda anche interventi di Giuliano della Rovere per il duomo e il palazzo vescovile, poi compresi nella fortezza del Priamar, dove il Sangallo potrebbe essere stato utilizzato come architetto.

[22] C. Varaldo, *La topografia urbana di Savona nel tardo Medioevo*, Bordighera 1975, ne offre un'ottima ricostruzione sulla base della *carata* genovese del 1530. Giulio II dona nel 1510 tanto il palazzo savonese che quello genovese di San Tomaso al nipote Francesco Maria della Rovere, con l'impegno di non cederlo al di fuori della famiglia; da questi il palazzo passa, nel 1513, a Bartolomeo della Rovere come in Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo Della Rovere*... cit., p. 273 n. 20. Posseduto poi dagli Spinola e dagli Invrea del Carretto, nel 1676 viene acquistato e adattato a convento dalle monache di Santa Chiara. Trasformato in prefettura dai francesi è raffigurato nei grafici di rilievo-progetto del 28 maggio 1808 conservati a Parigi, Archives nationales, N III, *Montenotte*, 1, 1-9, che sostanzialmente confermano la restituzione del Gauthier per quanto riguarda la facciata su via dei Nattoni.

Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina

Arnaldo Bruschi

Se esaminiamo l'attività del Brunelleschi e consideriamo la straordinaria portata storica della sua opera, dobbiamo ammettere che non è solo una convenzione storiografica quella di iniziare da lui la nuova architettura dell'Umanesimo. Si può anche pensare, con il Saalman[1], che, diversamente dall'Alberti, egli non sia veramente "il radicale innovatore dell'architettura d'una nuova epoca" ma "anzi, l'uomo modello di salda tradizione fiorentina e toscana". Si può constatare con il Luporini e più esplicitamente con il Battisti[2] l'esistenza "all'interno della sua opera e della sua vita, di contrasti radicali", sia come uomo che come artista. Ma si deve pure ammettere – con una lunga tradizione storiografica – che egli conclude e tronca una tradizione, dalla quale pur nasce; e si deve riconoscere in lui, ancora con il Battisti[3] "il maestro che crea ... in rapide tappe un nuovo stile cittadino, poi toscano, quindi italiano ed europeo da cui per secoli non si è potuto evadere".

In realtà la sua opera si stacca dal passato e instaura un corso, nettamente nuovo e ben identificabile, "rivoluzionario" e durevole, che non investe solo il campo dell'architettura. E tuttavia questa si radica nell'ambito dei peculiari orientamenti della precedente cultura fiorentina dalla quale è preparata e nella quale si sviluppa.

Verso il Brunelleschi

Come è ben noto, Firenze – pur non senza rapporti con l'Europa, con il mondo padano e con altri centri della Toscana – aveva sviluppato in età romanica modi architettonici particolari, singolarmente caratterizzati dalla presenza di elementi di origine antica. Nell'affermarsi dell'autonomia cittadina ciò doveva essere strumento efficace per sottolineare la specifica identità (e superiorità) di antica città romana. Testimone di quest'ultima si considerava il battistero – secondo la tradizione l'antico tempio di Marte (G. Villani, *Cronica* II 1) – un tempio, come orgogliosamente dichiarava Coluccio Salutati[4], "non fatto secondo il modo greco o etrusco ma chiaramente secondo il modo romano". Inoltre antica e diffusa era l'idea che, cacciati i barbari longobardi, Carlo Magno avesse ricostruito la città, e anche fondato la chiesa dei Santi Apostoli (G. Villani, *Cronica*, III 1), utilizzando – come spiega Antonio di Tuccio Manetti[5], primo biografo del Brunelleschi – "architetti delle regioni romane e de' pontefici" i quali, sebbene "per la poca pratica non molti sperti", "pure in quella maniera muravano"; tanto che alcune chiese come San Piero Scheraggio, Santi Apostoli (e ancora San Miniato al Monte e altre) mostravano almeno "qualche cosetta di rifresso dello sprendore di quelli antichi edifici di Roma".

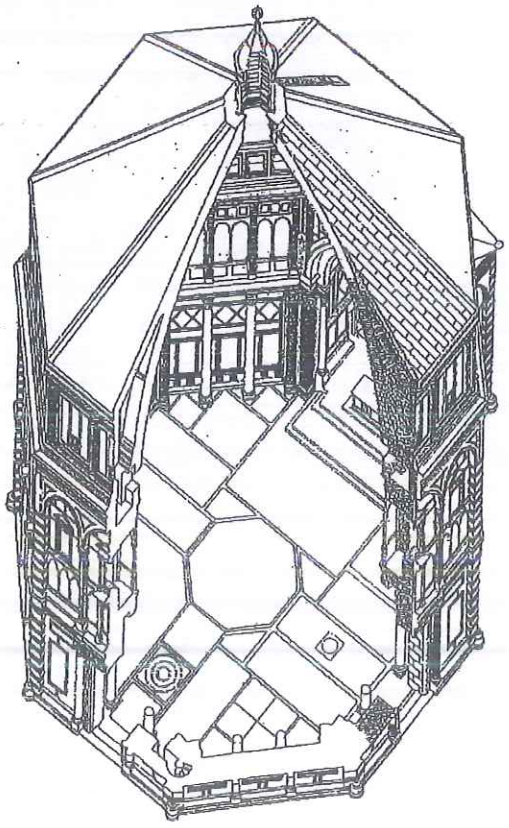
Filippo Brunelleschi, navata centrale della chiesa di Santo Spirito a Firenze. Benché eseguita dopo la morte dell'artista, è significativa della sua idea di una costruzione tutta a colonne, *rotundae* e lisce.



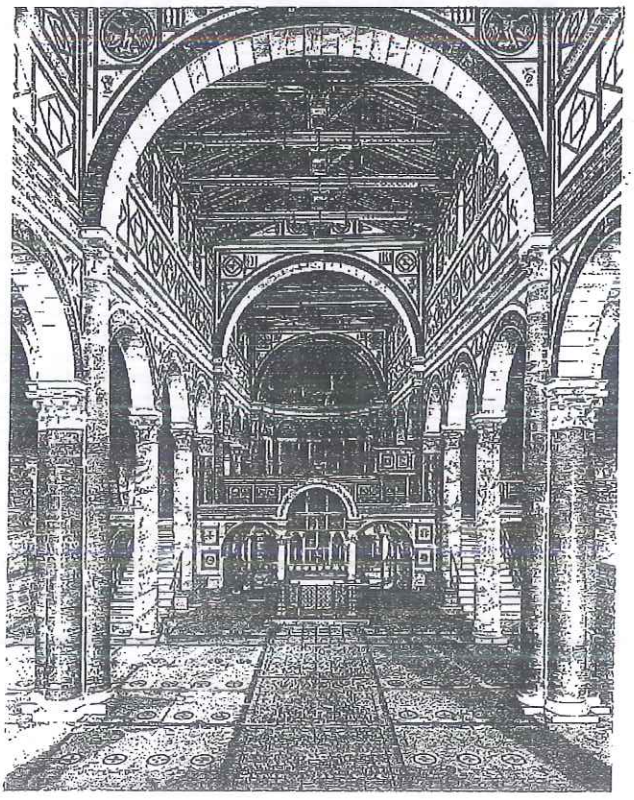
Come vedremo, il riferimento all'antichità – come già indicavano i contemporanei – è un punto fondamentale del programma brunelleschiano. E anche lo studio di questi monumenti fiorentini, oltre a quello dei veri edifici romani, fu fonte di suggerimenti per il Brunelleschi (come poi per lo stesso Alberti) che certo li conosceva e li amava. Di fatto essi mostravano modi del tutto singolari. Mentre nell'architettura europea si tendeva a recuperare un nuovo tipo di connessione tridimensionale delle varie parti dell'edificio mediante il chiarimento e l'articolazione dell'impianto spazio-strutturale e dei suoi elementi, a Firenze la riorganizzazione sintattica delle strutture nello spazio tendeva a essere espressa soprattutto attraverso il "disegno" delle membrature apparenti, di ascendenza classica e costruttivamente verosimili ma non necessariamente coincidenti con quelle realmente portanti, secondo una propria logica visiva in rapporto all'immagine d'insieme[6].

Ad esempio, all'interno del San Miniato al Monte le arcate su colonne delle navate e quelle su semicolonne dell'abside sono (approssimativamente) tangenti a un'unica trabeazione idealmente classica che cerchia il vano e vuol apparire portata dalle grandi semicolonne dei pilastri polistili che scandiscono la navata e sostengono le grandi arcate trasversali. In questo modo – tendenzialmente "sintattico" – due sistemi analoghi, ma di diversa dimensione, di arcate su colonne trovavano una correlazione visiva attraverso la mediazione della trabeazione di un ordine architettonico intenzionalmente all'antica, privo di vera funzionalità costruttiva ma parte essenziale del "congegno" visivo.

Ma, come più diretta premessa degli orientamenti brunelleschiani, vanno ricordate le vicende artistiche e architettoniche che, da circa la metà del Duecento, coinvolgono la Toscana e in particolare Firenze nel quadro di una generale ripresa economica, politica e culturale incentrata sulle città. Affiorano nuove ideologie almeno tendenzialmente laiche e individualistiche, invece che religiose e comunitarie, rivolte alla rivalutazione della vita terrena. Il desiderio di distinzione sociale delle classi economicamente prevalenti, l'emergere di iniziative e di ambizioni personali, il più ampio raggio di



Firenze, battistero di San Giovanni, sezione assonometrica (da Pietramellara 1973).

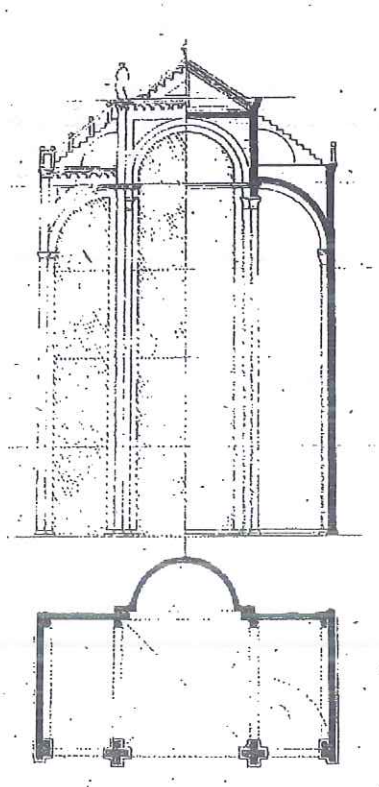


Firenze, la navata di San Miniato al Monte in una veduta di fine Ottocento.

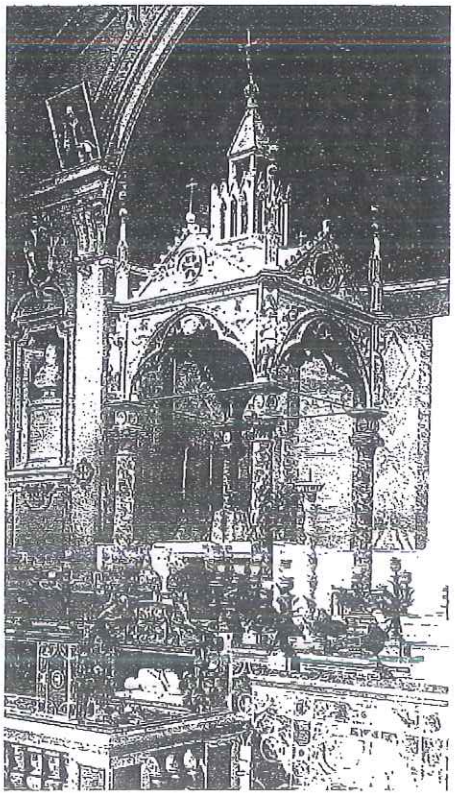
scambi e di sollecitazioni culturali e scientifiche, producono una nuova attenzione ai valori formali della produzione artistica.

Come parallelamente in campo letterario la composita e aulica cultura federiciana, nutrita di nuovi interessi scientifici, sensibile alle suggestioni del mondo antico, aperta, insieme, ad apporti esotici e ad apporti europei, è da porsi alla base del rinnovamento. In Toscana, già ad esempio nello svevo "Castello dell'Imperatore" a Prato, essa aveva trovato una delle sue espressioni qualitativamente più alte. Ma è soprattutto intorno alla metà del XIII secolo, con l'arrivo di maestri dall'Italia meridionale, che la scultura e l'architettura federiciana, mediate con altri apporti "gotici", specialmente cistercensi e francesi, s'innestano vitalmente in Toscana e – nel nuovo contesto tendenzialmente "borghese" di ricche città-stato in espansione – trovano sviluppi originali e, per certi versi, consonanti con gli orientamenti di età romanica. Il nodo di questo passaggio, in realtà articolato, sfaccettato e complesso, sembra essere specialmente costituito dalla figura e dalla vasta e in parte ancora problematica attività nell'Italia centrale e in Toscana di Nicola Pisano – "de Apulia" – scultore e architetto[7], non a caso maestro anche di Arnolfo di Cambio. Nella sua opera il programma federiciano di una nuova cultura architettonica e artistica europea (risultato della fusione di Occidente e Oriente, di nord e di sud, di Europa franco-germanica e di Mediterraneo bizantino-islamico, di modi internazionali e di modi locali, di antichità e di modernità scientifica e tecnica) si arricchisce e si attua in una prima sintesi creativa di altissimo livello. Ma sono soprattutto Arnolfo[8] e poi Giotto e i pittori suoi continuatori che forniscono, anche all'architettura, le basi di un deciso rinnovamento che per molti aspetti prelude al Brunelleschi. Arnolfo e Giotto sono pure architetti e trasferiscono decisamente anche le problematiche visive e linguistiche della rappresentazione artistica.

Il significato dell'apporto di Arnolfo si coglie già compiutamente nei suoi due cibori romani, rispettivamente a San Paolo fuori le Mura (1285) e a Santa Cecilia (1293), ambedue orgogliosamente fir-



Giotto (?), *Apparizioni di San Francesco* nella basilica superiore di Assisi, restituzione della cappella affrescata sullo sfondo (da Bruschi 1979).



Arnolfo, il ciborio di Santa Cecilia, Roma.

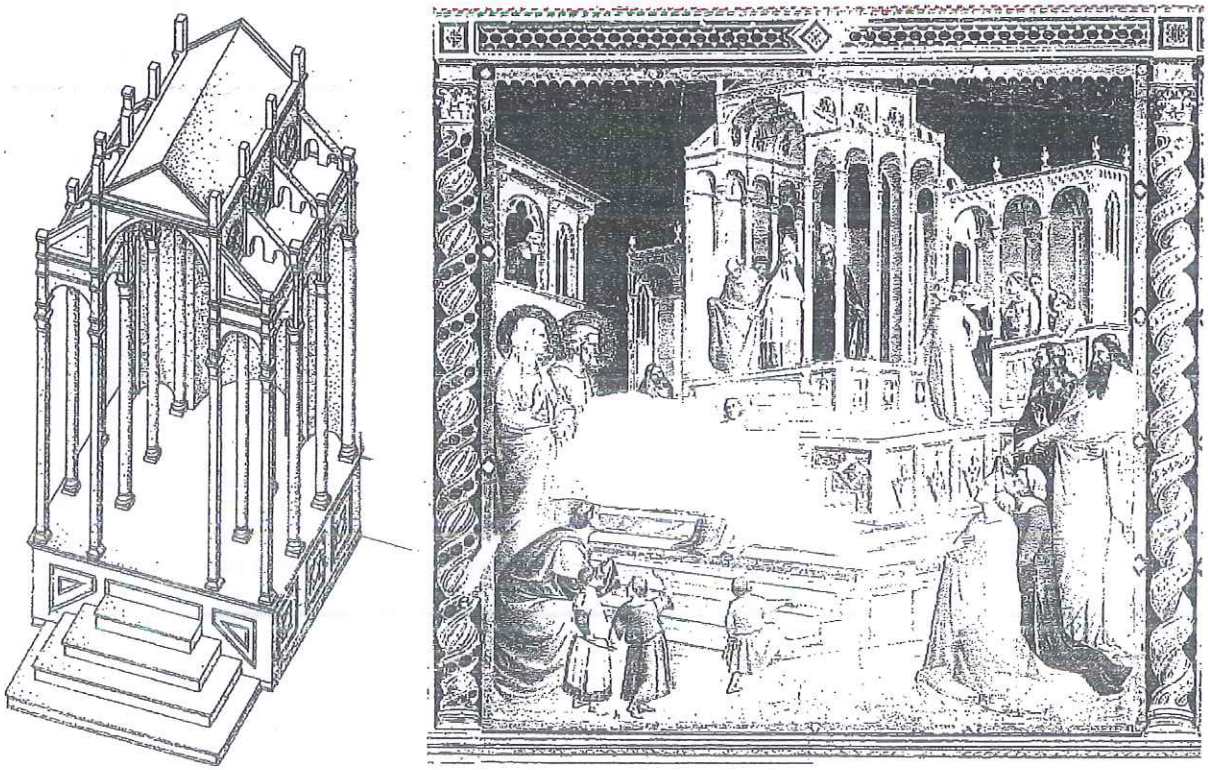
mati (come già facevano i marmorari cosmateschi). In ambedue i casi il ciborio è pensato tridimensionalmente come un "baldacchino" o meglio come una ideale campata quadrata a crociera; cioè come il modulo spaziale elementare della tradizione europea romanico-gotica. Esso si presenta all'esterno come accostamento di quattro facciate – quattro superfici – uguali ma tra loro distinte, caratterizzate dalla rappresentazione sul piano, mediante un "disegno" lineare evidenziato dal mosaico cosmatesco, di strutture costruttivamente verosimili. Esse non sono necessariamente corrispondenti a quelle reali, ma rispondono a una cogente logica interna idealmente tettonica, formale, proporzionale e sintattica – essenzialmente visiva, grafica e astratta. Lo schema del partito adottato – un arco acuto fiancheggiato da strutture angolari che sostengono una cornice orizzontale tangente al vertice dell'arco – si configura di per sé come un *sintagma*, un sistema compiuto e serrato di elementi, nessuno dei quali è dagli altri visivamente indipendente né mutabile se non mutando sostanzialmente l'insieme. Se infatti, ad esempio, mantenendo invariato il partito, si volesse fare più grande l'arco, si dovrebbero anche per conseguenza ingrandire le membrature laterali, il timpano sovrastante e il piano di appoggio sul capitello e dunque le sottostanti colonne. Arnolfo tende cioè a stabilire un "disegno" architettonico, idealmente coerente con le esigenze costruttive ma prima di tutto valido in se stesso, autonomo e invariabile rispetto alle dimensioni fisiche[9]. E sistemi sintattici e invarianza dimensionale degli elementi saranno due punti essenziali del programma del Brunelleschi.

Questa concezione arnolfiana dell'architettura postula ed esige – così come per una statua – una visione da opportuna distanza e da punti fissi prestabiliti: una visione *frontale*, secondo gli assi perpendicolari al piano della facciata; oppure una visione *obliqua*, secondo gli assi diagonali, suggerita in ambedue i cibori dalle nicchie con statue sugli smussi angolari. In altri termini l'architettura, tendendo a divenire per così dire "rappresentazione di se stessa", oggetto estetico di intellettuale contemplazione, tende a organizzarsi secondo le modalità di una – sia pure empirica ed embrionale – visione "prospettica" tridimensionale (che, come si sa, sarà la visione caratteristica del Brunelleschi). Contemporaneamente, lo stesso prevalente interesse per i valori visivi dell'architettura porta a eliminare la distinzione tra la realtà e la sua rappresentazione. Finestre *finte*, ancora verosimilmente ad opera di Arnolfo, compaiono, come elemento indispensabile del "disegno" sul piano, accanto a finestre *reali*, sul fronte di palazzo Vecchio e nell'ordine inferiore della facciata di Santa Maria del Fiore. Si sta delineando dunque, ora, alla fine del Duecento, un deciso trasferimento dell'architettura nell'ambito di quelle che, nel Rinascimento, saranno chiamate le "arti del disegno", accanto alla scultura e alla pittura[10].

Riferimenti all'antichità e avvicinamenti alla rappresentazione prospettica sono due aspetti compresenti nelle nuove ricerche anche in pittura. Le allusioni al repertorio formale del mondo antico – motivate da ideologie diverse e anche contrastanti – sono ancora approssimative, generiche e quasi sempre ibridamente mediate con suggestioni moderne. La rappresentazione prospettica è intuitiva, empirica, scarsamente rigorosa. Tuttavia si stanno delineando una nuova visione e nuovi punti di riferimento – più terrenamente attenti alla Natura e alla Storia – che portano a pensare, a organizzare, a fruire in modo diverso anche le architetture costruite[11].

La decorazione giottesca della cappella degli Scrovegni a Padova (1304-13) costituisce un esempio molto indicativo del progressivo e rapido coinvolgimento dell'architettura nel nuovo modo di organizzare le modalità della visione[12] in senso "prospettico"; cioè fissando per l'osservatore punti di stazione prestabiliti in vista di una unitaria, ordinata e sistematica fruizione visiva dello spazio costruito. Malgrado vincoli cogenti, costituiti dalle caratteristiche del vano coperto a botte e con finestre solo su un lato, Giotto inserisce le sue pitture coinvolgendo tutte e quattro le pareti della cappella in un'organizzazione visiva unitaria che interessa tutto lo spazio. Ogni parete è vista come superficie indipendente, separata dalla parete contigua, da trattare in modo diverso in rapporto alle sue specifiche caratteristiche idealmente strutturali: quelle laterali con evidente significato portante, in conti-

nuità con la pesante volta a botte; quelle corte, verso il coro e verso l'ingresso, come pareti pensate come prive di valore statico, come degli ideali "vuoti". Ogni parete, dunque, è ordinata con sistemi e partiti decorativi diversi, ciascuno da osservare in modo decisamente frontale. Ciò presuppone punti di osservazione prestabiliti con esattezza, suggeriti dai partiti adottati e dislocati sull'asse longitudinale e sull'asse trasversale del vano. Un primo punto di stazione è ovviamente posto subito dopo l'ingresso. Di qui si ha la visione d'insieme, secondo l'asse centrale in profondità, dello spazio "prospetticamente" concluso in fondo (proprio come poi nella brunelleschiana sacrestia Vecchia di San Lorenzo) da una "serliana" (probabilmente suggerita dalla pergula tardoantica del sacello di San Prosdocimo in Santa Giustina a Padova) inserita nell'ampia arcata che contorna la volta. La parete si apre con l'arco centrale e sullo spazio reale del coro e su due finti "vuoti" ai lati: i due celebri ambienti a crociera e bifore gotiche (i "coretti"), rappresentati con empirica ma assai attenta precisione naturalistica e prospettica in modo – per la prima volta – da ampliare lo spazio fisico reale in spazi illusori, solo rappresentati. Dalla parte opposta, il punto simmetrico di stazione visiva, sempre sull'asse longitudinale, voltando le spalle al coro, ha come fondale il grande "sfondato" con il *Giudizio Universale* pensato – così come sul lato opposto l'*Eterno in trono* e la sottostante, simmetrica *Annunciazione* – non come un "quadro" delimitato (come invece le storie sulle pareti lunghe) ma come rappresentazione in un indefinito spazio illusorio oltre quello fisico della cappella. Altro punto di osservazione prestabilito è al centro della cappella (dove è anche il punto di vista fissato per i "coretti"): non solo per contemplare da distanza ravvicinata le due pareti corte ma anche per guardare nelle due opposte direzioni, secondo l'asse trasversale, le due pareti lunghe. Questo asse visivo è marcato sulla cornice del basamento dal convergere al centro dei modiglioni dipinti e dalla posizione frontale dei troni con la *Iusticia* e la *Iniusticia* ed è segnato in alto dalla continuazione, fino a cerchiare la volta, della fascia decorata "alla cosmatesca" di spartizione della parete. Già nella cappella degli Scrovegni, dunque, pure se in modo empirico e intuitivo ma con lucidità e chiarezza, affiorano le modalità e perfino alcuni



Taddeo Gaddi, *Presentazione della Vergine al Tempio* nella cappella Baroncelli a Santa Croce, Firenze, e restituzione assonometrica del Tempio (da Bruschi 1979).

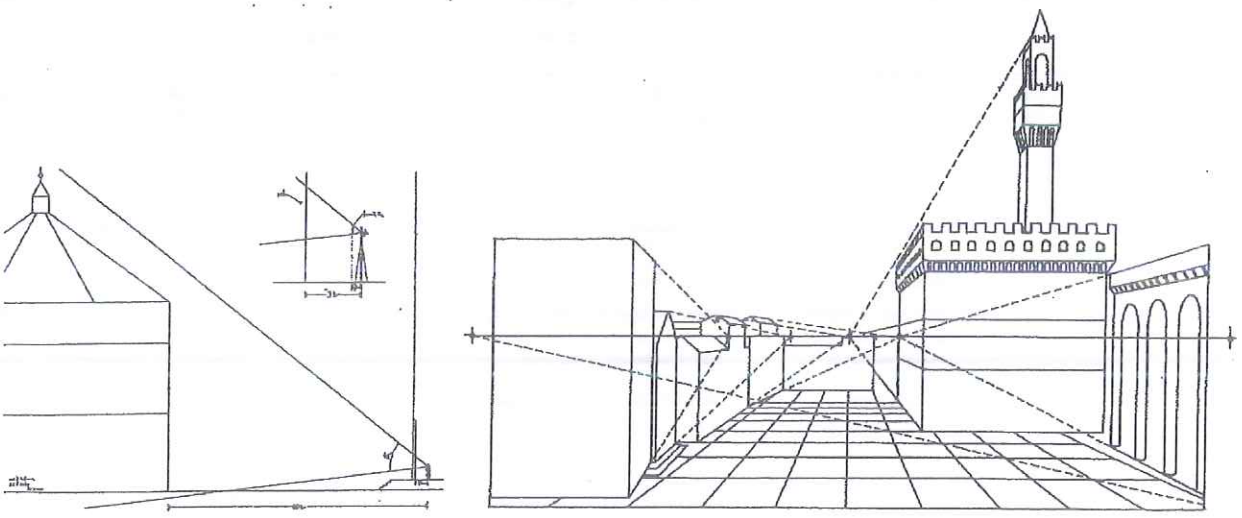
mezzi espressivi della visione prospettica brunelleschiana. E, come vedremo, è molto verosimile che il Brunelleschi ne fosse a conoscenza, forse anche diretta.

Ma nell'ambito dei pittori – oltre a mettere le basi di un'architettura "prospettica" – si sta anche procedendo, sia pure in modo sporadico e meno deciso, verso un'architettura nella quale membrature e spazi siano tra loro legati e coordinati in modo "sintattico".

Ad Assisi, ad esempio, nel ciclo con le *Storie di san Francesco*, un pittore, che è forse Giotto o un suo aiuto, nella scena con le *Apparizioni di san Francesco*, immagina una piccola chiesa, o cappella[13], nella quale la ripetizione di uno stesso partito, l'impiego di archi a tutto sesto e di semplici ma tendenzialmente precisi rapporti geometrici tra le parti, in pianta ed in elevazione, mostrano la volontà di sperimentare – ancora secondo una logica visiva e disegnativa ma nell'ambito di una certa plausibilità anche costruttiva – un modo di aggregazione sintattica di elementi e di spazi tra loro legati in un assetto tridimensionale non "arbitrario" o casuale ma anzi quasi esemplare e normativo.

Pure se non sempre in modo rigoroso, la tendenza alla connessione sintattica di elementi e spazi torna più volte nelle architetture giottesche. E specie nel decennio 1330-40 (quando Giotto, che muore l'8 gennaio 1337, lavora a Firenze come architetto di una città di forse quasi centomila abitanti, dal secolo XIII in espansione demografica, commerciale, manifatturiera, bancaria) i suoi seguaci e continuatori portano avanti le sperimentazioni nel campo dell'architettura "sintattica".

Si consideri ad esempio la celebre rappresentazione di "tempio" in empirica "prospettiva" obliqua inserita, quasi con valore di paradigmatico modello dimostrativo, da Taddeo Gaddi nella lunetta con l'*Espulsione di Gioacchino*, e ripetuta in una scena più vasta nella *Presentazione della Vergine*, nella cappella Baroncelli (sembra tra il 1332 e il 1338) in Santa Croce a Firenze (e poi più volte copiata e reinterpretata, anche fuori d'Italia e anche nel Quattrocento). È una semplice chiesa a tre navate, concluse da absidi semicircolari, spartite da sottili colonne sormontate dall'ormai diffusissimo pulvino a dado corniciato (che vuol certo interpretare una trabeazione classica) e sorreggenti archi a tutto sesto. Navata centrale e navate laterali sono tra loro proporzionate nel rapporto di circa 2 a 1 e si estendono in profondità per tre campate. Ogni campata minore, quadrata e a crociera, è lucidamente pensata come modulo spaziale elementare di base (come poi farà il Brunelleschi) e si presenta in elevazione, su ciascuno dei quattro lati e all'interno e all'esterno, con un arco a tutto sesto fiancheggiato da lesene sorreggenti una "trabeazione" tangente il vertice dell'arco (cioè secondo il tipico *sintagma* che già abbiamo visto nei cibori arnolfiani, impiegato anche nella cappella rappresentata nelle *Apparizioni di san Francesco* ad Assisi e ora spesso usato, specie in ambito giottesco, come mezzo di coordina-



Ricostruzione della proiezione del battistero di Firenze nella prospettiva centrale di Brunelleschi (da Hoffmann 1992).

Ricostruzione della seconda tavola prospettica con la veduta di piazza della Signoria a Firenze di Brunelleschi (da Battisti 1976).

mento sintattico tra gli elementi). Questa "trabeazione", corrente e articolata sulle colonne, si pone a sua volta come struttura di sostegno dell'arcone di facciata, corrispondente alla volta della navata centrale, il quale, fiancheggiato da lesene e tangente a una cornice, forma un secondo, più grande sintagma, analogo a quello minore delle navate laterali. Con ingegnosità e intellettualistico rigore, selezionando i mezzi espressivi, un impianto elementare ma esemplare, ripetibile e generalizzabile, è sistematicamente controllato mediante la concatenazione di elementi e spazi, preliminarmente pensati e progettati, tra loro sintatticamente legati in un disegno tridimensionale, secondo una logica visiva ma anche strutturale. Quasi "automaticamente" l'esterno si caratterizza compiutamente come proiezione dell'interno: con le tre arcate di diversa dimensione in facciata, il timpano centrale in corrispondenza del tetto di protezione della grande volta e i semitimpani laterali corrispondenti a contrafforti (secondo un modo poi usuale nel Rinascimento) sopra le volte delle campate laterali. Il risultato finale – sia pure solo dipinto ed empiricamente delineato – costituisce un punto di arrivo, nel senso dell'indicazione di un'architettura prospettica "misurabile", e sintattica, in un modo che, più di ogni altra architettura costruita, precorre concettualmente l'opera del Brunelleschi.

Oltre a questo "tempio" l'interesse di Taddeo per l'architettura è testimoniato da altri suoi edifici dipinti[14]. Queste architetture non sono ovviamente dei veri e propri "progetti" attuabili. Rivelano tuttavia un interesse particolare – intellettualistico, "teorico", ingegnosamente sperimentale – che va, oltre Arnolfo e Giotto, sulla linea che sarà, poco meno di un secolo dopo, ripresa dal Brunelleschi (che ben doveva conoscerle). Tanto da giustificare – malgrado sia dubbia la concreta attività costruttiva del Gaddi, sulla quale, pur con evidenti inesattezze, si sofferma il Vasari[15] – il giudizio di Filippo Villani che, proprio all'inizio del Quattrocento, lo ricorda come un "alter Dynocrates vel Victruvius".

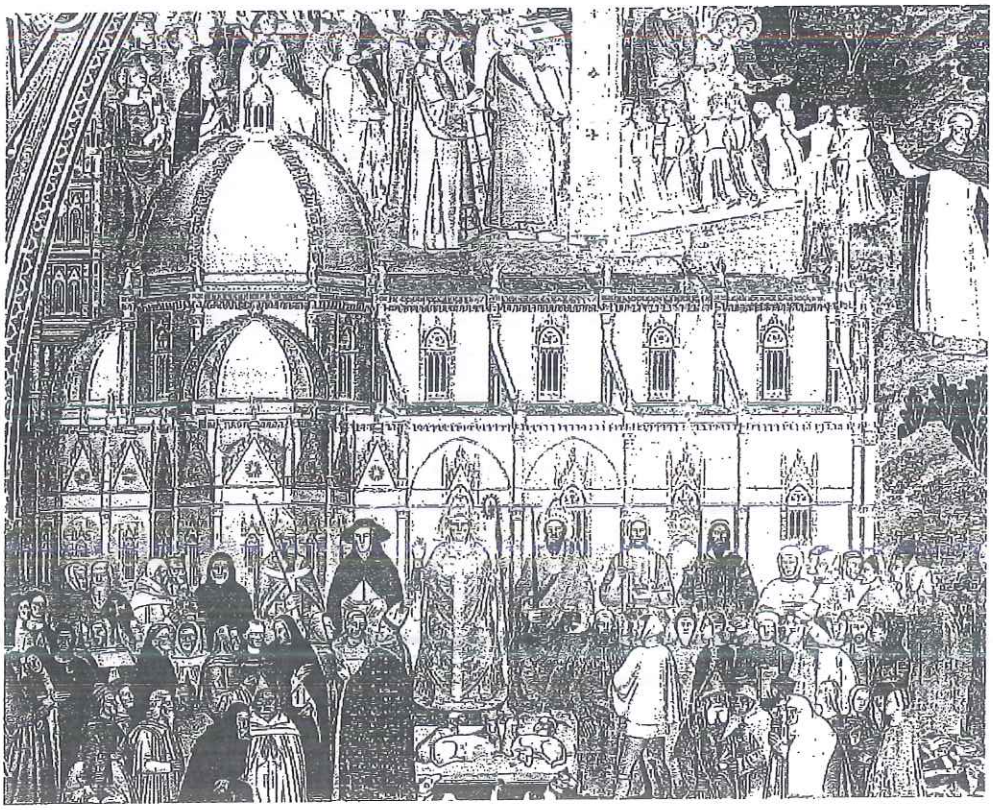
Come è noto, una certa crisi di arresto nello sviluppo dell'arte fiorentina avviene intorno alla metà del secolo in corrispondenza con la famosa peste del 1348 e la morte o l'emigrazione di parecchi esponenti delle ricerche del primo Trecento. In un quadro di incertezze e di tensioni economiche e socio-politiche, mentre nella città spopolata si attenuano le tendenze verso espressioni individuali e protoumanistiche e affiorano riflussi mistici, si placa il vivace sperimentalismo, perde di vitalità l'interesse per l'antichità, si irrigidiscono in formule tendenzialmente convenzionali le modalità della rappresentazione spaziale e naturalistica.

Intanto, specie i cantieri arnolfiani a cavallo del secolo – da Santa Croce (1294-95 c.) a palazzo Vecchio (tra 1299 e 1310 c.) a Santa Maria del Fiore (tra 1294 e 1296) – avevano trasformato il quadro architettonico fiorentino. Si instaura, o si consolida, un gusto per la semplice chiarezza di spazi e di volumi, per una nuda e austera grandiosità d'impianti, per la secca parsimonia dei mezzi, nella logica e controllata animazione di parti e di membrature e nel maturo dominio delle nuove tecniche costruttive "gotiche". Giotto e i vari maestri – pittori, scultori, costruttori – attivi nella prima metà del secolo avevano ripreso e sviluppato la linea arnolfiana: dall'inizio del campanile (1334) all'impianto del piano inferiore a logge a tutto sesto di Orsanmichele (1337-50 c., forse non a caso assegnato dal Vasari a Taddeo Gaddi), ai nuovi ponti sull'Arno, alle nuove mura. La seconda metà del secolo che vede attivi maestri, spesso lapicidi o scultori, mostra talvolta riflussi decorativi – come nella loggia del Bigallo (1352-58), nel pur molto significativo tabernacolo di Andrea Orcagna (compiuto nel 1359) all'interno di Orsanmichele e nelle tamponature delle arcate dello stesso edificio – o inserzioni di partiti gotici – come nei piani superiori nel campanile o in Santa Maria del Fiore – interpretati secondo il gusto locale. Quest'ultimo tuttavia prevale sia nell'edilizia privata sia, ad esempio, nei piani superiori di Orsanmichele sia ancora, con archi a tutto sesto, nella loggia della Signoria (1376-82 c.) sia, sostanzialmente, nella continuazione del duomo. Intorno alla metà degli anni sessanta un rinnovato interesse per la rappresentazione prospettica si ha, ad opera di Giovanni da Milano, nell'architettura della scena con l'*Espulsione di Gioacchino* (1356 c.) nella cappella Rinuccini di Santa Croce. Nello stesso tempo (1367 c.) l'interesse per l'architettura sintattica è testimoniato dalla rappresentazione di An-

drea Bonaiuti, nel cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella, dell'esterno di Santa Maria del Fiore – secondo molti in una versione vicina a quella approvata nel 1366 dalla commissione di maestri e pittori, tra i quali Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna e lo stesso Bonaiuti. Anche queste opere – è stato più volte proposto – furono certo conosciute e studiate dal Brunelleschi.
Egli è, dunque, certamente figlio di una specifica tradizione e del particolarissimo mondo fiorentino di età tardogotica; ma anche, insieme, il suo eversivo rinnovatore.

Filippo Brunelleschi

Nato a Firenze nel 1377, secondogenito di ser Brunellesco Lippi e di Giuliana Spini, Filippo[16] appartiene a una famiglia di agiata e consolidata posizione sociale, con diverse proprietà, attiva nelle professioni liberali e non priva di tradizioni di cultura. Il padre, notaio, si occupava per conto della magistratura dei Dieci di Balia, preposta alle operazioni militari, di assoldare, spesso fuori d'Italia, e di approvvigionare armate al servizio della repubblica per la quale svolgeva pure missioni diplomatiche. Filippo, oltre che un'istruzione primaria, dovette anche avere "qualche lettera" (Manetti), cioè una certa conoscenza della lingua latina. Tuttavia, portato al disegno e alla pittura, nel 1398 chiese l'immatricolazione (accolta il 2 luglio 1404) come orafo all'Arte della Seta, o di Por Santa Maria. Già il 31 dicembre 1399 gli Operai del duomo di Pistoia, affidando a due orafi fiorentini un lato dell'altare di San Jacopo nella cattedrale, con statuette di santi e mezze figure di profeti e di Evangelisti, chiedevano che "lo decto lavorio faccia Pippo da Firenze in Pistoia". In queste prime opere note è evidente la sua formazione "gotica", sulla linea di Giovanni Pisano.
La formazione gotica emerge, insieme a citazioni classiche, anche nella celebre formella in bronzo presentata al concorso del 1401 per la seconda parte del battistero. Ma in modo assai diverso da quella del Ghiberti (al quale verrà assegnato il lavoro), la scena è organizzata tridimensionalmente in



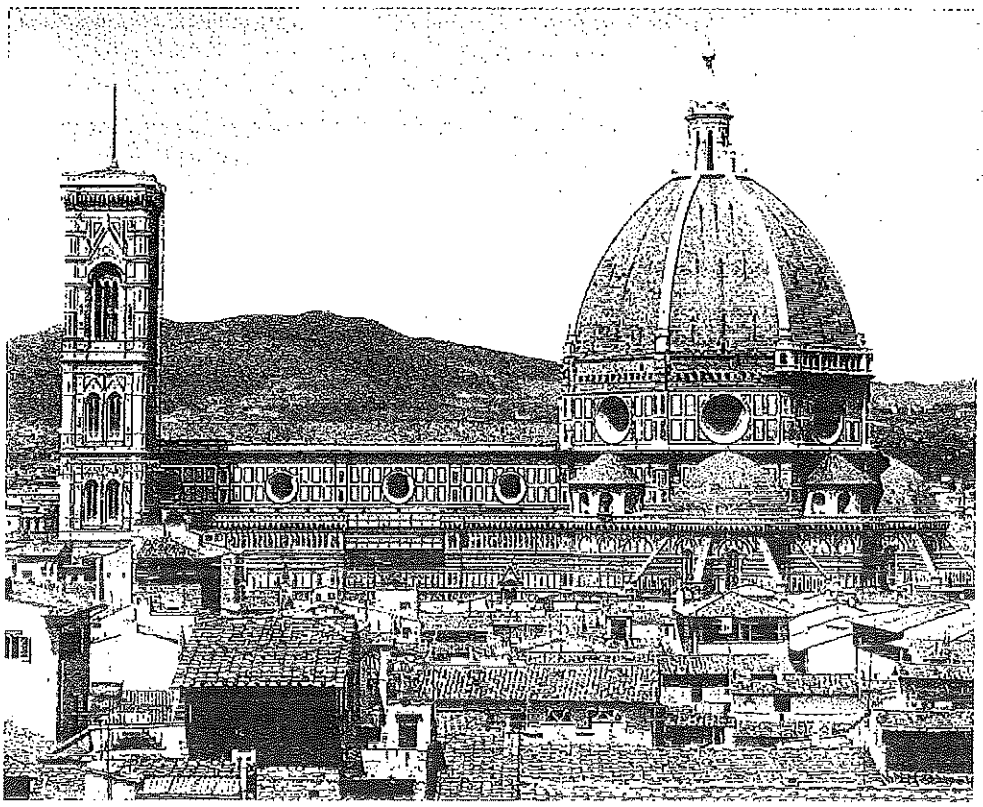
Andrea Bonaiuti, rappresentazione di Santa Maria del Fiore nel cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella, Firenze, 1367 c.

profondità e controllata secondo un meditato schema geometrico, unitario e accentrato sull'asse centrale, che regola liberamente i movimenti delle figure e conferisce alla rappresentazione una concentrata intensità espressiva[17].

È questo un momento nel quale affiora a Firenze, insieme a riflussi "gotici internazionali", una nuova attenzione alla scultura antica; evidente, oltre che nelle due formelle del Brunelleschi e del Ghiberti, anche, ad esempio, nei rilievi del sottarco (1404-08) della porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore, con riprese letterali di immagini di divinità pagane. È questo anche il momento – secondo il Manetti[18] – in cui Filippo, deluso per il risultato del concorso per la porta, si sarebbe una o più volte recato a Roma, talvolta anche con Donatello: forse tra la fine del 1404 e il 1409, quando presso la curia romana sono Poggio Bracciolini e Leonardo Bruni. Tuttavia questa notizia non è accertata (né la sua eventuale attività romana) e comunque non è ricostruibile con chiarezza l'opera di Filippo prima della fine del 1417. Si tratta in ogni caso di un lungo periodo di studio, di meditazione, di maturazione di esperienze diverse. Dai pochi e incerti dati noti è possibile pensare che, ormai esperto nelle tecniche dell'oreficeria, oltre che lavorare come scultore, si sia cominciato a interessare anche di problemi costruttivi e in generale di problemi tecnici e scientifici legati soprattutto alle applicazioni pratiche delle matematiche. Queste ultime a Firenze avevano un centro importante in una "scuola dell'abaco" a Santa Trinita, i cui maestri fornirono più volte consulenze e disegni per Santa Maria del Fiore[19], che il Brunelleschi può aver frequentato.

Dagli accenni del Manetti risulta infatti che egli era padrone, con ingegnosi metodi scientifici, del problema del rilievo metrico di edifici antichi e che, anche valendosi di esperienze acquisite nella fabbricazione di orologi e sveglie, s'interessava di problemi di meccanica e di costruzione di macchine specialmente di cantiere.

Nell'ambito di questi interessi matematici volti ad applicazioni pratiche deve essere maturato il pro-



Firenze, Santa Maria del Fiore, veduta del fianco e della cupola di Brunelleschi.

blema della rappresentazione prospettica in rigorosi termini scientifici la cui "invenzione" gli è esplicitamente riconosciuta dal Filarete e da altri e sulla quale analiticamente si sofferma il Manetti[20]. Purtroppo non ci sono pervenute le due tavolette che – non tanto come vere pitture ma come dimostrazioni scientifiche – Filippo aveva redatto (forse prima del 1413 quando Domenico da Prato, in una lettera ad Alessandro Rondinelli, lo ricorda come "prespectivo, ingegnoso uomo"). Ma le descrizioni del Manetti (che hanno dato luogo a molti tentativi di ricostruzione)[21] ci consentono di farcene un'idea. Una tavoletta quadrata (di meno di cm 30 × 30) mostrava frontalmente il battistero (preliminarmente disegnato in scala in pianta e prospetto) visto dalla porta della cattedrale. La rappresentazione, con il cielo di *ariento brunito* sul quale si specchiava il cielo reale, doveva essere guardata riflessa in uno specchio, sostenuto a braccio teso dall'osservatore per assicurare la giusta distanza della veduta, da un foro oculare, praticato nella stessa tavola, che fissava il punto di vista e quello di convergenza delle linee in profondità. Una tavola più grande rappresentava il palazzo della Signoria, con gli edifici intorno, pressappoco dall'angolo tra la piazza e l'attuale via de' Calzaiuoli, forse in veduta obliqua, con la parte al di sopra degli edifici ritagliata in modo da vedere il cielo reale.

Intanto, già in questi anni, il Brunelleschi doveva frequentare, a Firenze, "brigate" costituite da "più uomini da bene", anche responsabili di cariche pubbliche, o letterati, oltre che da "maestri d'alcune arti miste e d'ingegno", come pittori, scultori, legnaiuoli, in riunioni conviviali seguite da discussioni su problemi legati alle attività dei diversi partecipanti. In questo ambito Filippo – al quale sono attribuite anche composizioni letterarie e poetiche e, dalle fonti, una particolare competenza dantesca – deve essere entrato in contatto con circoli letterari e umanistici nel vivo di una cultura che, in una città ora ridotta – sembra – a non molto più di 30.000-40.000 abitanti ma molto aperta all'esterno, trovava specie in Niccolò Niccoli, in Ambrogio Traversari, in Poggio Bracciolini – tutti pure appassionati di "anticaglie" e interessati alle arti e all'architettura (e a Vitruvio) – gli esponenti di spicco e punto di riferimento anche per chi era interessato a problemi scientifici come Filippo Pieruzzi o Paolo dal Pozzo Toscanelli, grande amico del Brunelleschi[22]. Umanesimo letterario, scientifico e tecnico erano strettamente legati.

Nel 1409, secondo il Manetti che non a caso fa precedere la *Vita* del Brunelleschi dalla "novella del Grasso", in una riunione di amici[23] fu organizzata una burla, alla quale partecipa pure Donatello, della quale Filippo è l'inventore e il protagonista e che rivela efficacemente alcuni dati essenziali del suo carattere. Si tratta di far credere a Manetto legnaiuolo, detto il Grasso, di essere divenuto un'altra persona. Convinto da una serie di inganni, di coincidenze e di artifici ingegnosamente preparati, il Grasso giungerà ad accettare la nuova identità, anche con le sue spiacevoli conseguenze: con gran divertimento della brigata di amici e in particolare del Brunelleschi (autore, regista ed attore, "con un certo ghigno, ch'egli aveva per natura, e per la fidanza di sé"), "uomo di maraviglioso ingegno e intelletto", capace di rendere possibile ciò che "pareva a tutti impossibile el farlo".

L'attuazione dell'impossibile è, anche per i contemporanei, soprattutto la costruzione della cupola: una "struttura sì grande", scriverà Leon Battista Alberti dedicando a Filippo nel 1436 il suo *Della Pittura*, "facta sanza alcuno ajuto di travamenti o di copia di legname", in un modo che "come a questi tempi era incredibile potersi, così, forse, appresso agli antichi fu non saputo né conosciuto"[24].

In realtà il completamento di Santa Maria del Fiore impegna il Brunelleschi per tutta la vita. Già nel 1404, con il Ghiberti e molti altri, è chiamato per pareri sugli speroni e il rialzo delle tribune; e, seppur rimosso da tale ufficio nel febbraio 1405, figurerà ancora nel settembre 1410 in rapporto con l'Opera, pressapoco quando fu iniziata la costruzione del tamburo, alla cui aggiunta, secondo il Vasari, egli non sarebbe estraneo. In questi anni infatti, iniziando a interessarsi di architettura, presto è "richiesto di consigli di muramenti". Il Manetti riferisce che, in gioventù, "s'adoperò" per la costruzione della casa di Apollonio Lapi, suo parente, al Canto de' Ricci (resti al n. 13 del Corso), e "con suo parere" fu iniziata, ma non finita, la torre della villa della Petraia (venduta dai Brunelleschi agli Stroz-

zi nel 1422). Più importanti dovevano essere i lavori, pure perduti, per la sede degli Ufficiali del Monte (la banca dello Stato) nel palazzo della Signoria – per i quali fu richiesto "e per architetto e per disegno" e per l'esecuzione – con loggiati e innovazioni costruttive. Queste opere giovanili sono sostanzialmente incerte e perdute[25]. Tuttavia ci mostrano un Brunelleschi già inserito nella committenza pubblica e specialmente interessato ai problemi esecutivi della costruzione. Possiamo comunque supporre che in questi anni prima del 1418-19 egli fosse ancora legato ai particolari modi tardogotici diffusi a Firenze dalla fine del Trecento al primo Quattrocento, presenti ad esempio nella porta del Campanile, nella facciata della chiesa di Sant'Anna (compiuta 1404), nei tabernacoli di Orsanmichele, o anche nel cortile del palazzo di Parte Guelfa, nel chiostro del convento dei Santi Girolamo e Francesco (inizio 1416-17) a Costa San Giorgio al Poggio dei Magnoli o in alcuni palazzi, talvolta anche attribuiti a Filippo, come quello Bardi-Busini o quello di Pippo Spano: impianti semplici, superfici nette e distese, intonacate o in pietra, proporzioni controllate, arcate ribassate o spesso a tutto sesto, eleganti colonne ottagonali con capitelli a lisce foglie carnose e abaco rettilineo. È un linguaggio forse non lontano da quello, prima degli anni trenta-quaranta, del Ghiberti e di Michelozzo.

Nel maggio 1417 il Brunelleschi è pagato per "fare disegni et per esercitarsi intorno a' fatti della Cupola" (mentre nello stesso periodo Giovanni dell'Abaco, della scuola di Santa Trinita, è pure pagato per le implicazioni geometriche). Quello della cupola di Santa Maria del Fiore[26] non era tanto un problema di immagine, sostanzialmente stabilita nel modello del 1367 e condizionata dal già costruito, quanto un problema di struttura e di esecuzione, reso difficile dalla grande dimensione, dalla grande altezza da terra e dalla quasi impossibilità pratica, anche per la spesa e per l'approvvigionamento, di approntare e mettere in opera preliminarmente, come di consueto, un'armatura lignea massiccia, capace di sostenere durante l'esecuzione il peso delle strutture.

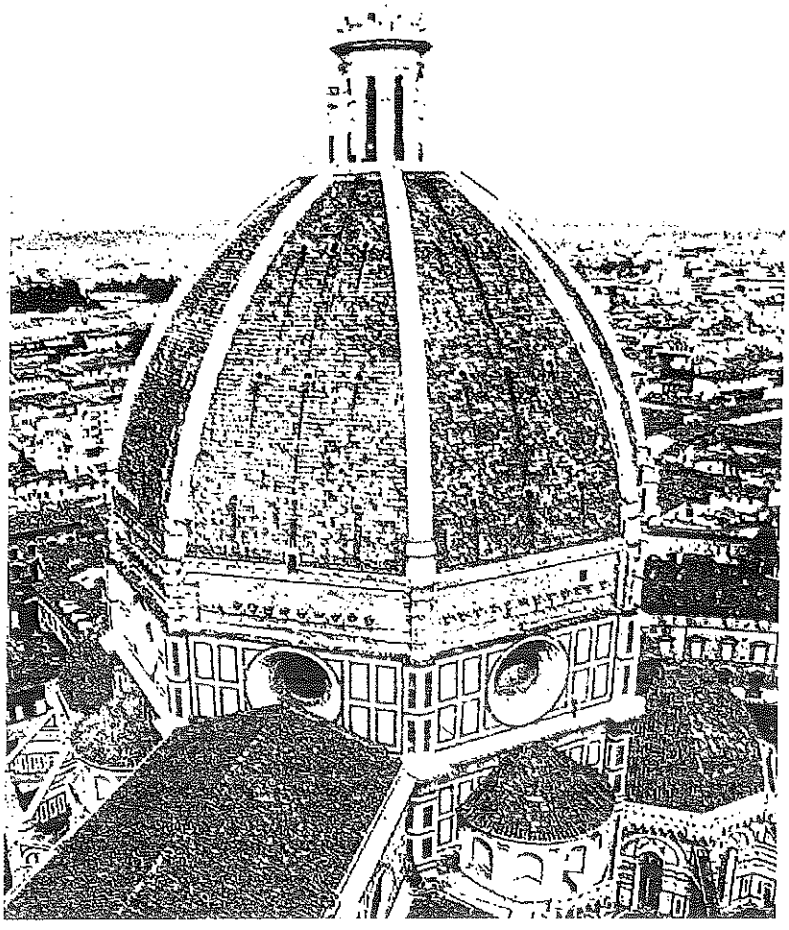
La cupola del Brunelleschi è soprattutto il frutto di un pensiero razionale, un "retto giudizio" intelligente e ingegnoso ma anche "divergente" da abitudini consolidate, alimentato da meditate intuizioni, appoggiato alla comprensione di selezionati esempi precedenti, verificato con prove ed esperienze preliminari, comunicato con parole, disegni, dimostrazioni, modelli in scala, seguito personalmente nell'esecuzione. Qui – come nell'opera successiva e già in parte nella formella del 1401 – Filippo non procede secondo la consuetudine, secondo principi e modi tradizionali, ma imposta *ex novo* la soluzione, pensandola nel suo insieme e analizzando tutti i dati del problema.

Malgrado i tanti studi, la problematica costruttiva della cupola non è chiarita in tutti i suoi aspetti[27]. Tuttavia, rivoluzionando la prassi gotica tradizionale, l'idea di base sembra essere stata quella di aver pensato, malgrado l'obbligato impianto ottagonale e l'apparenza gotica a costoloni radiali, di costruire una struttura autoportante – e dunque senza armature – in ogni stadio della sua esecuzione; cioè ad anelli chiusi sovrapposti "come fosse" una cupola circolare, invece che ad arcate radiali. L'impiego di costoloni fino all'anello vuoto della lanterna e di due calotte indipendenti ma collegate, con vuoto interposto (l'una di grande spessore e prevalentemente portante l'altra sottile e di protezione) così come una serie di artifici ed espedienti – come quello della muratura "a spinapesce", delle nervature secondarie e degli anelli arcuati di mattoni ecc. – dovevano assicurare l'efficienza statica e facilitare i problemi dell'attuazione. Ridotte le armature alla funzione di sostegno dei ponteggi e forse di guida geometrica del sesto "a quinto acuto" negli angoli, l'impiego durante l'esecuzione di una corda ruotante, o altro dispositivo tecnico di mira, da una serie di centri posti sull'asse della cupola e variabili via via che si procedeva in altezza, deve aver regolato la collocazione delle murature secondo le tecniche specifiche delle cupole circolari, cioè "di rotazione"[28].

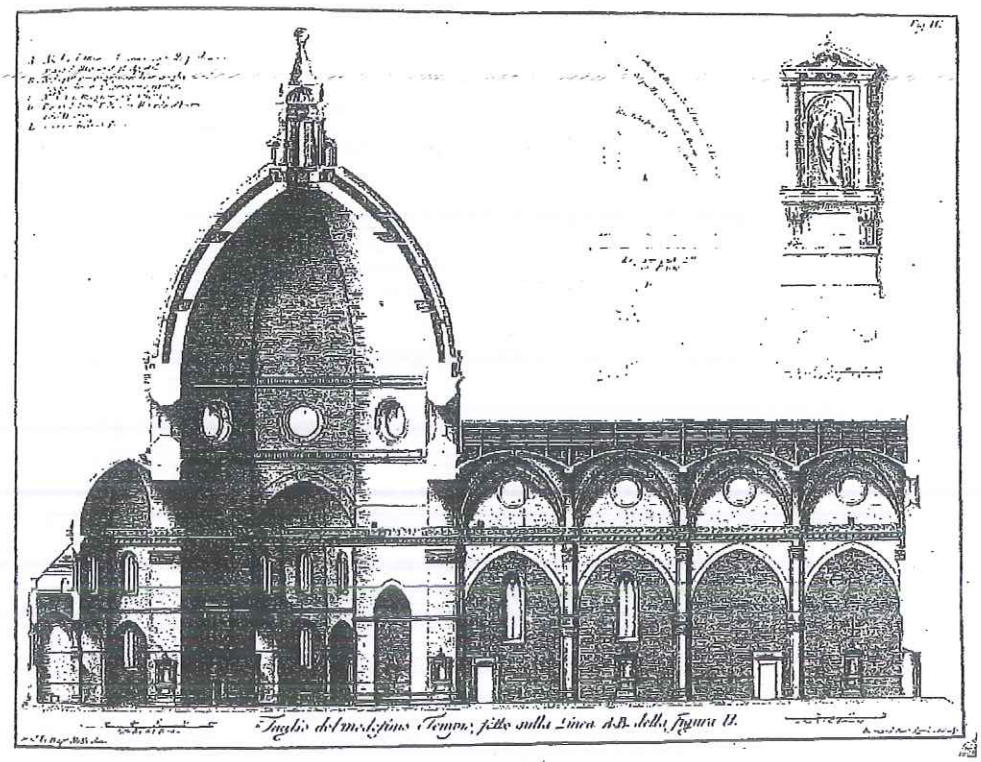
Spunti diversi possono essere stati dati a Filippo dallo studio di precedenti strutture: dalla cupola del battistero a quella del modello del 1367 alle semicupole delle tribune del duomo; fino, è stato audacemente supposto, a cupole orientali, in particolare dell'Iran islamico. Ancora più fruttuosa, come

indicava il Manetti che collocava in questo tempo (1417-18) un altro viaggio a Roma, deve essere stata la rinnovata meditazione su strutture romane a cupola aperte al vertice con grandi occhi: in primo luogo quella del Pantheon ma pure quelle di altre sale anche poligonali[29]. Ma ogni esempio del passato mai è visto come diretto modello da imitare ma solo come fonte di suggerimenti da rielaborare in vista della soluzione di specifici problemi. Ogni ipotesi va preliminarmente verificata sperimentalmente. Come avviene nel modello in mattoni, in grande scala, dell'autunno 1418: nelle intenzioni un vero e proprio (seppur in realtà illusorio) strumento di controllo di realizzabilità delle strutture progettate. O addirittura, per convincere sulla validità del procedimento costruttivo, applicandolo concretamente nella "cappelletta"[30], aperta su due lati, costruita per Schiatta Ridolfi a San Jacopo oltr'Arno (e distrutta nel 1709).

Superando l'incredulo scetticismo dei più, l'ostile concorrenza di altri maestri come il Ghiberti (inizialmente, con Battista d'Antonio, associato alla costruzione), la critica di esperti come Giovanni di Gherardo da Prato (1425), problemi con le maestranze (1430) e difficoltà di ogni genere, ma procedendo con estrema decisione, chiarezze d'idee e lucidità di comportamenti, il Brunelleschi – steso un programma scritto ("dispositivo") per la costruzione e iniziati i lavori nell'estate del 1420 – por-



Brunelleschi, cupola e lanterna di Santa Maria del Fiore.



Santa Maria del Fiore, sezione longitudinale nell'incisione di Giovan Battista Nelli, 1755.

ta a compimento la cupola che, pressoché completata nel 1432, è chiusa nell'anello di chiave, prima della lanterna, nell'estate del 1436.

Nella vicenda della cupola, nel rigore del metodo, nel comportamento aggressivo e spregiudicato, nel distacco da ogni prassi tradizionale, si evidenziano con la massima chiarezza le qualità straordinarie, umane, artistiche, intellettuali, di una individualità eccezionale, freddamente lucida e disincantata e insieme carica di intense passioni umane. L'ingegnosa capacità, in grande misura da autodidatta, di applicare conoscenze scientifiche, osservazioni e ricerche sperimentali a fini pratici, utili alla vita della città in tutti i suoi aspetti, appare in tutte le manifestazioni di un'attività febbrile nei campi più disparati. Più volte si occupa di fortificazioni[31] per conto della repubblica. Nel 1421 progetta un nuovo tipo di natante (il cosiddetto "badalone") per il trasporto sull'Arno (in realtà con esito sfortunato al collaudo nel 1428). Nel 1430, assistito da Michelozzo, devia le acque del Serchio per isolare Lucca assediata dai fiorentini. A San Felice in Piazza (Vasari) e, il 25 marzo 1439, alla Santissima Annunziata, inventa portentosi meccanismi scenotecnici per la rappresentazione dell'*Annunciazione*[32].

La fama del Brunelleschi presso i contemporanei sembra fosse soprattutto basata sull'impresa della cupola, sulle invenzioni di macchine strabilianti e in generale sulle sue attività tecniche e scientifiche. Specialmente per problemi idraulici, fortificatori e simili sembra che egli sia chiamato anche fuori di Firenze: a Milano, a Ferrara e a Mantova (nel 1432 e nel 1436) e a Rimini (1438). Tuttavia le stesse attitudini, gli stessi atteggiamenti, la stessa lucida sicurezza sono riscontrabili in Brunelleschi "inventore" di una nuova architettura. E soprattutto in quest'ultimo ambito risiede la straordinaria importanza storica della sua opera successiva al 1418-19.

Le opere che iniziano la nuova fase umanistica dell'architettura (oltre la cupola, l'ospedale degli Innocenti, la sacrestia Vecchia e il San Lorenzo) sono iniziate da Filippo nel breve periodo di pace, tra il 1414 o, meglio, il 1418 e il 1423, quando, secondo Giovanni Rucellai e altre fonti contemporanee[33], Firenze è al colmo della prosperità economica e dell'attività edilizia. Dopo il 1423 e fino al

1433 circa, prestiti forzosi, imposti dalla guerra con Milano, e pesantissimi oneri fiscali, che dopo la legge sul catasto del 1427 opprimono specialmente le alte fasce sociali, provocano interruzioni di lavori e rallentamento di inziative. Il Brunelleschi, anche per la posizione del padre, sembra fin da giovane legato alla oligarchia al potere guidata, dal 1417 fino all'inizio degli anni trenta, dalla fazione di Rinaldo degli Albizi. C'è una specie di alleanza tra oligarchia politico-economica e intellettuali, come il Bruni, e artisti. Filippo stesso è eletto priore nel giugno 1425 e, come ingegnere militare, ha parte attiva nelle guerre di Pisa e di Lucca. Con la sconfitta di Rinaldo (1434) e il predominio di Cosimo de' Medici (il cui padre pure era stato tra i suoi primi committenti) Filippo sembra meno inserito politicamente mentre anche si profila un cambiamento di mentalità e di gusto e forse, con Cosimo, anche uno scontro di caratteri.

Queste circostanze storiche spiegano perché – come sempre meglio ha precisato la ricerca storiografica ma come già rilevava il Manetti – quasi tutte le opere abbiano subito prolungate vicende, interruzioni e cattive interpretazioni esecutive, alterazioni, completamenti incongrui e devianti. Ciò tuttavia non è sufficiente a ridurre sostanzialmente il significato e il valore storico, il carattere e la stessa qualità visiva delle proposte brunelleschiane che ci sono pervenute. Come nel caso della cupola, esse sono frutto di una straordinaria genialità inventiva ma anche il risultato coerente di un programma basato su principi razionali. Da questi principi nascono le singole opere, tutte tra loro differenti non solo perché tappe di un processo di ricerca ma anche proprio perché dimostrazione e attuazione di un metodo rigoroso: "E usava dire Filippo", scrive il Manetti, "che, se cento modelli di chiese o d'altri edifizzi havessi avuto a fare, tutti variati e differenti gli farebbe". Infatti fin dall'ospedale degli Innocenti, il Brunelleschi costruisce "artificialmente" e propone una lingua, sostanzialmente nuova anche al di là di alcune apparenze: cioè un nuovo "codice" dell'architettura, non soggettivo ma comunicabile e diffondibile, più capace di quello fino a quel momento corrente di esprimere con efficacia i nuovi contenuti di una cultura cittadina in avanzata, profonda trasformazione. Filippo ha ovviamente come punto di riferimento la visione e gli orientamenti, anche culturali, della intraprendente media e grande borghesia mercantile, della quale in larga misura egli stesso fa parte, che con gli Albizi, i Medici, i Capponi, i Niccolini, i Rucellai, e altre grandi famiglie ha il potere economico, politico e ideologico a Firenze: una classe sociale culturalmente e tecnicamente avanzata, di mentalità pragmatica, attivista, tendenzialmente laica, nutrita intellettualmente e moralmente dalla lettura dei classici; un gruppo dirigente che con "ragione" e "prudenza" intende esaltare orgogliosamente su tutte le città la *civitas* la *res publica* fiorentina, pensando alla Roma repubblicana[34].

Come per la cultura del suo tempo, per Filippo base di ogni scelta è lo studio "scientifico" della Natura (anche mediante "arti e scientie", dice l'Alberti, "non udite et mai vedute") aiutato dai suggerimenti della Storia, cioè degli Antichi. Una nuova concezione del tempo consente il distacco di chi non è più ciecamente immerso nella continuità di una tradizione. Il passato può essere visto e studiato con consapevole prospettiva storica; anche ripreso fino a parlare, con nuova attenzione filologica, la lingua, anche quella architettonica, degli Antichi. Contemporaneamente lo spazio – come appariva nelle tavolette prospettiche brunelleschiane – era visto come entità omogenea, continua e infinita ma fruibile, misurabile, rappresentabile dall'uomo.

Fondate su queste chiare premesse, quelle tendenze verso un'architettura prospettica, sintattica, attenta all'antichità e insieme "moderna", che abbiamo visto sporadicamente profilarsi da Arnolfo a Giotto a Taddeo Gaddi, passano con Filippo – per dirla con Federico Zeri[35] – dall'approssimazione, "dalla sperimentazione intuitiva e personale alla sistematizzazione scientifica", alla organicità di un *sistema linguistico*, di un "codice architettonico" artificialmente e razionalmente costruito sulle "scienze" e la cultura: diverso e nel profondo opposto a quello empirico della tradizione, "naturalmente" appreso nel proprio ambiente dai propri maestri[36].

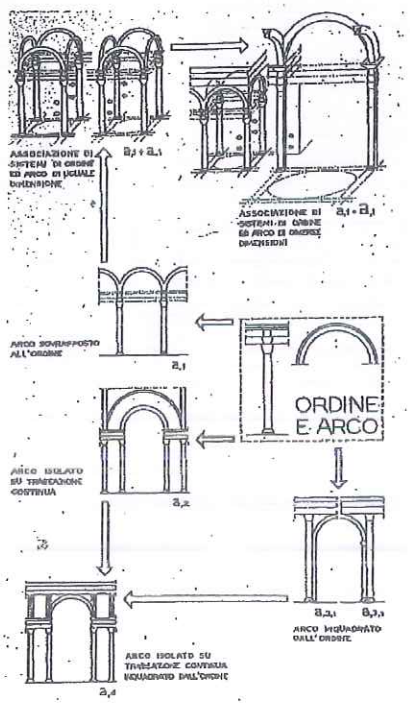
La prospettiva, oltre che – come nelle tavolette – strumento di rappresentazione scientifica del rea-

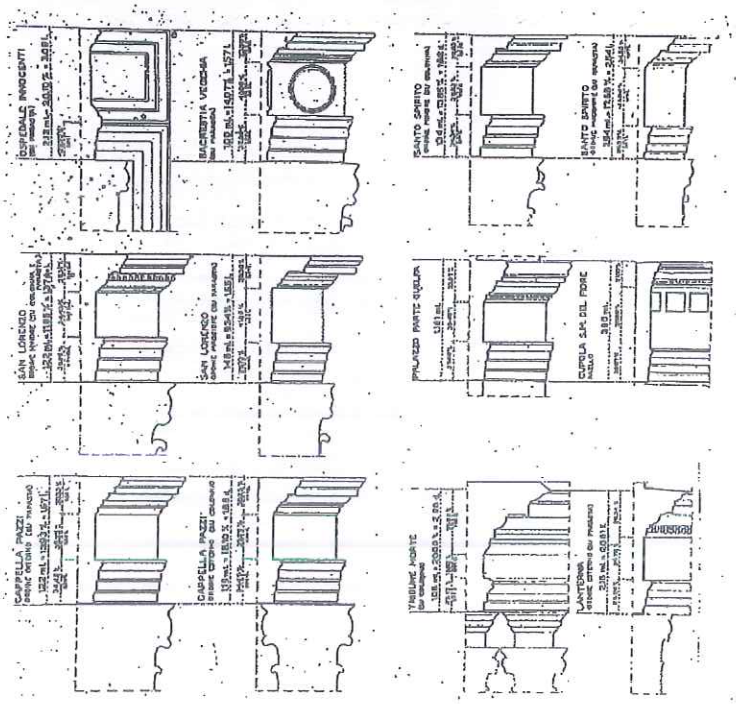
le, si fa principio e mezzo di organizzazione antropocentrica dell'edificio e delle sue parti, della città e dell'intero spazio, secondo una struttura "artificiale" geometrico-matematica razionalmente comprensibile e ricostruibile. Una serie di punti di stazione preordinati, tra loro gerarchizzati e coordinati, stabilisce (e obbliga a) vedute preferenziali il cui insieme consente l'apprensione dell'unitaria realtà tridimensionale dell'organismo. Quest'ultimo è a sua volta scomponibile in *moduli spaziali* ripetibili e di diversa dimensione; e si struttura, in pianta e in alzato, secondo un impianto regolato da semplici *rapporti proporzionali* esprimibili in numeri, che coordinano le diverse parti e ne consentono, in prospettiva, una chiara comprensibilità e una unificante lettura. Le singole parti, tramite le membrature dei diversi spazi, sono tra loro legate da stringenti *legami sintattici* mediante precise relazioni geometriche e proporzionali, che assicurano la decisa e infrangibile unità organica di tutto l'edificio nella sua realtà visiva. Le membrature architettoniche strutturanti derivano, con nuova conoscenza "scientifica" e meditata comprensione dei modelli, dal lessico dell'antichità romana (o reputata tale). Tuttavia essi sono morfologicamente selezionati e tendenzialmente standardizzati con decisione e ripetibili nelle diverse opere. I due elementi base sono l'ordine architettonico (che di per sé costituisce un sistema di elementi tendenzialmente fissi e morfologicamente, sintatticamente e proporzionalmente determinati) e l'arco a tutto sesto (cioè geometricamente determinato e invariabile) segnato da una ghiera modanata[37]. Ordine e arco – inquadrato o sostenuto dall'ordine – formano a loro volta un sistema di elementi che costituisce la matrice di moduli spaziali geometricamente e proporzionalmente determinati. Più sistemi ordine/arco di diversa dimensione costituiscono la matrice di spazi di diversa grandezza.

L'artificiale ripresa della lingua degli Antichi è forse l'aspetto che più ha colpito i contemporanei e che ha contribuito decisamente agli sviluppi successivi dell'architettura e dell'immagine delle città. Essa è certo giustificata dagli orientamenti dei circoli letterari fiorentini, dove Poggio e Niccolò Niccoli sostenevano la superiorità degli antichi sui moderni[38]. E l'esibizione dei segni dell'antichità certo si pone programmaticamente, specie nelle opere d'interesse pubblico promosse dall'oligarchia politica e finanziaria al potere, come simbolo di una rinnovata *res publica* fiorentina. Per questo la lingua

Schema dell'organizzazione sintattica tridimensionale mediante sistemi di ordine più arco di due diverse dimensioni realizzato nelle chiese di Brunelleschi (da Bruschi 1978).

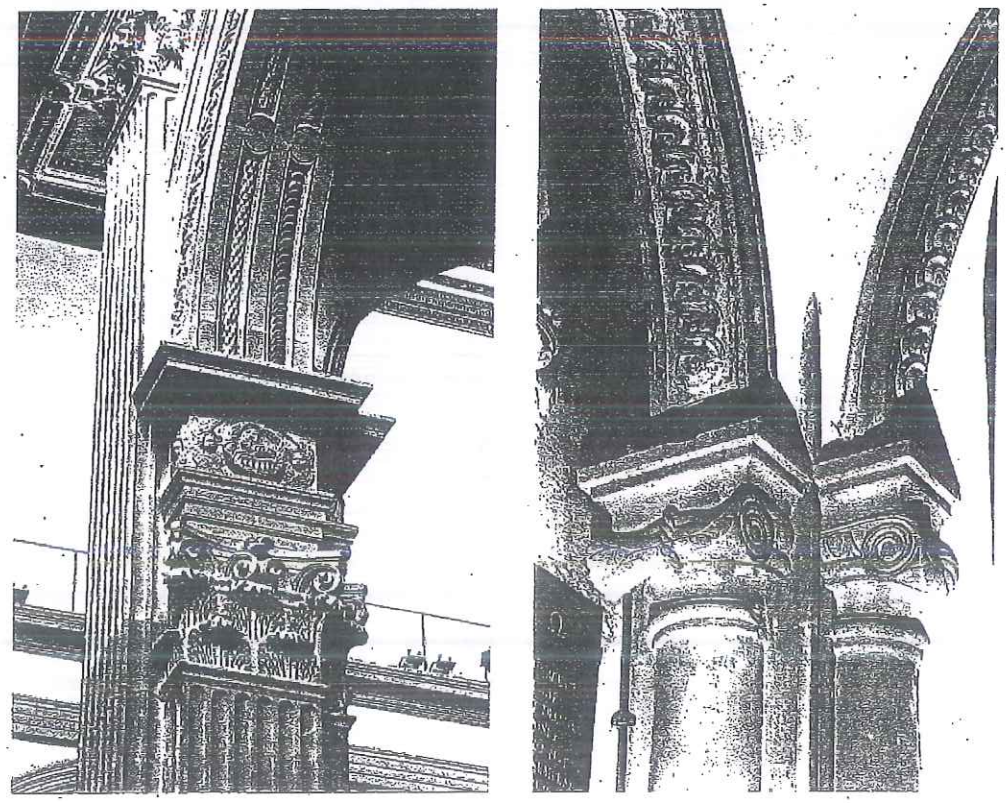
Proporzioni delle parti nelle trabeazioni degli ordini di Brunelleschi (da Bruschi, Miarelli e altri 1980).





architettonica degli Antichi – ripresa nella sua accezione più generale e concettuale, in un certo senso sulla linea dei Salutati, del Bracciolini, del Bruni, più che con l'acribia filologica di Lorenzo Valla – è in larga misura selezionata – come è stato tante volte osservato – in senso "fiorentino"[39]: specialmente studiando il battistero; pur senza ignorare le antichità di Roma e, probabilmente, alcuni suggerimenti di Vitruvio[40]. L'ordine architettonico non è tanto ripreso per moda antiquaria o come edonistico elemento ornamentale quanto come elemento funzionale al *sistema* della nuova architettura. Prima che una realtà materiale è una realtà concettuale, in certo senso "astratta", mezzo per la costruzione di uno spazio artificiale, entità in sé regolata da logici principi generali e da consapevoli motivazioni razionali.

È certo significativo che Filippo, dopo qualche iniziale incertezza, usi in tutti i suoi edifici esclusivamente ordini[41] con capitelli "corinzi" e con completa trabeazione tripartita (mai del tipo con modiglioni) e che le colonne, sempre portanti, siano sempre con il fusto liscio (come nel battistero e nel pronao del Pantheon) mentre le paraste, sempre pensate come pilastri, siano sempre con 6 scanalature sul fronte (in modo da formare "columnae quadrangulae" visivamente incorporate nella parete e con un totale di 24 scanalature come la colonna ionico-corinzia vitruviana). Ed è pure significativo che le rarissime colonne brunelleschiane con capitello ionico siano prive di trabeazione e sostengano direttamente archi; o che colonne con capitello "all'antica" ma non corinzio (toscano?, dorico?, composito?) o trabeazioni diverse compaiano in arredi liturgici eseguiti da scultori ma controllati dal Brunelleschi. Sembra quasi che egli stabilisca una propria generale "teoria" architettonica, fissando razionalmente una gerarchia di generi – più o meno nobili: dagli edifici religiosi a quelli civili pubblici e privati agli arredi sacri ecc. – e di forme che, con un orientamento storico-etnico in parte suggerito da Vitruvio, da quelle meno elaborate degli etruschi (toscane) e dei greci (doriche, ioniche) culmina con quelle più usate dai romani (corinzie) e che Vitruvio descrive per ultime.



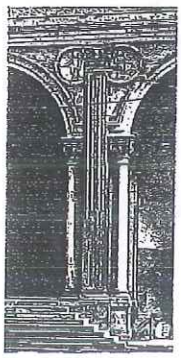
Ordini architettonici di Brunelleschi: il corinzio in San Lorenzo e lo ionico nella cappella Barbadori.

In modo analogo anche gli elementi della costruzione sono selezionati, tendenzialmente sostituendo le strutture della tradizione gotica – archi e volte a crociera ogivali ecc. – con strutture non tanto romane quanto geometricamente determinate: archi semicircolari, volte a vela e semisferiche, a botte ecc. Questi principi di base sono presenti fin dall'inizio e in tutte le opere; pure se ciascuna di queste è una tappa di un processo di ricerca per molti versi sempre sperimentale e in costante sviluppo. Si tratta di principi, di costanti di un metodo, che hanno avuto probabilmente in Filippo una lunga incubazione, alimentati dalla curiosità, dall'osservazione, dalla riflessione, dalla sperimentazione paziente e critica. La nuova architettura nasce con un edificio pubblico e utilitario, l'ospedale degli Innocenti[42], commissionato dall'Arte della Seta o di Por Santa Maria – alla quale, come orafo, anche Filippo è immatricolato – per accogliere i bambini abbandonati della città nell'ambito della politica sociale di Rinaldo degli Albizi e di Leonardo Bruni. La localizzazione in un'area allora ancora periferica presso la chiesa della Santissima Annunziata sarà occasione per la formazione di una piazza anche destinata alle rappresentazioni sacre del giorno dell'Annunciazione. Il Brunelleschi dal 1419 al 1423, e più saltuariamente fino al 1427, è presente come responsabile dell'opera. E a lui sembra riferibile il chiaro impianto simmetrico d'insieme, organizzato attorno al centrale cortile quadrato (da altri precisato più tardi in elevazione), con ambienti dimensionati secondo esatte relazioni numeriche e modulari tra le parti[43] e ingegnosamente legati al ritmo delle nove arcate del portico di facciata. Di quest'ultima, specifica il Manetti, senza fare un "modello di legname", Filippo diede un disegno "misurato a braccia piccole", cioè in scala, ancora conservato quando scrive il biografo (1480-85 c.). Come sottolinea quest'ultimo, il progetto subì nell'attuazione varie alterazioni (ad opera di Francesco della Luna, subentrato in cantiere dal 1427 al 1445): sia nell'aggiunta (1430 c.) di una campata verso sud (verso via dei Fibbiai), sia nella trabeazione sopra le arcate, con l'aggiunta di una fascia nella parte inferiore del fregio e con l'architrave che – come nell'attico del battistero – gira "erroneamente" ad angolo retto scendendo in verticale all'estremità; sia, al piano superiore (costruito negli anni trenta), nell'omissione di piccole paraste poggiate sulla trabeazione a sostenere la cornice terminale. Nel progetto del Brunelleschi la sequenza delle arcate del portico, sulla scalinata e senza i putti nei tondi, doveva dunque, verosimilmente, concludersi ai lati con campate piene più larghe e delimitate da paraste. Al piano superiore un secondo ordine di piccole paraste, sovrapposte a quelle grandi del piano terreno, doveva marcare solo le estremità, prive di scalinate e probabilmente segnate da finestre forse diverse da quelle sopra gli archi.

Impianti anche simmetrici e porticati con archi (approssimativamente) a tutto sesto su colonne, tipici di ospedali toscani, erano comparsi talvolta nel Trecento e nel primo Quattrocento[44]. Ma qui le due più ampie campate chiuse inquadrano ai lati la visione prospettica a distanza dell'intero fronte della piazza. Il sintattico congegno compositivo del piano inferiore deriva con evidenza da quello della navata di San Miniato con la successione di arcate, su colonne corinzie con semplici pulvini modanati, tangenti alla trabeazione di un ordine maggiore di paraste che le misura e le delimita. Ma qui la geometria diviene rigorosa, le proporzioni metricamente controllate, la sintassi stringente, il linguaggio verificato su modelli antichi (battistero e Pantheon). La larghezza dell'intercolumnio è esattamente pari all'altezza delle colonne – compresa la base, il capitello e il pulvino – e il doppio di tale misura (9 braccia e 1/6) dà l'altezza fino alla cornice d'appoggio delle finestre. L'arco è un esatto semicerchio; e ogni campata, insolitamente a volta a vela, costituisce un modulo spaziale, tridimensionale (un "ciborio" o "baldacchino" su quattro archi), geometricamente determinato, la cui ripetizione costituisce, per chi percorre il loggiato, una successione prospettica direttamente leggibile e misurabile, anche scandita, al centro di ogni tre arcate, dalle porte di accesso agli ambienti interni.

Materiali "astratti" – la pietra serena e l'intonaco a calce – con una ancora "gotica" distinzione tra membrature e superfici murarie, evidenziano la chiarezza dell'impianto e la logica del disegno, come mezzo – anche ingannevole – di rappresentazione di una realtà spazio-strutturale, imposta come "ra-





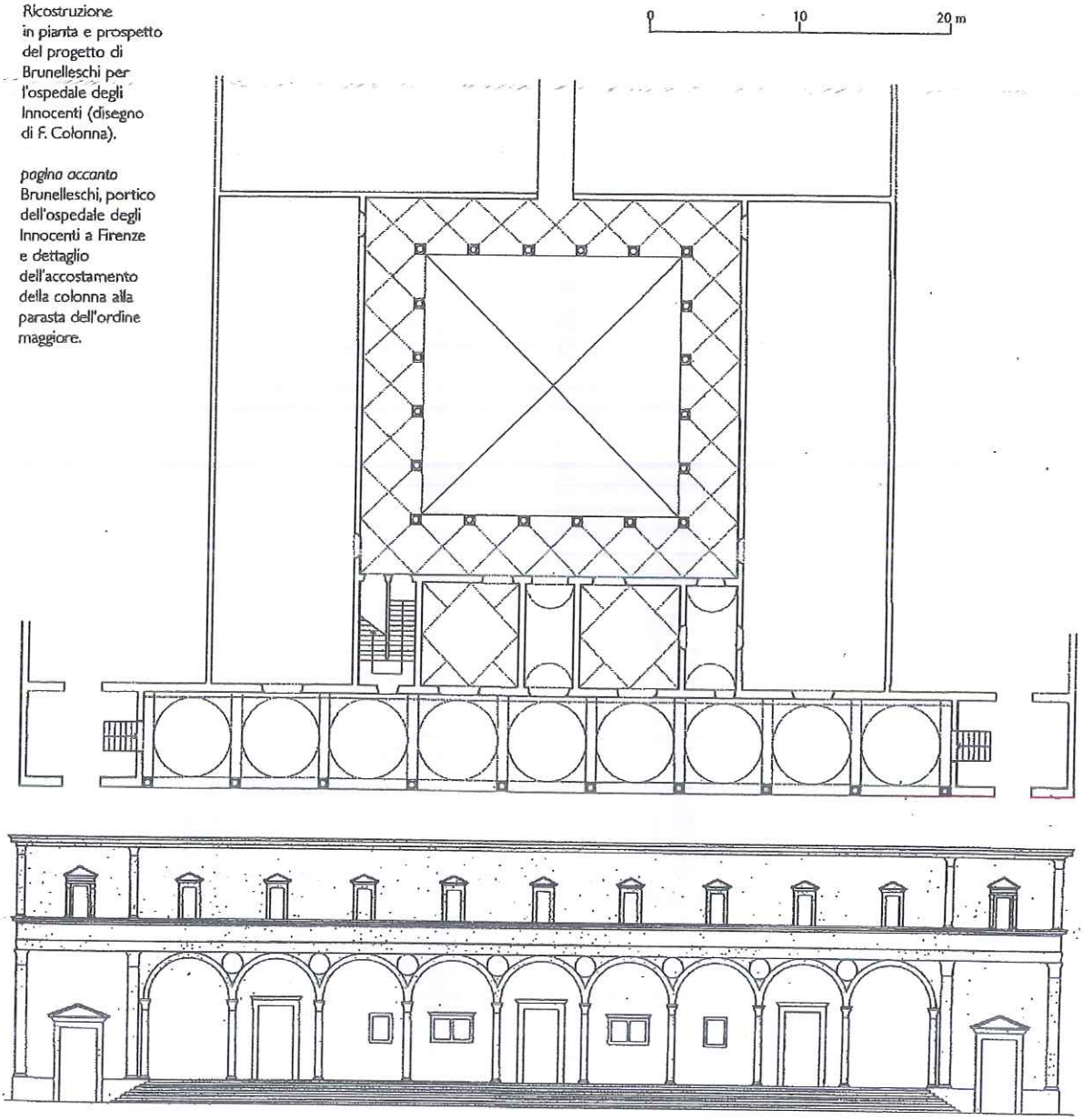
zionale" e dunque universale. Non più affidata alla scabra e severa matericità della pietra o ai rivestimenti marmorei della tradizione, liberata dalla scultura e dagli ornamenti, l'architettura acquista una nuova identità in qualche modo "astorica" ma insieme profondamente espressiva di inedita "fiorentinità" e dei valori umanistici della comunità cittadina in quel momento.

La straordinaria novità dell'edificio provocò vastissime ripercussioni sull'architettura successiva. Lo schema col piano terreno porticato a colonne e il piano superiore chiuso con finestre poteva essere ripreso, sia per l'esterno che per l'interno, in altri tipi di edifici: non solo in altri successivi ospedali (come quello del Filarete a Milano o quello di San Paolo a Firenze di Michelozzo) ma anche in chiostri di conventi o in cortili di palazzi (palazzo Medici, palazzo Piccolomini a Pienza, palazzo di Urbino ecc.), in facciate di palazzi o case su strade o piazze porticate (a Mantova, a Bologna, a Vigevano ecc.), in logge cittadine (come a Verona, a Padova ecc.). Il tema del porticato inquadrato da due parti piene sarà pure matrice di fronti di ville o di palazzi.

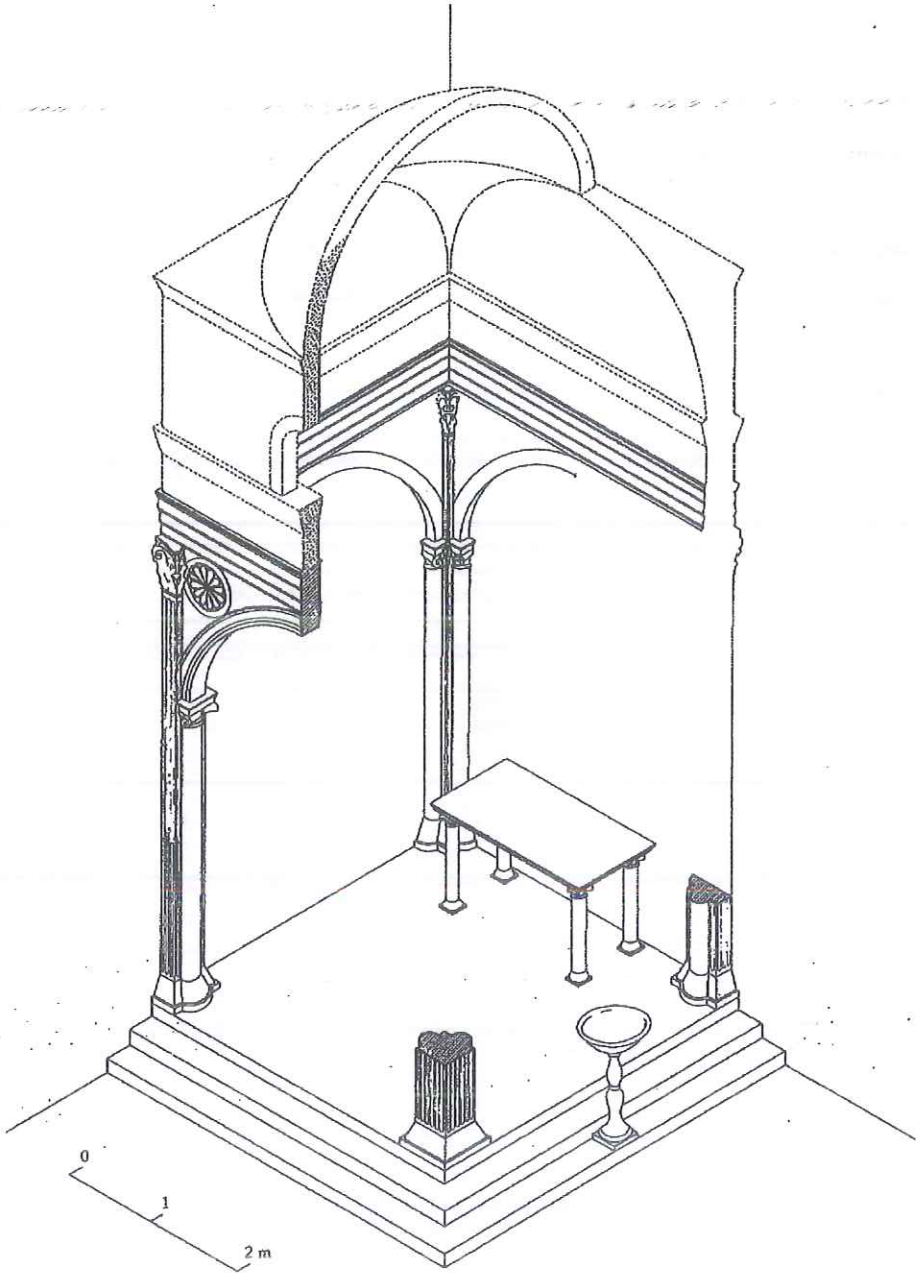
Forse poco dopo l'ospedale, oltre alla distrutta "cappelletta" di Schiatta Ridolfi in San Jacopo oltr'Arno – secondo il Manetti[45], aperta su due lati e la prima (1418 c.?) con cupola "a creste e vele" (come poi la sacrestia di San Lorenzo) voltata senza armature per dimostrare la fattibilità di quella di Santa Maria del Fiore – il Brunelleschi costruì (intorno al 1420, forse 1419-23) la cappella dell'Annunciazione per i Barbadori[46] a destra dopo l'ingresso di Santa Felicita. Anche quest'opera ci è giunta in modo assai frammentario (modificata nel 1525 e semidistrutta in lavori successivi) tanto che non è facile ricostruirne con sicurezza l'aspetto. Tuttavia, l'esame delle parti residue suggerisce (a mio parere senza molti dubbi) l'immagine di un "ciborio" quadrato innalzato su gradini, con l'acquasantiera, e aperto su due lati (come l'edicola della Vergine in un'*Annunciazione* del tempo) a destra dell'in-

Ricostruzione in pianta e prospetto del progetto di Brunelleschi per l'ospedale degli Innocenti (disegno di F. Colonna).

pagina accanto
Brunelleschi, portico dell'ospedale degli Innocenti a Firenze e dettaglio dell'accostamento della colonna alla parasta dell'ordine maggiore.



gresso. È probabile che la copertura fosse a cupola su pennacchi sferici (o una volta a vela). Ma, contrariamente alla situazione attuale, i pennacchi dovevano partire da quattro archi in alto sopra la scomparsa trabeazione dei quattro pilastri angolari ("columnae quadrangulae"), corinzi e scanalati, interni. Questa trabeazione, a sua volta, doveva essere sostenuta dalle quattro arcate, con il sottarco decorato, ancora in parte esistenti, direttamente poggiate sul forte pulvino delle lisce semicolonne con capitello ionico (desunte dal battistero) prive di trabeazione. Poiché il "ciborio", su due lati contigui, doveva essere addossato all'angolo tra facciata e fianco, due pilastri dovevano emergere dal muro solo per metà, uno solo per un quarto e soltanto quello esterno poteva essere totalmente libero. Questi pilastri assumevano, nei lati, con le semicolonne, l'aspetto di pilastri composti, a fascio, rivelando un'ascendenza medievale anche nell'impiego di un'unica base, di tipo (liberamente) "attico", sia nel grande pilastro quadrato corinzio che nella piccola semicolonna ionica (così come poi nei pilastri del-



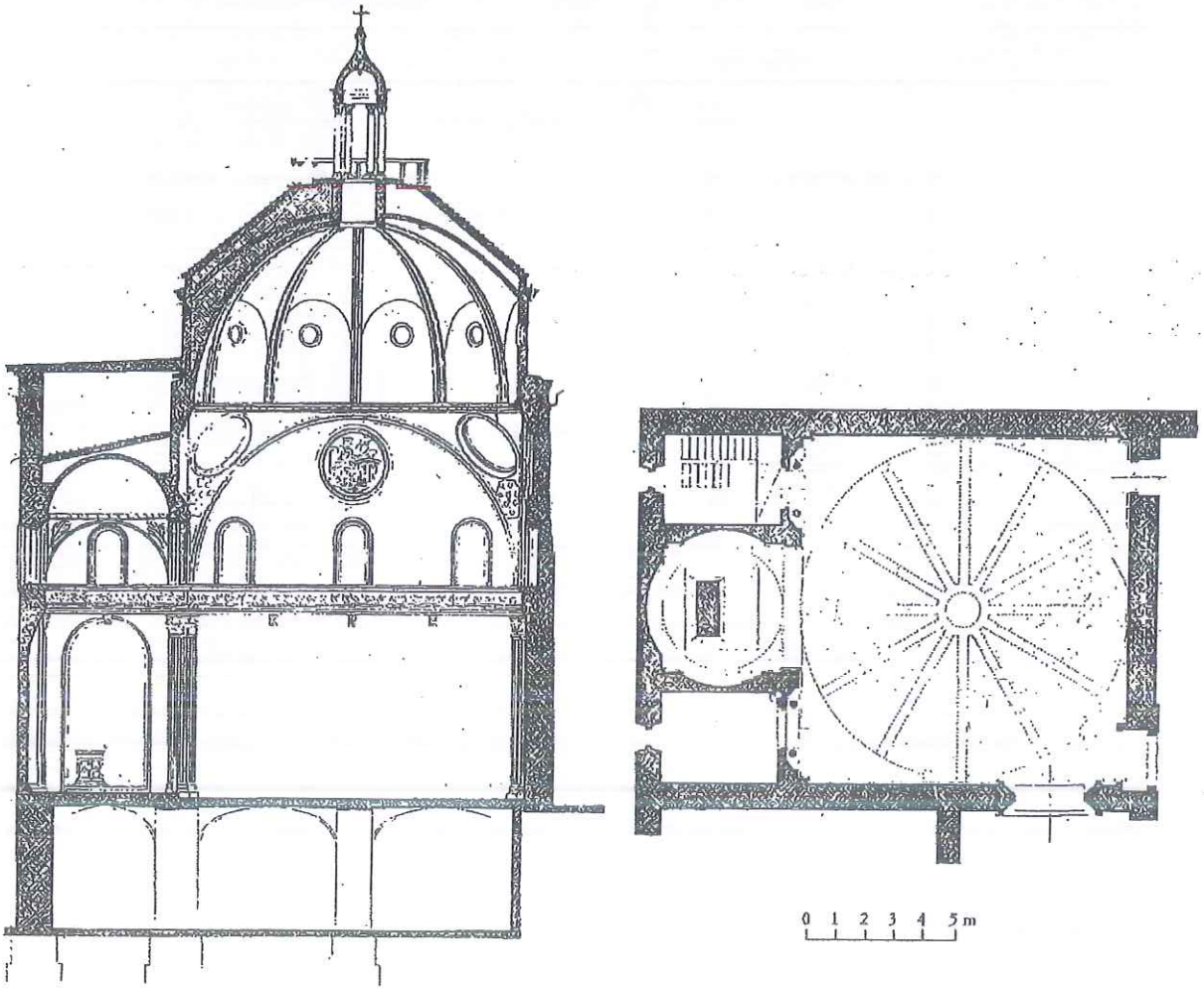
Restituzione assonometrica della cappella Barbadori di Brunelleschi accanto a Santa Felicita, Firenze (disegno di F. Colonna).

la cupola in San Lorenzo e in Santo Spirito). Tuttavia emergeva pure, con nuova chiarezza concettuale, la netta distinzione tra le semicolonne addossate e sostenenti gli archi e i quattro pilastri corinzi sostenenti le arcate dei pennacchi d'imposta della cupola. Coerentemente, nell'angolo interno, tale pilastro doveva assumere (come poi nella "scarsella" della sacrestia Vecchia) un aspetto "filiforme" fino alla trabeazione conclusiva (ora incongruamente nascosto nella sua parte superiore dall'attuale pennacchio verosimilmente spostato in basso in successivi rifacimenti). A meno delle semicolonne, lo sviluppo in elevazione poteva essere molto simile a quello della (futura) "scarsella" della sacrestia Vecchia o della cappella Pazzi, con notevole sviluppo in altezza e probabili finestre tra i pennacchi.
La cappella Ridolfi e quella Barbadori, nate mentre si discute sulla grande cupola del duomo e s'inizia l'ospedale degli Innocenti, sono occasione di sperimentazioni costruttive; ma anche, nella loro

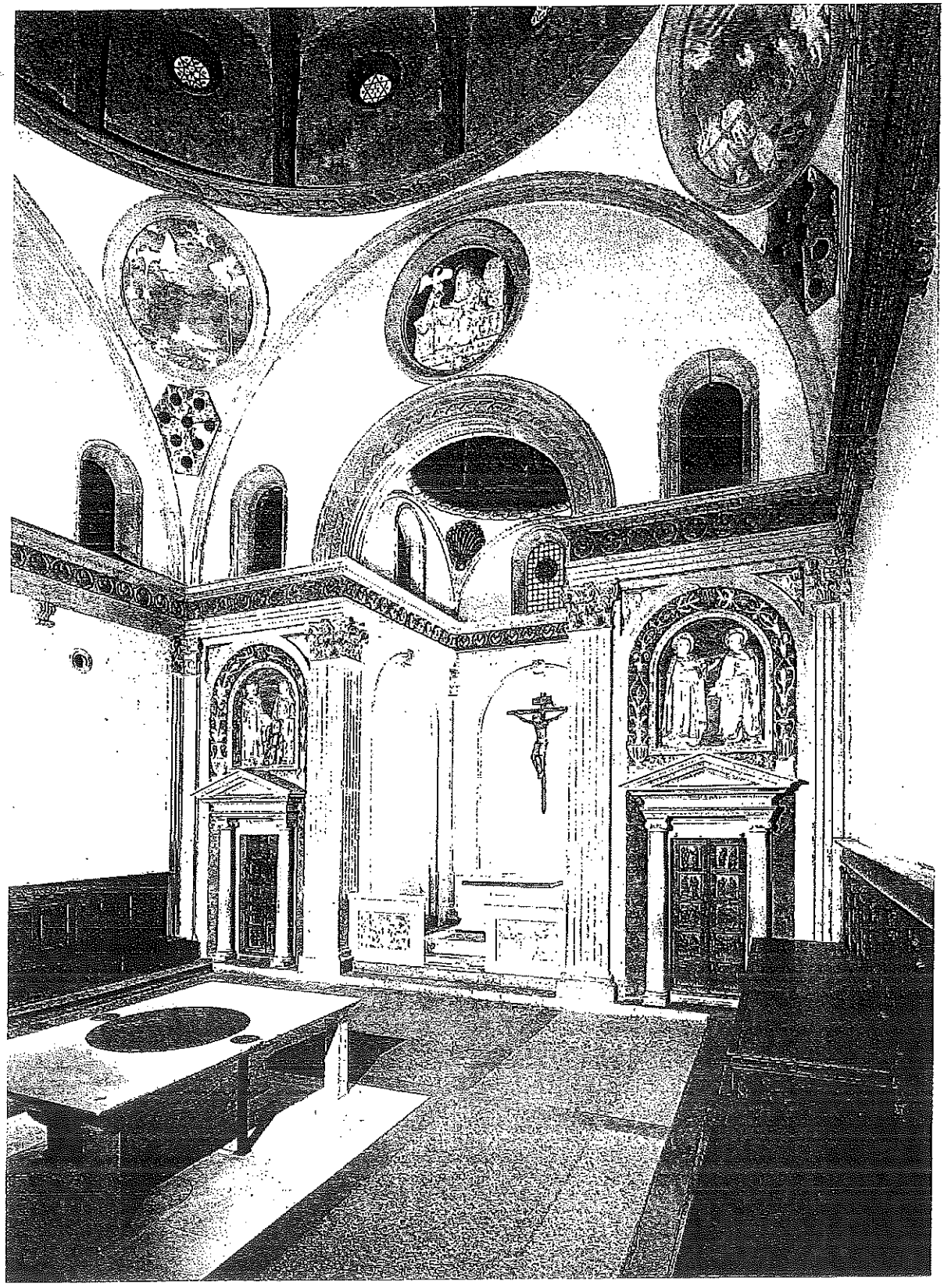
semplicità di elementari moduli spazio-strutturali (cibori), si prestavano alla riflessione e al chiarimento dei rapporti tra la parete e le strutture verticali, reali o apparenti, di sostegno: il pilastro e la colonna intesi come elementi tra loro morfologicamente diversi e di diverso carattere e significato pur appartenendo ambedue al genere dell'ordine architettonico.

Alle estremità del portico degli Innocenti la colonna, non più ionica ma, come le altre, corinzia, non è compenetrata ma solo accostata al pilastro. Ma la colonna staccata dal pilastro compare anche nel sacello rappresentato nella celebre *Trinità* di Masaccio (tradizionalmente datata 1425-26) il cui disegno dell'architettura in prospettiva è da molti attribuito a Filippo e spesso accostato alla cappella Barbadori – malgrado il diverso impianto spaziale e la volta a botte – sia per l'impiego di colonne ioniche che per la decorazione dei tondi decorati a conchiglia ai lati dell'arco.

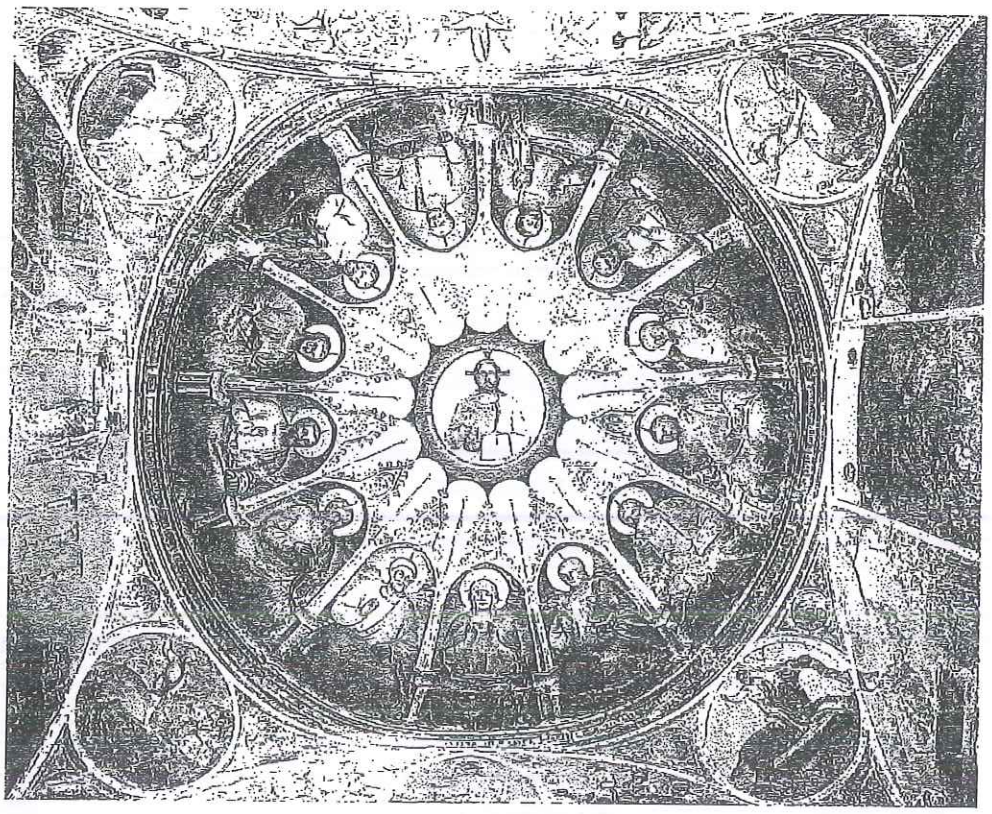
Queste prime prove quasi sperimentali – come la cappella Ridolfi e quella Barbadori – debbono essere state importanti per il Brunelleschi per mettere a punto i problemi della nuova architettura così come questa si manifesta in modo compiuto nella sacrestia Vecchia di San Lorenzo[47]. Forse l'incarico a Filippo per quest'ultima opera, da parte di Giovanni di Averardo detto Bicci, de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio, è conferito nel 1419, quando sembra già esistere un progetto per la ricostruzione e l'ingrandimento della vecchia chiesa verso ovest, oltre l'abside e il campanile. La sacrestia, probabilmente iniziata nel 1422, dovrà anche costituire – in concorrenza con quella di Santa Trinita, iniziata da Palla Strozzi nel 1418 – la cappella funeraria per la famiglia Medici che ha pure il patronato delle adiacenti cappelle all'estremità sud del transetto della nuova chiesa.



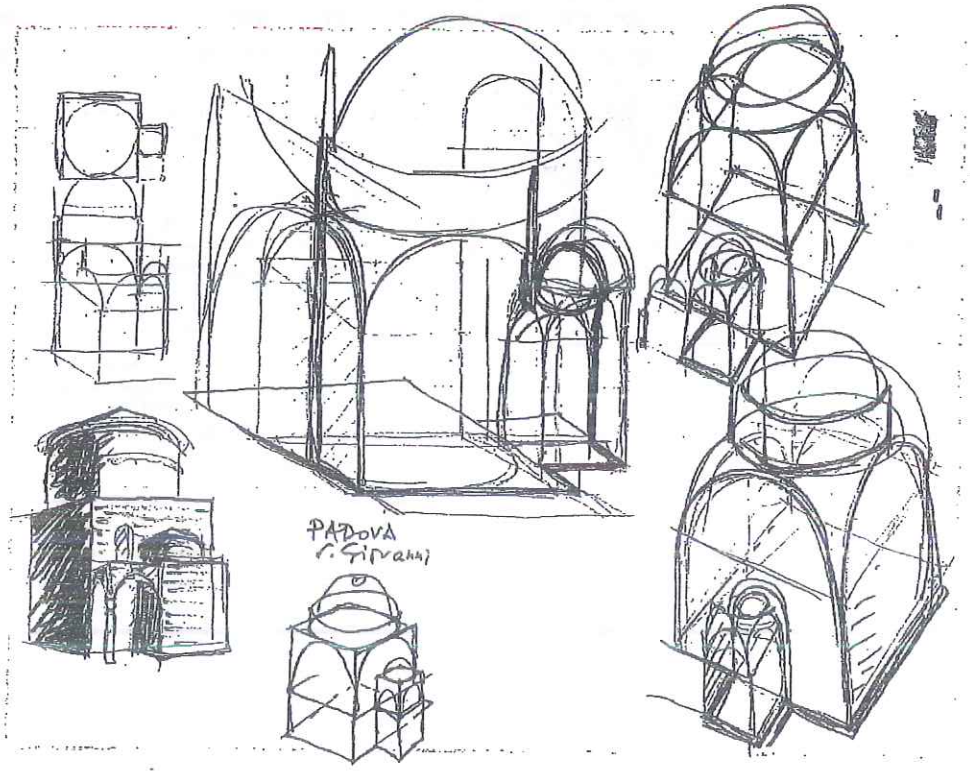
Firenze, San Lorenzo, sacrestia Vecchia di Brunelleschi, pianta e sezione (da Sanpaolesi 1947).



Padova, battistero di San Giovanni, la cupola su pennacchi.

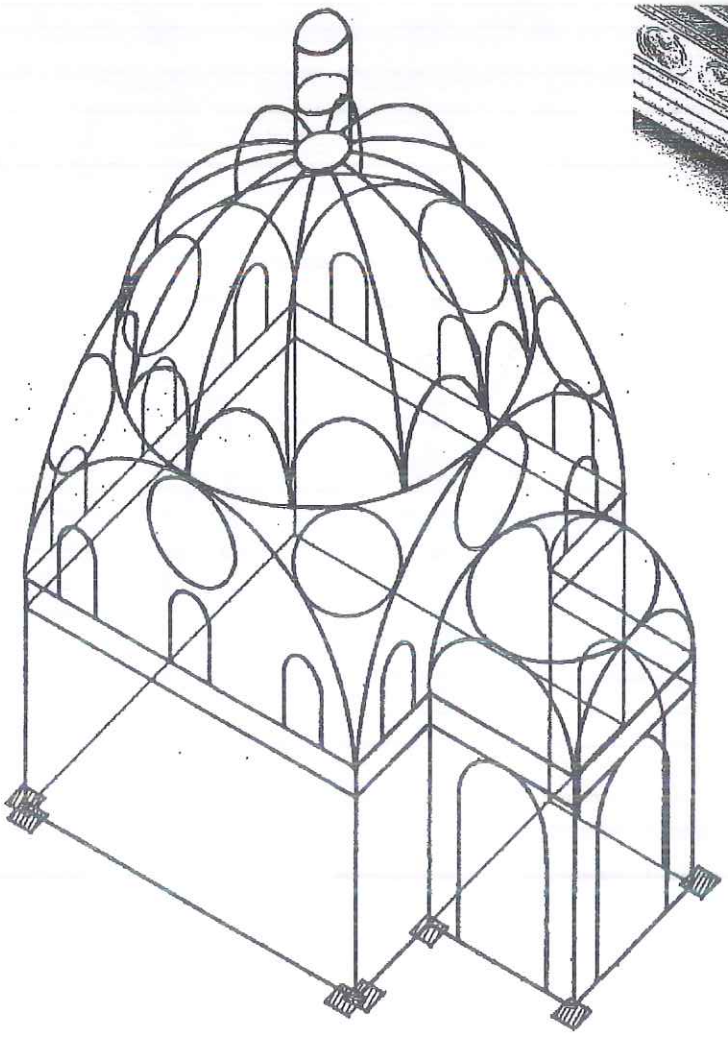


Schizzo interpretativo del battistero di San Giovanni di Padova come modello per la sacrestia Vecchia (A. Bruschi).

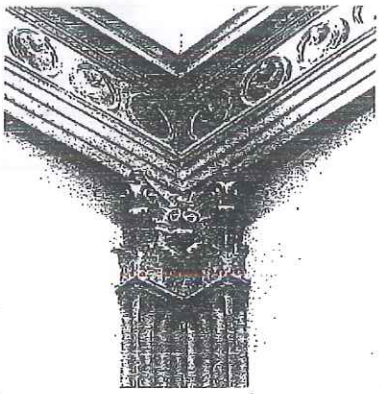


pagina accanto
Sacrestia Vecchia, l'interno verso la "scarsella".

Lo schema d'insieme della sacrestia, del tutto inusitato a Firenze, è sorprendentemente vicino – anche per alcuni particolari (due finestre nelle pareti e ai lati della scarsella, pilastri angolari piegati, pennacchi ecc.) e per le stesse dimensioni – a quello, per così dire "bizantino", con cupola su pennacchi, del battistero della cattedrale di Padova, città probabilmente conosciuta dal Brunelleschi, con la quale Firenze fin dai tempi di Giotto aveva stabilito ininterrotti rapporti culturali e artistici e dove già dal Trecento, ad esempio con Giovanni Dondi, era vivissimo l'interesse per l'antichità[48]. E forse, nell'impianto cubico a volta, fiancheggiato, come a Padova, da un corpo con il santuario quadrato, è pure tenuto presente l'impianto della cappella del Sancta Sanctorum o di San Lorenzo, costruita dai Cosmati alla fine degli anni settanta del Duecento, nell'antico palazzo papale del Laterano.
Ci sono anche, alla base della scelta, considerazioni legate a un programma simbolico – espresso anche con le figurazioni plastiche e con la distribuzione della luce – di morte/resurrezione/glorificazione spirituale dei defunti (Giovanni de' Medici e la moglie) che dalla sfera terrena – la base cubica – con l'aiuto dei santi protettori della famiglia rappresentati sulla parete di fondo, illuminati dalla fede tramandata dagli Evangelisti (nei tondi delle arcate sulle pareti), sono spiritualmente risuscitati come Drusiana e, in un crescendo di luminosità – così come Giovanni Evangelista (le cui vicende sono rappresentate nei pennacchi) – sono accolti in cielo rappresentato dalla cupola illuminata da dodici occhi

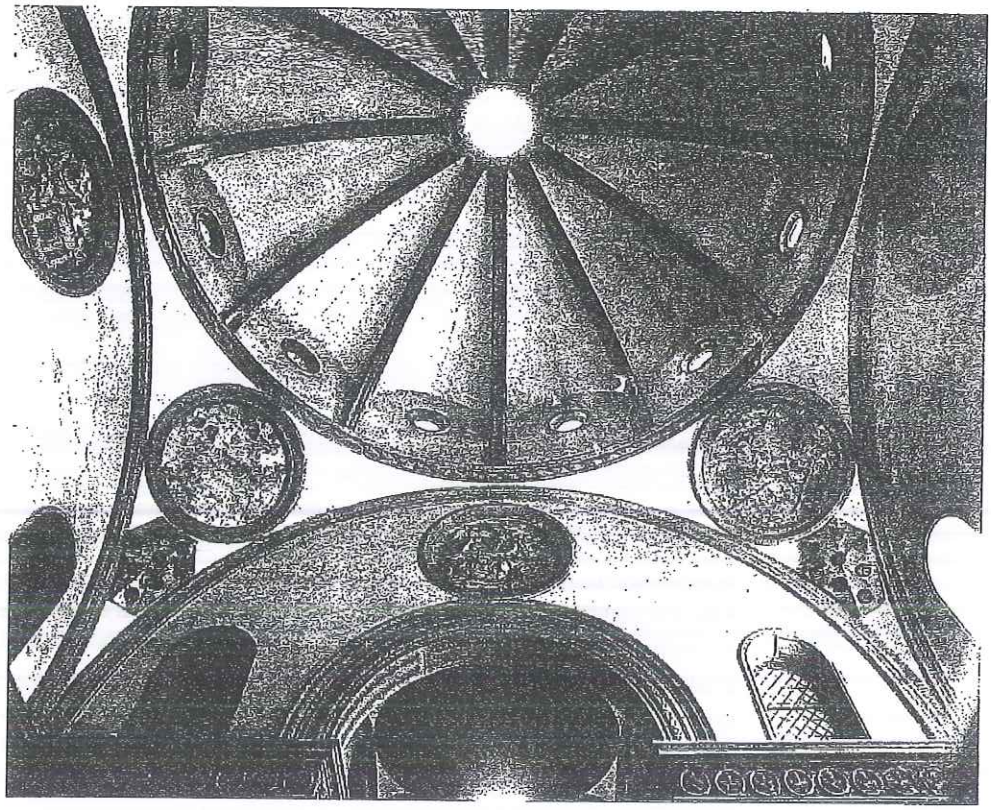


Schema lineare dell'impianto della sacrestia Vecchia, esempio di costruzione tutta muraria con pilastri (*columnae quadrangulae*) resi da paraste scanalate (da Bruschi 1972).



Sacrestia Vecchia, dettaglio di una parasta piegata in angolo.

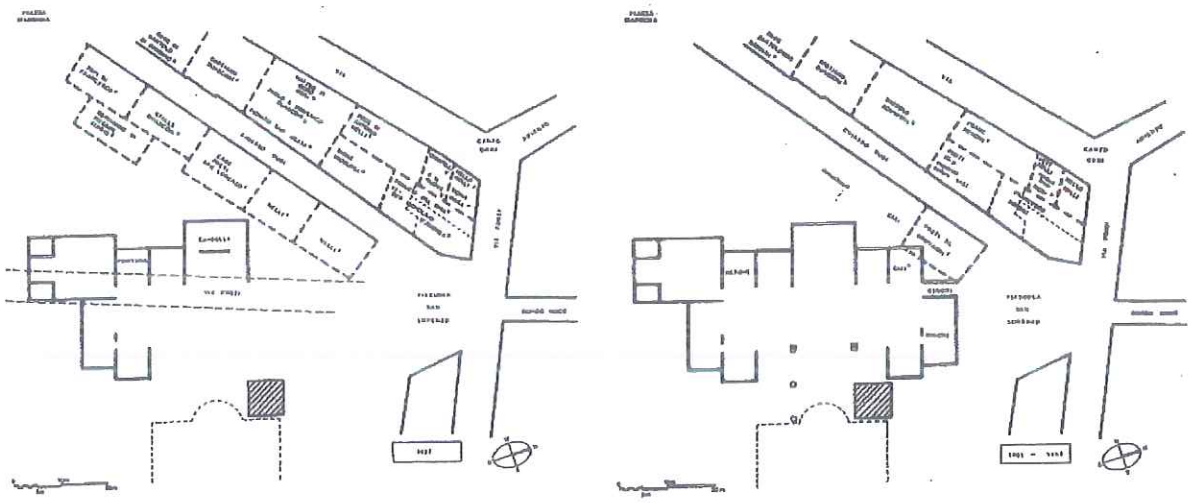
Sacrestia Vecchia, la cupola su pennacchi.



tra dodici nervature (gli Apostoli?) in un moto ascensionale che si conclude nella lanterna su colonne – come quella del battistero – conclusa da una geometricamente virtuosistica cuspide a spirale.
Ma questo schema e questo programma – poi tante volte ripresi nel Rinascimento – si concretizzano in un organismo di estrema semplicità e di rigorosa chiarezza basato sull'organico accostamento di due spazi – due "cibori" – tendenzialmente simili ma di diversa dimensione. Il grande vano cubico della sacrestia-mausoleo sepolcrale è segnato agli angoli da paraste piegate ad angolo retto, parte visibile di due ideali pilastri quadrati per metà tra loro compenetranti e affioranti dalle pareti[49]. Queste ultime sono bipartite orizzontalmente dalle loro trabeazioni all'antica (riprese dall'interno del battistero e con il fregio come lì ornato da simboliche teste di rossi cherubini e di azzurri serafini). Su ogni lato la trabeazione è sormontata da arconi semicircolari che sostengono, passando tramite i pennacchi dalla base quadrata al cerchio, una cupola a "creste e vele" (a nervature radiali e a volte ricurve nei due sensi) con l'estradosso a tronco di cono, a squame di terracotta. Pure se in parte suggerita dalla cupola del battistero, da strutture gotiche e da cupole "a ombrello" romane, essa è strutturalmente rielaborata, anche con impiego di tubi fittili come in architetture tardoromane, dal Brunelleschi[50]. Solo sul lato opposto all'ingresso la trabeazione s'interrompe al centro in corrispondenza di un varco fiancheggiato da *columnae quadrangulae* e sormontato da un arco (come nella nicchia di fondo del Pantheon e nel battistero) formando sulla parete una specie di "serliana" (come nella parete di fondo della cappella degli Scrovegni). In tal modo il grande vano quadrato a cupola si apre in un vano minore, la "scarsella", pure quadrato. Le sue pareti sono lievemente articolate su tre lati da depresse nicchie tracciate secondo un unico cerchio. Il piccolo vano è definito agli angoli da pilastri quadrati (uguali a quelli del vano maggiore e idealmente incorporati nella parete e dunque visibili agli angoli sotto forma di paraste "filiformi", come nella cappella Barbadori) sui quali quattro archi sostengono una cupoletta su pennacchi.

Nella sacrestia Vecchia sono ormai compiutamente attuati, in modo paradigmatico, qualitativamente eccelso e affascinante nella sua acerbità espressiva, i punti fondamentali del programma brunelleschiano di fondazione di un nuovo codice architettonico. L'impianto prospettico fissa le condizioni di visione: lievemente obliqua, dall'ingresso alla parete di fondo alla scarsella, senza che sugli altri lati paraste intermedie o altri elementi distolgano l'attenzione dell'osservatore dallo spettacolo prospettico incentrato nei due spazi, tra loro coordinati, e raccolto sotto le due cupole. L'organizzazione spazio-strutturale è evidenziata dalle membrature in pietra serena, vere o fittizie, che definiscono con estrema chiarezza e rigore l'organismo misurato e proporzionato secondo rapporti certi tra le parti. Decise sono la selezione e la "normalizzazione" morfologica degli elementi lessicali idealmente desunti dall'antichità e costantemente ripetuti: l'ordine architettonico (corinzio) e l'arco semicircolare a ghiera modanata. Rigorosi sono il concatenamento e il coordinamento sintattico delle diverse parti e strutture, reali o solo rappresentate, costitutive dell'immagine.

In qualche modo Filippo pensa questa immagine ancora in certa misura "alla gotica": come essenzialmente riducibile a un sistema tridimensionale, strutturalmente logico e verosimile, di membrature (pure non "gotiche": ordine e arco semicircolare) a sviluppo lineare; cioè come esaurientemente descrivibile, nella sua pur inedita organizzazione, dal "disegno" del suo conchiuso "scheletro" strutturale apparente. La parete, depurata da autonome o incontrollate contaminazioni con la scultura e la pittura, è in certa misura pensata come muro di tamponamento, di chiusura strutturalmente passiva, resa come una superficie tendenzialmente "astratta" (è stato detto "matematica"), al di là della quale idealmente si sviluppano in profondità le strutture in pietra, visivamente portanti, che essa parzialmente nasconde e che la sua uniforme e smaterializzante scialbatura bianca rivela ed esalta a contrasto. Tuttavia – come nel San Lorenzo – questa parete, che pure nella realtà fisica è un muro concreto e portante, doveva costituire un problema per il Brunelleschi[5]. Il suo significato doveva apparirgli, così come in realtà era, ambiguo; e come tale egli lo esprime visivamente o cerca in qualche modo di chiarirlo. Intanto l'ordine architettonico, per adeguarsi al muro piano al quale si accosta, abbandona decisamente l'aspetto di semicolonna o di colonna assumendo quello di pilastro quadrato e scanalato (come nel battistero e nel Pantheon), parzialmente incorporato nel muro (parasta); dotato di base e capitello ma ben differenziato dalla liscia e rastremata colonna. Inoltre, a contraddire la presunta irrilevanza statica della parete, le trabeazioni (troppo estese in lunghezza per apparire plausibili strutturalmente, tra le paraste angolari, senza sostegni intermedi per tutta l'ampiezza dei lati) sono apparentemente "sostenute" da mensole incastrate con evidenza nel muro, considerato dunque

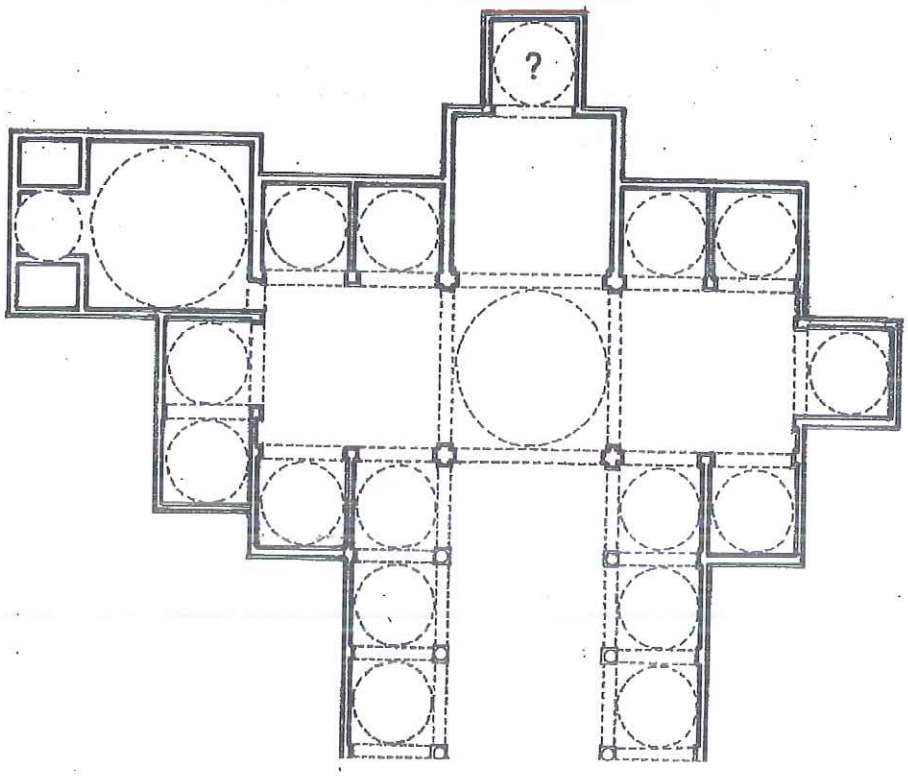


San Lorenzo, pianta della chiesa e della zona circostante nel 1427 e nel 1451-58 (da Saalman 1993).

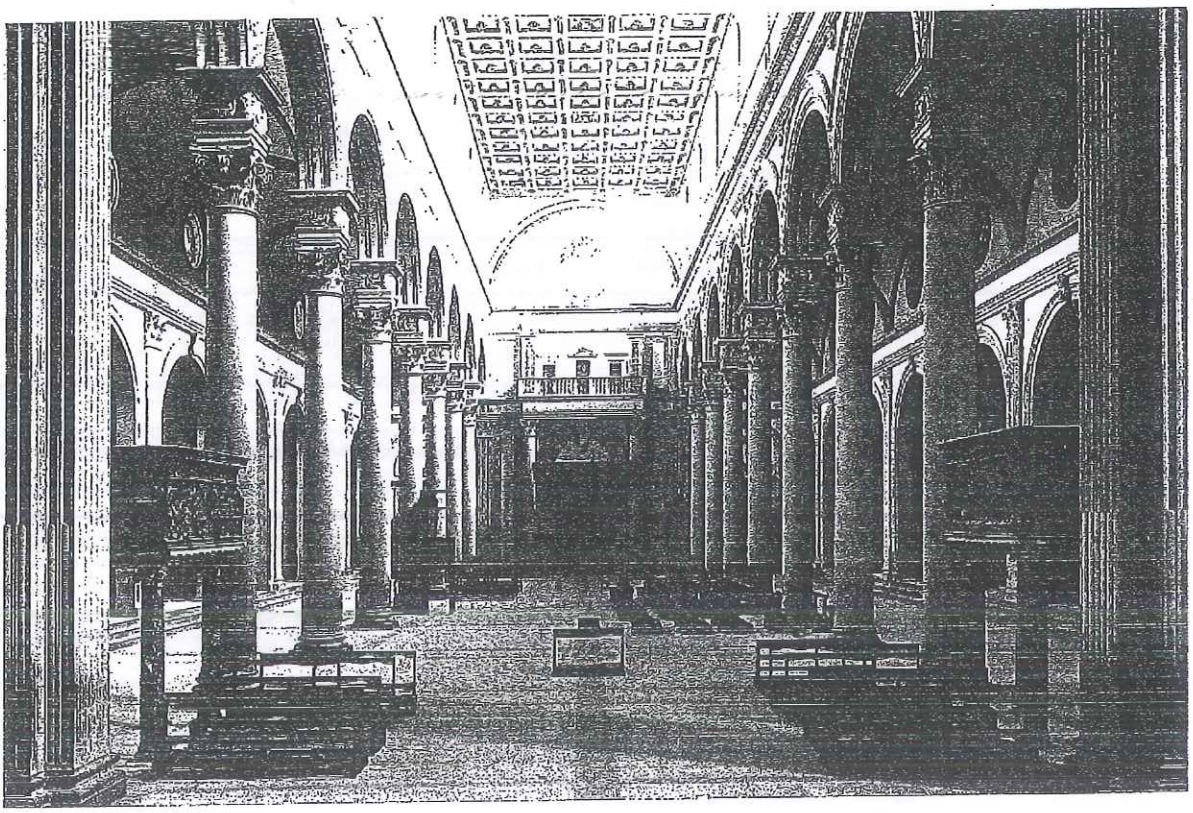
portante. Contemporaneamente, tondi, occhi e finestre strombate indicano la consistenza e la profondità della parete. La soluzione di questo problema, qui ancora pieno di contraddizioni ma anche di tensione espressiva, dei rapporti tra membrature portanti e parete sarà uno degli elementi propulsori dello sviluppo del linguaggio brunelleschiano fino alle ultime opere.

Conclusa la costruzione della sacrestia Vecchia nel 1429, è iniziato, forse ancora sotto il controllo di Filippo, il suo completamento, affidato a suoi amici e collaboratori, con figurazioni e arredi che anch'essi contraddicono la tradizione e stabiliscono nuovi rapporti tra architettura, decorazione e arti figurative: nei pennacchi i quattro tondi, in stucco dipinto, di Donatello; il fregio con testine angeliche, in terracotta dipinta, forse di Luca della Robbia; l'altare marmoreo della scarsella (1432), ripreso da quello del battistero e con figure in prospettiva probabilmente eseguito da Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano figlio adottivo del Brunelleschi; e ancora, al centro sotto la cupola, a sostegno del grande tavolo marmoreo, il sarcofago all'antica con putti e festoni (forse *ante* 1433), sepolcro di Giovanni di Bicci (morto il 20 febbraio 1429) e di sua moglie. Contrastanti con le idee dell'architetto – e da lui, secondo il Manetti, aspramente censurati – sono invece le grandi figure di santi in stucco entro cornici arcuate e decorate, i portali con colonne ioniche e timpano triangolare e le porte bronzee ai lati della scarsella, inserite da Donatello e Michelozzo, su committenza Medici, vivente il Brunelleschi, intorno al 1440.

Secondo il Manetti, la sacrestia – portata "innanzi avanti a ogni altra cosa" nell'ambito del nuovo San Lorenzo – "tirossi su di condizione, che la faceva stupire tutti gli uomini della città e forestieri a cui accadeva di vederla, per la sua nuova foggia e bella". Ma intanto procedeva la ricostruzione della chiesa[52] con "pilastri di mattoni" (Manetti), secondo un progetto – sembra – già esistente nell'aprile 1418, e a cura del priore del capitolo. Forse alla morte di quest'ultimo (1421), Giovanni di Bicci, che primeggia tra i parrocchiani, consulta il Brunelleschi sulla chiesa. È ricostruibile con incertezze il pro-



San Lorenzo, restituzione ipotetica del progetto iniziato a realizzare da Brunelleschi con, a sinistra, la sacrestia Vecchia (F. Colonna).



San Lorenzo, veduta verso l'ingresso.

getto scelto tra i "più modi" proposti da Filippo. Secondo il non chiarissimo racconto del pur attendibile Manetti, sembra che l'architetto (che "e con disegno e con parole, recò inanzi più modi") avrebbe preferito una chiesa "tutta piena di cappelle", cioè, probabilmente, aperta sul perimetro con arcate anche lungo le navate. Ma il Medici, pur pronto a finanziare, oltre la sacrestia e una cappella (doppia) di famiglia, anche il coro, trovò solo sei ricchi parrocchiani disposti ad accollarsi le spese. Pertanto "a Filippo fu risposto che facessi la croce", cioè (solo) il transetto, "ed empiessila di cappelle" ed egli "s'adirizzò a fare la chiesa con tre navi" soltanto – senza cappelle lungo i lati – "malvolentieri, perché gli pareva cosa misera", così "come S. Croce e S. Maria Novella", anch'esse prive di cappelle. Queste ultime furono poi inserite, più tardi (anni sessanta e settanta), in forma verosimilmente diversa da quella che avrebbe voluto Filippo e in ogni caso l'edificio pervenutoci – portato avanti, morto Giovanni di Bicci, da Cosimo, con interruzioni e modifiche ad opera di altri architetti – corrisponde solo in parte alle sue intenzioni.

Verosimilmente vincolato dall'impostazione del primitivo progetto, il San Lorenzo costituisce una sorta di razionalizzazione, secondo i principi brunelleschiani, di schemi medievali, cistercensi e mendicanti, già ripresi a Firenze a Santa Trinita, a Santa Maria Novella, a Santa Croce. Il grande quadrato all'incrocio tra transetto e navata, coperto a cupola su pilastri cruciformi, dà (approssimativamente) la misura per i bracci della croce e per il coro (poi più volte modificato ma, secondo il Manetti, conchiuso da una "nicchia piccola") oltre che, ripetuto quattro volte, per la lunghezza della navata. Le cappelle del transetto e le campate delle navate minori – pure quadrate ma di lato uguale alla metà del lato del quadrato della cupola – uniformemente coperte a vela su quattro archi – costituiscono il modulo spaziale elementare (il "ciborio") che, come nel portico degli Innocenti, struttura organicamente l'insieme.

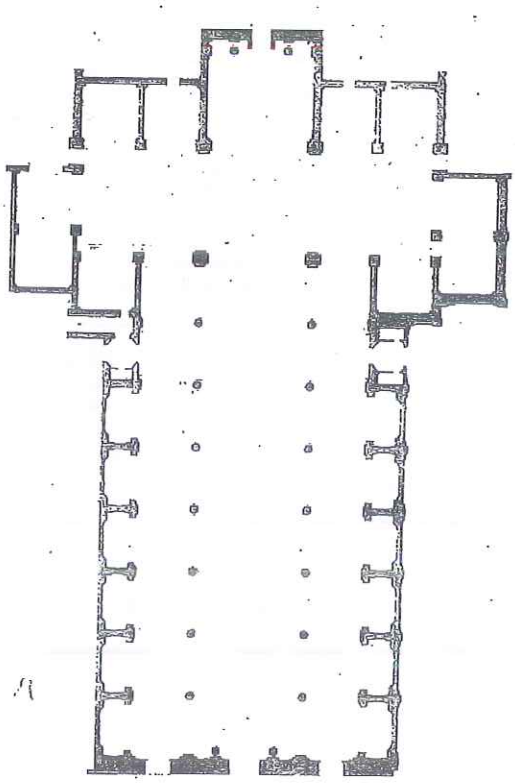
Lo snodo più importante e difficile era quello tra cappelle e navate in corrispondenza del transetto,

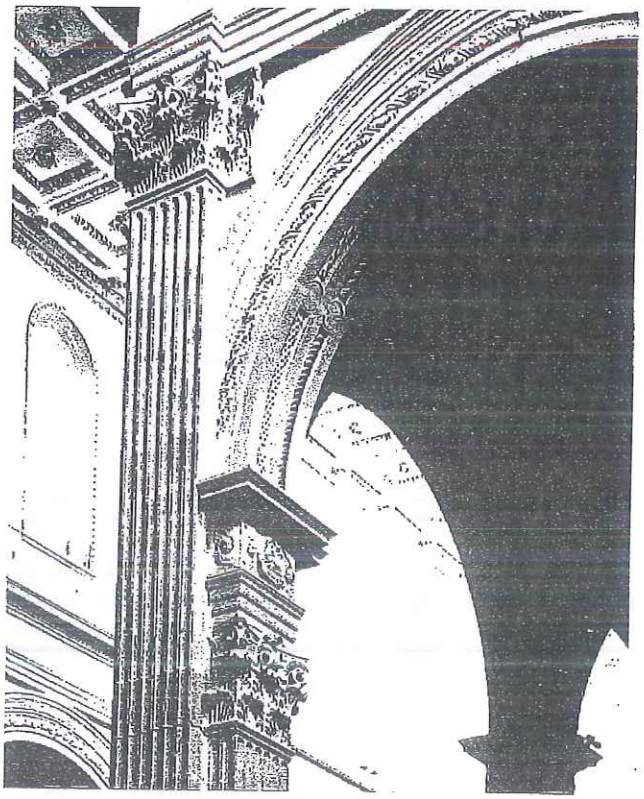
dove il coro, secondo lo schema tradizionale, doveva essere affiancato da due cappelle per lato e i due bracci della croce risolti secondo la nuova visione prospettica. Riprendendo lo schema di Santa Croce e di Santa Trinita, su ciascun lato il transetto è concluso da una cappella assiale fiancheggiata da parti chiuse con piccole porte[5] mentre le due cappelle ai lati del coro fronteggiano rispettivamente, come a Santa Trinita, un'altra cappella e lo sbocco delle navate minori. Questi spazi, diversi ma tra loro uniformati, appaiono strutturati da ordini di pilastri corinzi (*columnae quadrangulae*) e da archi. Pertanto dal punto di vista preferenziale sotto la cupola, ciascuna parete di fondo del transetto si presenta come una "serliana" ed è preceduta ai lati dal susseguirsi prospettico di coppie di arcate su pilastri scanalati conclusi da trabeazioni. Nella navata questi pilastri, pensati come variamente incorporati nelle pareti e affioranti sotto forma di paraste, divengono colonne sormontate (logicamente) da tronchi di trabeazione (da alcuni impropriamente detti "pulvini" o "dadi" brunelleschiani) a formare un corretto ordine architettonico.

Il coordinamento sintattico tra questo sistema minore ordine+arco e il sistema maggiore ordine+arco posto all'incrocio tra navata e transetto, è ottenuto – razionalizzando la soluzione di San Miniato già ripresa ai lati del portico degli Innocenti – stabilendo che l'arcata del sistema minore sia tangente al filo inferiore dell'architrave della trabeazione dell'ordine maggiore, a sua volta sostenente gli archi della cupola. Questa trabeazione, con funzione decisamente unificante, segna con continuità il perimetro cruciforme della navata maggiore e del transetto, così come quella dell'ordine minore misura pareti e spazi periferici. L'impiego in ambedue i sistemi, simili ma di diversa dimensione, di ordini architettonici completi di trabeazione conferisce all'insieme un rigore concettuale e un serrato legame visivo, sintattico e tridimensionale tra le parti, straordinariamente nuovo anche rispetto all'antichità. È una soluzione, in certo modo "definitiva", che – riproposta dallo stesso Filippo nel Santo Spirito – fornirà alla successiva architettura, specialmente religiosa, uno strumento fondamentale per la soluzione del

San Lorenzo, pianta attuale (da Battisti 1976).

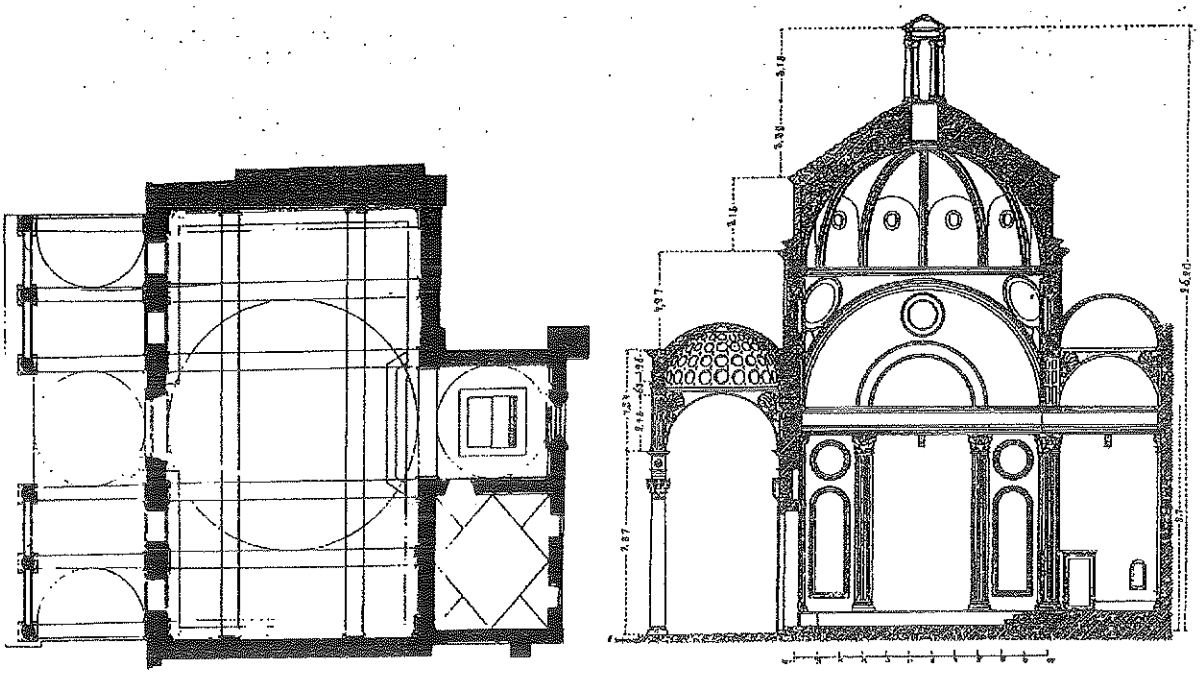
San Lorenzo, dettaglio dell'accostamento dei due ordini sul pilastro all'incrocio tra navata e transetto.

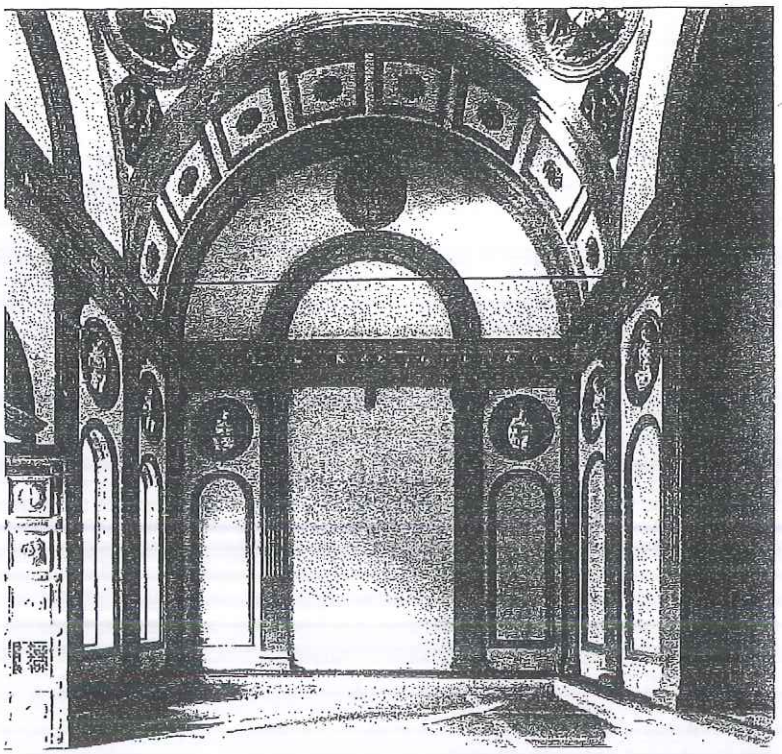




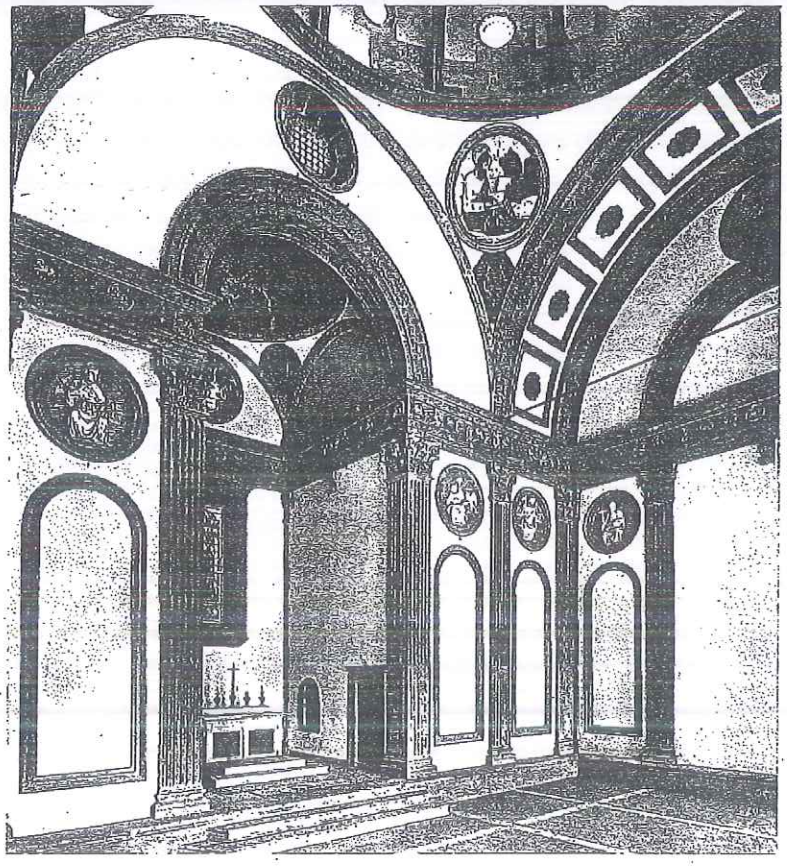
problema dei rapporti tra spazi di diversa dimensione tra loro gerarchicamente organizzati.
Il tema della sacrestia Vecchia è in certo modo sviluppato nella cappella dei Pazzi; quello del San Lorenzo nel Santo Spirito. Con lucida coscienza di problemi che saranno ripresi dall'Alberti[54], sono ancora esplorati i rapporti tra ordini architettonici, a paraste o a colonne, e pareti, rispettivamente in una costruzione muraria, la cappella Pazzi, e in un edificio prevalentemente a colonne, il Santo Spirito.
Intorno al 1424, Andrea de' Pazzi – con l'intento di contribuire, così come Giovanni de' Medici per l'edificio del Noviziato, alla ricostruzione di parti del convento francescano di Santa Croce distrutte da un incendio (1423) – si offre di far attuare, in forma di cappella, il nuovo capitolo dei frati[55]. I ripetuti impegni di fondi (1427, 1429, 1433) per la costruzione potrebbero pertanto essere stati preceduti da un incarico a Filippo, forse intorno alla metà o nella seconda metà degli anni venti. È probabile poi che la realizzazione dell'interno sia stata portata avanti senza il controllo dell'architetto (morto nel 1446) nella definizione esecutiva dei particolari, qualitativamente meno rigorosa ed elevata che in altre opere di Filippo. È verosimile tuttavia che esistesse un suo disegno o modello comprendente forse anche il fronte esterno a paraste e finestre arcuate. Ma la cupola (1459, data incisa sul tamburo), simile a quella della sacrestia Vecchia di San Lorenzo, e il portico a colonne architravate (1461, data incisa sull'estradosso della cupoletta centrale) furono certamente costruiti assai più tardi tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta. La facciata porticata in ogni caso – nonostante vari studiosi la considerino pertinente al progetto originario – mostra il gusto post-brunelleschiano della cerchia Rossellino-Michelozzo in quegli anni.
Malgrado queste incertezze sul reale ruolo del Brunelleschi, la cappella Pazzi è considerata in generale un'opera assai significativa nella produzione dell'architetto, specialmente per il suo impianto spaziale e per le "perfette" proporzioni delle sue parti. Ed è certo sorprendente l'ingegnosità progettuale nell'inserimento di uno spazio così prestigioso in un'area costretta e pesantemente vincolata, almeno su tre lati, tra le cappelle trecentesche della chiesa (Baroncelli e Castellani) e il convento. L'idea di partenza è vicina a quella della sacrestia Vecchia – forse non ancora finita mentre può essere stata progettata la cappella – con la cupola a "creste e vele" su archi e pennacchi e la piccola "scarsella". E come lì tutto l'edificio è strutturato da un ordine di paraste che ne misura e ne descrive l'impianto a contra-

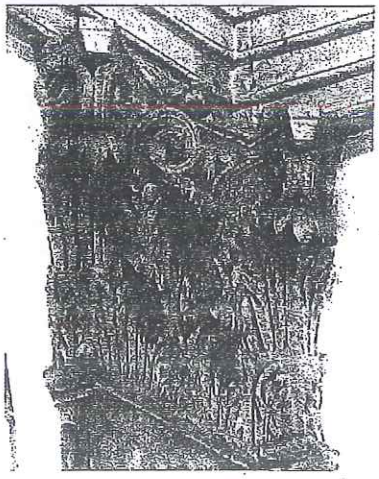
Firenze, Santa Croce, cappella Pazzi di Brunelleschi, pianta (da Battisti 1976) e sezione (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).





Cappella Pazzi, vedute dell'interno verso la "scarsella" e verso una testata, e particolare di una parasta piegata asimmetricamente in angolo.





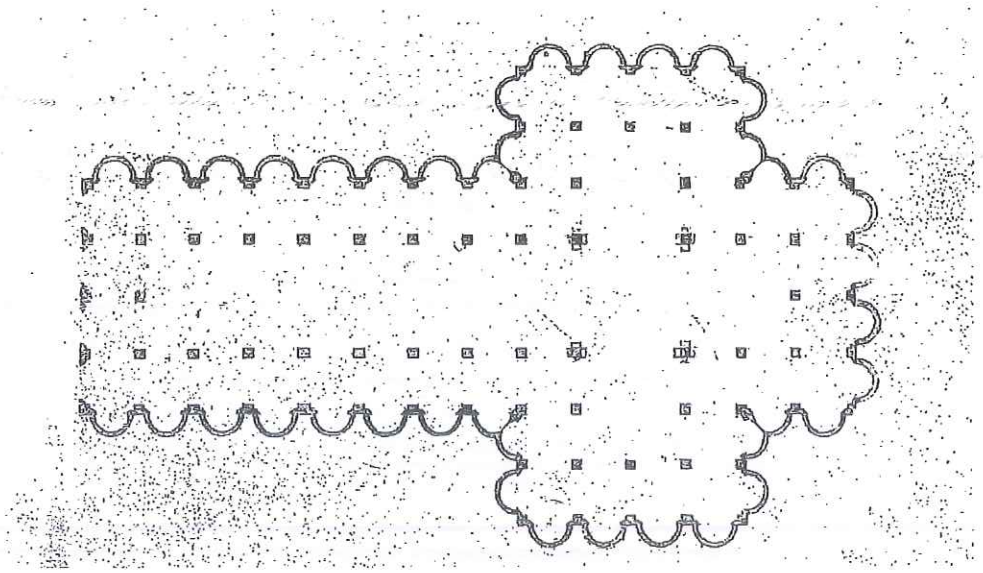


Cappella Pazzi, facciata sul chiostro di Santa Croce.

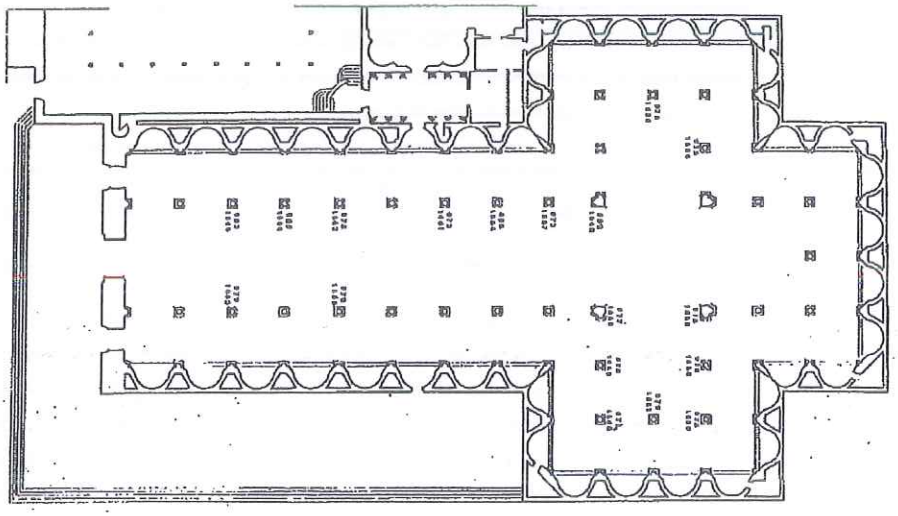
sto con i fondi bianchi. Ma lo spazio quadrato centrale a cupola è ora affiancato ai lati da due spazi rettangolari, a botte cassettonata. Questi sono estesi oltre gli aperti arconi laterali di sostegno della cupola per una distanza uguale a quella tra questi e la scarsella. Pertanto, sulla parete opposta all'ingresso, l'arco prospetticamente aperto al centro sul vano con l'altare è fiancheggiato da due strette campate segnate da paraste. La parte centrale (a "serliana") di questo partito, con l'arco sopra la trabeazione, è ripresa sulle parti laterali. L'intero partito è riportato all'interno, e ripetuto anche all'esterno, sulla opposta parete lunga con l'ingresso dove sono aperte quattro finestre la cui ghiera centinata, sormontata da un tondo, ritorna, tra le paraste, sulle campate piccole delle altre pareti interne.

In tal modo l'insieme è visivamente unificato dalla ripetizione (non meccanica) di un unico partito idealmente corrispondente alle strutture apparenti. Inoltre ciascuna parete è risolta prospetticamente in se stessa. Abbiamo visto che la sacrestia Vecchia, malgrado il suo impianto centralizzato dalla cupola, era prospetticamente strutturata (come pur empiricamente la cappella degli Scrovegni) solo, o prevalentemente, in senso longitudinale; nettamente privilegiando lo spettacolo della parete di fondo, tra le quinte "neutre" delle pareti laterali. Qui, invece, la risoluzione prospettica di ogni parete accenna alla configurazione visiva di uno spazio tendenzialmente centrico. Al contempo gli elementi sulle pareti, veri o solo disegnati, tendono a metterne in crisi l'astratta purezza; mentre il breve intercolumnio (non lontano dal *diastilo* vitruviano) delle paraste rende anche staticamente verosimile la strutturazione dell'ordine di *columnae quadrangulae*.

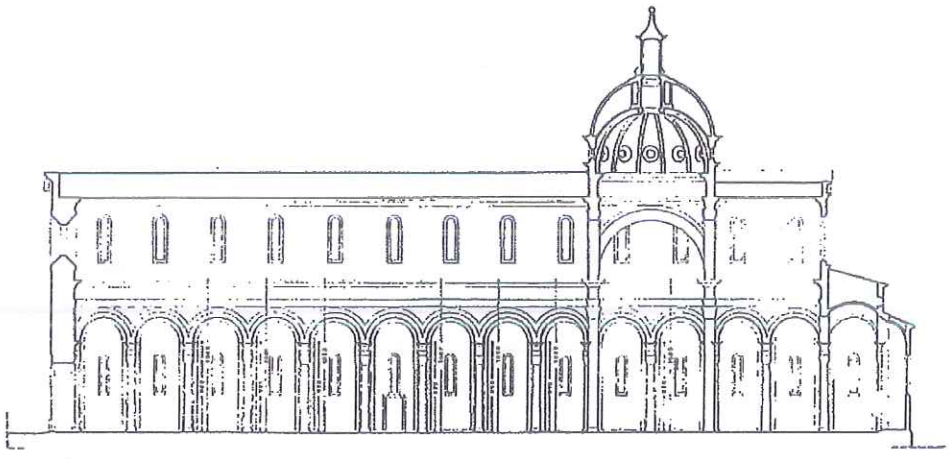
Partendo dai vincoli dati dall'area, Filippo deve aver proceduto per tentativi, con prove, piccoli aggiustamenti e qualche licenza, per definire le proporzioni dell'insieme e delle parti. Probabilmente rinunciando a prestabiliti rapporti numerici "perfetti" o a totalizzanti sistemi modulari[56] deve tuttavia aver privilegiato rapporti da lui anche altrove preferiti (come nel vano d'ingresso alla scarsella nel rapporto di circa 9 a 5 = 1,817 tra l'altezza fino all'imposta dell'arco e larghezza, poco maggiore di



Giuliano da Sangallo, pianta del progetto di Brunelleschi per Santo Spirito a Firenze (Bibl. Apostolica Vaticana, cod. Barberiniano 4424, f. 14r).



Santo Spirito, pianta e sezione (da Benevolo 1968).



quello – 1,76 – dell'arco della sacrestia e delle grandi arcate del San Lorenzo – 1,73 – e del Santo Spirito – 1,74) anche stabilendo numeri certi in braccia fiorentine (un braccio = m 0,5836) nel proporzionamento dell'ordine (diametro 1 br., e 1/4, vitruvianamente preso come modulo; altezza totale ordine = 12 moduli; parasta 10 1/3; trabeazione 1 2/3).

Nella definizione dell'insieme un ruolo di particolare importanza è affidato alla parasta d'angolo[57]. Per varie ragioni legate a specifici problemi visivi, metrici e progettuali, questa non può essere piegata a metà sull'angolo o divenire filiforme. Pertanto, e anche per valorizzare la parete frontale ed evidenziare l'organizzazione spazio-strutturale con volte a botte trasversali, la parasta vicina all'angolo è interna e posta solo sui lati lunghi. Questa soluzione prende certamente spunto da quella del vestibolo coperto a botte cassettonata del Pantheon[58]. Tuttavia, sui lati corti, la trabeazione sarebbe apparsa precariamente appoggiata alle estremità sulle paraste dei lati lunghi. Pertanto Filippo fa girare la parasta anche sul lato corto con un piccolo risvolto asimmetrico (sei scanalature sul lato lungo, una sull'altro) senza esitare a "correggere" una soluzione presente in un modello antico da lui certo studiato e ammirato.

Come la sacrestia Vecchia anche la cappella Pazzi non ha un impianto centrico. Le visuali prospettiche nelle diverse direzioni sono gerarchicamente differenziate. Tuttavia l'espansione ai lati con volte a botte potrà facilmente suggerire (ad esempio a Giuliano da Sangallo nella chiesa delle Carceri a Prato) un'analoga espansione anche secondo l'asse in profondità dando luogo a un impianto a croce. Il suo impianto potrà offrire lo spunto per strutturare il transetto di una chiesa (come ad opera di Bramante in Santa Maria presso San Satiro) o ruotando il suo asse ingresso-altare una cappella (come quella dell'Incoronata nel duomo di Mantova di Luca Fancelli) o il coro di una chiesa (come quello, di Bramante, di Santa Maria del Popolo).

Nella cappella Pazzi, come nella sacrestia Vecchia – due costruzioni "murarie" – tutti gli ideali sostegni sono solo costituiti da paraste, da *columnae quadrangulae* pensate come variamente immerse nelle pareti ma di tipologia formale costante e ben definita. Questo tipo di sostegno scomparirà invece completamente nel Santo Spirito. Qui, contemporaneamente, l'ideale dello spazio centrico prenderà corpo nel suo nucleo conclusivo. Tanto che questa chiesa costituisce un punto di svolta e in qualche modo di arrivo nello sviluppo della produzione brunelleschiana[59].

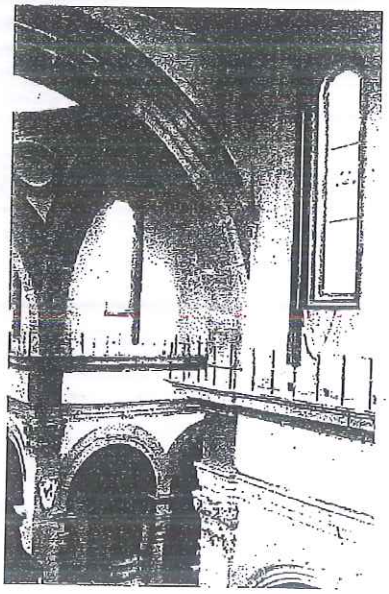
Secondo il Manetti, già "circa l'anno 1428" (un anno considerato dai contemporanei di buona ripresa economica), alcuni "notabilij cittadini" del quartiere di Borgo San Jacopo oltr'Arno, s'insediano come Operai per la ricostruzione della vecchia chiesa degli agostiniani di Santo Spirito. Le vicende della costruzione dovettero essere condizionate dalle vicende militari, che fino al 1441 impegnarono la repubblica, e dalle lotte interne del 1433-34, con la sconfitta degli Albizi e il trionfo di Cosimo (settembre 1434)[60]. Inoltre in questi anni anche Filippo – oltre a essere impegnato con la cupola nella sua fase più delicata e con gli arredi del duomo – partecipa (1430) all'assedio di Lucca, provvede alle fortificazioni del Chianti, sembra sia consultato (1432 e 1436) a Ferrara da Nicolò d'Este (villa di Belriguardo?) e a Mantova da Giovanni Francesco Gonzaga e forse (tra il 1432 e il 1434) è ancora a Roma. Comunque – probabilmente tra il 1428 e il 1434 – il Brunelleschi, secondo l'informato Manetti, dapprima "fece un disegno" ristretto alla pianta "e con quello disse loro com'egli riuscirebbe rilevato", cioè come risulterebbe in alzato. Successivamente gli fu commissionato un "modello di legname a braccia piccole", cioè in scala, ed egli "fece e portò loro un bellissimo modello".

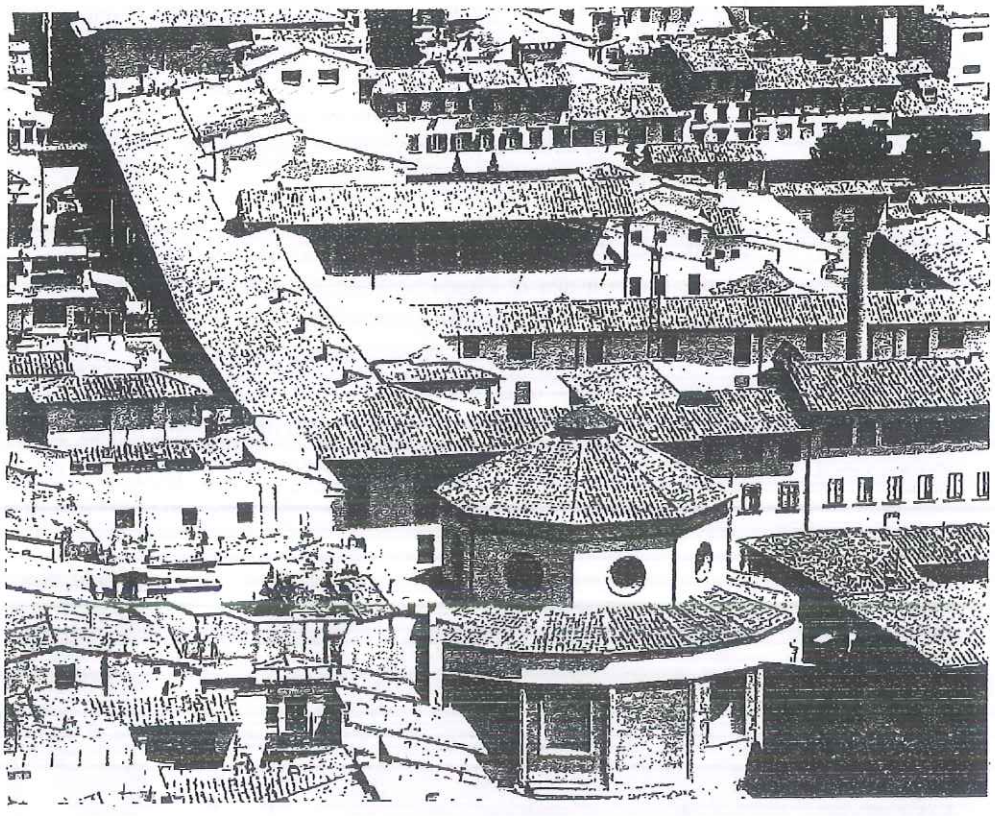
Sembra anche che il Brunelleschi proponesse di cambiare l'orientamento della chiesa aprendo una nuova piazza e – come per i templi suggerisce Vitruvio – rivolgendo la facciata verso il fiume e la città[61]. L'idea implicava vaste demolizioni e non fu accettata, ma è significativa la preoccupazione di coinvolgere l'edificio (così come già, forse, il portico degli Innocenti) in una coerente e organica "messa in scena" prospettica dello spazio urbano. In modo analogo – anche questa volta senza successo – avrebbe proposto a Cosimo (1442?) di costruire il suo palazzo su una vasta piazza da aprire di fronte al San Lorenzo in modo che le due porte si fronteggiassero assialmente[62].

La chiesa di Santo Spirito ancora nel 1444 è detta *nuper initiata* e solo pochi giorni prima della morte di Filippo (la notte tra il 15 e il 16 aprile 1446) fu portata in cantiere la prima colonna, anche se la chiesa è non solo "principiata" ma anche "già in buona parte prodocta". Inoltre essa fu completata, negli anni ottanta, in modo in parte difforme, specie verso la facciata, dal progetto brunelleschiano[63]. Tuttavia, secondo il Manetti, a Filippo, dopo i compromessi e gli errori del San Lorenzo, "pareva aver posto una chiesa secondo la sua intenzione in quanto al composto dello edificio". E indubbiamente nel Santo Spirito, anche così come ci è pervenuto, si attua nel modo più compiuto l'idea di una chiesa nella quale il tradizionale impianto longitudinale a colonne si conclude con un nucleo centrico a cupola. La pertinenza di schemi basilicati al mondo antico era attestata da Vitruvio e la loro congruenza con il culto cristiano dai grandi edifici eretti a Roma da Costantino e da un'ininterrotta consuetudine medievale a Roma, a Firenze, in Toscana. L'impianto centrico sembrava al contempo caratterizzare il tipo – come nel Pantheon – del tempio nell'antichità. Spunti per la fusione dei due schemi – basilicale e centrico a cupola – erano offerti, come è stato detto, dal duomo di Pisa e da quello di Siena. E suggerimenti poterono essere dati a Filippo perfino da schemi gotici (anche registrati nel *Taccuino* di Villard de Honnecourt, XIII secolo) o da edifici particolari (come le cappelle se-

Santo Spirito, particolari di una navata laterale e di un arco sotto la cupola.







Firenze, veduta aerea della rotonda degli Angeli dopo i restauri del 1934-36.

micircolari estradossate del duomo di Orvieto). Ma in realtà l'impianto spazio-strutturale del Santo Spirito – quasi una chiesa ideale che pur forse parte da una revisione critica e dall'esperienza del San Lorenzo – è il risultato diretto e coerente del suo metodo di progettazione e dei principi che lo guidano. Gli elementi della sua organizzazione sono simili a quelli del San Lorenzo; ma la risoluzione fondamentale è quella di far girare lungo tutto il perimetro, attorno alla croce della navata, del coro e del transetto, e perfino in facciata il modulo base della campata a vela (il "ciborio" su colonne) delle navatelle: accettando la bipartizione delle testate del grande vano cruciforme e una colonna sugli assi geometrici e visivi dell'impianto. In tal modo un *pieno* – una colonna – materializza i "traguardi", i punti di fuga prospettica, delle visuali preferenziali (anche lievemente oblique) da prestabiliti punti di stazione. La ripetizione di elementi standardizzati – ordini architettonici e archi – tra loro collegati e coordinati sintatticamente lega ogni parte, nelle tre dimensioni dello spazio, in una potente unità, gerarchicamente ribadita, all'incrocio tra navata e transetto, dal vano quadrato a cupola su quattro grandi arcate poggiate sul grande ordine dei pilastri.

Al tempo stesso sono completamente scomparse – perfino nei quattro pilastri della cupola – le *columnae quadrangulae* scanalate. E pure è eliminata – perfino verso la facciata, forse costituita da quattro grandi arcate aperte[64] – ogni possibile parete piana e chiusa. In altri termini è tendenzialmente scomparsa la contrapposizione "gotica" tra membrature strutturali e pareti idealmente non portanti. Le prime, regolate da un reticolo modulare di 11 braccia passante per il loro asse, sono solo ordini e archi[65]. Le seconde sono sostituite da "gusci" concavi (come le vele delle volte e delle cupole), che correndo su tutto il perimetro formano le cappelle, semicircolari a nicchia, significativamente innalzate, occupando tutta la campata, fino a coincidere con l'altezza degli archi della navata.

Il Santo Spirito – troppo imbarazzante praticamente per essere attuato con le quattro porte in facciata – poneva in termini nuovi i rapporti tra membrature e pareti, dava coerentemente a queste ul-

time un nuovo significato di approfondimento del vuoto spaziale in senso tridimensionale e prospettico; con l'insieme del suo impianto, risolveva in prepotente unità, senza cesure, il nucleo centrico, espanso in croce della cupola, con il corpo longitudinale.

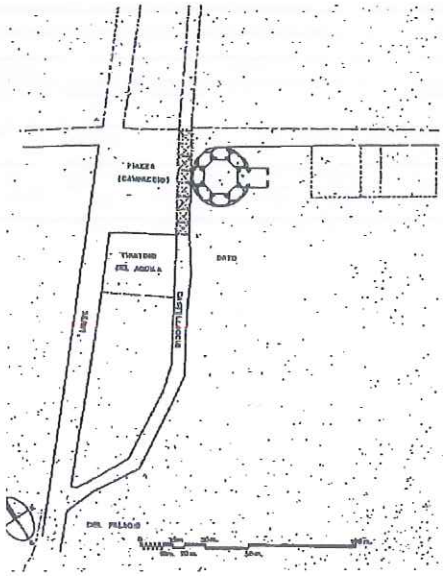
Questo tema sarà tipico della successiva architettura religiosa. Infatti il Santo Spirito colpì profondamente i protagonisti del rinnovamento rinascimentale: da Giuliano da Sangallo a Francesco di Giorgio, a Leonardo, a Bramante, ad Antonio da Sangallo, al Peruzzi.

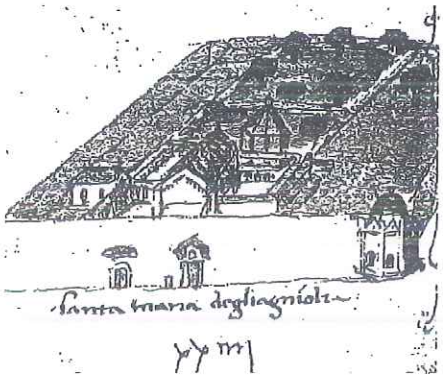
Già prima del Brunelleschi, nella cultura umanistica fiorentina doveva essere diffusa l'idea – suggerita dal Pantheon, dal battistero e da altri veri o presunti templi antichi e cristiani – che l'impianto centrico fosse quello più adatto all'edificio religioso e fosse per questo già preferito dagli Antichi. Questo impianto, infatti, come anche indicavano fonti patristiche occidentali e orientali, sembrava potesse manifestare simbolicamente, meglio che un impianto tradizionale, complesse realtà cosmiche e teologiche caratteristiche dell'intellettuale religiosità umanistica. Oltre a ciò, in accordo con i principi di Filippo, un edificio centrico poteva essere apprensibile nella sua totalità da un unico punto di stazione prospettica, e la sua organizzazione spazio-strutturale poteva risolversi con immediata evidenza in concatenata e gerarchica unità sintattica di parti.

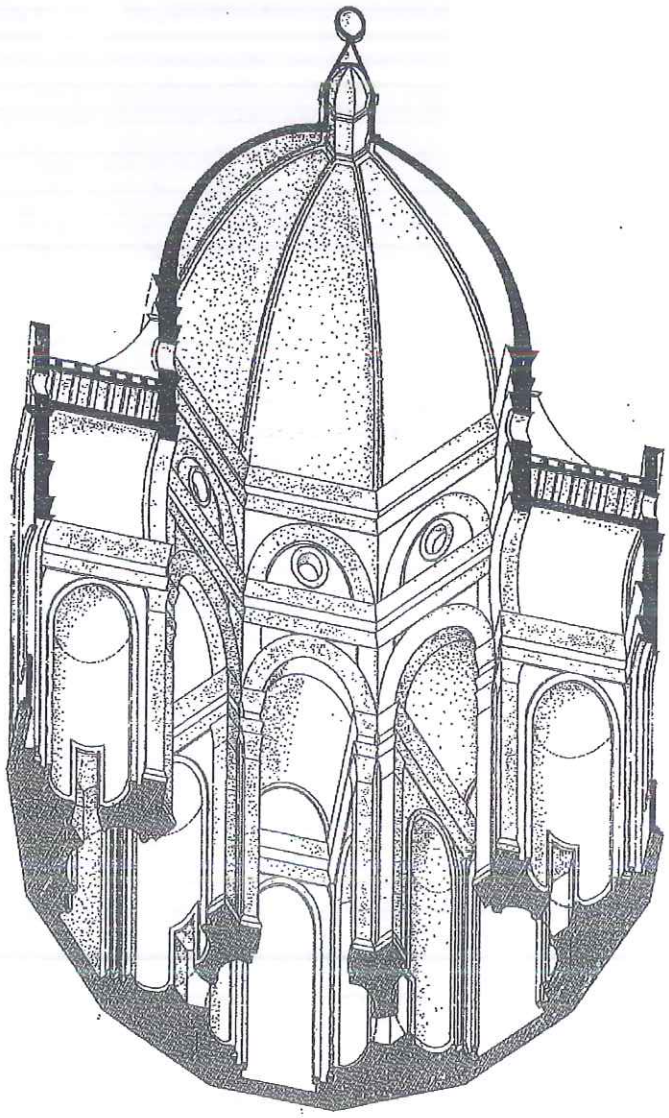
Rotonda degli Angeli, planimetria ricostruttiva della zona (da Saalman 1993).

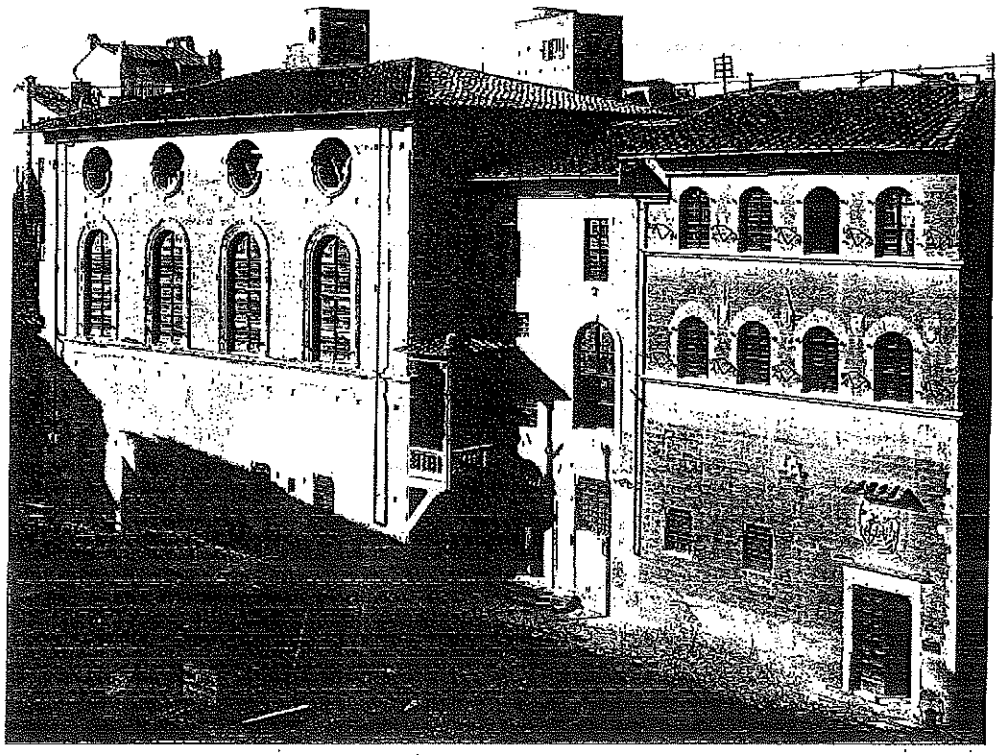
L'isolato e la rotonda degli Angeli nel codice di Marco di Bartolommeo Rustichi (Firenze, Bibl. del Seminario maggiore).

Sezione assonometrica ricostruttiva della rotonda degli Angeli, esempio maturo di costruzione tutta muraria, con paraste (da Bruschi 1972).









Firenze, i palazzi di Parte Guelfa e dell'Arte della Seta isolati dalle distruzioni dell'ultima guerra.

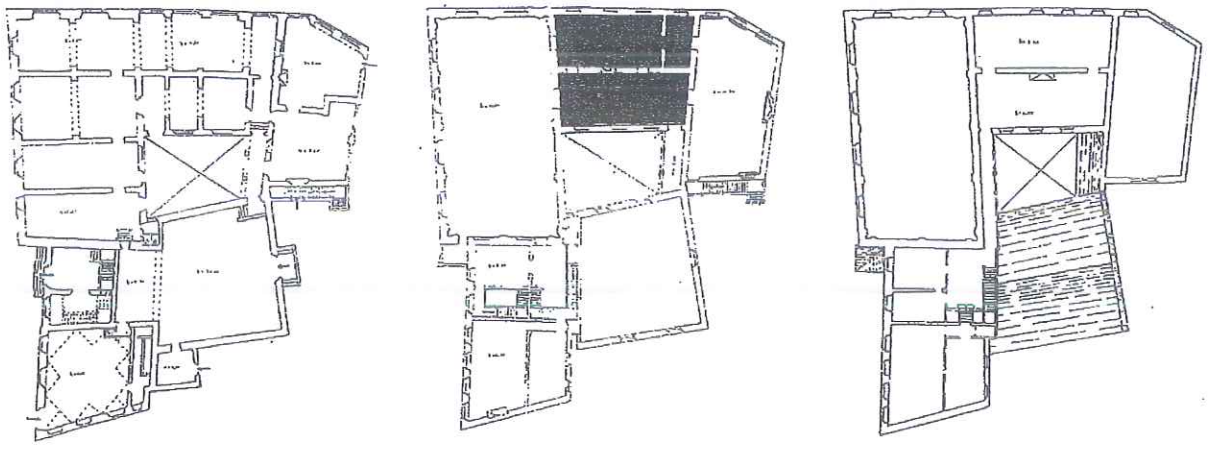
La tendenza verso impianti centrici si era manifestata già in precedenti opere di Filippo. Ma l'occasione per progettare la prima chiesa centrica del Rinascimento fu data al Brunelleschi dalla decisione di utilizzare l'eredità di Matteo, Andrea e Filippo Scolari (Pippo Spano), alla morte di quest'ultimo (1426), amministrata dai Consoli dell'Arte dei Mercanti, o di Calimala, per la costruzione dell'oratorio di Santa Maria degli Angioli[66], all'angolo tra via del Castellaccio e via degli Alfani, nel monastero dei camaldolesi. Diretto dal priore Ambrogio Traversari, dottissimo anche in greco ed ebraico e celebre studioso di patristica, esso costituiva uno dei massimi centri umanistici fiorentini[67]. Un primo protocollo tra l'Arte di Calimala e i monaci è stilato il 31 agosto 1431; gli atti conclusivi sono dell'aprile 1434, dopo che il Traversari è tornato da Roma dove è stato nel 1431-32, a seguito dei quali si dà inizio alla costruzione, certamente in corso nel 1437 (data incisa su via degli Alfani). L'interpretazione di questi atti ha fatto pensare[68] che, in un primo momento, lo stesso oratorio dovesse costituire il coro dei monaci ("in tucto separato et sanza uscita", essendo di clausura) con altare al centro e un solo ingresso interno verso est e il monastero. Tuttavia successivamente (16 aprile 1434) sembra sia prevista una piazza ("campaccio") tra l'attuale via de' Servi e via del Castellaccio con un portico, su quest'ultima, per la chiesa (oratorio) in modo da consentire ad essa un libero accesso da ovest. In questi documenti non si parla mai di progetti e tanto meno del Brunelleschi, mentre i disegni conosciuti mostrano un edificio chiuso verso la strada[69] oppure con una porta, a ovest, opposta all'ampio coro finestrato (che comunque doveva essere schermato da una *graticula*)[70]. Il Brunelleschi può essere stato chiamato tra il 1427 e il 1434 o un po' dopo; forse al ritorno da un possibile viaggio a Roma.
Il programma dell'edificio, non solo liturgicamente ma anche simbolicamente appropriato, deve essere stato suggerito dal Traversari. Probabilmente, la forma ottagona – già comparsa in chiese dedicate alla Vergine, come la stessa Santa Maria del Fiore e poi in moltissimi successivi santuari mariani – doveva sembrare, meglio di altre, adatta a celebrare (anche allacciandosi alla simbologia dei batti-

steri esposta dai Padri della Chiesa) la figura della Madonna come strumento divino nel mistero dell'Incarnazione e come protagonista nel processo cosmico della Redenzione.

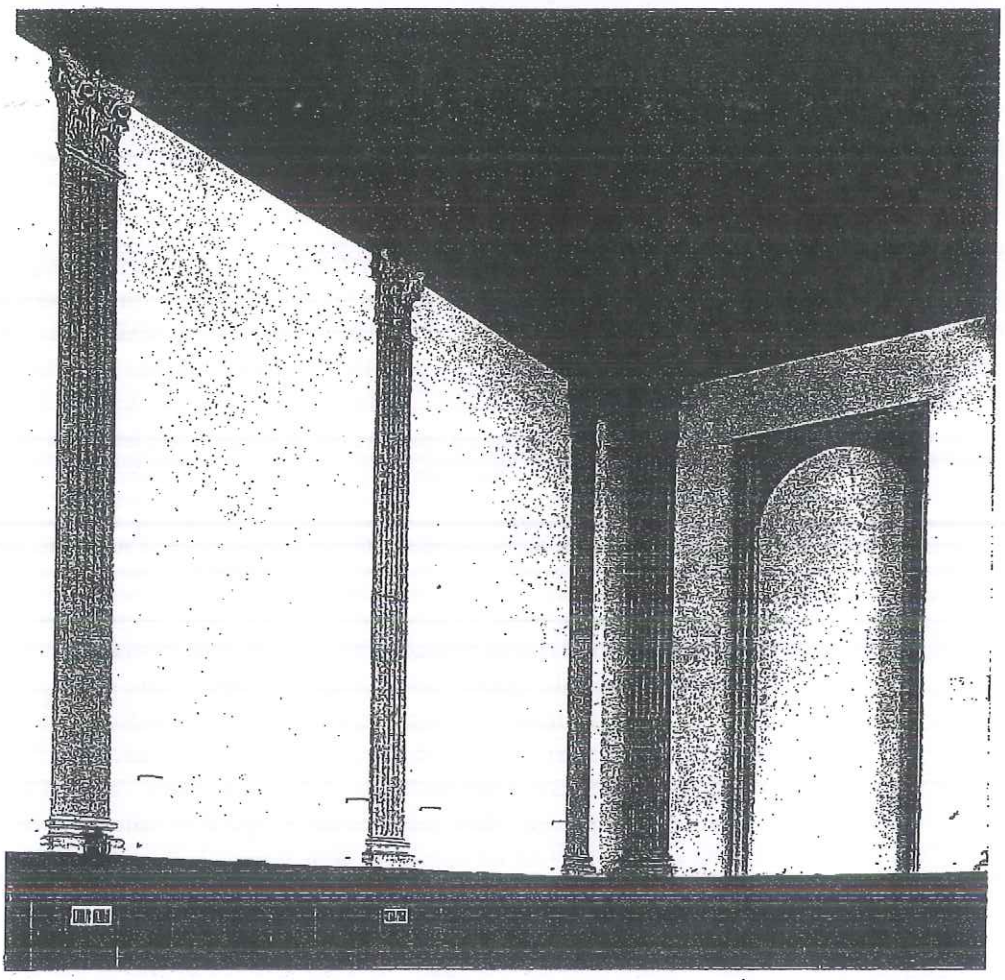
La costruzione, iniziata intorno al 1435, senza portico e al limite dell'area disponibile, fu presto interrotta, sotto i capitelli delle paraste interne, a meno di un terzo dell'altezza prevista[71]. Tuttavia quanto è rimasto, alcune descrizioni e alcuni disegni antichi[72], ci consentono di farci un'idea abbastanza attendibile del progetto del Brunelleschi[73].

Il Manetti ricordava la "Rotonda" o il "Tempio degli Agnoli", come è chiamato fin dall'inizio, come fatto "tutto al modo antico di drento e di fuori". In realtà esso non è spiegabile senza la conoscenza di monumenti romani ma il suo impianto ha rapporti solo generici con specifici edifici antichi (del tipo del "tempio di Minerva Medica" o, meglio, delle rotonde vaticane di Santa Maria della Febbre e di Santa Petronilla o della sala ottagona della Domus Aurea) mentre riprende da vicino, oltre e più che quello del battistero, quello delle grandi tribune gotiche semiottagone di Santa Maria del Fiore[74]. Come in queste, infatti, l'ottagono centrale a cupola si apre su ogni lato in cappelle quadrate da setti murari a pianta triangolare. Questi tuttavia (come in tanti edifici romani) sono qui incavati da nicchie che articolano i lati delle cappelle e scandiscono all'esterno il perimetro a sedici lati. Le cappelle, tra loro intercomunicanti, dovevano essere coperte a volta (è incerto se a botte, come nel disegno del codice Ashburnham, o a vela, come nel disegno GDSU 3219 e nelle navatelle del Santo Spirito) ed erano inquadrate da un ordine di paraste (*columnae quadrangulae* scanalate) sorreggenti arcate, a loro volta tangenti una trabeazione continua sormontata da archi contenenti occhi in modo da articolare il tamburo della cupola. Questa, forse a padiglione ottagono come quella di Santa Maria del Fiore ma a semplice guscio, forse con costoloni interni, e forse con lanternino, sembra dovesse essere contraffortata all'esterno da coppie di speroni a triangolo o a volute. Anche l'esterno a sedici lati – pur riquadrati da cornici e segnati da nicchie e da finestre centinate – conclusi da frontoni a triangolo doveva evocare l'immagine delle grandi tribune poligonali di Santa Maria del Fiore come erano state rappresentate (1367 c.) nel cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella, forse anche richiamando ulteriori significati di glorificazione della Madonna, regina del cielo.

Ma ogni pur evidente spunto trecentesco (o antico) doveva essere riassorbito in un'immagine tradotta nei termini di un linguaggio caratterizzato da nuovi rapporti tra i vuoti, gli spazi interni prospetticamente espansi, e i loro concreti limiti parietali. L'insieme non è più compiutamente descritto dal suo solo scheletro di membrature lineari ma è pensato come assemblaggio costruttivamente logico di strutture portanti e di superfici, membrane o lastre murarie, formanti tridimensionali entità spaziali – prismatiche, cilindriche, sferiche – segnate e irrigidite sui loro margini dalle membrature in pietra ma non prive di valenze anche strutturali. Per questo la compatta e fitta trama di pila-



Palazzo di Parte Guelfa, piante: il piano terreno, a sinistra, è precedente all'intervento di Brunelleschi; in scuro, nella pianta al centro, la sala grande (a sinistra).



Maso di Bartolomeo, sala grande del palazzo di Parte Guelfa, di incerta rispondenza al progetto brunelleschiano, particolare.

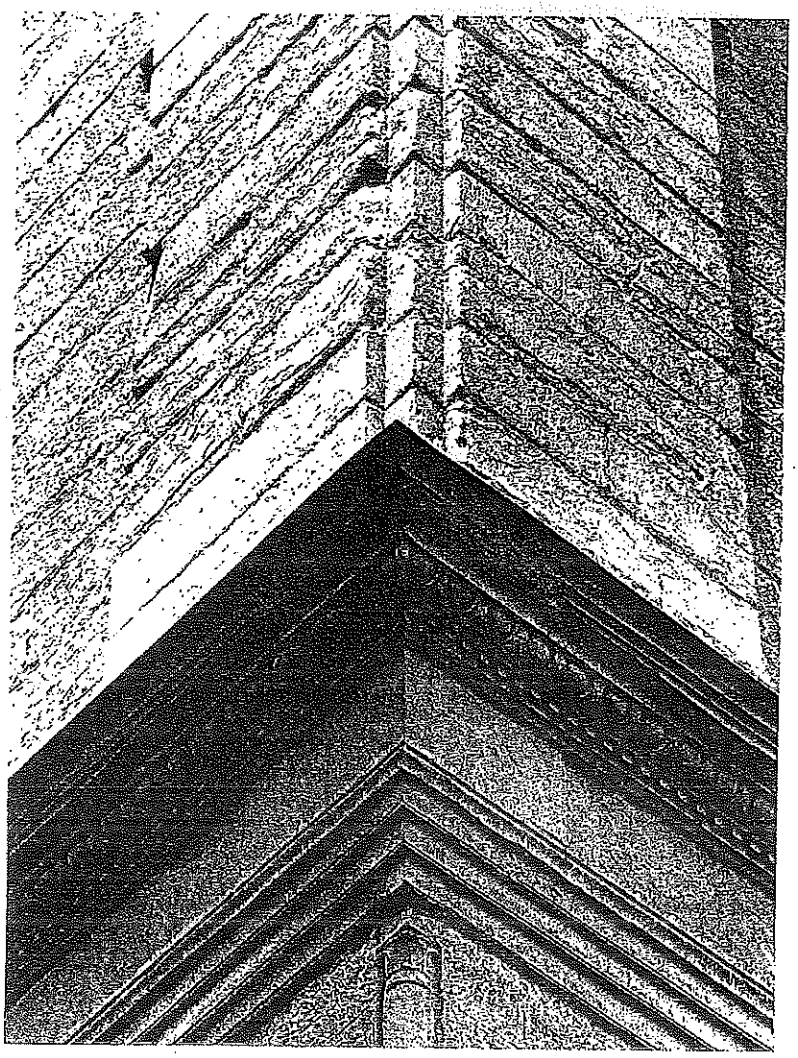
stri, arcate, trabeazioni, tende a negare ogni continuità verticale definendo invece una sovrapposizione di zone orizzontali (come nel Pantheon e nel battistero) nella quale la parete acquista nuovo valore. Le *columnae quadrangulae* (come nel battistero e poi nel salone del palazzo di Parte Guelfa) si raddoppiano lasciando libero l'angolo del prisma ottagonale murario: sia per evidenziarne l'autonoma consistenza; sia per porsi come elemento di snodo e di cerniera all'imbocco dei vani delle cappelle. In queste, come in Santo Spirito e diversamente dai consueti modi antichi (ma vedi le nicchie dell'arco di Giano), una forte modanatura a gola rovescia contorna con continuità, anche in basso e intorno alle piccole porte, le superfici concave delle nicchie, ambiguamente pensate, come a Santo Spirito, come gonfie vele trattenute ai bordi dalla cornice e ricurvi gusci autoportanti e strutturanti il setto murario. Analogamente le superfici esterne, significativamente del tutto prive di ordini, sono anch'esse pensate come lastre intelaiate dalla stessa semplice modanatura a gola rovescia, accostate a definire il prisma perimetrale a sedici facce.

Nell'oratorio degli Scolari si attua, come abbiamo visto, una svolta importante nello sviluppo del linguaggio brunelleschiano: forse a seguito di un probabile ulteriore viaggio a Roma tra il 1432 e il 1434 circa. Questa svolta – già percepibile nel Santo Spirito, specialmente nel suo perimetro a nicchie estradossate – si consolida e si precisa in un gruppo di opere che costituiscono la fase "matura" della maniera di Filippo: oltre la Rotonda, il palazzo di Parte Guelfa, le tribune Morte e la lanterna della cupola.

Nel 1419 Leonardo Bruni, cancelliere della repubblica, aveva redatto il nuovo statuto della Parte

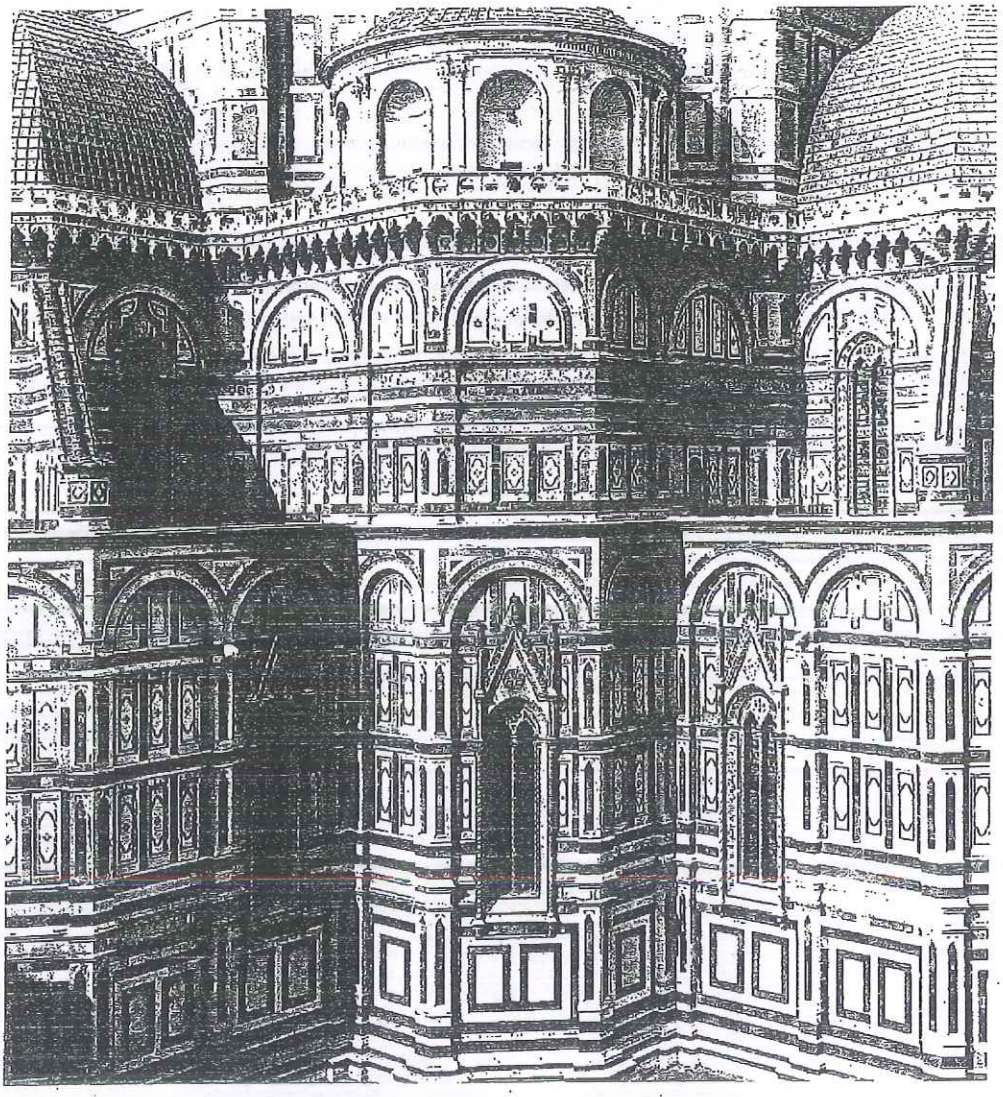
Guelfa che, riorganizzata dopo il 1413, raggruppava i maggiori esponenti dell'oligarchia al potere. La sua sede, in corso di ristrutturazione e ampliamento dal 1415, doveva presentarsi non solo "ad onore ed esaltazione di detta inclita parte" ma anche "di tutta la repubblica fiorentina". Forse negli avanzati anni trenta, o forse meglio dopo il 1442[75], il Brunelleschi inserisce la grande sala del Consiglio e, secondo il Manetti, alcuni ambienti adiacenti, intervenendo sul palazzo da altri già attuato, al piano terra, prima del 1434. I lavori vengono presto interrotti, ripresi più tardi e mai completati, con alterazioni al progetto di Filippo. Quanto costruito è tuttavia esempio sicuro delle sue idee sull'architettura dei palazzi ed è ancora un modello per l'architettura successiva.

Come in altre opere, il Brunelleschi ha presente tipologie fiorentine, come l'impianto delle sale superiori di Orsanmichele a grandi finestre arcuate, e vuole emulare i vecchi palazzi pubblici della città. Tuttavia il distacco dalla tradizione è anche materialmente affermato dall'inserzione di una trabeazione in funzione di davanzale a decisa separazione dal corpo sottostante. Il compatto volume del salone, di studiata semplicità e approssimativamente proporzionato in pianta nel rapporto di 1 a 2, è marcato all'esterno, solo sugli angoli, da paraste giganti, incompiute ma immaginabili con una seconda trabeazione. Le pareti murarie sono caratterizzate da quattro enormi finestre arcuate (5,30 × 2,30 m c.) sul fronte e da due sul lato, di controllate proporzioni[76], rilevate da mostre a forma di clas-

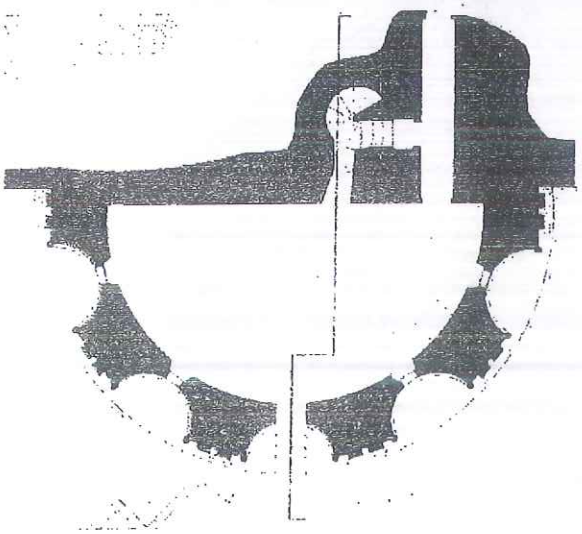


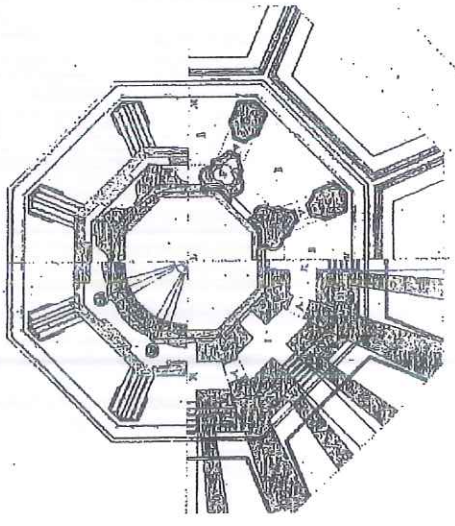
Palazzo di Parte Guelfa, particolare dell'angolo esterno con le paraste di Brunelleschi scostate dall'angolo. In basso resta la soluzione preesistente.

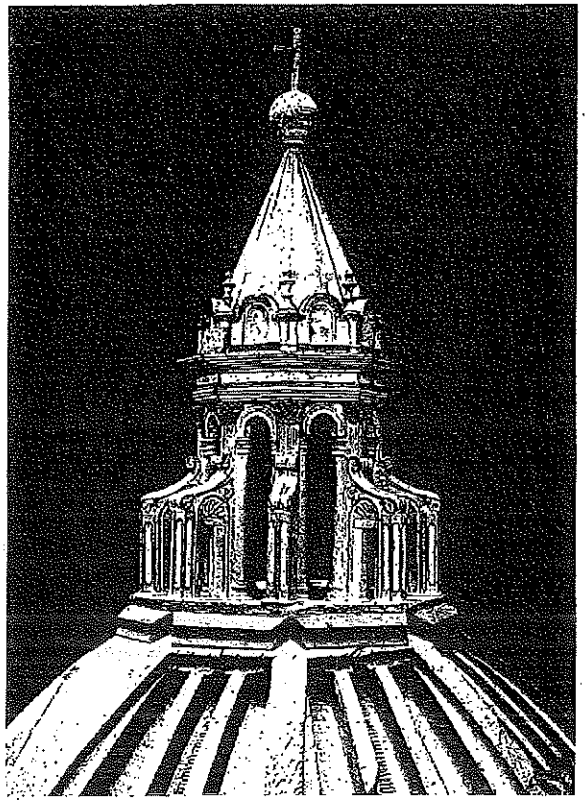
Santa Maria del Fiore, la tribuna Morta di Brunelleschi al culmine delle precedenti parti della tribuna.

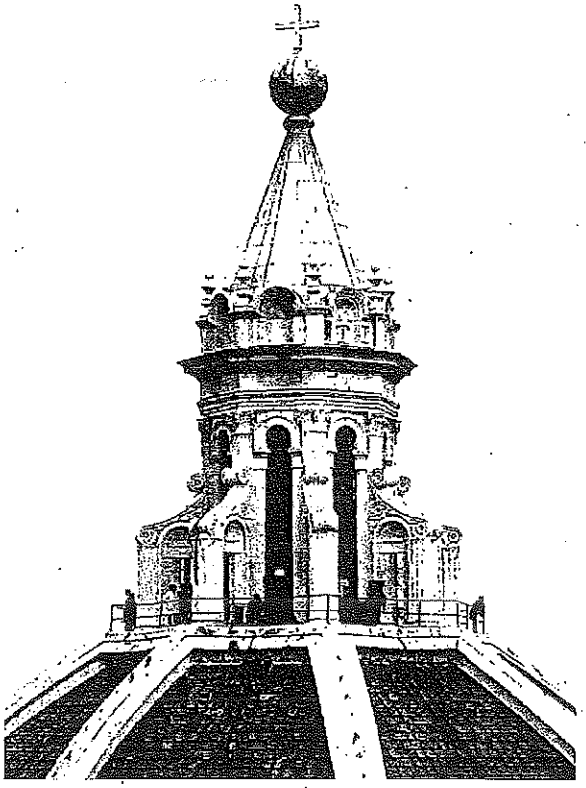


Santa Maria del Fiore, pianta di una delle tribune Morte (da Battisti 1976) e anello ottagonale di imposta della cupola, pianta (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).









Filippo Brunelleschi, modello ligneo della lanterna della cupola, 1436 (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore) e la lanterna realizzata.

sico architrave a fasce e sormontate da occhi circolari rimasti incompiuti, forse non luciferi ma pensati per stemmi o rilievi[77].

Il Manetti, e tutta la critica seguente, mette in evidenza l'alterazione apportata al progetto brunelleschiano nell'ultima parasta su via delle Terme dove – diversamente dalla parte costruita da Filippo su via di Capaccio – lo spigolo della parete muraria non appare visibile e libero, messo "in mezzo da due ... pilastri" da esso scostati, come invece avrebbe dovuto (e come avveniva all'interno della Rotonda). Data la situazione urbana, l'angolo era decisivo nella prospettiva di scorcio considerata da Filippo[78] e la soluzione era verosimilmente motivata dalla presenza sull'angolo sottostante di una medievale sottilissima colonnina paraspigolo che rischiava di apparire come illogico e inadeguato sostegno di un unico assai più grande pilastro; ma è anche soluzione tipica e significativa dei rapporti tra parete muraria e ordine nell'architettura brunelleschiana matura. È verosimile infatti, data l'esattezza dell'apparecchio murario, che i conci di pietra della parete e delle paraste – come nei precedenti palazzi pubblici fiorentini – dovessero rimanere in vista. Pertanto l'evidenziazione dello spigolo e la continuità muraria dell'insieme sembrano qui impedire una lettura delle paraste (come a Santo Spirito, ora "pilastri piani" cioè "lisci", "privi di scanalature", come li ricorda il Manetti) come privilegiata struttura portante nettamente distinta dalla parete (come invece agli Innocenti e altrove) e spiegare in esse l'eccezionale, nel Brunelleschi, assenza di scanalature. Si tratterebbe dunque di un'ulteriore tappa del processo di distacco dalla visione "gotica" (e un avvicinamento al futuro Alberti).

Tuttavia lo stato di incompiutezza dell'edificio non consente spiegazioni del tutto sicure; così come impedisce una sicura ricostruzione del salone interno – secondo alcuni alto e luminosissimo con due ordini di finestre (?) e prototipo di molti saloni rinascimentali – completato più tardi con le paraste (Maso di Bartolomeo, inizio anni cinquanta) e più volte rimaneggiato[79].

Chiusa (1432-36) la struttura della cupola – con l'anello di chiave, non immemore di quello del bat-

tistero, sagomato a forma di trabeazione classica – si procede ai completamenti di Santa Maria del Fiore. Le cosiddette tribune Morte (1438-39), sovrapposte ai cavi piloni angolari del duomo come strutture di conclusione, di raccordo visivo e di irrigidimento della parte inferiore del tamburo, costituiscono un'audace, quasi incongrua, intrusione "classica" – certo non prevista nel modello trecentesco della cattedrale – nella complessa organizzazione "gotica" dell'esterno dell'edificio[80]. L'impianto semicircolare a nicchie è ripreso direttamente (unico caso nella produzione brunelleschiana) da monumenti sepolcrali romani come quello di Tor Inviolata o quello detto di Priscilla, a dieci nicchie, sull'Appia. Tuttavia la strutturazione su cinque assi (la metà di un decagono come il tempio di Minerva Medica) con coppie di semicolonne consente di raccordarsi senza problemi, ai fianchi, con il lato del tamburo e di riprendere ingegnosamente sul fronte, con le larghe arcate inquadrate dall'ordine, la scala dimensionale e il ritmo del poligonale pilone sottostante al quale contemporaneamente le tribune si contrappongono sia per la forma rotonda che per il linguaggio decisamente "all'antica".

In queste architetture mature, Filippo, più che nelle prime opere, sembra sensibile ai problemi di una visione prospettica non solo teorica e astratta ma anche attenta ai dati specifici del concreto mondo fenomenico. Ciò spiega il suo nuovo interesse agli esterni e, come nota il Saalman[81], le preoccupazioni "urbanistiche" nei progetti per il Santo Spirito, per la Rotonda, per il palazzo di Parte Guelfa, per il palazzo Medici. Per questo le tribune, e ancor più la lanterna, sono certo pensate come architetture da vedersi a distanza e dal basso. Per questo l'immagine si fa immediatamente leggibile, i volumi caratterizzati e il linguaggio energico e sintetico. C'è inoltre la volontà di adeguare in qualche modo quest'ultimo al carattere di quello tradizionale fiorentino a rivestimenti marmorei presente, in versione "gotica", nella cattedrale. Ma la novità maggiore è costituita dai caratteri del linguaggio.

L'ampia parete semicilindrica delle tribune si presenta come una convessa parete marmorea, una "crosta" incurvata, apparentemente di limitato spessore, intagliata dai vani delle nicchie, in sé priva di accentuazioni plastiche e costruttive. Le ghiere degli archi (al contrario di quelle delle finestre, forse un poco più tarde, del palazzo di Parte Guelfa) non sono costituite da robusti architravi incurvati ma (come nelle nicchie di Santo Spirito e della Rotonda) da una sottile modanatura che sembra solo voler chiudere e irrigidire i bordi di un'elastica membrana ritagliata da vuoti. Le marmoree superfici concave delle nicchie, contornate anche in basso dalla larga, piatta e scura fascia di marmo verde, si distaccano nettamente dalla lastra semicilindrica esterna e appaiono come prive di un vero appoggio sul basamento, come entità spazio-strutturali, leggeri gusci o volumi cavi autoportanti ma quasi librati nel vuoto, senza vera sostanza strutturale. Tuttavia sulla convessità dell'ampio semicilindro, le volumetriche semicolonne accoppiate[82], quasi prive d'entasi e di rastremazione, dello stesso marmo della parete adiacente, articolano come semicilindri omogenei la marmorea lastra ricurva; si pongono quasi come "ossa" che affiorano sotto la pelle e i muscoli, articolando l'integra continuità di un corpo organico. Anche la geometria delle nicchie, diversamente che a Santo Spirito e nella Rotonda, è scalfita dall'articolazione, pur timidamente costruttiva, con la sottile cornice d'imposta – che significativamente si ferma prima della fascia verde – e dalla conchiglia finemente intaglia ma costruttivamente inconsistente, come di carta pieghettata. Contemporaneamente la splendida trabeazione – plasticamente rilevata e più direttamente che nel passato modellata su esempi romani, energicamente rilevata nelle modanature intagliate e nel fregio a piatti intarsi marmorei – non appare sostenuta solo dalle colonne (arricchite da un greve sovraccapitello o pulvino)[83] ma anche dalla marmorea pur sottile lastra cilindrica, senza neppure la necessità di inserire, come in precedenza, una mensola nella chiave dell'arco.

Dunque, sviluppando con decisione la linea iniziata nel Santo Spirito e nella Rotonda, è ora del tutto scomparsa la "gotica" riduzione dell'organismo alla contrapposizione tra nudo scheletro strutturale e tamponamento. Abbandonando la superficie piana e bidimensionale, e procedendo oltre il volume concavo spazio-strutturale della nicchia, ora la "lastra" tridimensionale incurvata, irrigidita e

strutturata da semicolonne supera la distinzione tra ossa, nervi e pelle avvicinandosi all'integrità di un corpo organico simile a quello dell'uomo. L'ulteriore passo è compiuto nella lanterna[84].

Dopo un primo progetto brunelleschiano nel 1432 e a seguito di un concorso aperto a vari concorrenti, solo alla fine di dicembre del 1436 è definitivamente scelto il modello di Filippo e, malgrado egli inizi a preparare i marmi, da sollevare mediante una ingegnosa impalcatura di legname, i primi blocchi basamentali sono messi in opera solo nel marzo 1446, poco prima della sua morte. Tanto che alcuni particolari dovettero essere alterati nella definizione esecutiva di Michelozzo e poi di Antonio Manetti Ciaccheri e del Rossellino che continuarono la costruzione seguendo il modello ligneo[85].

L'impianto della lanterna, con gli "archi rampanti" e la cuspide appuntita, può richiamare immagini gotiche[86]. Ma ora è superata ogni distinzione tra parti portanti e inerti parti portate. Ogni elemento è da leggersi come una membratura energetica, dotata di una sua specifica funzione strutturale. Un unico materiale, il marmo, esplicita l'integrità monolitica della costruzione e la connessione organica dei diversi elementi. "Ossa", "nervi", "muscoli" e "pelle" si unificano come membra di un corpo vivente svolto tridimensionalmente nello spazio. La vera e propria lanterna è pensata come una costruzione muraria ottagona, un "tempietto" non più formato da colonne ma da un ordine di pilastri che, al modo antico, inquadrano archi dalla robusta ghiera sagomata a forma di architrave poggiando – come nelle prime opere del Brunelleschi – su semicolonne cilindriche, prive di rastremazione. Ma, in rapporto alla visuale dal basso, il vano arcuato si fa allungatissimo, oltre ogni misura. Il tutto diviene una struttura compatta che pesa e stringe i vuoti, agganciata ai costoloni della cupola dai contrafforti radiali (in realtà vicini, più che ad archi rampanti, agli speroni delle tribune del duomo o a quelli della basilica di Massenzio). Questi sono formati – come i pilastri della Rotonda – da nicchie poste dorso contro dorso (come le absidi contrapposte del tempio di Venere e Roma), pensate come parte integrante, costitutiva della struttura. Significativamente esse non sono più circoscritte da una sottile cornice o da una piatta fascia che le isola dalle adiacenti strutture portanti, ma da un forte toro, inteso come una membratura costruttiva e non a caso dotato, come fosse una colonna, della stessa greve base attica del pilastro quadrato terminale (con solo due grandi scanalature per lato) e delle paraste dell'ottagono. Anche la superficie concava della nicchia è ora espressa senza ambiguità come struttura portante. Collegata con le membrature adiacenti, poggiata sulla loro stessa base modanata, rilevata nella sua tridimensionalità dal vano che la squarcia in verticale, dal massiccio architrave concavo e dalla conchiglia, la nicchia si evidenzia non più come superficie astratta o lastra incurvata ma come solido strutturale "scavato" nella materia[87]. La stessa greve plasticità materica (non del tutto imputabile alla visione da lontano o alla travisata precisazione esecutiva) caratterizza le volute (le prime del Rinascimento) che, con funzione strutturale e insieme decorativa, risolvono spazialmente in modo del tutto nuovo il raccordo tra i contrafforti e l'ottagono. La nuova concezione della realtà delle strutture è confermata da molti altri particolari; come le piccole nicchie alla base della cuspide (la "pergamena"): pensate come volumi concavi scavati nel marmo, visibilmente sostenenti con il loro dorso e con il loro peso, insieme ai pilastrini conclusi dai torniti birilli, lo sfaccettato e appuntito volume sovrastante.

Attraverso una serie di sperimentazioni e di verifiche, e sempre sul filo di una mai allentata coerenza e tensione espressiva, Filippo – dalla concezione "gotica" di un edificio essenzialmente riducibile alla sua lineare ossatura spazio-strutturale (come ancora la cappella Pazzi), passando attraverso la valorizzazione della superficie concava a nicchia e della "lastra" incurvata (Santo Spirito, Rotonda, tribune Morte) – è giunto all'idea di un organismo corporeo articolato da membrature energetiche, tutte in azione, costruite, scavate o rilevate plasticamente nella continuità muraria della materia pesante (come nella lanterna e, in altra forma, nel palazzo di Parte Guelfa). Ma solo in apparenza è un "ritorno" all'organizzazione gotica di lapidee membrature strutturali.

Da quest'ultimo Brunelleschi partirà, almeno per certi aspetti, Leon Battista Alberti.

Architettura del marmo e architettura rappresentata. Il contributo di scultori e pittori fiorentini alla prima elaborazione del linguaggio quattrocentesco

Leon Battista Alberti, nella dedica al Brunelleschi (1436) del suo trattato sulla pittura, dichiarandolo artefice del rifiorire di "tante optime et divine arti e scientie" a Firenze, accosta al suo nome quelli di Donatello, del Ghiberti, di Luca della Robbia e di Masaccio. Di fatto essi, con diverse posizioni, non solo affiancano Filippo – e non di rado con lui anche collaborano – nel generale rinnovamento ma anche portano non trascurabili contributi personali alla formazione della nuova lingua architettonica (anche con qualche possibile suggerimento allo stesso maestro). Inoltre le loro linee di ricerca costituiscono, per certi versi più di quella dello stesso Brunelleschi, la premessa dell'opera albertiana[88]. A loro sono poi strettamente legati i maestri – come Michelozzo, il Rossellino e il Filarete – che divulgheranno i nuovi modi rinascimentali. Inoltre, l'intervento diretto di alcuni di loro – come ad esempio Donatello a Padova – sarà avvenimento decisivo per la formazione di nuove interpretazioni dell'architettura dell'Umanesimo; tanto che la diffusione del nuovo linguaggio avrà spesso inizio, più che ad opera di architetti costruttori, ad opera di pittori e specialmente di scultori.

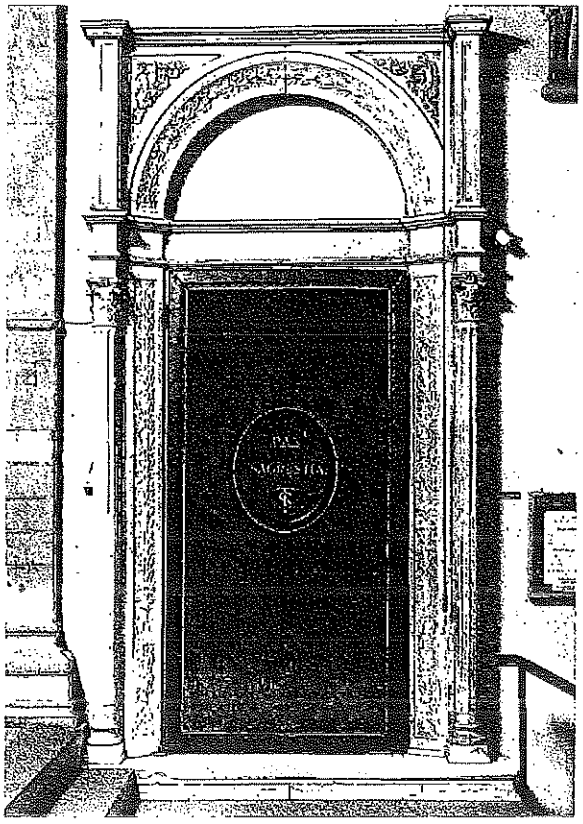
Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quasi coetaneo di Filippo, soprattutto famoso per le due porte del battistero, colto, letterato e insieme ricco di conoscenze tecniche e scientifiche, era considerato dai contemporanei, oltre che artista polivalente, come un raffinato innovatore, profondo conoscitore dell'antichità e insieme strettamente radicato (come esplicitamente anche appare dai suoi *Commentari*) nella tradizione trecentesca di Giotto, dei Gaddi e di Andrea Orcagna. Poiché la scultura, insieme con la pittura, è, come egli stesso dice, "scienza di più discipline", egli, secondo la consuetudine medievale, è anche "architetto"[89]. In quanto scultore egli può dare disegni per porte, finestre, tabernacoli ma redige anche (1418-19) un modello in "mattoni picholini crudi" per la cupola ed è ufficialmente responsabile con Filippo (pure se talvolta con salario ridotto e con interruzioni) della sua costruzione: con lui prepara (1429) un modello di tutto il duomo, con cappelle lungo le navate, ed è consultato anche in seguito per problemi particolari (come gli armadi della sacrestia, le vetrate degli occhi ecc.). Non è chiaro il suo contributo alla soluzione della cupola dove in ogni caso i problemi strutturali ed esecutivi erano preminenti.

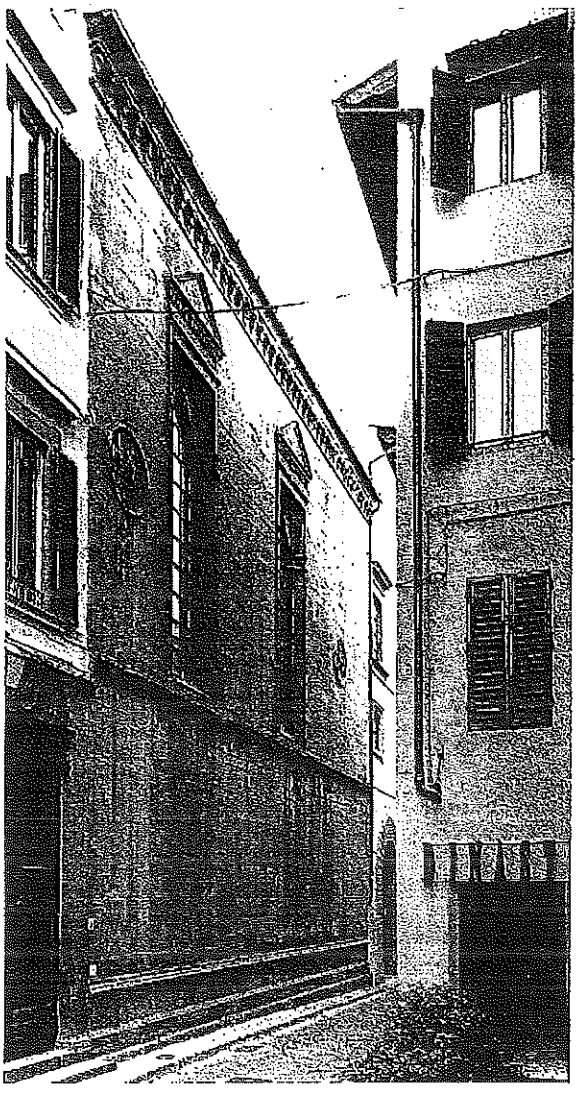
La prima maniera architettonica del Ghiberti è già individuabile negli edifici posti a rappresentare frammenti di spazi a sfondo delle figurazioni nella porta nord del battistero (1403-24, ma molti rilievi compiuti entro il 1415); ma essa si consolida nei primi anni venti, contemporaneamente alle prime novità brunelleschiane, in opere come il tabernacolo dell'Arte del Cambio con la statua di *San Matteo* a Orsanmichele (1420-22 c.), il rilievo con la *Cattura del Battista* nel battistero di Siena (1420 c.) e, verosimilmente, la sacrestia di Santa Trinita (1418-23) mentre suo collaboratore, dal 1417 al 1423 circa, è il giovane Michelozzo. Come nel tabernacolo di San Matteo e poi nel tabernacolo dei Linaiuoli (Museo di San Marco, *ante* 1432), nella sacrestia di Santa Trinita (commissionata da Palla Strozzi e a semplice impianto rettangolare con tre tradizionali crociere su peducci), lo schema gotico del portale verso l'interno della chiesa, forse originariamente sormontato da un timpano, è interpretato con sofisticata e compiaciuta raffinatezza mediante l'inserzione di un elegante "ordine" di gracili semicolonne scanalate che inquadrano sguinci obliqui, riquadrati e decorati a fogliami, e sorreggono un arco fiancheggiato da pilastrini. Elementi "gotici" e vagamente all'antica si combinano pure liberamente nelle finestre esterne, ancora a lisci sguinci obliqui, coronate da frontoni triangolari. In modo autonomo dal Brunelleschi, e senza la sua rigorosa sistematicità, la semplificazione e la traduzione di elementi "gotici" in senso tendenzialmente anticheggiante arricchiscono il lessico quattrocentesco mettendo in circolo sintagmi e stilemi – come archi fiancheggiati da paraste, colonne scanalate, paraste riquadrate e prive di capitello, sguinci obliqui, frontoni mistilinei, nicchie con calotta a conchiglia, fregi a fogliami o a festoni – che, tradotti "all'antica" in termini più aggiornati, avranno larga diffusione.

Ancora tra il 1425 e il 1427 circa, il tranquillo "classicismo" di un disegno ghibertiano al Louvre per un irrealizzato tabernacolo di Santo Stefano per l'Arte della Lana a Orsanmichele, pur mostrando nelle paraste echi del linguaggio di Filippo, conserva l'arco acuto, una trabeazione approssimativa e un frontone triangolare memore di modi gotici. Lo schema di questo tabernacolo – con l'ordine di paraste "corinzie" che inquadra l'arco sorretto da un ordine minore, pure corinzio, che continua nella nicchia – richiama quello di altre opere molto innovative in questi anni, assai più direttamente legate al Brunelleschi e che mostrano rapporti con il fronte della cappella Barbadori: il tabernacolo della Mercanzia o di Parte Guelfa a Orsanmichele e l'intelaiatura architettonica della *Trinità* dipinta in prospettiva a Santa Maria Novella da Masaccio.

Il tabernacolo della Mercanzia è di discussa datazione (sembra iniziato nel 1422 ed eseguito intorno al 1423-25, ma potrebbe aver subito successivi rimaneggiamenti) e variamente attribuito a Donatello o a Michelozzo[30]. La *Trinità* è sicuramente di Masaccio[31] e per lo più datata tra il 1425 e il 1428. Per entrambe le opere sono stati più volte supposti non improbabili disegni di Filippo creativamente interpretati dai suoi amici Donatello e Masaccio. Lo schema della *Trinità* è molto vicino a quello della cappella Barbadori (1419 c.-23), con le lisce semicolonne ioniche prive di trabeazione che sorreg-

Lorenzo Ghiberti e Michelozzo, portale della sacrestia e fianco della chiesa di Santa Trinita su via del Parione, Firenze.





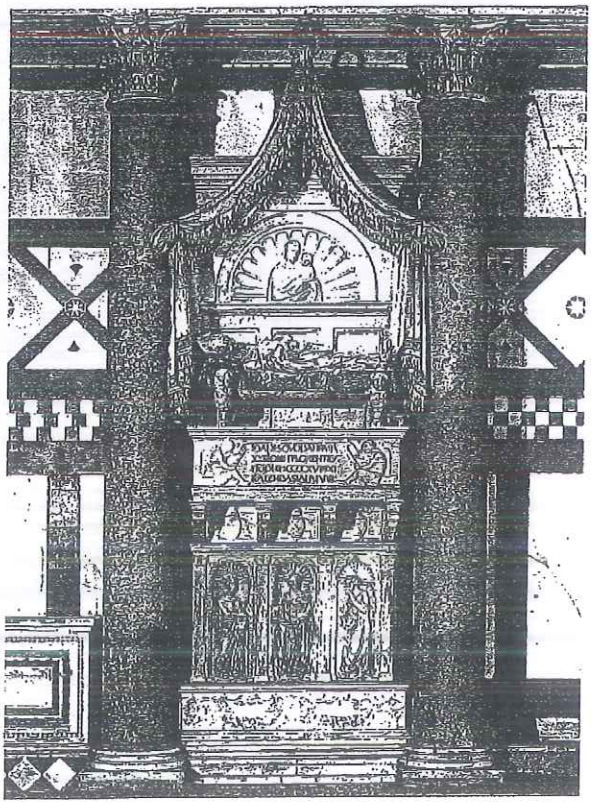
gono l'arco. Ma nel tabernacolo di Orsanmichele l'arcata poggia su colonne ioniche a scanalature tortili (accostate all'ordine maggiore di paraste, come nell'ospedale degli Innocenti) qui, forse per la prima volta, complete di trabeazione. Cioè, l'usuale schema romano dell'arco inquadrato dall'ordine è interpretato (come assai raramente nell'antichità) come incastro di due ordini completi di diversa dimensione mediati dall'arco: in modo concettualmente simile a quanto avviene nel raccordo tra il piccolo ordine della navata e quello grande di sostegno della cupola nelle chiese del Brunelleschi. Lo schema d'insieme a edicola, oltre che richiamare i detti motivi brunelleschiani, combina tra loro i due diversi tipi di finestre del battistero e altri spunti dall'antico[92]. L'interpretazione accentuatamente plastica dello schema, il rilievo delle singole forme, i contrasti di luce e la definizione dei particolari sembrano tuttavia lontani da Filippo e rimandano a Donatello. Ma in ogni caso questo tabernacolo – così dissonante con l'architettura e gli altri tabernacoli di Orsanmichele – è un caposaldo importante nello sviluppo della prima architettura umanistica.

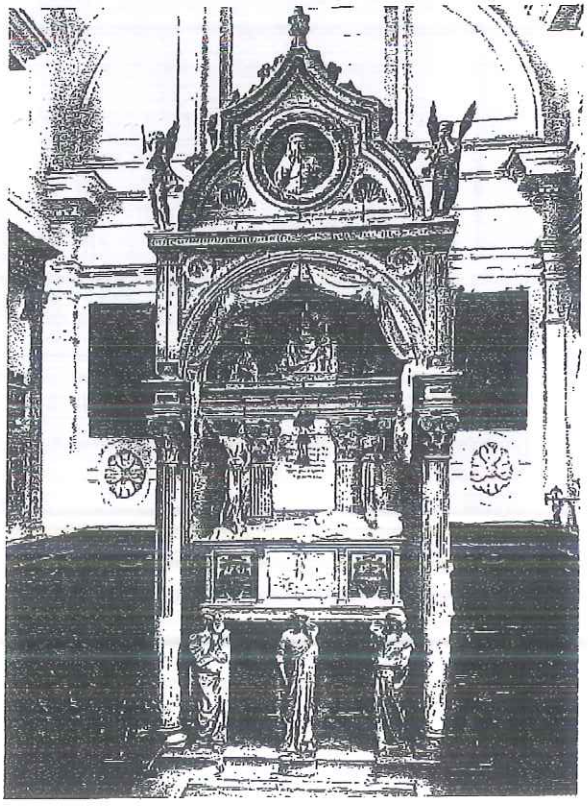
Dal 1425 Donatello inizia con Michelozzo un sodalizio, una "compagnia" di lavoro[93] che si prolungherà fino al 1433-34 circa e oltre e produrrà opere nelle quali il codice architettonico ormai decisamente rinascimentale, allontanandosi dal chiuso e astratto rigore brunelleschiano, si arricchirà liberamente di nuovi elementi. Non è sempre facile distinguere in queste opere il contributo personale di ciascuno dei due artisti; pure se, considerando le opere autonome di Donato, spesso la critica tende, giustamente, a considerare, per le architetture, prevalente il contributo di Michelozzo.

La tomba di Baldassarre Coscia, l'antipapa Giovanni XXIII (1425-27 c.), incastrata tra due colonne del battistero, pur riprendendo in parte idee medievali, esibisce la nuova maniera proponendo motivi e ornamenti "all'antica" o, in parte, desunti dalla produzione ghibertiana o brunelleschiana: il basamento con teste di cherubini e festoni; il fronte scandito da paraste scanalate inquadranti nicchie a conchiglia; il sarcofago su mensole ma vagamente organizzato come una trabeazione con l'architrave

Donatello e Michelozzo, tomba Coscia, battistero di San Giovanni, Firenze.

Donatello e Michelozzo, tomba Brancacci, Sant'Angelo a Nilo, Napoli.

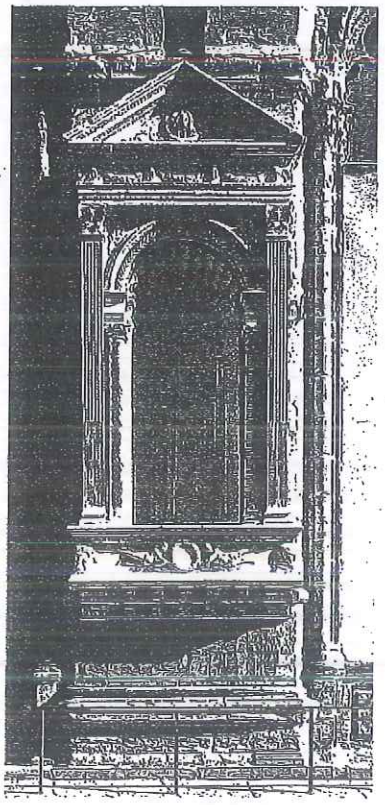




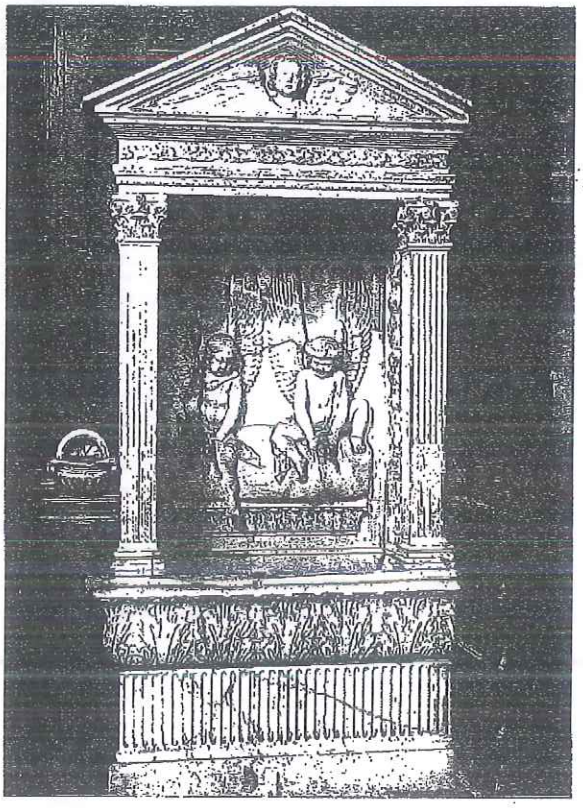
in basso, il "fregio" con l'epigrafe al centro e la cornice di coronamento e in alto, sulla parete, la prima "cornice architravata" classica. La tomba del cardinale Brancacci (1425-27 c.) per Sant'Angelo a Nilo a Napoli riprende il tipo tradizionale del baldacchino ma anche qui sono interpretati "all'antica" motivi medievali (cortina aperta dagli angeli, "cariatidi" ecc.) o motivi come il frontone mistilineo di tradizione ghibertiana "gotica" (come già nelle finestre della tribuna del duomo, 1404-07, forse del Ghiberti e ancora nelle nicchie della cornice della porta del Paradiso, *post* 1425). Ma le colonne, scanalate e rudentate con grandi capitelli "compositi" (come nel Ghiberti e mai nel Brunelleschi) e una bassa e "scorretta" trabeazione, sorreggono un'arcata fiancheggiata da paraste binate prive di basi, interpretando all'antica un usuale motivo ghibertiano che tornerà nel portico (tardi anni cinquanta o dopo) della cappella Pazzi e come contemporaneamente (1426) faceva Masaccio nel trono della Vergine (Londra, National Gallery) del polittico di Pisa. Lo stesso Padreterno nel tondo contornato da una corona di foglie sarà motivo di grande successo e di interessanti rielaborazioni. Ma è assente la logica razionalità sintattica di Filippo. Gli elementi si combinano tra loro ancora empiricamente. Tuttavia nuovi motivi, facilmente imitabili, entrano nel repertorio linguistico della nuova architettura. Pure la smembrata tomba di Bartolomeo Aragazzi (iniziata prima del 1427 e conclusa intorno al 1438) già nel duomo di Montepulciano sembra inaugurasse il tipo di sepolcro addossato alla parete che, ripreso dal Rossellino per la tomba di Leonardo Bruni, avrà larghissima diffusione.

Donatello, già in questi anni, quando agisce da solo o con scarso intervento di Michelozzo, sembra volto – agli antipodi del Brunelleschi – a una restituzione emotiva, a una poco sistematica e molto soggettiva reinvenzione dell'Antico: all'inizio non senza ricordi gotici, come nelle architetture del *Convito di Erode* (*ante* 1427) nel battistero di Siena dove nude arcate murarie, colonne e pilastri quadri con insoliti capitelli configurano spazi prospettici multipli, complessi e frammentati.

Ma si può sospettare che, per quanto riguarda gli arredi marmorei[24], lo stesso Brunelleschi fosse di-

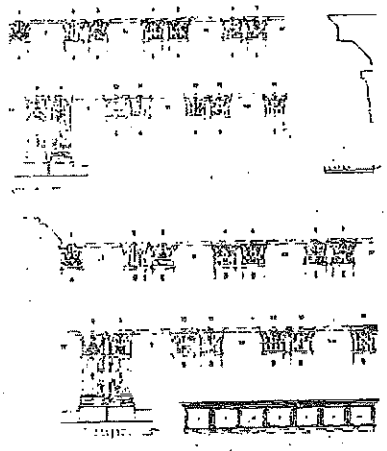


Donatello e Michelozzo (su idea di Brunelleschi?), tabernacolo della Mercanzia, Orsanmichele, Firenze.

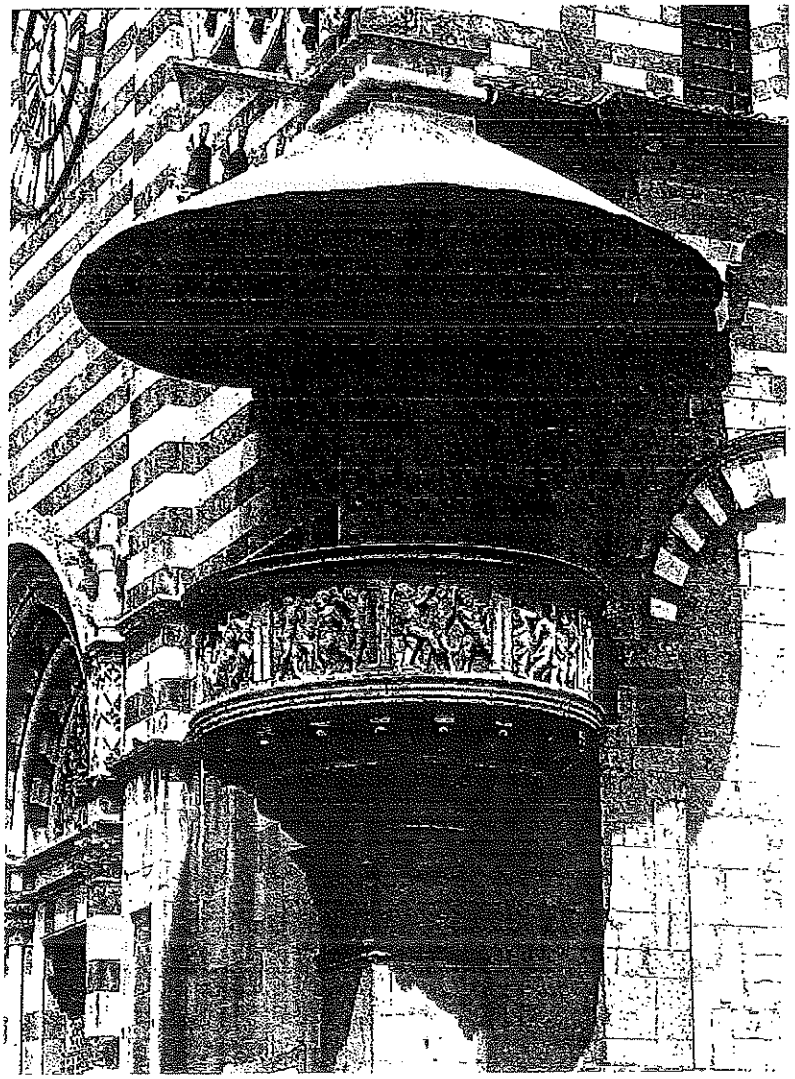


Brunelleschi e Andrea di Lazzaro Cavalcanti da Buggiano, lavabo nella sacrestia delle Messe, Santa Maria del Fiore, Firenze.

sposto a concedere deviazioni rispetto alla rigorosa sistematicità della sua architettura monumentale. Non sappiamo se il già ricordato altare nella scarsella della sacrestia Vecchia (1432) derivi dai suoi suggerimenti, o sia stato solo sottoposto al suo controllo, come farebbero pensare gli intenti prospettici nelle basi delle figure ai lati. Lo schema di riferimento, come già per quello della cappella centrale della tribuna del duomo assegnato (gennaio 1431) a Filippo e a Battista d'Antonio, è quello "romanico" del battistero: con il corpo spartito da piccole semicolonne con capitello "composito" e trabeazione tripartita ma con cornice medievaleggiante, senza gocciolatoio e con modiglioni. Ma forse brunelleschiana è l'idea della tomba di Giovanni di Bicci nella stessa sacrestia (1429-32 c.) con il sarcofago anticheggiante a festoni e putti sotto la grande mensa sorretta agli angoli da anomali pilastrini quadri a specchiature e al centro da colonnine bronzee. Per altri altari del duomo, perduti o dispersi, si dice[95] esplicitamente che dovevano essere eseguiti "in certo modo e disegno" o "ex modello Pippi s. Brunelleschi". A lui sembra poi doversi attribuire (1432) il lavabo marmoreo della sacrestia delle Messe[96] in duomo, a edicola architravata e timpano (come già il tabernacolo di Parte Guelfa a Orsanmichele, desunto da una finestra del battistero) poi realizzato dal Buggiano (1438-40) che ne replicherà il modello (1442-45) nella sacrestia dei Canonici. In netta opposizione alla linea di Mi-



Ordine architettonico e *varietas* nel pulpito del duomo di Prato: capitelli di diversa forma che appaiono per la prima volta sotto una medesima cornice, rilievo (da Bruschi 1989).

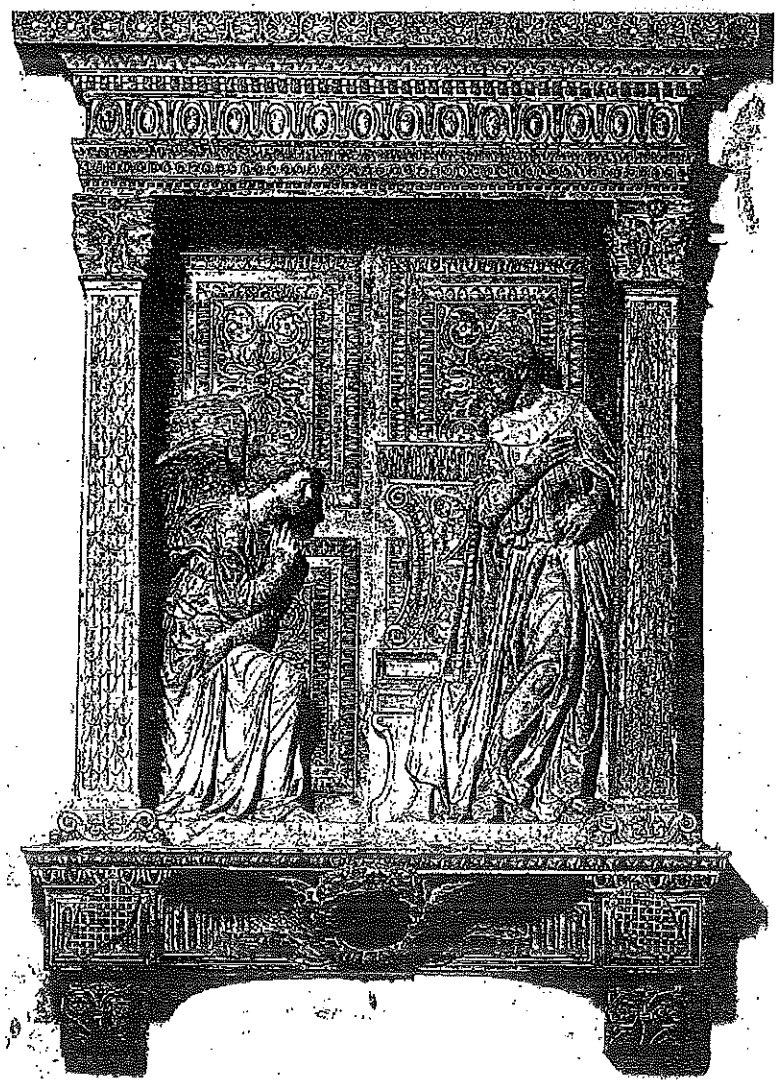


Donatello e Michelozzo, pulpito del Sacro Cingolo, duomo di Prato.

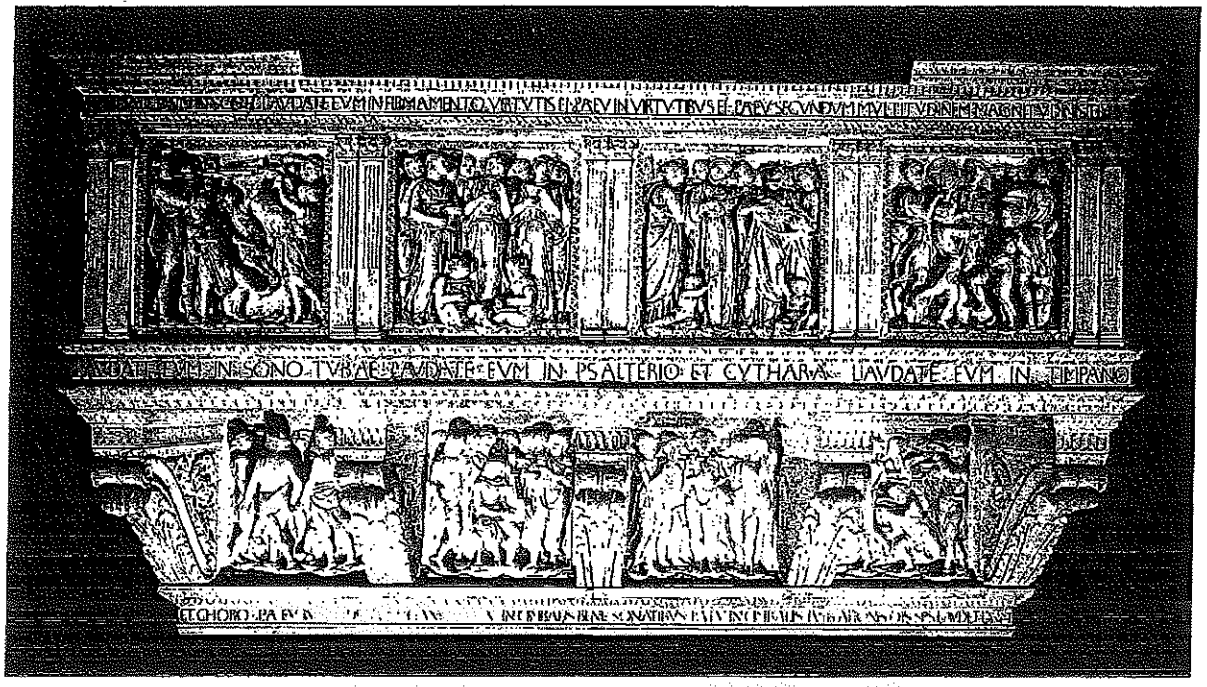
chelozzo e Donatello, questo lavabo mostra nel suo semplice impianto e anche nei particolari l'equilibrata e ragionata chiarezza delle opere brunelleschiane e si pone come importante prototipo per successive più o meno libere interpretazioni (vedi l'*Annunciazione* di Donatello in Santa Croce) e applicazioni a portali, finestre ecc.

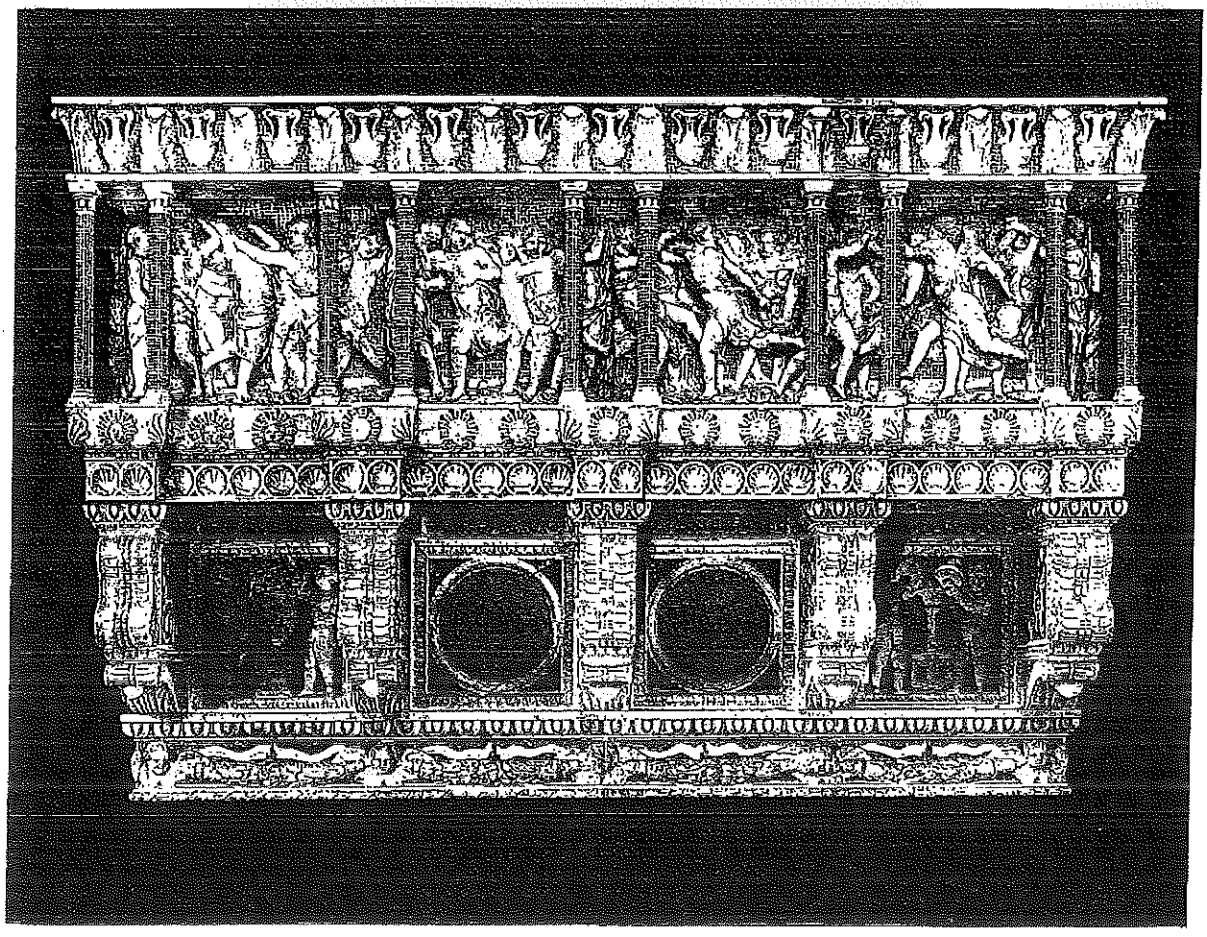
Un certo cambiamento nel panorama fiorentino si verifica dai primi anni trenta con un più deciso affermarsi del gusto all'antica, anche a seguito di viaggi a Roma, di Donatello (1432-33) e probabilmente di Michelozzo (1433), del Filarete (1433), forse dello stesso Brunelleschi. A Roma è pure l'Alberti (1432-34). Nell'Antico si cercano ora varietà di forme, ornamenti e modelli plastici insoliti ed elaborati da combinare inventivamente tra loro e con spunti tradizionali.

Negli anni trenta un'opera decisiva per i futuri sviluppi è il pulpito del Sacro Cingolo[97] sulla facciata del duomo di Prato per la quale lo stesso Brunelleschi era stato consultato più volte (1412, 1428, 1429). Affidato a Donatello e Michelozzo nel 1429, quando è fatto un primo modello, è attuato con un nuovo progetto, dopo un'interruzione, nel 1433-34 e concluso nel 1438. Il parapetto del pulpito, a sbalzo su una sporgente cornice conclusa da una corona di mensole, è pensato – come già in modo più incerto nel sarcofago della tomba Coscia – come una grande trabeazione pensile, costituita da



Donatello, tabernacolo dell'*Annunciazione*, Santa Croce, Firenze.


LAVDATE EVM IN SONO TVBAE LAVDATE EVM IN PSALTERIO ET CYTHARA LAVDATE EVM IN TIMPANO



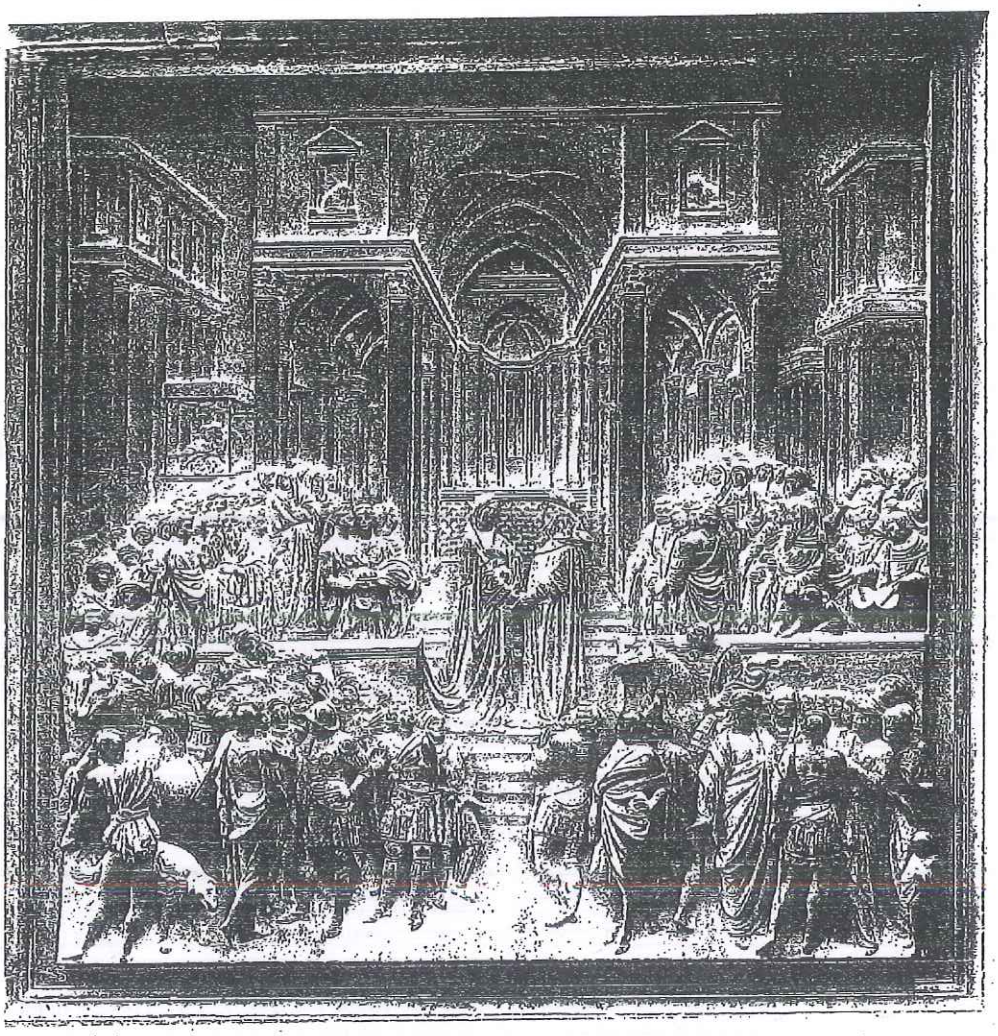
Luca della Robbia, cantoria, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

Donatello, cantoria, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

un'architrave a fasce, da un alto "fregio" a pannelli con putti danzanti, e da una "corretta", plastica cornice terminale. Ma il "fregio" è spartito da paraste binate (con 5, invece che con 6 scanalature come Filippo) che sembrano sostenere la cornice. I capitelli delle paraste sono poi di ben sette tipi diversi: "corinzi" ma soprattutto "di fantasia", non classificabili secondo i generi vitruviani ma con motivi di varia origine, anche non classica. L'accostamento di fusti con capitelli diversi (contro i principi di Filippo) poteva sembrare autorizzato da autorevoli esempi tardoantichi (come i battisteri di Firenze e di Roma) ma veniva anche incontro a un emergente gusto per la ciceroniana *varietas* che, specie dopo la presa del potere di Cosimo (1434), accomunerà letterati – dal Bracciolini al Bruni all'Alberti – e artisti[98]. Ben presto la predilezione per inusuali forme di capitelli ("corinzieggianti", "di fantasia"), anche diversi in uno stesso partito, dalla scultura architettonica passerà all'architettura monumentale coinvolgendo anche l'Alberti e dominando nel secondo Quattrocento, fino alla riforma del Bramante romano[99].

La fantasiosa commistione di elementi diversi caratterizza pure il grande capitello bronzeo della "cholonna quadra" sorreggente il pulpito. Qui lo spunto iniziale dato dai capitelli adrianei delle paraste angolari di Castel Sant'Angelo – ora ripreso per la prima volta e poi spesso adottato nel Quattrocento (e anche dall'Alberti) a Firenze e a Roma – è rielaborato, forse grazie alla fantasia di Donatello, con l'inserzione di motivi disparati. Il capitello della colonna tonda che sostiene il tettuccio, vagamente "dorico", con piccole foglie lanceolate, collarino a festoni ed echino a ovoli (ripreso in parte da capitelli della vecchia Santa Reparata) anticipa quelli delle finestre della lanterna della cupola. Michelozzo già si rivela in quest'opera un architetto nel suo ambito fortemente innovativo, empirico inventore di motivi di grande successo, riconosciuto dai contemporanei, come dice il Vasari, secondo solo al Brunelleschi.

La soggettiva interpretazione dell'antico e il gusto per la *varietas* favoriscono anche la creatività di Donatello. Già, a Roma, nel tabernacolo del SS. Sacramento[100] della cappella vaticana (1432 c.) egli organizza liberamente parti figurate, ornamenti e frammentari spunti dall'antichità in un insieme del tutto inedito, con paraste, piegate ad angolo (a cinque scanalature) su piedistalli (forse i primi nel Quattrocento) e prive di una vera trabeazione, fiancheggianti una porta a timpano triangolare. Tornato a Firenze, nel tabernacolo dell'Annunciazione (1435 c. o prima?) in Santa Croce egli propone un'edicola coronata da un fantasioso fastigio curvilineo, con un ordine di pilastri quadri, "all'antica", ma quasi privi di precisi riferimenti a modelli romani, completo di trabeazione tripartita inventivamente decorata con capricciosa ricchezza, con fusti per la prima volta rastremati e decorati a foglie lanceolate, con inedite basi a volute e capitelli con teste o maschere angolari sotto l'abaco incurvato. Molto significative, negli anni trenta, sono pure le due cantorie[101] scolpite per il duomo rispettivamente da Luca della Robbia e da Donatello. Anche per esse, tuttavia, almeno per definire "mensuram et modonum", era responsabile Filippo, ma per quanto riguarda lo schema d'insieme (in tutte e due con brunelleschiano "pieno" in asse) i due scultori dovevano avere larga autonomia. La cantoria di Luca (1432-37), già sulla porta della sacrestia delle Messe, è forse più vicina a possibili indicazioni di Filippo. I pannelli figurati sono inquadrati da un ordine di paraste a sei scanalature con capitelli ionici e altissima trabeazione tripartita. Le paraste ioniche si avvicinano nel loro tozzo proporzionamento a quanto indicherà il Filarete[102], per colonne di "qualità" ionica, a seguito di una cattiva interpretazione di Vitruvio. Nella cantoria di Donatello (1433-39), già sulla porta della sacrestia dei Canonici, il fregio di putti danzanti si svolge dietro le colonnine binate di un bizzarro ordine soggettivamente all'antica. Le sottili colonne, forse assai liberamente ispirate da quelle, ben più grevi, dell'ordine (toscano-dorico) del Colosseo, hanno un capitello a forte abaco, echino curvilineo e collarino decorato a piatte foglie lanceolate (come nei capitelli della cripta di Santa Reparata) e una base a gola rovescia su plinto quadrato (anch'essa forse ripresa da quella del Colosseo). Ma completamente anomala è la grande gola ricurva, decorata di foglie e di vasi, in funzione di trabeazione. E tutto è trasfigurato dal-



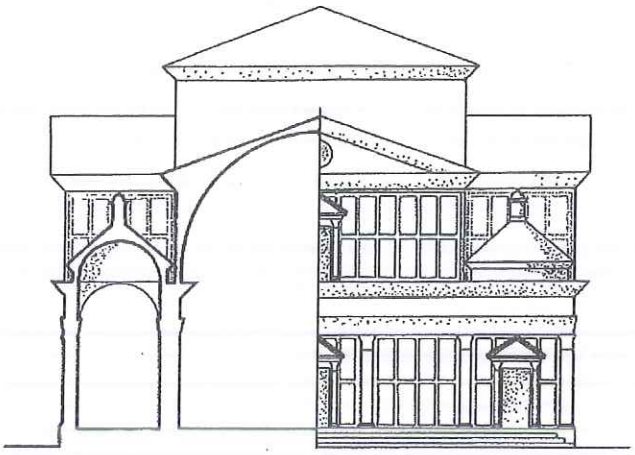
Lorenzo Ghiberti, *Storie di Salomone*, formella delle porte del Paradiso, San Giovanni, Firenze.

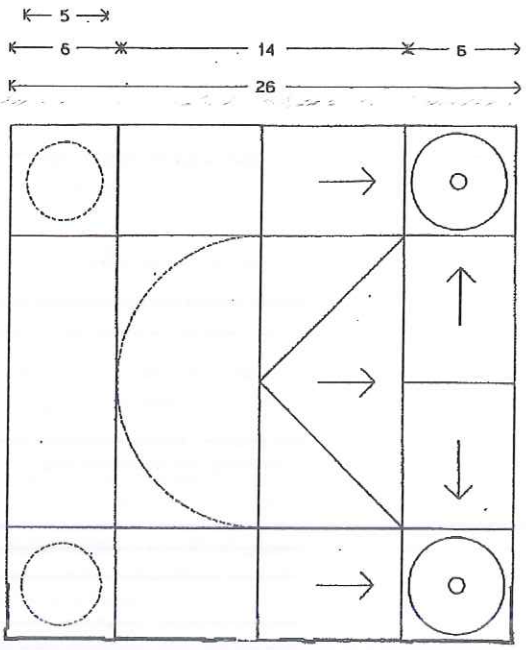
la volontà di evocare un modo antico, volutamente arcaizzante e quasi "barbarico", ricco di sfrenata decorazione, valendosi di motivi che sembrano rimandare specialmente al mondo etrusco.

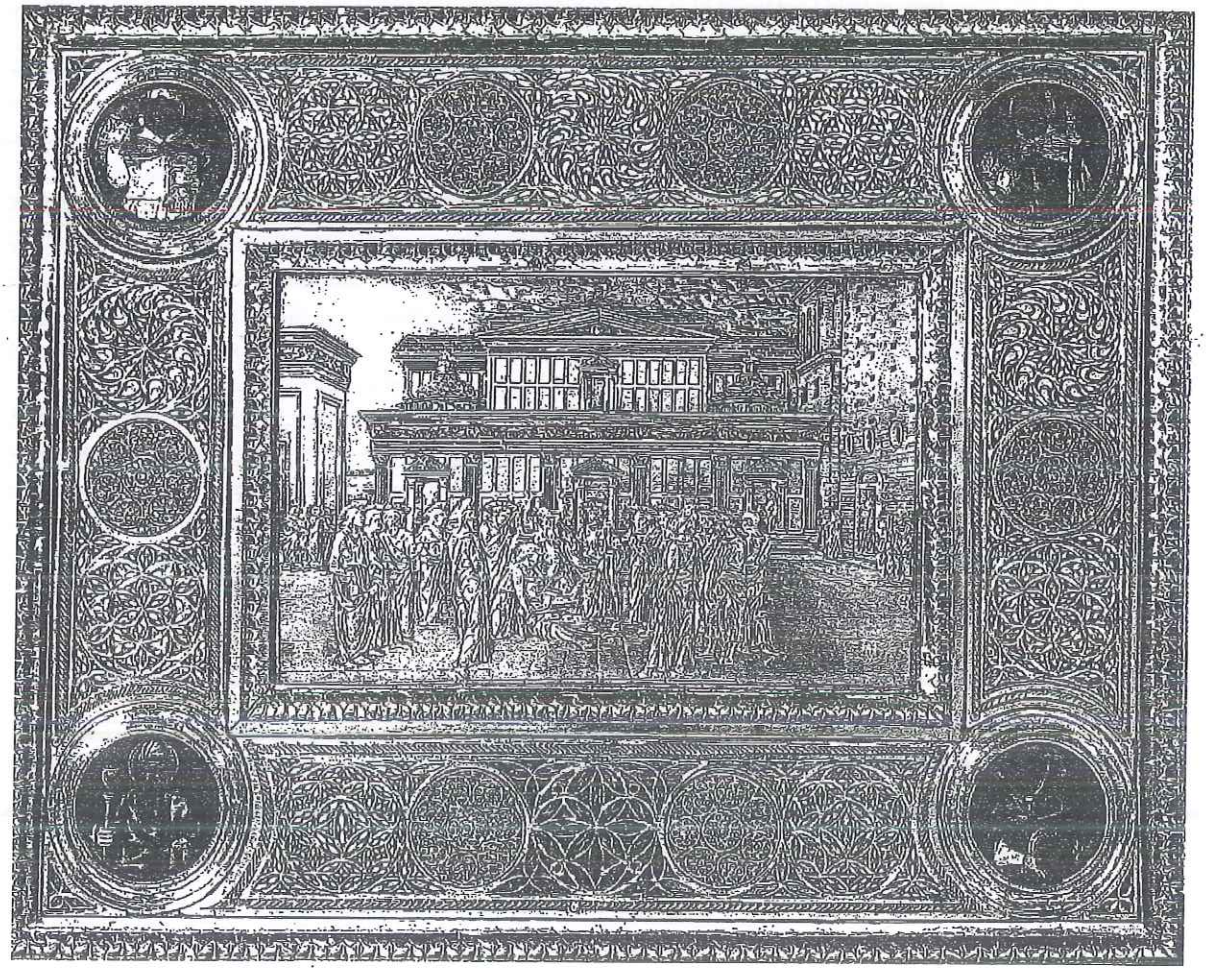
La diversità tra le due cantorie è certo impressionante e forse non tutta da imputare alle differenti personalità degli scultori. E c'è forse da chiedersi se tra le indicazioni del Brunelleschi – che nelle sue opere monumentali usava solo un controllato ordine "corinzio", secondo Filarete il più "comune", *more romano*, "di vago ornato" e di medie proporzioni – non ci fosse anche quella di seguire in una cantoria i modi ionici, *more graeco*, e nell'altra quelli dorico-tuscanici, *more tusco*? In tal caso egli, guidato in parte da Vitruvio e da Plinio e osservando i monumenti romani, sarebbe stato, come dice il Manetti, almeno in parte consapevole (come lo sarà poi l'Alberti) delle "distinzioni di ciascuna spezie" di colonne (ordini)[103].

Forse, come è stato supposto[104] in rapporto con la presenza dell'Alberti a Firenze (da circa la metà del 1434 al 1436 e dal principio del 1439 alla primavera del 1443), anche l'architettura del Ghiberti – pur ristretta alle sue rappresentazioni a rilievo – si rinnova decisamente. Malgrado qualche isolato ricordo gotico, ora prevale un originale, assai sobrio "purismo classicista" espresso da membrature murarie, lontano da Michelozzo (che è ancora suo aiutante), da Donatello e pure dal Brunelleschi. Nell'arca di San Zanobi in duomo (1432-34 c.) – come nella porta del Paradiso del battistero (allogata il 2 gennaio 1425, riquadri e fregi già gettati nel 1436-37, completata nel 1443) – com-

Parigi, Musée du Louvre, *La guarigione dell'indemoniato*, placchetta argentea forse su disegno di Brunelleschi, e ipotesi di restituzione del tempio sullo sfondo della piazza (disegno di F. Colonna). I numeri indicano la modulazione proporzionale delle parti.







paiono – forse per la prima volta (ma sulla scia delle tavolette prospettiche di Filippo) – rappresentazioni di ideali spazi urbani all'antica. Sul fronte dell'Arca, tra edifici centrici, sacelli a paraste, palazzi con facciate a ordini sovrapposti, risalta in fondo la prima facciata di chiesa a due ordini, come le future facciate albertiane. Nella porta – oltre che una capanna forse "vitruviana" (*Storie di Noè*) e un panorama di città "antica" (*Storie di David*) – architetture significative sono rappresentate nelle *Storie di Isacco*, in quelle di *Giuseppe* e, nel modo più spettacolare, in quelle di *Salomone*. Anche per problemi di rappresentazione, si tratta di edifici per lo più costituiti da volumi e spazi elementari, privi di una vera organicità tridimensionale. Tuttavia essi sono pensati come integralmente murari, e pertanto specialmente caratterizzati dal motivo romano dell'arco inquadrato da ordini di paraste, ma insieme resi in qualche modo irreali e astratti dalla sintesi grafica degli elementi e dalle irreali, allungate proporzioni. Pur non senza ricordi del battistero e del Brunelleschi, compare qui per la prima volta nel Quattrocento il primo grande edificio civile circolare ad arcate, concluso da un "attico" con un ordine "nano" e finestre a edicola (*Storie di Giuseppe*) e, malgrado gli archi acuti, la prima chiesa longitudinale (*Storie di Salomone*, 1437 c.) a navate e volte su massicci pilastri – come poi avverrà nell'albertiano Sant'Andrea a Mantova – con una facciata ad arco trionfale fiancheggiata, nella scena urbana, da palazzi – prealbertiani – con facciate a ordini sovrapposti.

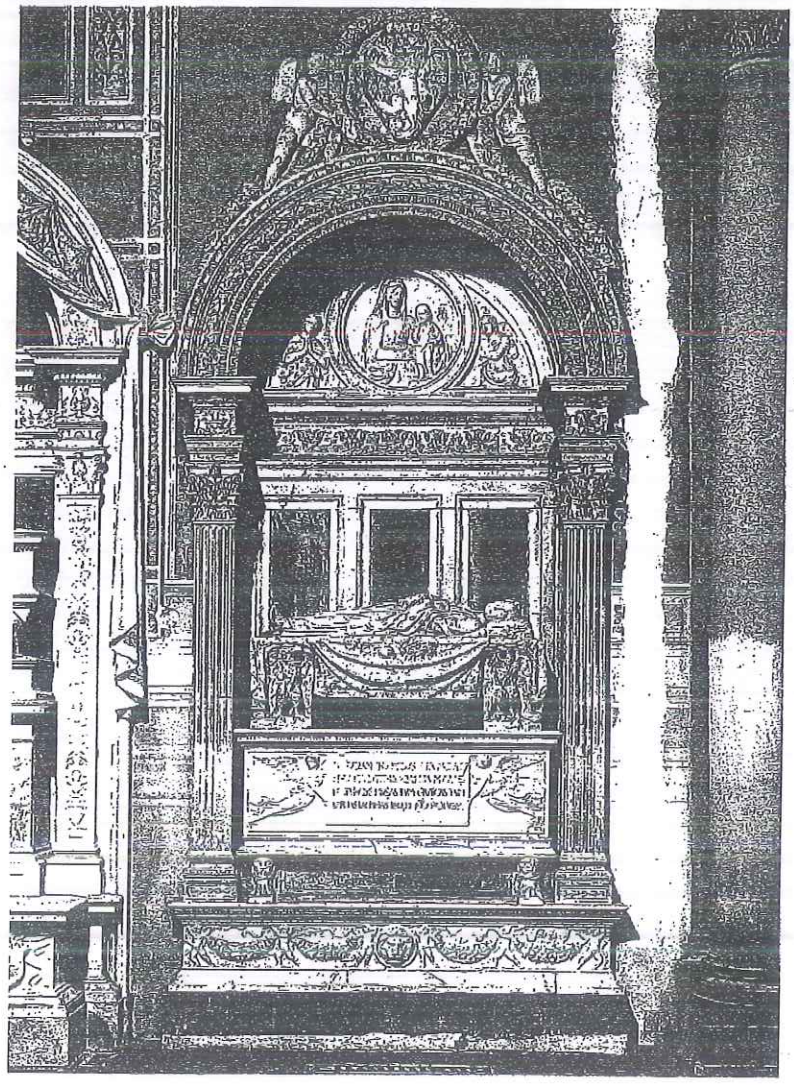
Queste architetture ghibertiane rivelano una personalità di "virtuale" architetto, nettamente autonoma da Filippo e dagli scultori, che più di ogni altra sembra, per certi versi, precorrere le posizioni del futuro Alberti; tanto da aver fatto supporre scambi forse proficui, pensiamo, non per il solo Ghiberti. Sono in ogni caso messi in circolo motivi e idee che avranno seguito nel Quattrocento anche fuori di Firenze. Anche il telaio bronzeo della porta, con sovrapposte nicchie conchigliate sormontate da frontoni mistilinei e alternate con clipei contenenti tridimensionali busti in prospettiva (già comparsi nella porta Nord), propone motivi di larghissima diffusione nel secolo.

La rappresentazione di un'ideale piazza all'antica compare anche in una celebre placchetta argentea (6,2 × 10 cm c.), ora al Louvre[105], variamente attribuita (a Brunelleschi a Donatello all'orafo Maso Finiguerra ecc.) e assai diversamente datata (dagli anni venti agli anni cinquanta) ma comunque fiorentina. Sul fondo della piazza – delimitata a sinistra da un "tempio" dalle pareti a specchiature come la rotonda degli Angeli e a destra da due "palazzi" murari – è rappresentato un grande tempio a croce inscritta in un quadrato (secondo uno schema tardo-bizantino a *quincunx* che sarà adottato anche per il nuovo San Pietro rinascimentale), con tiburio centrale e quattro cupolette (del tipo di quella della sacrestia Vecchia) agli angoli. Il fronte, tutto a riquadri marmorei (come nel tamburo della cupola), è diviso nella parte inferiore da paraste scanalate con una forte trabeazione a festoni ed è forato da tre porte a edicola timpanata su colonne (ripresa dalle finestre del battistero) e cornice architravata. Una sola finestra, simile ai portali sottostanti, caratterizza il corpo superiore a timpano triangolare. Notevole è la coerenza architettonica dell'insieme, assai lontana dal Ghiberti, da Donatello e anche da Michelozzo. La rappresentazione del fronte – forse ricavata da un disegno di prospetto senza rapporti con opere note ma che potrebbe anche risalire al Brunelleschi degli anni trenta o quaranta – mostra, pur con qualche ambiguità, un insolito rigore nella costante modulazione delle parti – basata sulla dimensione del rivestimento (campata = 4 M; parasta = 1 M; portali = 2 M) – oltre che nell'uso e nella morfologia degli elementi (paraste scanalate, colonne lisce, ecc.) secondo le idee di Filippo, in un insieme che mostra, nel piano inferiore spartito da paraste, qualche rapporto con quello del sottoportico della cappella Pazzi.

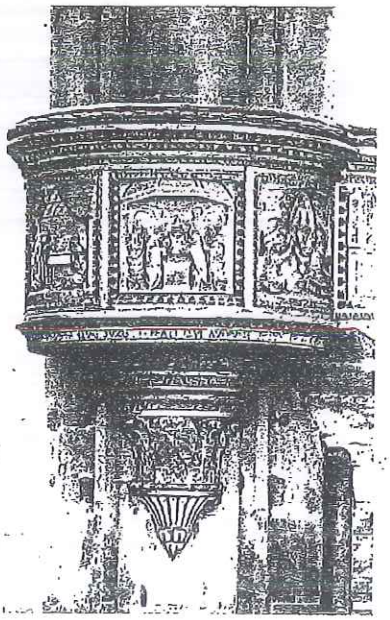
Nel 1443 lo stesso Filippo è pagato per il modello ligneo del pulpito pensile di Santa Maria Novella eseguito dal Buggiano (terminato nel 1452) e commissionato dai Rucellai. Senza l'impiego di veri ordini architettonici, nel "capitello" di sostegno e nel parapetto circolare, a pannelli quadri con rilievi prospettici, spunti da elementi antichi si uniscono con la massima libertà, non senza assonanze "gotiche", nella sequenza continua dei gradini avvolgenti il pilastro e nella balaustra a colonne ioniche.

Intanto, nel 1433-35, Bernardo Rossellino (1409-64), futuro architetto di Nicolò V e di Pio II, esordisce[106] con il completamento della facciata, già iniziata nel Trecento, della Fraternita della Misericordia ad Arezzo. Qui motivi del Ghiberti, con il quale forse si era formato (allungate nicchie conchigliate, timpani accorciati affiancati da vasi, frontoni mistilinei ecc.), si combinano vitalmente con spunti donatelliani e michelozzeschi (paraste binate, putti reggifestone, nicchie inquadrate da edicole a colonne tortili ecc.) non senza ricordi di Filippo, in un insieme significativo di elementi "arcaici" e nuovi, commisti, forse per la prima volta, in una facciata monumentale. Altre successive e decisive esperienze, con Michelozzo e soprattutto a Roma e in contatto con l'Alberti, faranno del Rossellino, specialmente con le sue opere conclusive a Pienza, uno dei maggiori interpreti e divulgatori della nuova architettura. Ma già nel 1444 la tomba di Leonardo Bruni in Santa Croce, con il semplice schema ad arcata estradossata sostenuta da un ordine di *columnae quadrangulae*, propone un prototipo di larghissima diffusione. Dalla sua bottega, particolarmente attiva in questi anni, uscirà probabilmente Pietro Lombardo che, già con la tomba Rosselli (*post* 1466) al Santo di Padova, sarà agente fondamentale della diffusione del linguaggio "fiorentino" a Venezia.

È attribuita, per lo più, a Michelozzo, forse verso la fine degli anni trenta (1437-38, ma per altri più

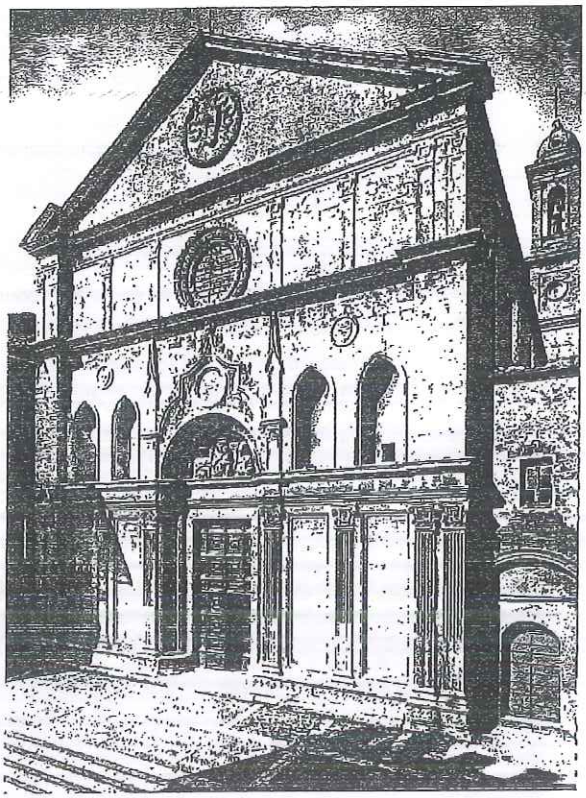


Bernardo Rossellino, tomba di Leonardo Bruni, Santa Croce, Firenze.



Filippo Brunelleschi, pulpito di Santa Maria Novella, Firenze, eseguito da Andrea di Lazzaro Cavalcanti da Buggiano.



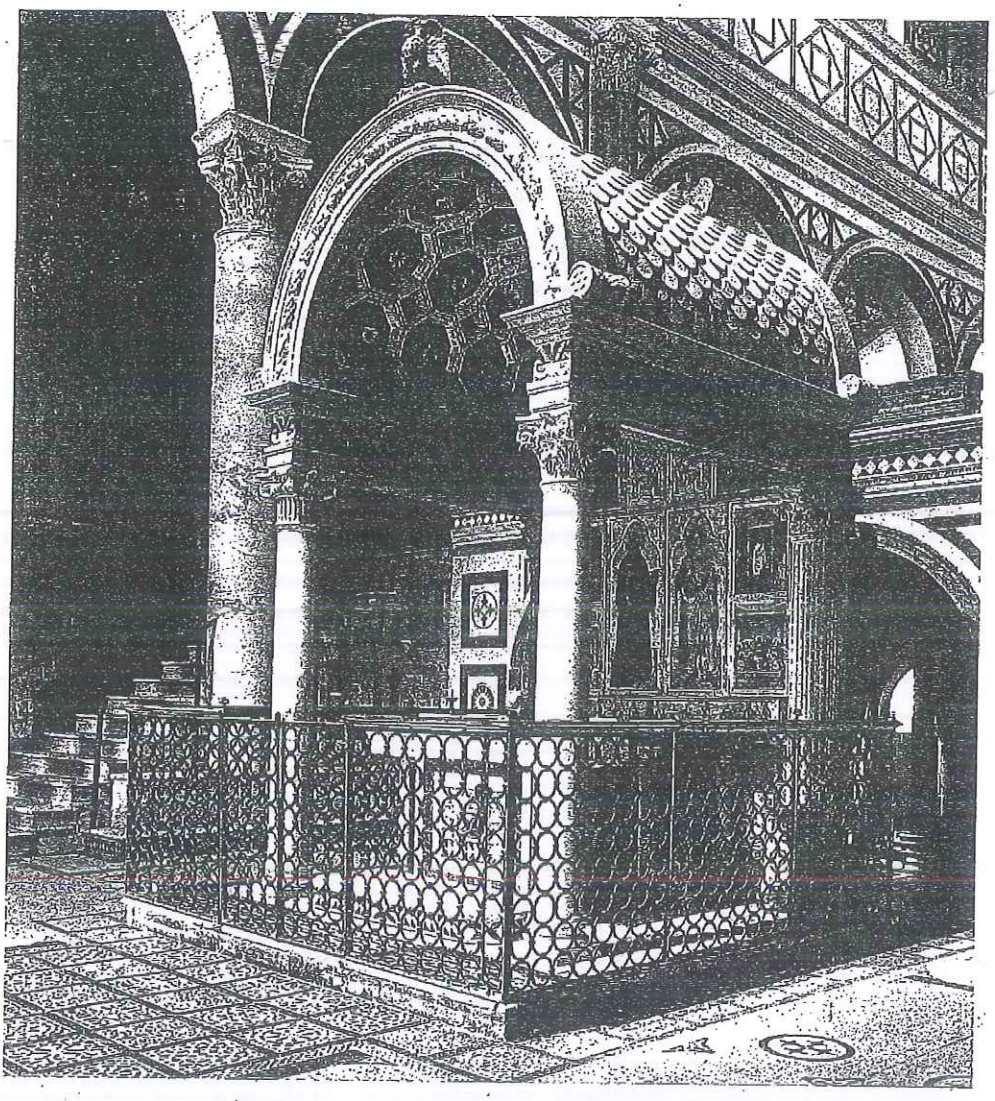


Arezzo, Fraternita della Misericordia, facciata completata oltre il primo livello da Bernardo Rossellino, 1433-35.

Montepulciano, Sant'Agostino: forse la prima facciata di chiesa in forme rinascimentali, realizzata sino al secondo livello da Michelozzo, 1437-38.

tardi) la parte inferiore della facciata di Sant'Agostino a Montepulciano[107], poi completata in epoca successiva. Paraste (a sei scanalature ma con capitelli "di fantasia" di un tipo vicino a uno del pulpito di Prato), raddoppiate ai lati scandiscono il fronte secondo uno schema probabilmente analogo a quello del sottoportico della cappella Pazzi. Ma le coppie di paraste angolari e quelle ai lati del portale, in leggero aggetto rispetto a quelle intermedie così come (per la prima volta?) i corrispondenti tratti di trabeazione (come in alcuni archi trionfali romani), articolano in tre parti la superficie muraria. Questa, animata da specchiature, è interrotta nella campata centrale dal portale (a sguinci inclinati e decorati a candelabre come nel ghibertiano portale della sacrestia di Santa Trinita), sormontato da una lunetta a sua volta coronata da un ghibertiano frontone mistilineo, fiancheggiato da gotici pinnacoli, che invade il piano superiore articolato da nicchie ad arco acuto. Malgrado l'eclettismo degli spunti, è proposta una serie di motivi nuovi che avranno larga diffusione. Si tratta inoltre della prima facciata costruita di chiesa del Quattrocento.

Gli anni quaranta vedono il consolidamento e l'inizio della diffusione del nuovo linguaggio. In qualche modo riassuntiva della precedente fase di elaborazione è l'attività di Michelozzo e della sua cerchia, non senza collaborazioni e concomitanze con altri maestri come Maso di Bartolomeo, Luca della Robbia, il Rossellino, Pagno di Lapo Portinari ecc. In generale è ora constatabile, pur nell'ambito della ricerca di *varietas*, una più accentuata aderenza ai modelli antichi, specialmente negli ordini architettonici, e una loro più consapevole rielaborazione. Tra il 1440 e il 1445 il portale, di committenza medicea, del noviziato di Santa Croce – pur riprendendo lo schema delle finestre del battistero e del lavabo brunelleschiano del duomo – è il prototipo di moltissimi successivi portali (o finestre). Poco dopo la morte del Brunelleschi (1446), il tabernacolo del Crocifisso in San Miniato al Monte (1447-48) mostra con chiarezza l'elaborazione di un linguaggio caratteristico in questi anni degli scultori e il gusto del committente Piero de' Medici[108]. Lo schema a edicola, con due colonne

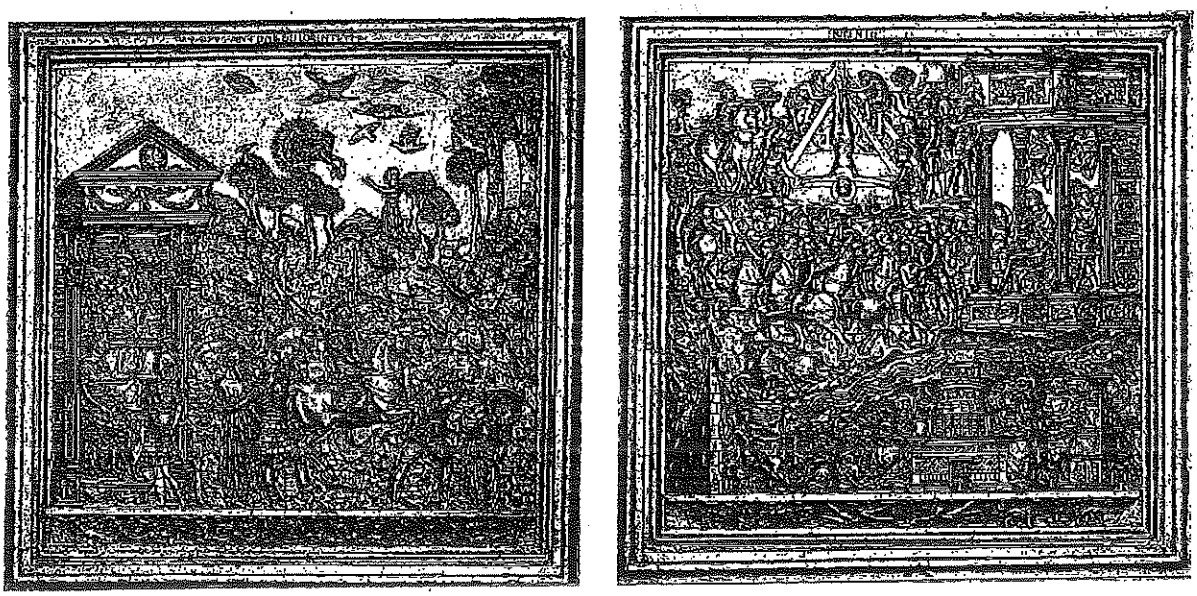


Michelozzo, tabernacolo del Crocefisso, San Miniato al Monte, Firenze.

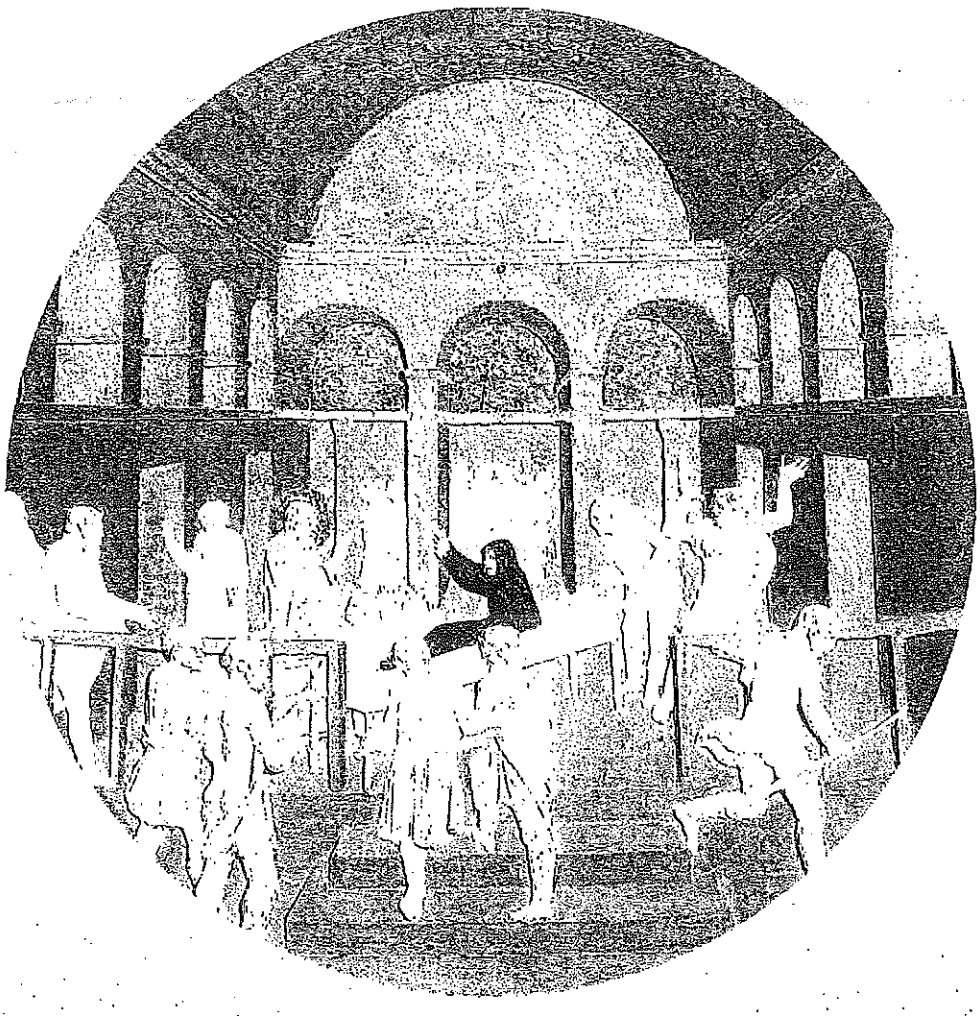
in antis e due paraste sulla parete di fondo, già impiegato nella tomba Brancacci a Napoli, è qui ripreso, a sostegno di una volta a botte estradossata, con nuova maturità, anche concettuale, con rigore di rapporti modulari tra le parti (basati, sembra, sul diametro delle colonne) e aderenza morfologica all'antico. In accordo con la sintassi brunelleschiana, le colonne hanno il fusto liscio e le paraste sei scanalature. Ma gli splendidi capitelli sono tutti diversi tra loro: in una sola parasta, del "normale" tipo corinzio; mentre gli altri sono accurate rielaborazioni di modelli antichi. Significativamente nella seconda metà del secolo cominceranno a circolare – così come più o meno precisi "rilievi" di monumenti antichi e di loro parti – disegni di singoli elementi degli ordini dell'antichità e specie di capitelli, quasi "campionari" ad uso di scultori e architetti, spesso scelti (come nel *Libro* di Giuliano da Sangallo) tra gli esempi più inusitati e fantasiosi dell'antichità.

Intorno al 1449, come il tabernacolo del Crocifisso, il tabernacolo, pure michelozzesco e "mediceo" della Santissima Annunziata[109] e, più tardi, i tempietti della pieve di Santa Maria all'Impruneta, mostrano analoga raffinatezza liberamente antichizzante e "ornata" nella definizione plastica degli elementi. Un po' prima o intorno al 1450 (tra il 1444 e il 1451) è innalzato, secondo alcuni su disegno dell'Alberti (?), l'arco del Cavallo a Ferrara come basamento del monumento equestre di Nicolò III

modellato da scultori fiorentini. Pure un po' prima o intorno al 1450 è affidato al fiorentino Maso di Bartolomeo il grande portale della chiesa di San Domenico a Urbino[110], con una lunetta figurata di Luca della Robbia, condotto nell'esecuzione specialmente da Pasquino da Montepulciano, che con il suo "arcaico" e libero "classicismo" nelle colonne libere su piedistallo e nelle decorazioni inizia, insieme alla ristrutturazione dell'ala detta della Jole del palazzo di Federico da Montefeltro, l'Umanesimo architettonico urbinate, ancora, negli anni cinquanta, legato al mondo degli scultori fiorentini.
Pasquino da Montepulciano era stato a Roma aiuto del Filarete[111], che nel 1433 era stato chiamato da Eugenio IV per le porte bronzee di San Pietro. In una corte papale piena di umanisti, dove segretario pontificio era Flavio Biondo e dove era vivissimo l'interesse per le antichità e il gusto antiquario, il Filarete dovette lavorare secondo un programma che, pur mediando apporti fiorentini, doveva, fin dall'impianto d'insieme (a grandi riquadri, incorniciati da girali di acanto), tener conto in primo luogo delle testimonianze del mondo romano osservabili ogni giorno in città. Per le varie vicissitudini del pontificato di Eugenio IV, il lavoro, completato solo nel 1445, dovette subire arresti e cambiamenti di programma e le due scene con i martirî di san Paolo e di san Pietro, più interessanti per le architetture rappresentate, sembra siano state fuse solo nella prima metà degli anni quaranta. Rappresentano tuttavia la prima testimonianza di un gusto antiquario minuto e compiaciuto, più da collezionista di antichità che da architetto, che tuttavia, portato negli anni sessanta dallo stesso Filarete in Lombardia, avrà larghissima diffusione nella seconda metà del secolo anche mediandosi con l'apporto padovano e veneto. Le architetture rappresentate, pur interpretando in modo del tutto soggettivo, fantasioso e "scorretto" schemi e motivi anche di precisi monumenti romani osservati direttamente (Pantheon, "Colonnacce" del foro di Nerva ecc.) o restituendo l'immagine di antichi edifici della città (piramide di Caio Cestio, mausoleo di Adriano, *Meta Romuli*), mostrano la visione di un'architettura che – forse per la prima volta – vuol ingenuamente presentarsi come "antica" (e non "moderna" ma "all'antica", come quella di Brunelleschi, Michelozzo, Rossellino e poi dello stesso Alberti). Ma in tal modo sono introdotti elementi dell'architettura romana – come la colonna libera su piedistallo, come poi nel portale di San Domenico a Urbino – ignorati o scarsamente considerati in precedenza. Così come entrano, per la prima volta in modo ampio, variato e insistito, motivi caratteristici della cultura antiquaria: statue eroiche, rilievi con scene mitologiche o storiche desunte da sarcofagi, gemme, monete romane, medaglioni o conchiglie con teste "antiche", aquile con festoni, gri-



Antonio Averulino detto il Filarete, *Martirio di San Paolo* e *Martirio di San Pietro*, particolari delle porte bronzee di San Pietro in Vaticano, Roma

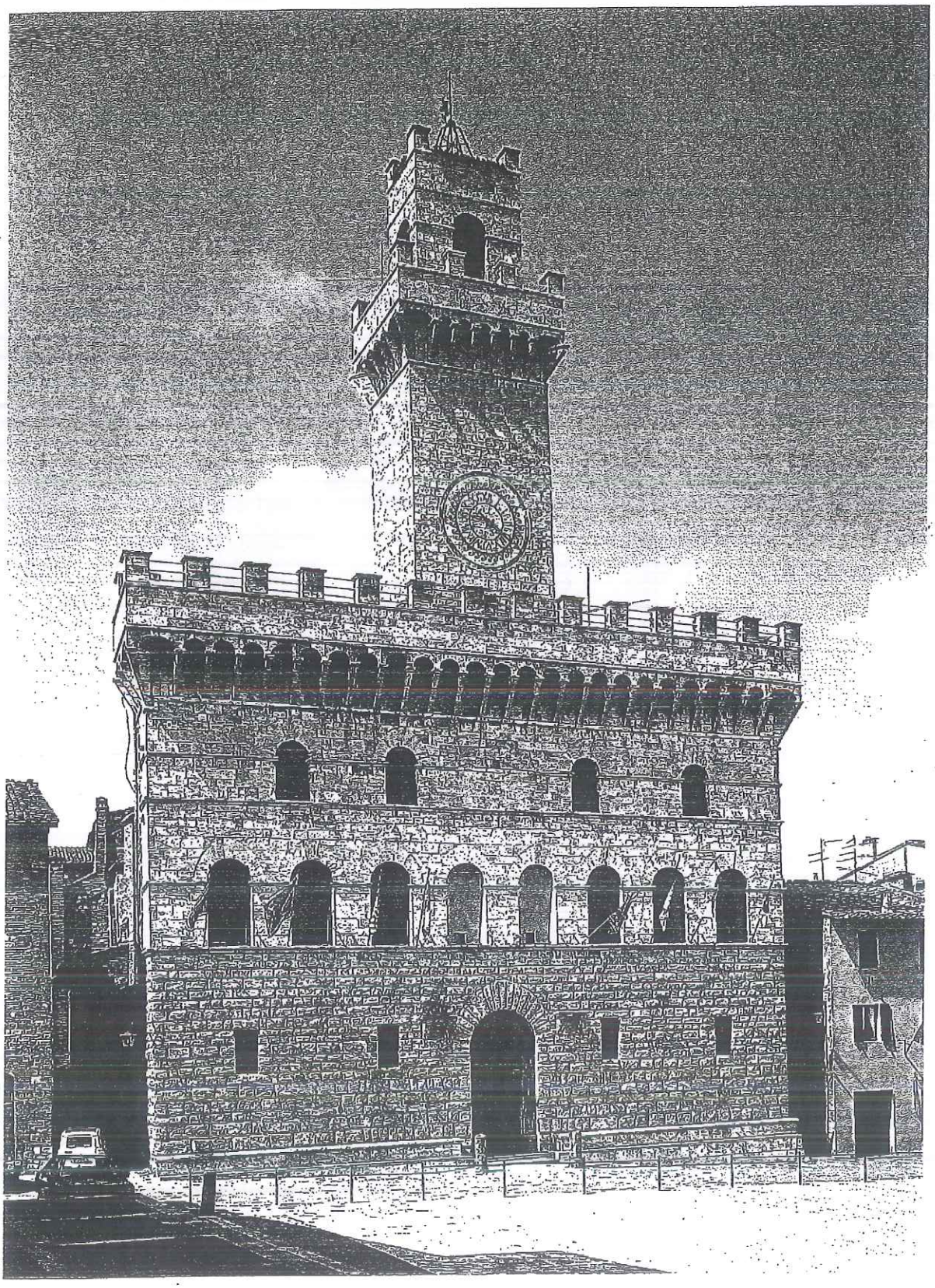


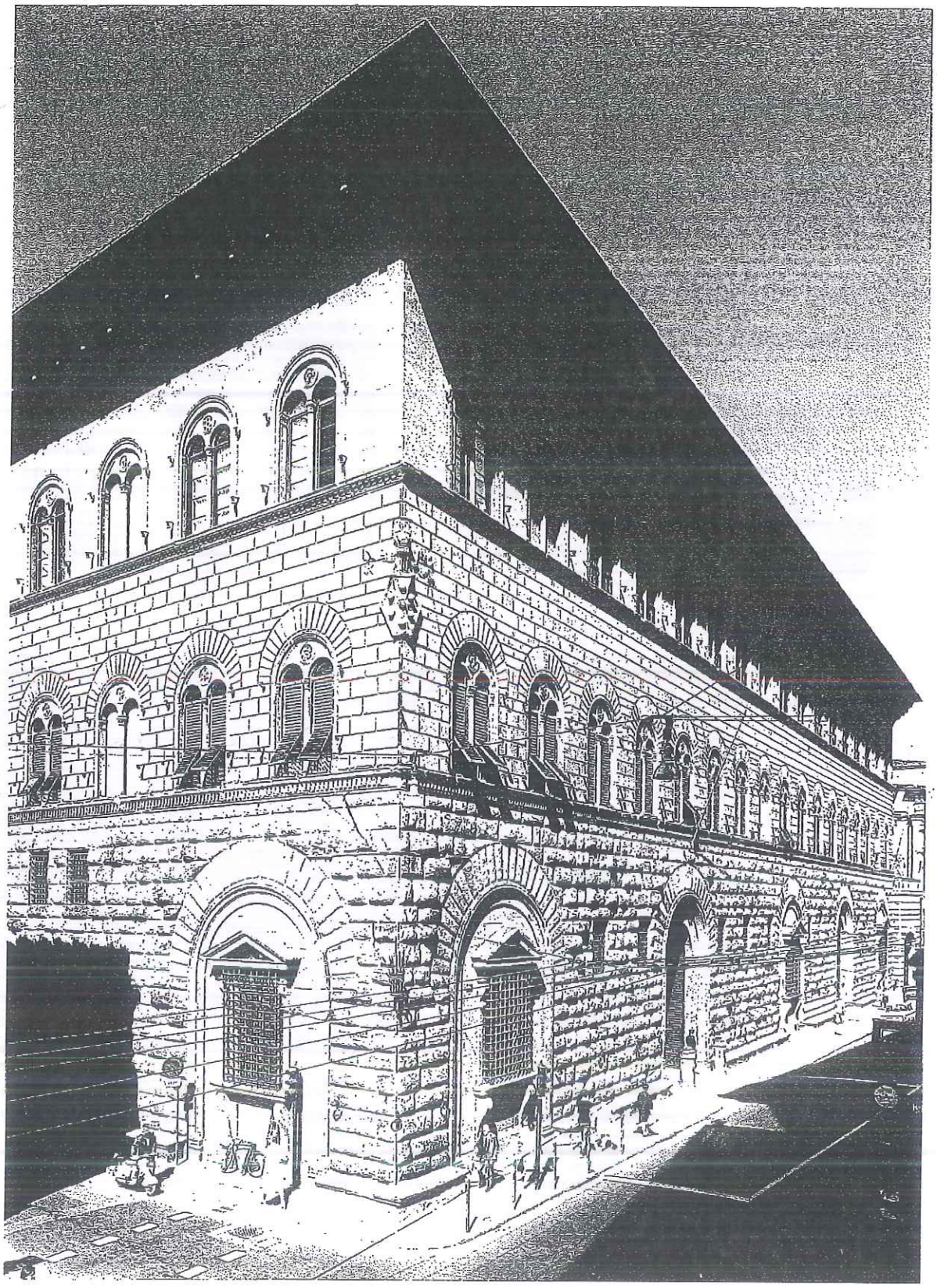
Donatello, *Resurrezione di Drusiana*, tondo in un pennacchio della sacrestia Vecchia di San Lorenzo, Firenze.

pagine seguenti
Michelozzo, palazzo Comunale di Montepulciano, 1440-51, e palazzo Medici in via Larga, Firenze, dal 1444.

fi alati, bucrani, armi, indumenti e corazze ecc. Introdotto dal Filarete in Italia settentrionale, questo sarà un patrimonio prezioso per scultori, pittori e architetti. E un modello di monumento funerario, con pilastri ai lati scavati da nicchie sovrapposte, verrà dato nel sepolcro del cardinale Martinez de Chiaves (1447 c.) al Laterano.

Ma altrettanto, se non più fondamentale per la formazione di un nuovo linguaggio umanistico e "antiquario" nell'Italia nord-orientale e adriatica sarà la presenza di Donatello a Padova[12], dal 1443 al 1454. Scambi frequenti, dopo Giotto, erano avvenuti tra artisti fiorentini e veneti. Paolo Uccello è a Venezia (1425-30) e a Padova (1445). Nel 1430 Michelozzo è a Venezia, Padova e Verona con Giuliano e Francesco de' Medici. Andrea del Castagno, nei primi anni quaranta, è a Venezia. Filippo Lippi era stato a Padova nel 1434, dove, dopo la presa del potere di Cosimo, era in esilio Palla di Nofri Strozzi. Ma il lungo soggiorno di Donatello lascerà tracce decisive. Egli, intanto, dopo il viaggio a Roma, doveva aver maturato, a Firenze, una sua più precisa visione dell'architettura antica. Una nuova organicità ed un accentuato sintetismo (pur derivato dalla visione da lontano e dall'uso dello stucco colorato) sono riscontrabili ad esempio nel tondo con la *Resurrezione di Drusiana* (tra 1435 e 1443, forse *post* 1439) nella sacrestia Vecchia[13], dove è rappresentata un'architettura decisamente muraria, romaneggiante e "pre-albertiana": un semplice ambiente, ben lontano dal Brunelleschi, coperto a botte, delimitato da arcate su squadrati pilastri, privo di ordini.

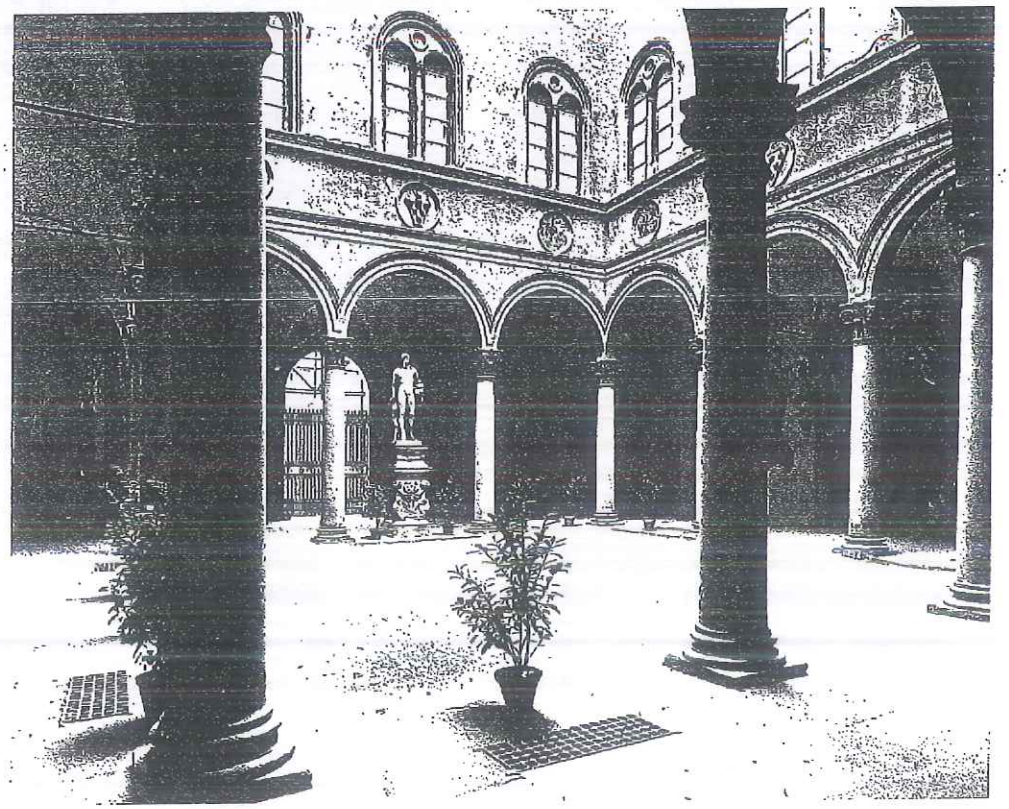






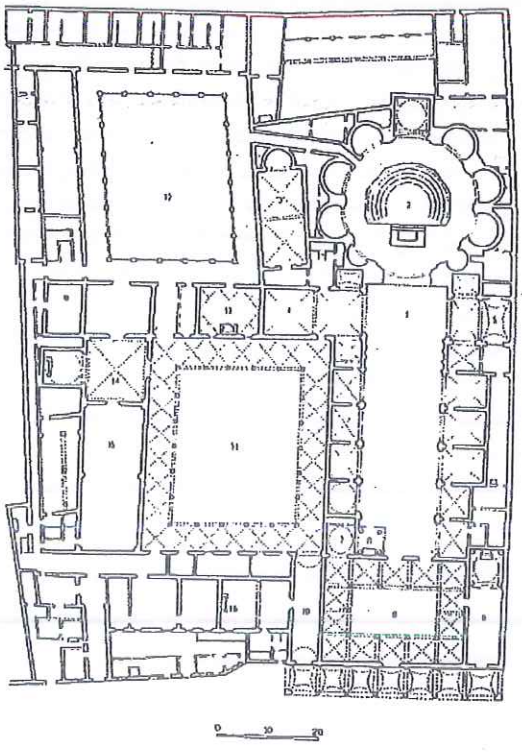
Palazzo Medici, piante e sezioni del cortile (da Haupt 1908-22).

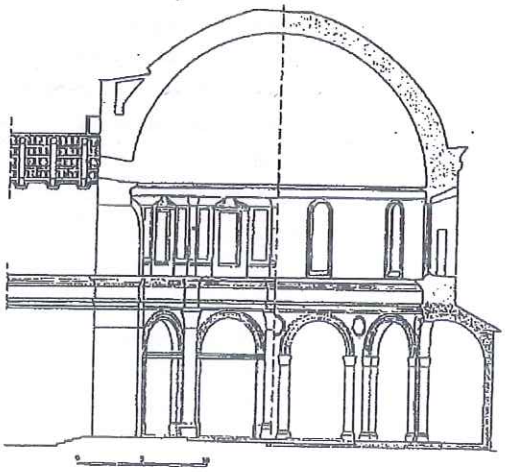
Palazzo Medici, veduta del cortile.



A Padova, nel monumento del Gattamelata, il volumetrico basamento (1446-47) è coronato da una cornice pensata quasi come un grande capitello dall'abaco squadrato e dall'echino ricurvo (dal Colosseo?). Un suo modello di grande successo fu il grande altare maggiore (1446-50 c.), poi del tutto trasformato, della basilica del Santo. Una grande edicola trabeata a pilastri angolari e colonne, coronata da un frontone ricurvo (esempio per varie opere successive), ospitava le statue bronzee della Vergine e dei santi della città e poggiava su un basamento ornato sulle due facce di rilievi, pure bronzei e dorati. Le scene con i miracoli di sant'Antonio mostrano architetture in prospettiva di straordinaria novità inventiva e di diverso carattere, con strani ordini e fantasiose tessiture murarie. Nel *Miracolo del giovane ferito* compare la prima rappresentazione di uno spazio per spettacoli all'antica. Nel *Miracolo dell'avaro* un edificio presenta per la prima volta un fronte a "serliana" su pilastri quadri. Nel *Miracolo del muto* è proposta un'architettura muraria "all'antica" ma senza ordini e senza volte. Nel *Miracolo della mula* uno spettacolare edificio con tre volte a botte (come la basilica di Massenzio), insolitamente organico e "prealbertiano", si apre in profondità sulla scena con tre arcate inquadrate da paraste come in un arco trionfale. Saranno suggerimenti indimenticabili per Jacopo Bellini, forse per lo stesso Alberti, soprattutto per il Mantegna e probabilmente per Bramante. Motivi della decorazione antica (mensole di chiave con un genietto come nell'arco di Tito; vittorie alate; putti e atleti; festoni; vasi; soffitti cassettonati; riquadrature parietali ecc.) si mescolano con motivi liberamente inventati "all'antica" fornendo modelli e spunti al mondo padovano e in generale settentrionale e lombardo. Pure importante per gli sviluppi futuri è la recinzione marmorea del coro (pure se successivamente rimaneggiata).

Meno importante, nella prima metà del secolo, sembra essere il contributo dei pittori – invece fondamentale successivamente – alla formazione del nuovo linguaggio. Ed è invece significativo che proprio una formazione di scultori, come nella tradizione gotica, abbia avuto i più importanti architetti





Firenze, rotonda della Santissima Annunziata, pianta del complesso e duplice ipotesi ricostruttiva (da Quinterio 1984).

immediatamente successivi al Brunelleschi. Ma il Filarete sembra che sia vero architetto soprattutto a Milano e il Rossellino consoliderà le sue esperienze nell'architettura specialmente a Roma e in probabile rapporto con Leon Battista Alberti.

Il più anziano Michelozzo (nato nel 1396), in realtà, già dalla fine degli anni venti aveva iniziato per i Medici l'attività di vero e proprio costruttore[114]. In questo ambito tuttavia egli impiegava modi assai timidamente innovatori, ben lontani, forse anche per volontà dei committenti e per il carattere dei temi affrontati, dal Brunelleschi e anche dai propri lavori di architettura scolpita. Intervenendo su preesistenze, nella chiesa e convento francescano di Bosco ai Frati in Mugello (1429-30) e in altri complessi conventuali come quello domenicano di San Marco (1437 sgg.), egli aveva ripreso e rielaborato – razionalmente e pur poeticamente – schemi e strutture tradizionali. Nelle residenze medicee del Trebbio e di Cafaggiolo e poi nella facciata turrita e nella ristrutturazione del palazzo Comunale di Montepulciano (1440-51) i modi sono ancora fortemente "medievali"[115]; salvo, specie dagli anni quaranta, l'inserto – così come nel noviziato di Santa Croce (1440 c.-45), accanto alla cappella Pazzi – di sporadici brani o elementi all'antica. Già i peducci della chiesa del Bosco ai Frati sono interpretati come un'approssimativa trabeazione antica. Nella cappella del Noviziato, o sacrestia di Santa Croce, contaminando spunti tradizionali e brunelleschiani, egli conclude una semplice aula rettangolare a crociere su peducci con una "scarsella" desunta dalla sacrestia Vecchia senza un'organica connessione tra i due spazi. Ma poco più tardi il suo contributo sarà decisivo: con la rotonda della Santissima Annunziata (inizio: autunno 1444) e specialmente con palazzo Medici (fine 1444).

Nella ristrutturazione della chiesa servita[116] Michelozzo innesta su un corpo longitudinale a navata unica fiancheggiata da cappelle una grande "tribuna" rotonda (come poi l'Alberti nel tempio Malatestiano di Rimini) con nicchie semicircolari sul perimetro disposte secondo dieci assi radiali come nel cosiddetto tempio di Minerva Medica che egli poté aver visto a Roma. L'iniziale progetto di Michelozzo (autunno 1444: ancora vivente il Brunelleschi che lo avrebbe decisamente criticato) forse prevedeva una destinazione anche funeraria e sembra seguisse uno schema rotondo a deambulatorio, come il Santo Sepolcro di Gerusalemme e il mausoleo di Santa Costanza, con cupola su pilastri (o colonne). Cominciato con vari finanziamenti (anche medicei) e con un lascito di Giovan Francesco Gonzaga marchese di Mantova nei primi anni cinquanta, dovette subire un cambiamento di programma, con demolizione di opere iniziate e la costruzione di una grande rotonda con il perimetro interno a nicchie caratterizzato da una corona di arcate su paraste, come nella rotonda degli Angeli, ma prive di trabeazione. Successivamente i lavori, interrotti, furono ripresi con la direzione di un Antonio Manetti (probabilmente il Ciaccheri che aveva a bottega il modello ligneo di un "tempio tondo") e il finanziamento di Lodovico Gonzaga. Nuovamente sospesa (1460-69) la costruzione fu poi continuata dal 1470 – dopo accanite polemiche e la presentazione di proposte alternative – con la decisiva consulenza e un disegno di Leon Battista Alberti, già architetto del Gonzaga a Mantova, al quale sembra doversi specialmente la cupola non priva di ricordi di strutture romane.

Nella Santissima Annunziata (poi ulteriormente modificata), invece di una sintesi unitaria tra impianto centrico e longitudinale, come nel Santo Spirito, si doveva avere la giustapposizione di due spazi tra loro non organicamente connessi. Inoltre spunti antichi e brunelleschiani dovevano essere interpretati con una certa ingenua arcaicità. Tuttavia – malgrado le aspre critiche dei contemporanei al suo inusuale impianto e alla sua scarsa funzionalità liturgica – è notevole il valore storico di questa seconda "rotonda" del Quattrocento che riafferma l'identificazione umanistica del nuovo tempio ideale con la forma centrica (presente in questi anni anche in varie pitture fiorentine) e inaugura una serie di tentativi di innesto di un corpo centrico e di uno longitudinale in un edificio sacro.

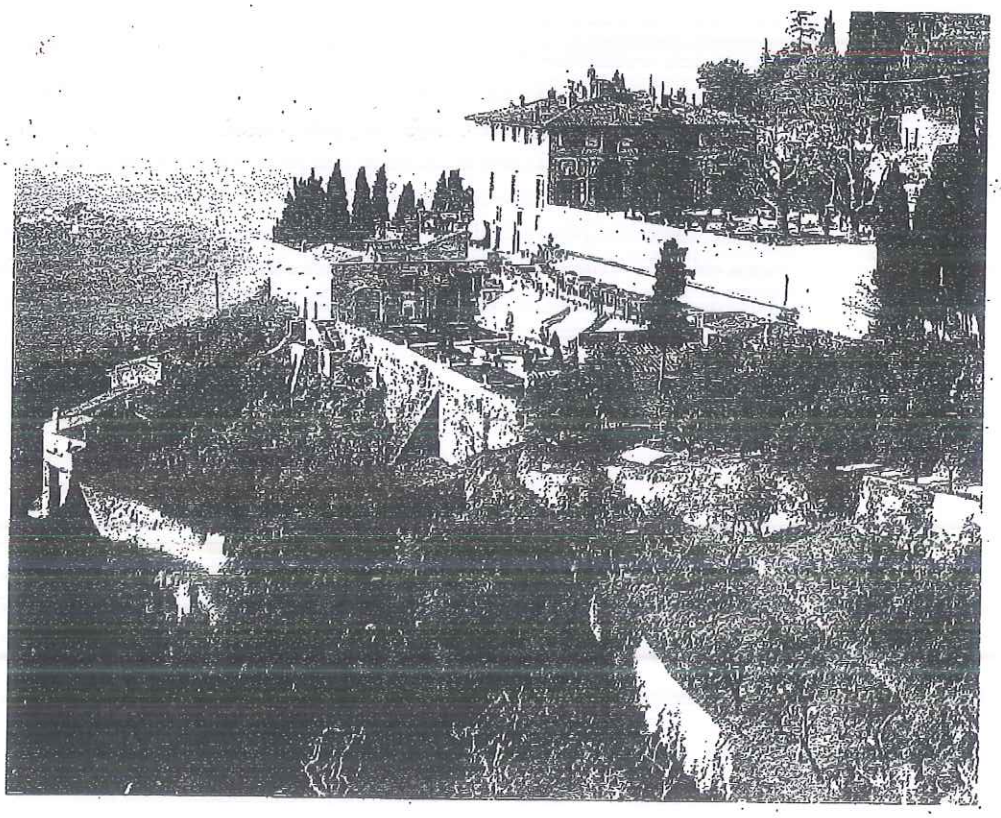
Ma nel primo Umanesimo è ancora più decisivo, ad opera di Michelozzo, il palazzo di Cosimo de' Medici[117]. Con il suo impianto assiale (forse studiato con il committente), e tuttavia poco preoccupato di esatte corrispondenze e simmetrie, esso è il fondamentale prototipo – pur preceduto da altri palazzi fiorentini, come quello di Niccolò da Uzzano (*ante* 1427) – del più caratteristico schema di

palazzo rinascimentale: fino al palazzo Castellesi (Giraud-Torlonia) di Bramante (1501 c.), ai palazzi di Antonio da Sangallo il Giovane e oltre.

In esso, lungo l'asse in profondità, si svolge la sequenza, funzionale e prospettica, di ingresso a botte/cortile quadrato e porticato/giardino, che forse vuol riprendere, per la prima volta, quella della vitruviana "casa degli antichi". Come in questa e come vorrà l'Alberti, il cortile, a tre arcate su colonne per lato, è il "cuore", rappresentativo e distributivo, della casa e disimpegna con empirica libertà le sue varie parti e ambienti. Il braccio anteriore del suo portico dava accesso, a sinistra, alla scala maggiore che portava al piano superiore, con la sala grande in facciata verso l'angolo, la cappella e gli appartamenti privati. Dal braccio porticato posteriore, assai più largo dei laterali, illuminato da finestre e con funzioni di loggia, si accede al giardino, chiuso da alti muri, fiancheggiato da porticati a tre arcate, rallegrato da piante e da una fontana con la *Giuditta* di Donatello, con una sua uscita assiale all'esterno.

Il partito del cortile (con al centro, sembra, il *David* bronzeo di Donatello) riprende quello del portico degli Innocenti (più tardi ripreso da Michelozzo anche nello Spedale di San Paolo) con colonne, prive di trabeazione, dal capitello "composito" (come poi in altri palazzi principeschi) e con l'aggiunta di un ultimo piano a colonne architravate. Ma lo spunto brunelleschiano è ricondotto all'interno della tradizione: l'altezza del piano nobile è fortemente esaltata e la parete si apre in grandi bifore (traduzione "moderna" di quelle di palazzo Vecchio) appoggiate sulla cornice di un'anomala trabeazione-parapetto il cui architrave tocca le ghiere delle arcate sottostanti e l'alto fregio è ornato da tondi, tra loro legati da festoni a graffiti (Maso di Bartolomeo, 1452). Quelli con lo stemma dei Medici segnano gli assi del cortile; gli altri sei, con rilievi antiquari, rispondono a un umanistico programma.

Lo squadrato volume dell'esterno si riallaccia alla tradizione dei palazzi "borghesi" cittadini ma, con i suoi molteplici richiami al palazzo Vecchio, con la sua semplicità e l'inconsueta dimensione, vuole



Michelozzo, villa Medici nel paesaggio di Fiesole in una veduta del 1915-25.

anche esprimere la magnificenza privata della famiglia al potere. Il più evidente rimando all'antichità è nell'enorme cornice a modiglioni che, per la prima volta nel Quattrocento, chiude in alto il potente blocco murario unificato dalla ritmica ripetizione di elementi uguali su due lati. Anche il bugnato "quasi isodomo" riprende quello di palazzo Vecchio ma pure richiama modi "vitruviani" e romani (come il muro del foro di Augusto). Una serie di caratteri particolari di questo edificio saranno ripresi in molti palazzi successivi anche fuori Firenze e oltre il Quattrocento: la netta divisione dei fronti in tre zone di altezza decrescente verso l'alto, qui anche sottolineata dalla progressiva diminuzione della rusticità del bugnato; la riduzione – senza troppe preoccupazioni di *varietas* – e "standardizzazione" degli elementi: arcate a tutto sesto dalla ghiera a bugne, piccole finestre rettangolari, un unico tipo di bifora ai piani superiori e nel cortile; il sedile continuo alla base; l'astratta decorazione a graffito del muro esterno del giardino e del cortile. La fondamentale visuale d'angolo, del "canto de' Medici", era poi esaltata dall'abnorme inserimento al piano terreno di una loggia aperta sui due lati (poi chiusa con una finestra michelangiolesca). Anche le rifiniture interne, completate specialmente da Piero de' Medici – con decorazioni in terracotta di Luca della Robbia, tarsie lignee, affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella e di Paolo Uccello al piano terreno – erano un esempio per successive dimore principesche. Pure l'impianto di villa Medici a Fiesole inaugura negli anni cinquanta un tipo nuovo, con loggiati sui fronti opposti, di residenza fuori città[118].

E tuttavia, ancora negli anni cinquanta, nello Spedale di San Paolo (1456-59) egli riprende, in un organismo empiricamente strutturato e senza deciso rigore, lo schema brunelleschiano del portico degli Innocenti. Michelozzo è dunque alternativamente un aggiornato continuatore della tradizione trecentesca, un volgarizzatore del Brunelleschi ma pure uno sperimentatore di novità.

Così come il Rossellino e il Filarete, Donatello e altri scultori fiorentini, Michelozzo (dal 1446 capomastro del duomo e con importanti committenti) impegnato in molti lavori, sarà in ogni caso uno dei fondamentali agenti di diffusione della nuova architettura fino a Venezia e a luoghi lontani come Ragusa e Chio dove si reca negli anni sessanta.

Le concrete architetture di Michelozzo, del Rossellino e del Filarete si differenziano tra loro, malgrado probabili ripetuti scambi, per specifici caratteri spazio-strutturali e formali, anche in modo non del tutto prevedibile dall'esame delle loro prime architetture scolpite o rappresentate. Tuttavia la comprensione della loro opera di architetti non può prescindere dalla loro formazione di scultori né si può ignorare il valore storico del loro contributo, da scultori, alla formazione del nuovo linguaggio architettonico. Né si può dimenticare che lo stesso Alberti – con altra intelligenza e consapevolezza culturale – rifonderà la nuova architettura partendo, in particolare, dall'esperienza maturata a Firenze con il Ghiberti, con Donatello e in genere con gli scultori fiorentini quasi più, forse, che con lo stesso Brunelleschi[119].

Desidero ringraziare i tanti colleghi e amici (che non posso qui ricordare per nome: l'elenco sarebbe troppo lungo e darebbe luogo a involontarie omissioni) con i quali ho avuto più volte occasione di discutere degli argomenti e dei problemi qui trattati. Le loro osservazioni mi sono state sempre preziose. Penso che ciascuno di loro ricordi i nostri colloqui e, anche se non espressamente citato, possa riconoscere le tracce del suo contributo. Voglio solo ricordare per nome coloro che ci hanno lasciato: da Ludwig Heydenreich a Wolfgang Lotz ad André Chastel a Richard Krautheimer a Guglielmo De Angelis d'Ossat a Manfredo Tafuri a Howard Saalman. Desidero poi ringraziare Flavia Colonna alla quale debbo gli aggiornamenti bibliografici, la redazione dei nuovi disegni e la raccolta del materiale illustrativo.

[1] H. Saalman, *Vecchie e nuove prospettive sul Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Congresso Internazionale (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze 1980, 2, p. 476 e id., *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993, pp. 421-422.

[2] E. Luporini, *Brunelleschi. Forma e ragione*, Milano 1964, specialmente alla p. 34; E. Battisti, *Ornato e sovrastruttura*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 187.

[3] Ibid., p. 188. Per un'ampia bibliografia su Filippo Brunelleschi, aggiornata al 1977, vedi C. Bozzoni, G. Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia*, Università degli studi di Roma, Ist. di Fondamenti dell'architettura, Roma 1977-78. Il valore innovativo dell'architettura del Brunelleschi – non solo incentrato sulle sue invenzioni tecniche e sulla cupola (ad es. L. B. Alberti, *Della pittura* (1436 c.), con dedica al Brunelleschi, a cura di C. Grayson, Bari 1975; C. Marsupini, *Epitaffio in S. Maria*

del Fiore, 1446-47) o sulla ripresa delle "muraglie antiche alla romanescha" (Giovanni Rucellai, *Zibaldone Quaresimale*, 1457 c., pagine scelte, a cura di A. Perosa, "Studies of the Warburg Institute", 24, London 1960, pp. 54 e 61) — è colto pure dai contemporanei; come Mariano di Jacopo detto il Taccola (*De ingeneis*, 1440 c., Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 197, f. 107v) che definisce Filippo Brunelleschi "in architectura in designoque inventor de edifitiis prespicacissimus", o come il Filarete (1460-65 c.) che lo ricorda (*Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, p. 227) come resuscitatore "nella nostra città di Firenze" di "questo modo antico dello hedificare, per modo che oggi di un altra maniera non s'usa".

[4] In E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli 1952, p. 18.

[5] *Vita di Filippo Brunelleschi* preceduta da *La novella del Grasso*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano 1976, p. 75. A questa edizione ci riferiremo in seguito, anche senza ripeterne l'indicazione. L'attribuzione al Manetti ci sembra ormai esaurientemente dimostrata e — malgrado il tono apologetico legato agli interessi culturali del tardo Quattrocento e qualche inesattezza — ne riteniamo anche sostanzialmente preciso e attendibile il contenuto.

[6] Cfr. in generale, per una più ampia trattazione di questo argomento e dei temi successivi, A. Bruschi, *Prima del Brunelleschi: verso un'architettura sintattica e prospettica, I — Da Arnolfo a Giotto*, in "Palladio", serie 3a, XXVII, 3/4, 1978, pp. 47-76; id., *II — Da Giotto a Taddeo Gaddi al tardo Trecento*, in "Palladio", XXVIII, 1/4, 1979, pp. 23-42. Vedi anche H. Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970 e 1990; H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical Influences on European Culture. A. D. 500-1500*, Cambridge 1971, p. 269 n.; M. Trachtenberg, *Brunelleschi, Giotto and Rome*, in A. Morrogh (a cura di), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Firenze 1985, II, p. 675 sgg.

[7] Per un quadro generale M. L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano architetto scultore*, Pisa 1987.

[8] A. M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Milano 1969. Come è noto, dopo la formazione e le collaborazioni negli anni sessanta con Nicola, Arnolfo — forse specialmente lavorando (1277) per Carlo d'Angiò (fratello di Luigi IX re di Francia, legato al papa e, dal 1268, succeduto agli Svevi come re di Napoli) — deve aver assimilato, in probabile rapporto con maestri francesi, i più aggiornati modi gotici anche *rayonnants*. Poi a Roma, lavorando negli anni ottanta e novanta con marmorari, architetti e scultori di matura tradizione cosmatesca, a diretto contatto con le antichità e mentre la locale scuola di pittori rinnovava, almeno dagli anni settanta, la rappresentazione figurativa, egli ancora arricchisce e matura i propri mezzi espressivi. E Arnolfo, attraverso una serie di prove, a Roma e a Firenze, nel campo della scultura e dell'architettura, tenta una sintesi, via via più compiuta, di tipo intellettuale (ibid., p. 70), chiaramente direzionata e selezionatrice, delle proprie esperienze e, in generale, delle posizioni più avanzate in quel tempo; fino a giungere, come architetto, a modi fortemente autonomi, tipicamente "toscani" e "italiani" nell'ambito del tardogotico europeo e — come la pittura di Giotto — orientati nel senso degli sviluppi futuri. Specialmente i suoi cantieri fiorentini della fine del Duecento — Santa Croce, palazzo Vecchio, Santa Maria del Fiore — sembrano rinnovare tipologie che daranno un nuovo volto alla città. Sull'architettura fiorentina del Duecento-Trecento, vedi in generale J. White, *Art and Architecture in Italy. 1250-1400*, Harmondsworth 1966; E. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana. Die grossen Meister als Schöpfer einer neuen Baukunst...*, Burg b. M. 1937; W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, voll. 1-6, Frankfurt am Main 1940-54; W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.

[9] Nel ciborio di Santa Cecilia, mentre si attenuano i ricordi *rayonnants* accentuatissimi a San Paolo e aumenta l'intonazione classica, permane un'analoga impostazione spaziale. Ma tra l'arco e il capitello è inserito una specie di "pulvino" a dado corniciato che certamente vuole interpretare (goticamente aggiornandolo e secondo la linea della tradizione carolingia, ottoniana e federiciana) un isolato tronco di trabeazione di un ordine architettonico antico. Come è ben noto il tronco di trabeazione, senza chiari e decisi precedenti nel mondo romano, caratterizzerà le navate delle chiese brunelleschiane.

[10] Si ricordi che dall'ultimo ventennio del Duecento, i pittori, con una nuova attenzione al reale, moltiplicano, come è notissimo, i tentativi di uscire dalle convenzioni figurative medievali con rappresentazioni sempre più tendenzialmente, seppur empiricamente prospettiche (cfr., tra i tanti contributi in proposito, J. White, *The Birth and Rebirth of pictorial Space*, London 1957 [ed. it. Milano 1971]). L'interesse per le testimonianze artistiche dell'antichità si trasferisce dalla scultura e, in parte, dall'architettura, anche alla pittura: dal mondo federiciano a Nicola Pisano e ad Arnolfo e dall'ambiente romano, di forte tradizione classica con i Cosmati, di Cavallini, Torriti ecc. a Cimabue, a Giotto, a Duccio e ai loro continuatori fiorentini e senesi.

[11] Ad esempio nella chiesa superiore di Assisi, sulle pareti con le *Storie di san Francesco*, tra i reali pilastri polistili di ogni campata e al di sopra di uno zoccolo concluso da una cornice a modiglioni dipinti in prospettiva, le svelte colonne tortili dipinte che spartiscono la superficie sono coronate da una cornice pure dipinta in prospettiva a robuste mensole classicheggianti che simulano di sorreggere la reale cornice in pietra che conclude la parete. Ogni superficie, utilizzando gli elementi reali dell'edificio ma simulando in "prospettiva" una moderna e soggettiva interpretazione dell'ordine architettonico classico, è dunque riassunta in un'unica "veduta" — con punto di stazione al centro di ogni campata che raggruppa tre scene dipinte intese come "quadri" visivamente indipendenti.

[12] Per un'analisi più approfondita di questi problemi nell'architettura giottesca e in particolare nella cappella degli Scrovegni, vedi Bruschi, *Prima del Brunelleschi... I — Da Arnolfo a Giotto* cit., p. 64 sgg., con relative note e indicazioni bibliografiche. Sulla cappella vedi anche C. Bellinati, *La Cappella degli Scrovegni in Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza 1975; G. Basile (a cura di), *Giotto. La cappella degli Scrovegni*, Milano 1992.

[13] Questa cappella è costituita da una sola campata quadrata, con volta a crociera, conclusa da un'abside semicircolare e fiancheggiata da due navatelle coperte a semibotte. In facciata l'arcone centrale a tutto sesto poggia su due sottili pilastri cruciformi conclusi da una schematica "trabeazione" ed è serrato ai lati da due lesene fino alla cornice orizzontale, su archetti pensili, tangente alla stessa arcata. La metà dello stesso sintagma impiegato a caratterizzare l'arco centrale ritorna ai lati, in corrispondenza delle semibotti delle navatelle, in modo che il vertice del semiarco corrisponda alla cornice d'appoggio dell'arcata completa centrale. Questa stessa cornice prosegue poi tridimensionalmente in orizzontale all'interno della cappella segnando sia il vertice delle semibotti laterali che l'imposta della crociera e quella della volta dell'abside, in un chiaro tentativo di riconnettere sintatticamente tra loro tutti gli elementi.

[14] Ad esempio, nella stessa cappella Baroncelli in Santa Croce, è significativo l'edificio centrico a cupola che compare sullo sfondo dell'*Incontro di san Gioacchino e sant'Anna*. Riprendendo spunti giotteschi (del genere dell'edificio sullo sfondo della *Strage degli innocenti* nella cappella degli Scrovegni) ma anche, forse, suggestioni arnolfiane, Taddeo immagina un edificio a impianto ottagonale, con cappelle periferiche (o deambulatorio) espanse in absidi o cappelle semicircolari e cupola estradossata su tamburo finestrato con contrafforti radiali. Anche qui le diverse parti sono coordinate in modo sintattico e (non senza più o meno mediati riferimenti all'antico e rapporti con le tribune minori di Santa Maria del Fiore nella versione *post* 1366) affiora l'interesse per il tempio centrico come edificio sacro ideale (come poi verrà riproposto dal Brunelleschi).

[15] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, t. 1-9, Firenze 1878-85, I, p. 398 sgg., 487 sgg. Un quadro sintetico dell'attività architettonica di Taddeo in A. Bruschi, *Prima del Brunelleschi... II — Da Giotto a Taddeo Gaddi* cit., p. 29 sgg. e specialmente alla nota 62.

[16] Oltre alla citata *Vita* del Manetti (*post* 1475, intorno 1480-85 c.), vedi in particolare U. Procacci, *Chi era Filippo di ser Brunellesco?*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit., p. 37 sgg.; I. Hyman, voce *Brunelleschi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1972; vedi anche P. Benigni (a cura di), *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista*, catalogo della mostra documentaria (Firenze, Archivio di Stato), Firenze 1977; e inoltre le molte monografie tra le quali — rimandando per precise indicazioni bibliografiche (e saggi su argomenti particolari) a Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem* — segnaliamo specialmente: C. von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892; id., *Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, in "Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen", suppl. al n. XXVIII, 1907, pp. 1-84; P. Fontana, *Il Brunelleschi e l'architettura classica*, in "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1983, pp. 256-267; id., *Brunelleschi, Filippo*, in

Enciclopedia Italiana, vol. VII, Roma 1930, pp. 969-972; H. Folcnesis, *Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance Architektur*, Wien 1915; G. C. Argan, *Brunelleschi*, Verona 1955 e ed. succ.; P. Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano 1962; E. Luporini, *Brunelleschi, forma e ragione*, Milano 1964; Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis*... cit.; E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976 e 1983; C. L. Raghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze 1977; e in particolare H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980; id., *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., conclusione di molti precedenti studi dell'autore. Per rilievi di opere brunelleschiane, C. Stegman, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, München 1885-93. Per un inquadramento del Brunelleschi nel suo contesto storico, vedi almeno, tra i tanti contributi, gli scritti di E. Garin, tra i quali in particolare *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965; G. Brucker, *The civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton 1977; C. Bec, *Cultura e società a Firenze al tempo del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 19 sgg.; N. Rubinstein, *Palazzi pubblici e palazzi privati al tempo del Brunelleschi, problemi di storia politica e sociale*, ibidem, p. 27 sgg.; R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence: An Economic and social History*, Baltimore-London 1980.

[17] Tra le moltissime analisi dei rilievi del Ghiberti e del Brunelleschi, generalmente messi tra loro a confronto pressoché in tutte le monografie sull'artista, si segnala la sintetica ma pregnante lettura di G. Previtali, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino 1979, p. 36. Vedi pure G. Ercoli, *Tecnica e concezione spaziale nelle formelle del Brunelleschi e del Ghiberti*..., in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., I, p. 265 e, anche per altre sue opere, F. Micheletti e A. Paolucci (a cura di), *Brunelleschi scultore*, catalogo mostra (1977), Firenze 1977, con bibl.

[18] Manetti, *Vita*... cit., pp. 64, 77. Viaggi a Roma, non documentati e più volte messi in dubbio o sottovalutati dalla critica, sembrano tuttavia molto verosimili e suggeriti dalla lettura delle opere.

[19] Cfr. G. Arrighi, *Le scienze esatte al tempo del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 93 sgg.; e anche P. Sanpaolesi, *Le conoscenze tecniche del Brunelleschi*, ibid., p. 145 sgg.; G. Federici Vescovini, *La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze*, ibid., p. 333 sgg.; L. Vignali, *Brunelleschi: scienza e tecnica*, in "Atti e memorie Accad. Clementina di Bologna", XVII, 1984. Vedi anche F. D. Prager, G. Scaglia, *Brunelleschi. Studies of his technology and inventions*, Cambridge (Mass.)-London 1970.

[20] Manetti, *Vita*... cit., p. 9 sgg.

[21] Ricordiamo, tra i moltissimi contributi, L. Vagnetti, *La posizione di Filippo Brunelleschi nell'invenzione della prospettiva lineare*..., in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 279 sgg.; G. Degli Innocenti, *Il dimensionamento della tavoletta del primo esperimento prospettico brunelleschiano*, ibid., p. 561 sgg.; S. Lang, *Brunelleschi's Panels*, in *La prospettiva rinascimentale*, Convegno Internazionale (Milano, 1977), Firenze 1979; S.Y. Edgerton, *Brunelleschi's First Perspective Picture*, in "Arte Lombarda", 18, 1973, pp. 172-195; M. Kemp, *Science, non science and non sense: the interpretation of Brunelleschi's perspective*, in "Art History", II, 1978; id., *Geometrical Perspective Brunelleschi to Desargues*..., Oxford 1985; P. A. Rossi, *Soluzioni brunelleschiane. Prospettiva: invenzione ed uso*, in "Critica d'arte", XLVI. Vedi anche, per il significato della prospettiva nell'opera del Brunelleschi, R. Wittkower, *Brunelleschi's Proportion in Perspective*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 1953; J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* cit; V. Hoffmann, *Filippo Brunelleschi Kuppelbau und Perspektive*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. 1, 15-20, 1990-92, pp. 305-316. Spesso le tavolette prospettiche del Brunelleschi sono datate, basandosi sulla indicazione del Manetti, ai primi anni del Quattrocento; talvolta intorno al 1415; certo, comunque, prima del 1420-25 (cioè prima della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella e di vari rilievi di Donatello). La lettera di Domenico da Prato al Rondinelli (riportata in A. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867, appendice n. 20, I, p. 330 sgg.) sembra attestare una datazione precoce (ante 1413).

[22] G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 125 sgg. Per un inquadramento complessivo, H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni*..., Chicago-London 1968.

[23] Manetti, *Vita*... cit., con illuminante introduzione di G. Tanturli (specialmente alla p. XLIV sgg.) e bibl.

[24] L. B. Alberti, *Della pittura*.

[25] Sulla prima attività del Brunelleschi, oltre a von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi, Sein Leben*... cit., 1892 (ed. it. a cura di A. M. Poma, Firenze 1979), vedi L. Gai, in Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit., pp. 22-30. Anche sull'architettura fiorentina del tempo e sulla casa di Apollonio Lapi vedi H. Saalman, *The Palazzo Comunale in Montepulciano. An unknown work by Michelozzo*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVIII, 1965, con un'appendice sui palazzi fiorentini. Il palazzo Bardi già Busini, attribuito al Brunelleschi da A. Billi e poi dal Vasari (*Le vite*... cit., II, 1878, p. 366), sarebbe riferibile (p. 30) alla cerchia di Michelozzo; così come (p. 45 n. 29) l'importante palazzo da Uzzano poi Capponi (*ante* 1427) in via de' Bardi, assegnato da Vasari, e poi da altri, a Lorenzo di Bicci. Sulla villa della Petraia, F. Chiostri, *La Petraia, villa e giardino. Settecento anni di storia*, Firenze 1972.

[26] Sulla cupola vedi in generale Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola*... cit. e, per aggiornamenti bibliografici e disegni illustrativi, L. Ippolito, C. Peroni, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Roma 1997. Per una storia complessiva della chiesa e della cupola F. Gurrieri e al. (a cura di), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, I, Firenze 1994, II, 1995.

[27] Sull'aspetto costruttivo, oltre Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola*... cit., Gurrieri, *La cattedrale*... cit. e oltre il vecchio P. Sanpaolesi, *La cupola di S. Maria del Fiore. Il progetto. La costruzione*, R. Istit. di Archeol. e St. dell'Arte, Fascic. XI, Roma 1941, ristampa con nuova introduzione Firenze 1977, vedi R. Mainstone, *Brunelleschi's Dome*, in "The Architectural Review", CLXII, 1977, n. 967, p. 156 sgg; S. Di Pasquale, *Primo rapporto sulla cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1977; id., *Una ipotesi sulla struttura della cupola di S. Maria del Fiore*, in "Restauro", V, 1976 (1977), n. 28, pp. 1-77; id., *La tecnica costruttiva gotica, il cantiere*... *Brunelleschi e la cupola*..., Firenze 1977-78. Id., *Brunelleschi, la cupola, le macchine*, in "Bollett. ASS. I. R. CCO", 1979. Vedi anche i contributi di R. Mainstone, S. Di Pasquale, R. Di Stefano e di G. Marchini in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*...cit. Per molti altri contributi anteriori, vedi Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit. *ad indicem*. Per interessanti osservazioni vedi pure Hoffmann, *Filippo Brunelleschi Kuppelbau* ...cit.

[28] Cfr. specialmente i contributi di S. Di Pasquale citati nella nota precedente.

[29] Cfr. in particolare R. Mainstone, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 883 sgg.

[30] Ricordata dal Manetti (*Vita* cit., p. 83) e poi dal Vasari. Vedi W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., *ad indicem* in vol. VI; A. Busignani, R. Bencini, *Le chiese di Firenze. Quartiere del S. Spirito*, Firenze 1974, pp. 155-156.

[31] Von Fabriczy, *Brunelleschiana*... cit., specialmente alle pp. 67-79; Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit.; Benigni (a cura di), *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista* cit.; I. Moretti, *Brunelleschi e l'architettura militare*..., in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 595 sgg.; M. Salvatori, *Considerazioni sulle fortificazioni del Brunelleschi*, Ibid., p. 685 sgg.

[32] Cfr. specialmente i contributi di L. Zorzi, *La scenotecnica brunelleschiana*..., p. 161 sgg. e di I. Danilova, *La rappresentazione dell'Annunciazione nella chiesa della SS. Annunziata*..., p. 173 sgg., in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit.

[33] Rucellai, *Zibaldone*... cit., p. 62; N. Rubinstein, *Palazzi pubblici e privati al tempo del Brunelleschi, problemi di storia politica e sociale*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 27 sgg.

[34] Tra i molti scritti vedi E. Garin, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze 1958; id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965; C. Bec, *Cultura e società a Firenze al tempo del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*...cit., specialmente alle pp. 20-24.

[35] F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte II, vol. I, Torino 1983, p. 547.

[36] Sui caratteri e significati del nuovo linguaggio del Brunelleschi — oltre alle moltissime e diverse interpretazioni espresse nelle monografie d'insieme (dal Fabriczy al Saalman; cfr. *supra*, nota 16) alle quali sono da aggiungere almeno L. Benevolo, in *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1973, p. 33 sgg. e L. H. Heydenreich, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974 — vedi, come particolarmente convincenti, quelle di Ch. Thoenes, *Zu Brunelleschis Architektursystem*, in "Architectura", 1973, 1, p. 87 sgg.; id., *Spezie e 'ordine' di colonne nell'architettura del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 459 sgg.; V. Hoffmann, *Brunelleschis Architektursystem*, in "Architectura", 1, 1971 e *L'origine del sistema architettonico del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 447 sgg. Vedi anche A. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura" del Brunelleschi*..., in "Palladio", n.s., XXII, 1972, p. 89 sgg.

[37] Cfr. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera ma-*

tura"... cit.; A. Bruschi, G. Miarelli Mariani, D. Imperi, R. Ramina, M. P. Sette, P. Zampa, *Fonti del linguaggio brunelleschiano. Appunti sulla componente romana*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*...cit., p. 389 sgg.

[38] E. Garin, *Umanisti, artisti, scienziati*, Roma 1983, p. 55.

[39] Cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., *passim*; Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis*... cit.; vedi Hoffmann, *L'origine del sistema architettonico*... cit. Il riferimento, pure fondamentale, all'architettura medievale fiorentina e toscana tende spesso — a nostro parere — a essere valutato esageratamente, a discapito di altre componenti come specialmente di quella romana, già da P. Fontana (*Il Brunelleschi e l'architettura classica*, in "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1893, p. 256 sgg.) fino a H. Saalman. È chiaro che Filippo, risiedendo a Firenze, aveva architetture reputate classiche — soprattutto il battistero — da osservare quotidianamente e da poter studiare a lungo. Tuttavia anche il rapporto con l'antichità romana, in progressiva importanza — ci sembra — dalle prime alle ultime opere, costituisce un dato essenziale: stimolo all'invenzione e oggetto di suggerimenti non tanto formali quanto concettuali, di principi e di metodi. Egli comunque interpreta e rielabora profondamente ogni spunto. Ci sembra poi che, di fatto, il Brunelleschi proponga una nuova, profonda e moderna, *identità fiorentina* dell'architettura, ben diversa, ad esempio, sia da quella in continuità con la tradizione di Michelozzo sia da quella consapevolmente "storica" delle opere fiorentine dell'Alberti. E di ambedue più innovativa (malgrado le apparenze).

[40] F. Pellati, *Vitruvio e il Brunelleschi*, in "La Rinascita", II, 1939, p. 343 sgg. A nostro parere è molto verosimile — seppur non dimostrabile con sicurezza — che il Brunelleschi conoscesse precocemente almeno qualche parte del *De Architectura*, certo già noto a Firenze dalla seconda metà del Trecento (A. Ciapponi, *Il De architectura di Vitruvio nel primo umanesimo*, in "Italia medievale e umanistica", 3, 1960, p. 59 sgg.; P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in S. Settis (a cura di), *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, III, specialmente alla p. 16 sgg.). Vitruvio può aver fornito al Brunelleschi indicazioni metodologiche e nuova consapevolezza sul significato, l'identità e la distinzione degli elementi linguistici dell'architettura antica (e di quella creduta tale come il battistero): l'ordine architettonico e l'arco a tutto sesto con ghiera modanata. Inoltre, come vedremo, sembrano riscontrabili nelle opere, e fin nell'ospedale degli Innocenti, possibili indizi di specifiche conoscenze vitruviane.

[41] Sugli ordini del Brunelleschi, Thoenes, *Spezie e 'ordine' di colonne*... cit.; Bruschi, Miarelli Mariani, Imperi, Ramina, Sette, Zampa, *Fonti del linguaggio brunelleschiano*... cit.; e specialmente A. Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento*..., in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Convegno internazionale (Roma, 1985), Milano 1989, p. 410 sgg; Ch. Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, ibid., p. 261 sgg.; A. Bruschi, *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*, Actes du colloque (Tours, 1986), Paris 1992, p. 11 sgg. Vedi anche, oltre i disegni di rilievo in Stegmann-Geymüller, *Die Architektur der Renaissance*... cit. e in Bruschi, Miarelli Mariani e altri, *Fonti del linguaggio brunelleschiano*... cit., M. Gosebruch, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano*..., in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VIII, 1958, pp. 63-193; H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: Capital Studies*, in "Art Bulletin", XL, pp. 113-137; E. Rodio, *Progetto e geometria. Il tracciamento dei capitelli in Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 655 sgg. (con importanti ipotesi su probabili rapporti con indicazioni vitruviane).

[42] H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 32 sgg. (con una, a nostro parere, sostanzialmente corretta restituzione del progetto originario in pianta — fig. 1 — e prospetto — fig. 3 — e precedente bibliografia per la quale vedi anche Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem*). Per la restituzione del progetto originario e l'individuazione degli "errori" portati nel completamento, sempre fondamentale il Manetti, *Vita* cit., p. 99 sgg., che cita: il fregio sopra gli archi; l'architrave in verticale; "due finestre e membri di pilastrelli che dovevano muovere in su la cornice che v'è per davanzale delle finestre e andavano a sostenere la cornice" terminale pure mancante; l' "aggiunta di muramento" verso sud (via dei Fibbiai), con una terza parasta e una campata più larga.

[43] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 70. Vedi anche, tra le molte trattazioni dell'argomento, G. De Angelis d'Ossat, *Brunelleschi e il problema delle proporzioni*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 217 sgg.

[44] Cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 33-36; e anche Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis*... cit., p. 118 sgg. Particolarmente significativo, come spesso indicato, il confronto con l'impianto e il fronte dell'ospedale di San Matteo (1385-1410).

[45] Manetti, *Vita* cit., p. 83. Sulla cappella, W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., II, p. 385 sgg.

[46] Manetti, *Vita* cit., p. 102. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 82 sgg., con indicazioni cronologiche e la discussione dei precedenti contributi, dal Fabriczy (*Filippo Brunelleschi. Sein Leben*... cit.) al fondamentale J. Wasserman, *The Barbadori Chapel in Santa Felicita*, in H. A. Millon, S. S. Munshower (a cura di), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Essays in Architectural History presented to Helmut Hager on his sixty-sixth Birthday*, Pennsylvania State University, University Park 1992, pp. 25-43. Tuttavia la ricostruzione del Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 84, fig. 5, già proposta in precedenti suoi scritti — 1958 e 1989 —, con la parasta angolare interna affogata nei pennacchi dell'attuale cupola, è assolutamente inaccettabile. Pure poco convincente l'ipotesi di J. Shearman (*Pontormo's Altarpiece in S. Felicita*, Newcastle upon Tyne 1971) che la cappella fosse originariamente pensata come un tabernacolo senza cupola e copertura lignea del genere del tabernacolo — in realtà di struttura assai diversa — di Michelozzo nella Santissima Annunziata. È pressoché certo invece (secondo la vecchia ipotesi di R. Niccoli, *Su alcuni recenti saggi eseguiti alla brunelleschiana Cappella Barbadori in S. Felicita*, *Atti del 1°Congr. di St. dell'Archit. 1936*, Firenze 1938, p. 139 sgg. — pure fondamentale per i rilievi, più corretti di quelli in Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit. — e di altri, ripresa e sviluppata da Wasserman, *The Barbadori Chapel*... cit.) che l'ordine corinzio interno si ripetesse all'interno completo di trabeazione a sostegno di una cupola (forse a creste e vele) su pennacchi sferici (oppure di una volta a vela come le campate del portico degli Innocenti: secondo uno schema analogo a quello della sacrestia Vecchia o della sua scarsella). La piccola cappella (di circa 3,60 m di lato) poteva essere priva di finestre (quella attuale sembra successiva) o illuminata da un occhio o da una finestra centinata sulla parete verso la facciata (?) nell'arcata tra i pennacchi. Sui gradini a destra dell'ingresso alla chiesa poteva essere la pila dell'acqua santa (ricordata dal Manetti) e l'altare sulla parete di controfacciata. Secondo il Manetti, *Vita* cit., p. 103, il Brunelleschi avrebbe anche iniziato la casa de' Barbadori in Borgo San Iacopo. Cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*... cit., p. 95.

[47] Oltre a Manetti (*Vita* cit., p. 106 sgg.), a Filarete (*Trattato*... cit., II, p. 693), alle monografie sul Brunelleschi (come G. C. Argan, E. Luporini, H. Klotz, E. Battisti, ecc.), a W. e E. Paatz (*Die Kirchen von Florenz* cit., II, p. 464) e ai vari saggi (come quello di V. Hoffmann, quello di F. Gurrieri e altri, ecc.) in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., vedi specialmente Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., particolarmente alla p. 113 e sgg.; F. Guerrieri (a cura di), *La Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, Firenze 1980; C. Elam, *Brunelleschi and Donatello in the Old Sacristy*, in "Burlington Magazine", 129, 1987; E. Baldini (a cura di), *Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo*, Firenze 1989; M. Trachtenberg, *On Brunelleschi's Old Sacristy as Model for Early Renaissance Church Architecture*, in J. Guillaume (a cura di), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1996 (in corso di stampa). Per il complesso di San Lorenzo G. Morolli, P. Ruschi (a cura di), *San Lorenzo. 393-1993. L'architettura*, Firenze 1993.

[48] Sul battistero di Padova e sui verosimili rapporti del Brunelleschi con il mondo padovano e veneto, vedi Klotz, *Die Frühwerke*... cit., ed. 1970, p. 122 sgg. (ed. 1990, p. 140 sgg.); Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*... cit., p. 269 sgg.; V. Hoffmann, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 447 sgg.; L. Puppi, *Tracce a Padova del Brunelleschi architetto*, ibid., p. 741 sgg.; H. Saalman, *Carrara Burials in the Baptistery of Padua*, in "Art Bulletin", 69, 1987, p. 376 sgg.; id., *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 128 sgg.

[49] Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit. e, in particolare, fig. 10 punto C. Il Thoenes, *Zu Brunelleschis Architektursystem* cit., interpreta questi sostegni angolari come le parti affioranti di un pilastro a forma di croce. Si tratta comunque di una soluzione derivata dall'architettura antica e dal battistero.

[50] F. Gurrieri e altri, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., specialmente alla p. 581.

[51] Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit., pp. 90-91.

[52] Poiché la storia della sacrestia Vecchia è strettamente legata a quella della ricostruzione del-

la chiesa di San Lorenzo, vedi *supra* nota 47 e in particolare Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 107 sgg., 144 sgg., 199-207, con indicazioni bibliografiche, individuazione delle preesistenze e delle fasi di costruzione. L'interpretazione dei documenti d'archivio e del racconto, pure sostanzialmente attendibile, del Manetti, ha dato talvolta luogo a fraintendimenti. L'interpretazione più attendibile è che Filippo avrebbe preferito inserire lungo le navate cappelle quadrate analoghe a quelle del transetto (secondo uno schema planimetrico simile a quello della nota pianta riportata da Giuliano da Sangallo — Taccuino Senese, Falb., f. 21v. — e come ricostruito dal Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., fig. 13 a p. 207) ma si adattò "malvolentieri" a progettare una chiesa a tre navate senza cappelle. Tuttavia, morto Giovanni di Bicci e tornati i Medici a Firenze, nel giugno 1434 fu approvato un progetto, con cappelle semicircolari inquadrate da paraste corinzie, che (considerando che il Brunelleschi non è nominato) il Saalman riferisce (forse imprudentemente) a Michelozzo e ricostruisce nella sua fig. 10.

[52] Sul lato sud, una di queste piccole porte dà accesso alla sacrestia. Secondo Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., la loro decorazione a conchiglia sarebbe attribuibile a un intervento di Michelozzo dopo il 1434-35, il quale avrebbe anche voluto aggiungere le cappelle semicircolari sui lati.

[53] Cfr. specialmente il classico R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, specialmente alla p. 37 sgg.; anche R. Fener-Toth, *The "Apertionum Ornamentum" of Alberti and the Architectura of Brunelleschi*, in "Acta Historiae Artium Academiae-Scientiarum Hungaricae", XXIV, 1978, p. 147 sgg.

[54] Tutte le monografie sul Brunelleschi, alle quali rimandiamo, e una estesa letteratura critica (v. Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit. *ad indicem*), si soffermano a lungo sulla cappella de' Pazzi, quasi sempre celebrata specialmente per le sue proporzioni e, nella letteratura più recente, per l'abilità dimostrata nella soluzione in un'area estremamente soggetta a vincoli. Ricordiamo pertanto solo Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 210 sgg. e specie per il problema delle proporzioni J. Guillaume, *Désaccord parfait. Ordres et mesures dans la chapelle des Pazzi*, in "Annali di architettura", 2, 1990, p. 9 sgg.; inoltre M. Trachtenberg, *Brunelleschi, Michelozzo and the Problem of the Pazzi Chapel*, il cui contenuto è stato anticipato in conferenze e in *Why the Pazzi Chapel is not by Brunelleschi / Perché la Cappella dei Pazzi non è di Brunelleschi*, in "Casabella", LX, giugno 1996, n. 235, p. 58 sgg.; id., *Michelozzo e la Cappella dei Pazzi*, in "Casabella", n. 642, febbraio 1997. Forse significativamente, infatti, la cappella è ignorata nella *Vita* del Manetti (che tuttavia è verosimilmente interrotta e incompleta) mentre è ricordata nelle vite dei *XIV Uomini Singhularii in Firenze* (Brunelleschi "edificho el capitolo de pazzi nel chiostro primo di sta croce di firenze") scritte (1494-97) da ignoto autore non sempre attendibile, oltre che da fonti più tarde. Tuttavia la paternità brunelleschiana è universalmente accettata (malgrado, talvolta, alcune motivate critiche; cfr. ad. es. Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit., p. 222) e solo decisamente negata, con acute considerazioni e con argomenti da non sottovalutare, da M. Trachtenberg. Pur concordando con molte delle osservazioni e delle fini analisi stilistiche di questo studioso, si può pensare che un progetto brunelleschiano poté essere redatto, dopo l'incendio del 1423, intorno alla metà degli anni venti (Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 150, 211 sgg., particolarmente alle pp. 228-232, 276 sgg.) o un poco dopo e forse iniziato, nello spiccato di fondazioni e al rustico, almeno per delimitare l'area, anche prima della portata al catasto del 1433, pure se i fondi per portare avanti la costruzione sembra fossero realmente disponibili solo dal 1442. È comunque molto probabile che il progetto di Filippo, seppur forse da lui iniziato ad attuare, non dovette essere portato molto avanti con il suo controllo, specie nella definizione esecutiva, nelle membrature e rifiniture, ma attuato e completato con la guida di altro architetto. Tuttavia un progetto precoce — e dunque non tardo ma accostabile alla sacrestia Vecchia e non alle opere degli anni trenta e quaranta — doveva essere indispensabile anche per valutare un adeguato stanziamento di fondi. Inoltre la notizia che il 7 gennaio 1443 Eugenio IV pranzò "nella camera" che "Andrea Pazzi a fatta fare sopra al capitolo di nuovo fatto" (cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 276) — cioè costruito (terminato?) da poco? — sopra la sacrestia ("capitolo") al lato della scarsella della cappella Pazzi e accessibile dalla scala al dormitorio del noviziato, indica non solo uno stato avanzato dei lavori ma anche la presenza di un progetto in precedenza quasi sicuramente coordinato con gli adiacenti lavori medicei condotti (1440-45 c.) da Michelozzo. Quest'ultimo potrebbe aver dunque curato l'attuazione dell'insieme. Ma la sua architettura — visibile nell'adiacente noviziato di Santa Croce — è ben diversa — come anche quella di tutta la sua produzione successiva — da quella della cappella Pazzi, così efficacemente caratterizzata da una nella sostanza inedita e rigorosamente sintattica intelaiatura organizzativa. Quanto alla facciata porticata (vista dal Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 250 sgg. come pertinente al progetto brunelleschiano) essa sembra notevolmente lontana (contrariamente a quella della parete esterna di sottoportico) da ogni sicura architettura di Filippo: sia nell'uso delle colonne architravate; sia nelle incongrue piccole paraste binate che le sovrastano (secondo un motivo di origine tardogotica e ghibertiana già ripreso e reinterpretato da Michelozzo nel sepolcro Brancacci); sia nella plasticità della volta a botte cassettonata all'antica; sia nella cupoletta che taglia l'occhio di facciata (cfr. G. Laschi, P. Roselli, P. A. Rossi, *Indagini sulla Cappella dei Pazzi*, in "Commentari", 13, 1962, pp. 24-41; S. Cabassi, R. Tani, *Il Portico della Cappella Pazzi: nuove ricerche ed ipotesi*, in "Città di vita", 5, 1981, pp. 401-430 e Firenze 1982) e che almeno suggerisce una revisione (cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 255 sgg.) del progetto originario, forse riferibile alla cerchia Michelozzo-Rossellino e collaboratori, nei tardi anni cinquanta e i primi anni sessanta.

[55] Cfr. specialmente il fondamentale Guillaume, *Désaccord parfait...* cit., con l'esame critico di precedenti interpretazioni.

[57] Ibid., p. 15; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 124-126.

[58] Nella soluzione del Pantheon — poi ripresa dall'Alberti e da altri — non esisteva questo problema in quanto la trabeazione sulle due paraste ai lati non continua anche sul lato di fondo e dunque non avrebbe avuto senso il piccolo risvolto della parasta. Forse dal vestibolo del Pantheon deriva anche l'inserimento di grandi cassettoni nella volta a botte (in ambedue i casi "sostenuta" da due paraste); tuttavia nella cappella Pazzi divenute otto (invece di cinque), cioè di numero pari per consentire, con un prospettico "pieno" in asse (G. De Angelis d'Ossat, *Un carattere dell'arte brunelleschiana*, in *Saggi di Storia dell'architettura*, vol. I, Roma 1942), la corrispondenza "costruttiva" di una costola piena del cassettonato con una "cresta" della cupola.

[59] Sul Santo Spirito, illustrato in tutte le monografie sul Brunelleschi, vedi le indicazioni bibliografiche in Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem*. In particolare L. Benevolo, S. Chieffi, G. Mezzetti, *Indagine sul S. Spirito del Brunelleschi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 15, 1968, pp. 1-52 e, anche per la discussione dei varii problemi storiografici, Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 336-379. Vedi anche F. Quinterio, *Un tempio per la repubblica: la chiesa ... dello Spirito Santo a Firenze. Dal primo nucleo duecentesco al progetto brunelleschiano*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli* cit. Le opere progettate dopo i primi anni trenta, che costituiscono la cosiddetta opera tarda o "matura", mostrano (specie se da queste è espunta la cappella Pazzi e inserito il palazzo di Parte Guelfa) un notevole sviluppo e una coerente maturazione della "maniera" del Brunelleschi. Cfr. in proposito, malgrado alcuni fraintendimenti, il classico saggio di L. H. Heydenreich, *Spatwerke Brunelleschis*, in "Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen", LII, 1931, pp. 1-28. Per una nostra (vecchia ma forse non del tutto superata) interpretazione di questa tarda produzione, vedi Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"...* cit. Generalmente, e già dall'Heydenreich, questa svolta nell'opera del Brunelleschi (ignorata o contestata da alcuni studiosi, come ad es. dal Luporini, *Brunelleschi...* cit., specialmente alla p. 27 sgg. e, tendenzialmente, anche dal Saalman) è messa in rapporto con un supposto (Heydenreich) ma probabile nuovo viaggio a Roma tra la fine del 1432 e l'estate del 1434, quando sono anche a Roma Donatello e, verosimilmente, Michelozzo e altri artisti fiorentini. Ma non è da dimenticare che dal 1434 al 1443 è, pur con interruzioni, a Firenze anche l'Alberti, già nel 1435 esperto di Vitruvio e certo in contatto con gli artisti fiorentini. Già a conoscenza di monumenti romani, egli può aver contribuito all'accentuazione di orientamenti antichizzanti.

[60] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 343 sgg. Stoldo de' Frescobaldi, la cui famiglia aveva il patronato della cappella Maggiore della vecchia chiesa e doveva presiedere l'iniziativa della ricostruzione, dopo essere stato affiancato come Operaio a San Spirito da Piero di Goro del Benino di parte medicea, perde l'ufficio di Balia dopo il ritorno di Cosimo. Nell'aprile 1436 compaiono poi cinque

Operai quasi tutti legati ai Medici.

[61] Cfr. Manetti, *Vita* cit., p. 122, con in nota il riferimento a Vitruvio, IV, 5, 2, ripreso dall'Alberti, *De re aedificatoria*, V. 7. Sull'argomento, oltre a Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 377-379, vedi successiva nota 62.

[62] Cfr. specialmente, sulla proposta brunelleschiana di organizzazione della zona medicea di San Lorenzo e palazzo Medici, C. Elam, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici...*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, p. 44 sgg. Sul fondamentale tema riguardante la concezione delle architetture brunelleschiane come elemento di organizzazione urbana, vedi P. Ruschi, C. Romby, M. Tarassi (a cura di), *La città del Brunelleschi*, Firenze 1980; vedi anche per un inquadramento d'insieme, R. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, Baltimore 1980 (ed. it. Bologna 1984); G. Fanelli, *Firenze, architettura e città*, Firenze 1973; V. Franchetti Pardo, *Firenze tra Quattrocento e Cinquecento: linee di sviluppo urbanistico*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Firenze 1989; id., *Culture brunelleschienne et construction dans la Florence du XV siècle*, in *Filippo Brunelleschi. 1377-1446*, Paris s.d.; Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., cap. IV, 2; cap. VI; cap. VIII, 4; cap. X, 3; id., *The Transformation of the City in the Renaissance: Florence as Model*, in "Annali di Architettura", 2, 1990, p. 73 sgg.

[63] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 363 sgg. La pianta del progetto del Brunelleschi, con quattro porte in facciata, è riportata da Giuliano da Sangallo — che invano sostenne presso Lorenzo il Magnifico il principio di attenersi nella costruzione all'idea dell'autore — nel f. 14r del suo cod. Barb. Lat. 4424 della Bibl. Vaticana. Cfr. per le alterazioni al progetto di Filippo, dati e problemi in Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., specialmente alle pp. 373-377.

[64] Ibid., p. 374.

[65] Per l'impianto metrico e proporzionale vedi Benevolo, *Indagine sul S. Spirito* cit.; Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 361 sgg.

[66] Sulla rotonda (oratorio degli Scolari), illustrata in quasi tutte le monografie del Brunelleschi, oltre la biografia indicata in Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem* (tra cui specialmente G. Miarelli Mariani, *I disegni per la Rotonda degli Angioli...*, in "Antichità viva", XIX, 1975, 2, p. 35 sgg.; id., *Il tempio fiorentino degli Scolari...*, in "Palladio", n.s., XXIII-XXV, 1974-76 (1976), p. 45 sgg.; G. Bass, *Two Documents of the Tempio degli Angioli...*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit., p. 477) cfr. specialmente Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 380 sgg., con la generale discussione dei problemi. Vedi anche M. Scalzo, *... La pianta della Rotonda degli Angeli*, tesi di dottorato, Firenze 1996.

[67] Cfr. C. Stinger, *Ambrogio Traversari and the "Tempio degli Scolari" at S. Maria degli Angeli in Florence*, in S. Bertelli e G. Ramakus (a cura di), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978; G. C. Carfagnini (a cura di), *Ambrogio Traversari nel VI Centenario della nascita*, Convegno Internazionale (1986), Firenze 1988; S. Frigerio, *Ambrogio Traversari, un monaco e un monastero nell'umanesimo fiorentino*, Siena 1988.

[68] Bass, *Two Documents...* cit.; ma cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., specialmente alla p. 395 sgg., con ricostruzione della situazione urbana, fig. 27, pp. 408-409.

[69] Cfr. nella bibliografia sopra indicata la miniatura del codice Rustici, c. 1450, probabile interpretazione del modello del Brunelleschi, con l'esterno a frontoni triangolari e, sembra, contrafforti (pur da alcuni reputata scarsamente attendibile); la pianta nel f. 15v, del codice Barb. Lat. 4424, di Giuliano da Sangallo e sue derivazioni. Cfr. in proposito G. Miarelli Mariani, in *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, catalogo (Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi), Firenze 1997, p. 109 sgg.

[70] Cfr. ad esempio l'importante disegno GDSU 7982 (cfr. Miarelli Mariani, *I disegni per la Rotonda degli Angioli...* cit.); quello al Louvre, inv. 681, pianta del Vasari, con la scritta "di mano di me? [?] Filippo di Ser Brunelescho", tarda presunta copia di un progetto autografo ecc.

[71] Per le misure della rotonda vedi specialmente Miarelli Mariani, *Il tempio fiorentino...* cit.

[72] Vedi Miarelli Mariani, *Il tempio...*, cit. Oltre i disegni citati, è fondamentale il disegno prospettico dell'interno (forse dal modello redatto, secondo il Manetti dal Brunelleschi) al f. 85 del codice Ashburnham App. 1828, Biblioteca Laurenziana. Lo strano, per molti versi poco attendibile e probabilmente assai tardo (secolo XVIII?), disegno GDSU 3219Ar deriverebbe da uno dei mitici autografi del Brunelleschi che secondo molti tardi autori erano conservati, pur consunti e sbiaditi, nel convento degli Angeli, così come pure una serie di incisioni (Onofrio Boni, 1786, ripresa dal Seroux d'Agincourt; Telemaco Bonaiuti, 1821 ecc.). Sono evidenti le divergenze tra il disegno Ashburnham e questa seconda serie di rappresentazioni, specialmente nelle coperture. Una fondamentale descrizione dell'edificio è quella inserita nella *Historia Camaldulensium, pars posterior*, 1579 di Agostino Fortunio (riportata in von Fabriczy, *Brunelleschiana* cit., pp. 1-84 e in Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit., pp. 379-380).

[73] La ricostruzione grafica del progetto di Filippo da noi proposta nel 1972 (Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"...* cit.) va riveduta in base alle misure, fornite dal Fortunio, riportate da Miarelli Mariani e alle indicazioni e rettifiche di questo studioso e del Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 396 sgg. Rimangono alcune incertezze. Il disegno Ashburnham 1828, f. 85, che forse rappresenta un modello (che, se è quello del Brunelleschi, il Manetti sembra indicare — ? — come smarrito: il tempio si potrebbe completare "trovandosi il modello") presenta sulle cappelle perimetrali volte a botte; mentre altri disegni di epoca successiva (come GDSU 3219Ar e le incisioni da cui deriva la ricostruzione del Marchini — che riprodurrebbero il "disegno originale" del Brunelleschi) indicano volte a vela. È pertanto difficile individuare la soluzione originaria. Ciò ha anche fatto sospettare (Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 401-403) la presenza di due progetti (quello Ashburnham con il "modello" e quello del codice Barb. Lat. 4424, di Giuliano da Sangallo verso il 1480-90). Tutte e due le soluzioni sono plausibili né è possibile escludere che esse possano essere alternative, o cronologicamente diverse, proposte del Brunelleschi. Comunque (diversamente dalla ricostruzione Miarelli Mariani) in ambedue i casi la parasta filiforme angolare rende sicura anche nelle cappelle la presenza di una trabeazione come quella del vano centrale: cerchiante tutt'intorno il vano e passante sopra le nicchie (cfr. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"...* cit.; come pur ambiguamente suggerito dal disegno Ashburnham) come ad esempio nella sacrestia Vecchia, nelle cappelle del transetto di San Lorenzo, nella cappella Pazzi (cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 399); oppure con nicchie più alte e tratti solo angolari di trabeazioni (come nei disegni e nelle incisioni derivati dal supposto "disegno del Brunelleschi") a sostegno di una volta a vela; un po' come, ma con paraste, nelle navate del Santo Spirito. Le cappelle erano illuminate da proprie finestre. È invece incerta la presenza di un lanternino (presente nel disegno Ashburnham ma sostituito da una sfera nel codice Rustici). Necessariamente generica e ipotetica è poi ogni ricostruzione dell'esterno, pur verosimilmente con frontoni triangolari e contrafforti.

[74] Cfr. W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* cit., III, 1952, p. 133, n. 31; L. Gori Montanelli, *La tradizione architettonica in Toscana*, Firenze 1971, p. 20; Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique...* cit., p. 283; Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"...* cit., p. 118 sgg.

[75] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 287 sgg., fondamentale anche per la storia della costruzione e l'individuazione e datazione delle parti preesistenti. L'argomento è trattato in quasi tutte le monografie sul Brunelleschi (vedi ad esempio Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit.). Per contributi precedenti il 1977, vedi Carbonara-Bozzoni, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem*; per quelli successivi, vedi almeno D. Finiello Zervas, *The Parte Guelfa Palace, Brunelleschi and Antonio Manetti*, in "The Burlington Magazine", 126, 1984, p. 94 sgg.

[76] Cfr. ad esempio le osservazioni di De Angelis d'Ossat, *Brunelleschi e il problema delle proporzioni*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit., p. 217 sgg., specialmente alle pp. 220-221.

[77] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 335. Il motivo della monofora (o nicchia) arcuata sormontata da un occhio (o tondo) è pure presente nella cappella Pazzi. Può prendere spunto da un motivo talvolta presente nell'architettura due-trecentesca specialmente religiosa (ad esempio l'abside dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia; cfr. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique...* cit., p. 281). Ma un motivo analogo (cfr. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"...* cit., n. 9) compariva a Roma sul fianco della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

[78] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 336.

[79] M. Salmi, *Il Palazzo della Parte Guelfa e F. Brunelleschi*, in "Rinascimento", II, 1951, 1, p. 3 sgg.; Battisti, *Filippo Brunelleschi* cit.; Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 335.

[80] Sulla cupola in generale e sulle Tribune Morte, vedi Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Cupola...* cit., p. 82 sgg.; id., *Filippo Brunelleschi The*

Buildings cit., p. 411 sgg. (che, interpretando un documento — cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola*... cit., p. 277, doc. 296. 1-2 — reputa certo che un primo progetto prevedeva tribune poligonali). E, oltre alla trattazione nelle diverse monografie (come quelle di E. Luporini, E. Battisti ecc.), vedi la bibliografia in Bozzoni, Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia* cit., *ad indicem* e specialmente il classico L. H. Heydenreich, *Spatwerke Brunelleschis* cit.; Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit.

[81] Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., p. 411.

[82] Le semicolonne binate non erano mai in precedenza state usate dal Brunelleschi. Erano comparse invece (forse desunte da sarcofagi e simili) nel trono della Vergine del polittico di Pisa di Masaccio (1426), National Gallery di Londra, e nell'altare della sua *Trinità* di Santa Maria Novella. Precocemente paraste binate sono pure impiegate da Michelozzo e Donatello. Cfr. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit., p. 109, n. 11. Nelle Tribune l'uso di semicolonne, invece che paraste, è evidentemente in rapporto con la visuale a distanza. Tuttavia, in questi anni, semicolonne sono pure previste nel Santo Spirito. Si tratta dunque di una maturazione, in senso antichizzante e plastico (Heydenreich), dei modi di Filippo.

[83] Un sovracapitello a forma di mensola era nel portale del tardoantico tempio di Romolo al foro Romano. Cfr. F. P. Fiore e al., *Il "Tempio di Romolo"*..., in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", CXXVI (1980), pp. 157-162; elemento simile a quello delle tribune, era comparso più volte nell'opera di Giotto e dei suoi continuatori. Cfr. Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit., p. 109, n. 11.

[84] Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola*... cit.; Heydenreich, *Spatwerke Brunelleschis* cit.; e fra le monografie specialmente Sanpaolesi, *Brunelleschi* cit.; e anche Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura"*... cit.

[85] Cfr. specialmente Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola*... cit. È difficile stabilire quanto fedelmente fu seguito il progetto e il modello del Brunelleschi, redatto da Antonio Manetti Ciaccheri e del quale il modello ligneo dell'Opera del Duomo è forse copia piuttosto fedele. Anche basandosi sulle indicazioni del Manetti (*Vita* cit. p. 117; nella realizzazione gli "archetti" delle finestre "non essere mezzo tondo ma molto più ... que' marmi sopra i cardinali delle porticelle che sono negli sproni sotto e' viticci, non essendo a punto nel modello, non sono a punto nella lanterna"), si può pensare che le arcate delle finestre siano state fortemente allungate e che la nicchia conchigliata dei contrafforti possa essere stata precisata in elevazione da Michelozzo che impiega questo motivo, di ascendenza ghibertiana, dal sepolcro Coscia alle porte del transetto di San Lorenzo (pure se, ma in altra forma, lo riprende anche il Brunelleschi nelle Tribune Morte). Lo strano capitello d'imposta degli archi delle finestre, con echino a ovoli e collarino a foglie, ripreso da un modello tardoantico di Santa Reparata, può anch'esso essere un'interpretazione di Michelozzo o di Antonio Manetti Ciaccheri. A quest'ultimo risale poi il disegno esecutivo (1453) dei "viticci" delle volute dei contrafforti. Desta perplessità anche la definizione "accademica" e forse non brunelleschiana degli ordini architettonici interni ed esterni. Alcuni particolari della cuspide poterono poi essere stati precisati dal Rossellino. Cfr., anche per l'esame dei documenti, F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma 1979, specialmente alle pp. 36-40 e 260 sgg.

[86] Lo schema d'insieme rievoca, come è stato più volte rilevato, oggetti di oreficeria largamente diffusi tra Trecento e Quattrocento; ma anche, ad esempio, il sostegno del tavolo di san Gregorio nella porta Nord (*ante* 1424) del Ghiberti e in particolare il nodo del pastorale del san Ludovico (1422-25) di Donatello.

[87] Cfr. in contrario le pur sottili letture del Luporini, *Filippo Brunelleschi*... cit., p. 64 sgg.

[88] Vedi specialmente A. Bruschi, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti*, in "Palladio", serie 3a, XXV, 1978, n. 1; H. Burns, *Un disegno architettonico dell'Alberti e la questione del rapporto Brunelleschi e Alberti* in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 105 sgg. Per il testo volgare del *De pictura*, C. Grayson (a cura di), *Opere volgari*, vol. III, Bari 1973, p. 7.

[89] Sul Ghiberti anche architetto vedi R. Krautheimer, T. Krautheimer Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956 e ed. successive; *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Convegno Internazionale, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze 1978), Firenze 1980, specialmente i saggi di H. Burns, S. Ray, H. Saalman, P. Sanpaolesi e anche *Ghiberti e l'architettura*, (contributi dell'Istituto di Storia dell'Architettura e Restauro e dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni, Università di Firenze), Firenze 1978; G. Marchini, *Ghiberti architetto*, Firenze 1978; M. Trachtenberg, *Brunelleschi, Ghiberti and l' "occhio" minore of Florence Cathedral*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 3, p. 256 n.; R. Jones, *Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinita*, in "Rivista d'arte", XXXVII, 1984.

[90] Su Donatello, tra i tantissimi contributi, vedi specialmente H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, e ed. successive; *Donatello e il suo tempo*, VII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze 1966), Firenze 1968; M. Lisner, *Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1958; J. Pope Hennessy, *Donatello*, Firenze 1985; A. Rosenauer, *Donatello, l'opera completa*, Milano 1953; G. Morolli, *Donatello: immagini di architettura. Un classicismo cristiano tra Roma e Costantinopoli*, Firenze 1987 e anche M. Greenhalgh, *Donatello and his sources*, London 1982. Su Michelozzo scultore e architetto, H. Mc Neal Caplow, *Michelozzo*, New York 1977; A. Natali, *L'Umanesimo di Michelozzo*, Firenze 1980; M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984; *Michelozzo, scultore e architetto nel suo tempo, Atti del Convegno Internazionale*, Firenze 1996.

[91] Vedi R. Lieberman, *Brunelleschi and Masaccio in Santa Maria Novella*, in "Memorie Domenicane", n.s., 1981, 12, p. 127 sgg.; anche per un inquadramento complessivo e bibliografia, L. Berti, A. Paolucci (a cura di), *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, Milano 1990; L. Berti, *Masaccio*, Milano 1964 e anche J. Polzer, *The Anatomy of Masaccio's Holy Trinity*, in "Jahrbuch der Berliner Museum", 1971, p. 117. Per una restituzione grafica dell'architettura, Sanpaolesi, *Brunelleschi* cit.; H. W. Janson, *Ground Plan and Elevation in Masaccio's Trinity Fresco, in Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, London 1967, p. 83 sgg.; V. Hoffmann, *Masacciostrinitätsfresko: die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XI. Band, 1996, Heft 1\2.

[92] A. Rosenauer, *Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit*, Wien 1975, p. 32 sgg. Sul tabernacolo di Parte Guelfa, oltre alla bibliografia in nota 3, *supra*, vedi D. Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, Locust Valley 1987, p. 138 sgg.

[93] Specialmente Mc Neal Caplow, *Michelozzo* cit.

[94] G. Morolli, *Brunelleschi e l'arredo umanistico di S. Maria del Fiore*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 603 sgg.; Borsi, Morolli, Quinterio, *Brunelleschiani* cit., specialmente alla p. 182 sgg.

[95] Oltre a G. Morolli, in Borsi, Morolli, Quinterio, *Brunelleschiani* cit., vedi Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit.; vedi anche la bibliografia sulla sacrestia Vecchia, *supra* nota 47.

[96] A. Parronchi, *Un tabernacolo brunelleschiano*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., p. 239 n.; M. Haines, *La Sagrestia delle Messe del duomo di Firenze*, Firenze 1983. Oltre a Borsi, Morolli, Quinterio, *Brunelleschiani* cit., vedi *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti detto "Il Buggiano" (Buggiano Castello 1979)*, Rastignano 1980, e ivi specialmente M. G. Ciardi Dupré Del Poggetto, *Il "Buggiano" scultore*. Per confronti e analisi linguistiche di questa e di altre opere di scultori-architetti del tempo, M. Bulgarelli, *La cappella Cardini a Pescia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996.

[97] F. Gurrini, *Michelozzo e Donatello nel pulpito di Prato*, Firenze 1970 e contributi indicati *supra*, nota 90.

[98] Cfr. specialmente Natali, *L'Umanesimo di Michelozzo* cit. Per i problemi degli ordini, A. Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma 1417-1527*, Milano 1989, p. 410 sgg. Nel clima di sperimentale ricerca dell'Antico — del quale è partecipe anche il Brunelleschi — colonne con capitello "composito" e colonne con capitello ionico, poste allo stesso livello in uno stesso partito, erano comparse nel trono della Madonna di Masaccio (1426) alla National Gallery.

[99] Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici*... cit.; id., *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini*... cit. Sugli ordini di Bramante, oltre a Bruschi, *Bramante architetto* cit., *passim*. Vedi specialmente C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990.

[100] Oltre i contributi in nota 90, *supra*, vedi V. Martinelli, *Donatello e Michelozzo a Roma*, in "Commentari", VIII, 1957 e IX, 1958; M. Levine Dunkelman, *A new Look at Donatello's Saint Peter's Tabernacle*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXVIII, 1991, nn. 1447O-71, p. 11 sgg.

[101] Vedi per Donatello, oltre alle indicazioni *supra* in nota 3, L. Becherucci, G. Brunetti, *Il*

Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, Milano 1965-70, pp. 280-282. Su Luca, specialmente J. Pope Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980.

[102] Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato...* cit., pp. 221-223.

[103] Thoenes, *"Spezie" e "ordine" di colonne...* cit., p. 468; Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici...* cit.

[104] R. Krautheimer, T. Krautheimer Hess, *Ghiberti* cit., specialmente alla p. 315 sgg. e, con tesi diverse, Bruschi, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti* cit., *passim*; Burns, *Un disegno architettonico di Alberti...* cit., pp. 115-117.

[105] La placchetta al Louvre sembra rappresentare Cristo che libera un'indemoniata. È molto diversamente datata e attribuita. Cfr. R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'arte", V, 1941, pp. 61-62, la dà con sicurezza al Brunelleschi; M. Salmi, *Masaccio*, Milano 1947 (2a ed. 1948), pp. 226-27, a Donatello o Andrea del Castagno; Sanpaolesi, *La Sacrestia Vecchia...* cit., pensa possa risalire a un'idea del Brunelleschi e la data tra 1427 e 1435; H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello* cit., p. 131 n. 5, la fa risalire alla seconda metà del secolo; A. Parronchi, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano 1964, p. 245 sgg. la dà al Brunelleschi; J. Pope Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, cat. 280, pp. 80-81; Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 156 n. 9, 212 n. 5, vi riconosce un tempio a croce inscritta, forse anche *ante* 1450; Battisti, *Brunelleschi* cit., p. 372, reputa la rappresentazione non pertinente al San Lorenzo, come da qualcuno supposto; C. Verga, *Dispositivo Brunelleschi 1420*, Crema 1978, p. 71 sgg., la dà al Brunelleschi, la pone tra il 1420 e il 1430 e ne dà una restituzione planimetrica e in elevazione (a nostro parere discutibile specie nella sovrapposizione al fronte di un portico architravato); J. Pope-Hennessy, *The Study of Italian Plaquettes*, in A. Luchs (a cura di), *Italian Plaquettes*, National Gallery of Art, Washington, *Studies in the History of Arts*, vol. 22, Hannover-London 1989, p. 22, riferendosi a un'ipotesi di Isabelle Hyman, la considera databile alla metà degli anni cinquanta e attribuibile a una bottega fiorentina come quella di Maso Finiguerra. Ma si noti il notevole rigore architettonico dell'edificio rappresentato. Prendendo come modulo la larghezza della parasta scanalata (non colonna o semicolonna) l'insieme del fronte è 26 moduli, scompartito in cinque campate e sopraelevato al centro da un corpo di 16 moduli. Si può dunque dedurre che il vano centrale (forse a vela più che a cupola?) copra un vuoto di 14 moduli di lato e le cupolette agli angoli vani di 5 moduli. Questa precisa organizzazione architettonica può dunque far pensare all'utilizzazione di un disegno di un architetto (che potrebbe anche essere Filippo) da parte di una bottega fiorentina pure successivamente alla sua morte.

[106] Sul Rossellino, oltre che U. Thieme, F. Becker, *Künstlerlexikon*, *ad vocem*, di L. H. Heydenreich e F. Schottmuller, XXXIX, Leipzig 1935 e L. Planiscig, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Wien 1942, vedi specialmente C. Randall Mack, *Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino* (Ph. D. Diss., University of North Carolina), Chapel Hill 1972; Id, *Pienza, The Creation of Renaissance City*, Ithaca, New York-London 1987; H. Saalman, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti and Rossellino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXV, 1966, n. 3; A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977. Sulla Fraternita, M. Salmi, *Bernardo Rossellino ad Arezzo*, in M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, p. 254 sgg.; M. Mercantini, *Bernardo Rossellino e Giorgio Vasari nel palazzo di Fraternita in Piazza Grande di Arezzo*, in "Atti e memorie dell'Accad. Petrarca di lettere, arti e scienze", n.s., XLIII, 1979-80, p. 188 sgg.

[107] Mc Neal Caplow, *Michelozzo* cit., I, p. 409 sgg.; Lightbown, *Donatello e Michelozzo...* cit., I, p. 225 sgg.; Ferrara, Quinterio, *Michelozzo...* cit., p. 198 sgg.

[108] Mc Neal Caplow, *Michelozzo* cit.; Ferrara e Quinterio, *Michelozzo...* cit., p. 243 sgg. Sugli ordini, Bruschi, *L'Antico e la riscoperta...* cit.; id., *L'Antico e il processo di identificazione...* cit. Per i capitelli, vedi anche M. Gosebruch, *Florentinische Kapitelle...*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VIII, 1958, p. 114 sgg.

[109] Cfr. i contributi citati *supra* in nota 90, 107, 108.

[110] Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino...* cit., p. 33 sgg.; Borsi, Morolli, Quinterio, *Brunelleschiani* cit., p. 332 sgg.; A. Bruschi, *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, Convegno Internazionale di studi su Piero della Francesca (Urbino, Arezzo, Sansepolcro, 4-11 ottobre 1992), a cura di S. Danesi Squarzina, Padova, 1996, p. 265 sgg.

[111] W. von Oettingen, *Der Bildhauer-architekt Antonio Averlino genannt Filarete*, Leipzig 1888; M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908; M. Salmi, *Antonio Averlino detto il Filarete e l'architettura lombarda del primo Rinascimento*, in *Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'architettura*, Firenze 1938. Sul *Trattato*, ma anche sull'attività del Filarete, in generale, specialmente P. Tigler, *Die Architekturtheorie der Filarete*, Berlin 1963; H. Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura*, in "The Art Bulletin", XLI, 1959, p. 188 sgg.; L. Grassi, *Introduzione* a Filarete, *Trattato...* cit., con nota cronologica e bibliografia.

[112] Vedi *supra*, nota 3 e, anche per aggiornamenti pure bibliografici, *Omaggio a Donatello, 1386-1986*, Firenze 1986; A. Calore, *Contributi donatelliani*, Padova 1996.

[113] Vedi *supra*, nota 47.

[114] Vedi *supra*, nota 90.

[115] Saalman, *The Palazzo Comunale in Montepulciano...* cit.

[116] P. Roselli, *Coro e cupola della SS. Annunziata a Firenze*, Pisa 1971; Ferrara, Quinterio, *Michelozzo...* cit.; L. Brown Beverly, *The Tribuna of SS. Annunziata in Florence*, Ann Arbor 1989. Vedi anche E. Casalini, *La Santissima Annunziata e i Serviti*, in *La Chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, Milano 1992; id., *Michelozzo di Bartolomeo e l'Annunziata di Firenze*, Firenze 1995.

[117] Vedi specialmente i diversi contributi in Cherubini, Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze* cit. e specialmente quello di B. Preyer, *L'architettura del Palazzo Mediceo*, ibid., p. 58 sgg; anche A. Tönnesmann, *Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur soziolen Typik des Palazzo Medici*, in A. Beyer e B. Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "Il Gottoso" (1416-1469)*, Berlin 1993, p. 71 sgg.

[118] Ferrara, Quinterio, *Michelozzo* cit., p. 252 sgg.; G. Galletti, *Villa Medici a Fiesole*, in G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, p. 79 sgg.

[119] Bruschi, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti* cit.; Burns, *Un disegno architettonico dell'Alberti...* cit. in nota 88.

Leon Battista Alberti

HOWARD BURNS

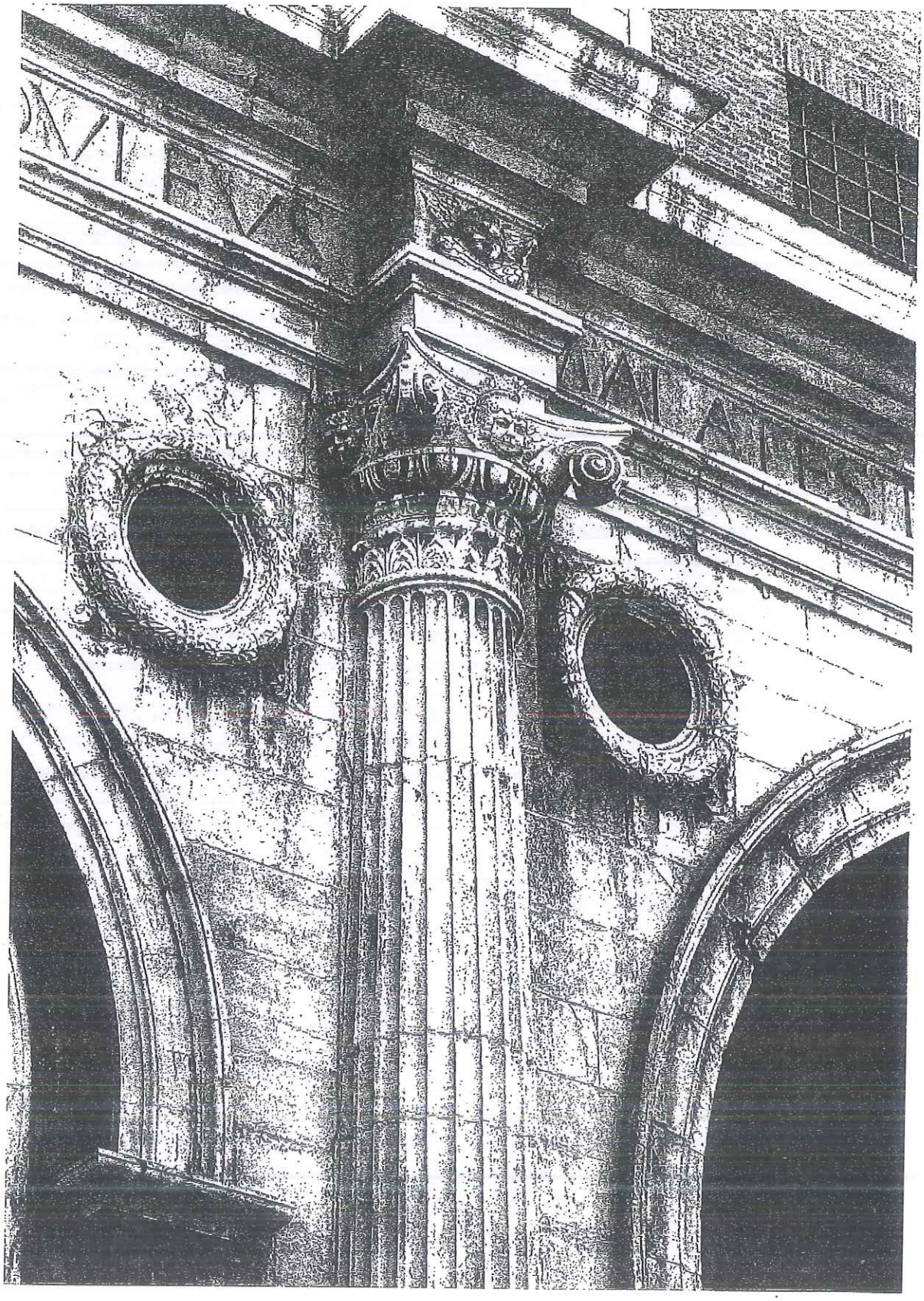
Alberti è la figura più influente nella storia dell'architettura rinascimentale. Il suo *De re aedificatoria* è probabilmente il testo più intelligente e di maggior risonanza mai scritto sull'architettura. Le sue opere costruite esemplificano i principi enunciati nel trattato, stabilendo per edifici sacri, pubblici e residenziali nuove formule, poi costantemente imitate. Proclamare i meriti di Alberti non significa però sminuire l'importanza dei suoi modelli: Vitruvio, gli architetti dell'antica Roma e, nella sua epoca, Brunelleschi. Senza tali esempi Alberti non si sarebbe mai tanto addentrato nel fare architettura. Ma senza la combinazione così personale di capacità e interessi che gli è propria, l'architettura occidentale avrebbe preso una strada differente, probabilmente meno ambiziosa, meno consapevole e intellettuale. I progetti di Brunelleschi perdevano di rigore quando egli si assentava dalla fabbrica, come dimostra il caso dell'ospedale degli Innocenti; e l'inventiva e l'attenzione per l'antichità di Ghiberti e Donatello non erano in sé sufficienti a fornire modelli per una nuova architettura. Senza il libro di Alberti, le sue realizzazioni e i consigli continuamente elargiti ai principali committenti dell'epoca, il corso della storia non sarebbe stato lo stesso. Non ci sarebbero stati né Palladio, né i trattati sugli ordini, né una teoria architettonica e, probabilmente, neppure un movimento moderno o un Le Corbusier.

La formazione di un architetto

A prima vista Alberti non sembrerebbe adatto a rivestire il ruolo di innovatore in campo architettonico. Anche se suo padre, Lorenzo di Benedetto, apparteneva a una celebre famiglia fiorentina, Leon Battista nacque nel 1404 a Genova, figlio illegittimo, nel periodo in cui gli Alberti erano esiliati da Firenze[1]. Visse per qualche tempo a Venezia e forse studiò a Padova presso Gasparino Barzizza: da ragazzo, almeno fuori casa, parlava probabilmente un italiano fortemente marcato dal dialetto veneto[2]. Dopo la morte del padre, nel 1421, iniziò un periodo di insicurezza e rimase esposto al comportamento ostile di alcuni parenti[3]. Queste avversità suscitarono in lui il senso della mutevolezza della fortuna e il bisogno di trovare rifugio dagli affanni e dalle fatiche della vita quotidiana nello studio, nella scrittura e nell'architettura[4]. Quel processo di composizione mentale che è per lui il fondamento dell'attività architettonica assume in tale contesto connotazioni terapeutiche. Furono forse le sfortune giovanili a renderlo ciò che è stato: un grande scrittore, un esperto delle arti e un grande architetto. E forse, senza tali rovesci, egli avrebbe impiegato il suo talento e le sue conoscenze per intraprendere con successo una carriera nella chiesa o nella vita pubblica fiorentina[5].

Rimini, tempio Malatestiano, particolare dell'ordine in facciata.

All'epoca della morte del padre, già studiava diritto canonico e civile a Bologna, dove si laureò nel



1428. In quello stesso anno venne revocato il bando contro gli Alberti, e così Leon Battista poté visitare per la prima volta la città della sua famiglia. Fiorentino più di nome che di fatto, egli aveva passato i suoi primi ventiquattro anni fuori Firenze e avrebbe poi continuato a viaggiare a lungo nell'Italia centrale e settentrionale, acquisendo così una visione dell'architettura molto più ampia rispetto alla maggior parte degli architetti del suo tempo. Quando visitò per la prima volta Firenze, lo fece come uno straniero affascinato e intenzionato a impadronirsi dell'idioma fiorentino[6], delle tradizioni cittadine e delle conquiste culturali di quel momento. L'assimilazione della cultura fiorentina e l'inserimento nell'élite intellettuale furono favorite dalla permanenza a Firenze, tra il giugno del 1434 e il 1443, di papa Eugenio IV[7]. Nel 1433 Alberti era diventato segretario del patriarca di Grado Biagio Molin, che aveva ottenuto per lui il posto di abbreviatore apostolico e il titolo di priore di San Martino a Gangalandi presso Firenze; cariche che gli garantirono la sicurezza economica. Facendo parte degli abbreviatori, Alberti era inoltre di norma tenuto ad accompagnare la corte papale.

Gli esiti più importanti del suo soggiorno fiorentino sono due libri, il trattato *Della Famiglia*, sulla tradizionale famiglia fiorentina, e il *De Pictura*, del 1435, che Alberti stesso tradusse in italiano l'anno successivo, aggiungendo la celebre dedica a Brunelleschi dov'è anche menzionato il "nostro amicissimo Donato scultore", assieme a Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio[8]. Il trattato *Della Pittura* anticipa il *De re aedificatoria*, in quanto offre una trattazione ad ampio raggio su un'arte maggiore, intesa come ricerca intellettuale e culturale che fa impiego di tecniche manuali ma che non si risolve esclusivamente in esse. Nel primo libro Alberti affronta i problemi della rappresentazione delle tre dimensioni su una superficie bidimensionale, e offre la prima esposizione accessibile della prospettiva. Alberti vi mostra anche quella capacità di osservare e tenere a mente i fenomeni visivi (ad esempio il modo in cui i riflessi verdi si riverberano sui volti di chi cammina sull'erba) che è fra gli aspetti sorprendenti del suo trattato d'architettura[9]. Nel secondo libro tratta di "circonscrizione, composizione, e ricevere di lumi". Il suo concetto di *circumscriptio* anticipa quello di "lineamenti" nel *De re aedificatoria*[10], e il modo di concepire la composizione pittorica – che, come ha mostrato Baxandall, deriva dall'analisi umanistica della struttura della proposizione – prefigura le sue idee più tarde circa il modo in cui la bellezza in architettura dipende dall'armonia dei rapporti tra le parti[11].

Non ci sono prove che Alberti abbia studiato sistematicamente l'architettura prima degli anni quaranta: Egli cita Vitruvio nel *De Pictura*, ma solo per quanto riguarda le proporzioni dell'uomo e i colori[12]. Nel 1436 ritiene che il pittore sia superiore all'architetto, poiché è lui a ideare per primo i particolari architettonici[13]. Alberti tuttavia a quell'epoca deve aver osservato con grande attenzione l'opera di Brunelleschi, come pure quella di Donatello e Ghiberti; il suo penetrante elogio della cupola brunelleschiana e della chiesa di Santa Maria del Fiore denotano già un crescente interesse in tal senso[14].

Alberti e Roma

Alberti passò gran parte dell'età adulta a Roma, e il tempo che vi trascorse fra il 1443 e il 1455 è stato particolarmente importante per la sua formazione di architetto. Nell'estate del 1443 la corte papale tornò da Firenze a Roma e il 6 marzo 1447 Tommaso Parentucelli da Sarzana, che Alberti conosceva sin dai tempi di Bologna, venne eletto papa con il nome di Nicolò V (1447-55); fu proprio in questi anni che Leon Battista scrisse il suo trattato sull'architettura. Viene quindi da chiedersi se fosse in qualche misura implicato nei grandiosi e per lo più irrealizzati progetti di rinnovamento architettonico e urbano di Nicolò V, descritti in dettaglio dall'umanista fiorentino Giannozzo Manetti, o anche nei lavori, meno ambiziosi ma importanti, effettivamente realizzati dal papa[15].

Nonostante l'ampia letteratura sull'argomento non è possibile dare risposte definitive, come già aveva riconosciuto Tafuri[16]. Alcuni elementi, tuttavia, sono chiari. L'interesse di Alberti per l'architettura e la stesura del *De re aedificatoria* iniziarono prima dell'elezione di Nicolò, mentre la pianta alber-

tiana di Roma, basata sulla misurazione di postazioni con un disco graduato – di grande importanza per lo sviluppo di una cartografia urbana più accurata – risale alla metà degli anni quaranta[17]. Durante il pontificato di Nicolò V Alberti fu membro della famiglia papale (*familiaris*), e la sua conoscenza di vecchia data venne remunerata con la carica in sinecura di priore di Borgo San Lorenzo[18]. Non conduceva una vita ritirata, anzi deve aver rivestito una sorta di ruolo pubblico, sempre presente alla corte papale e forse talvolta implicato in missioni speciali[19]. Aveva contatti con Sigismondo Malatesta e in stretti rapporti con i Medici[20]; come attento osservatore degli avvenimenti riferisce, ad esempio, del disastro occorso durante il giubileo del 1450, quando una massa di pellegrini si accalcò su ponte Sant'Angelo e molti, in preda al panico, vennero schiacciati o annegarono[21]; ed espone in modo imparziale, alla maniera di un Tucidide (autore che spesso cita), la fallita cospirazione di Stefano Porcari (inverno del 1452-53)[22].

Se avesse avuto un atteggiamento critico verso il pontificato di Nicolò, probabilmente lo avrebbe tenuto per sé: il *De porcaria coniuratione* sembra un'opera di carattere strettamente privato. È quindi arduo sostenere che non abbia lavorato per Nicolò V perché non approvava la sua politica. D'altra parte non c'è alcuna prova del suo intervento intorno a edifici o progetti di rinnovo urbano intrapresi da quel pontefice. Gli interventi del papa, restauri di chiese come Santo Stefano Rotondo, regolarizzazioni e pavimentazioni di strade, la nuova configurazione del Campidoglio, la costruzione della fontana di Trevi, appaiono realizzati in modo episodico, senza un piano generale o una figura centrale di progettista. Né d'altronde le opere volute da Nicolò in Vaticano, con il rafforzamento delle fortificazioni, la costruzione della possente torre Nova, la realizzazione di un nuovo appartamento papale, necessitavano di un vero e proprio piano. Nel suo trattato Alberti discute dei problemi costruttivi di San Pietro e presenta un dettagliato progetto per correggere la pericolosa inclinazione delle pareti superiori[23]. Ma la sua proposta di restauro (e l'atteggiamento di rispetto verso gli antichi edifici) contrasta con l'idea di Nicolò di *ricostruire* la basilica. Il progetto di Rossellino a cinque navate ha poco a che vedere con l'architettura di Alberti: tale proposta mantiene l'impianto dell'antica basilica e lo combina con una versione semplificata del duomo di Milano. Le sue volte a crociera si collocano nel solco di una tradizione che va dalle terme e dalla basilica di Massenzio, a Santa Maria Novella e Santa Maria del Fiore a Firenze. Alberti non ha mai impiegato volte a crociera dove pure poteva usarle, come a Sant'Andrea. Forse l'affermazione di Mattia Palmieri, che Nicolò aveva fermato i lavori per la nuova basilica su consiglio di Alberti, fornisce la migliore testimonianza sul rapporto tra Leon Battista e il programma di Nicolò V[24]; Alberti cioè veniva consultato in via informale su problemi costruttivi, ma non era direttamente responsabile della loro progettazione o esecuzione. Il suo contributo ai progetti descritti da Manetti è quindi problematico[25]. I portici proposti per condurre alla grande piazza davanti a San Pietro richiamano alla mente la sua raccomandazione circa l'uso di strade porticate[26], ma il progetto per Borgo non aveva bisogno della dottrina di Alberti: i portici somigliavano a quelli di Bologna, che Nicolò, come Leon Battista, ben conosceva. L'impianto previsto per Borgo è inoltre nella tradizione delle "terre murate" toscane, e come queste era stato concepito per accrescere la sicurezza e le entrate fiscali[27]. Anche la piazza trasversale, vasta ma stretta quanto a proporzioni (5:1), somigliava alle consimili piazze delle città nuove fiorentine, come San Giovanni Valdarno, più che alle proporzioni indicate da Alberti per il foro (1:2)[28].

Non possiamo sapere con certezza se anche prima dell'inizio degli anni cinquanta Alberti si fosse proposto di rivestire il ruolo che avrebbe più tardi assunto: quello di un architetto che, come Brunelleschi, esercitava un totale controllo sull'edificio, fino agli infissi delle porte[29]. Probabilmente nel panorama costruttivo romano non c'era spazio per la figura dell'architetto-autore, anche dopo che Alberti si era imposto in tal senso. È dunque un'impresa ardua cercare le eventuali tracce della sua mano nella Roma di quegli anni[30]. L'unica opera dell'epoca che suggerisce una sua diretta partecipazione è il palazzo di Pietro Lunense a Viterbo[31], iniziato, probabilmente per rinnovare una precedente

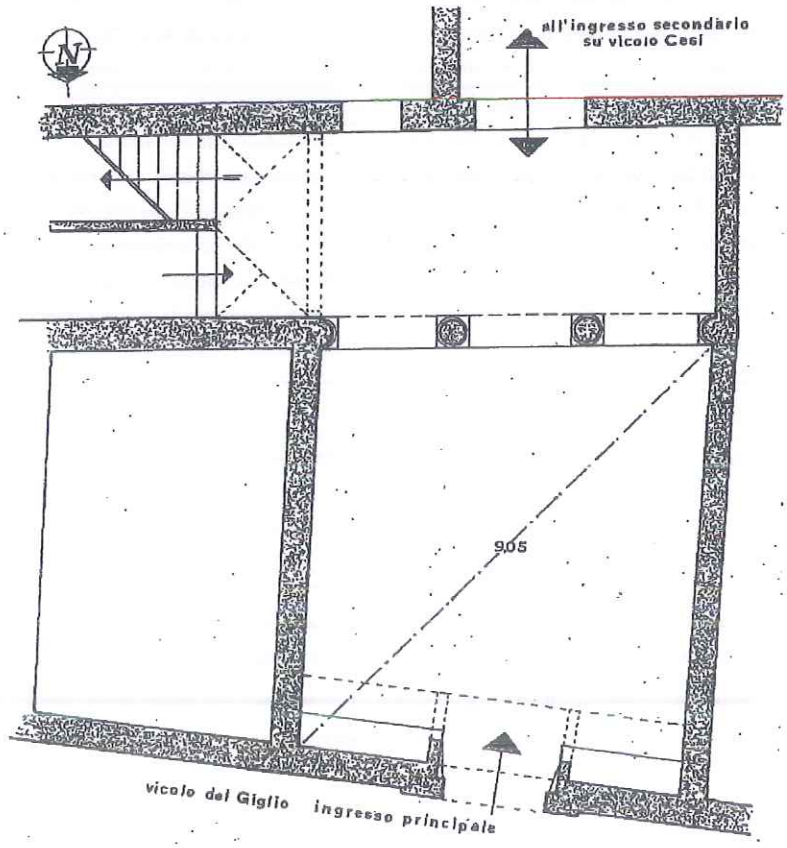
pagina accanto
Viterbo, palazzo di Pietro Lunense, loggia sul cortile.

residenza, attorno al 1451 e completato forse nel 1455[32]. La sua loggia si affaccia su un piccolo cortile al quale si accede tramite un portale bugnato. Le finestre della facciata, il portale bugnato, i particolari della loggia e la decorazione della facciata a graffito sono di eccellente fattura fiorentina e ricordano palazzo Spinelli[33]. Ma non c'è un palazzo fiorentino dell'epoca con una trabeazione piana sopra le colonne. La scelta di un architrave senza fregio e cornice, invece di una trabeazione completa, è sofisticata, e sottintende una conoscenza di opere antiche come l'interno del portico del Pantheon o di Santo Stefano Rotondo. La soluzione trabeata dissimula la quota bassa del pavimento della casa preesistente e permette di evitare l'uso di colonne assurdamente corte, o di pilastri che sostengono archi. Per il livello superiore, molto più alto, è vero il contrario: l'uso di una soluzione trabeata avrebbe reso le colonne esageratamente grandi rispetto a quelle sottostanti. L'architrave segna il livello del solaio, ma l'alto parapetto bugnato, concluso da una ridotta cornice, maschera l'infelice differenza di altezza tra i due piani.

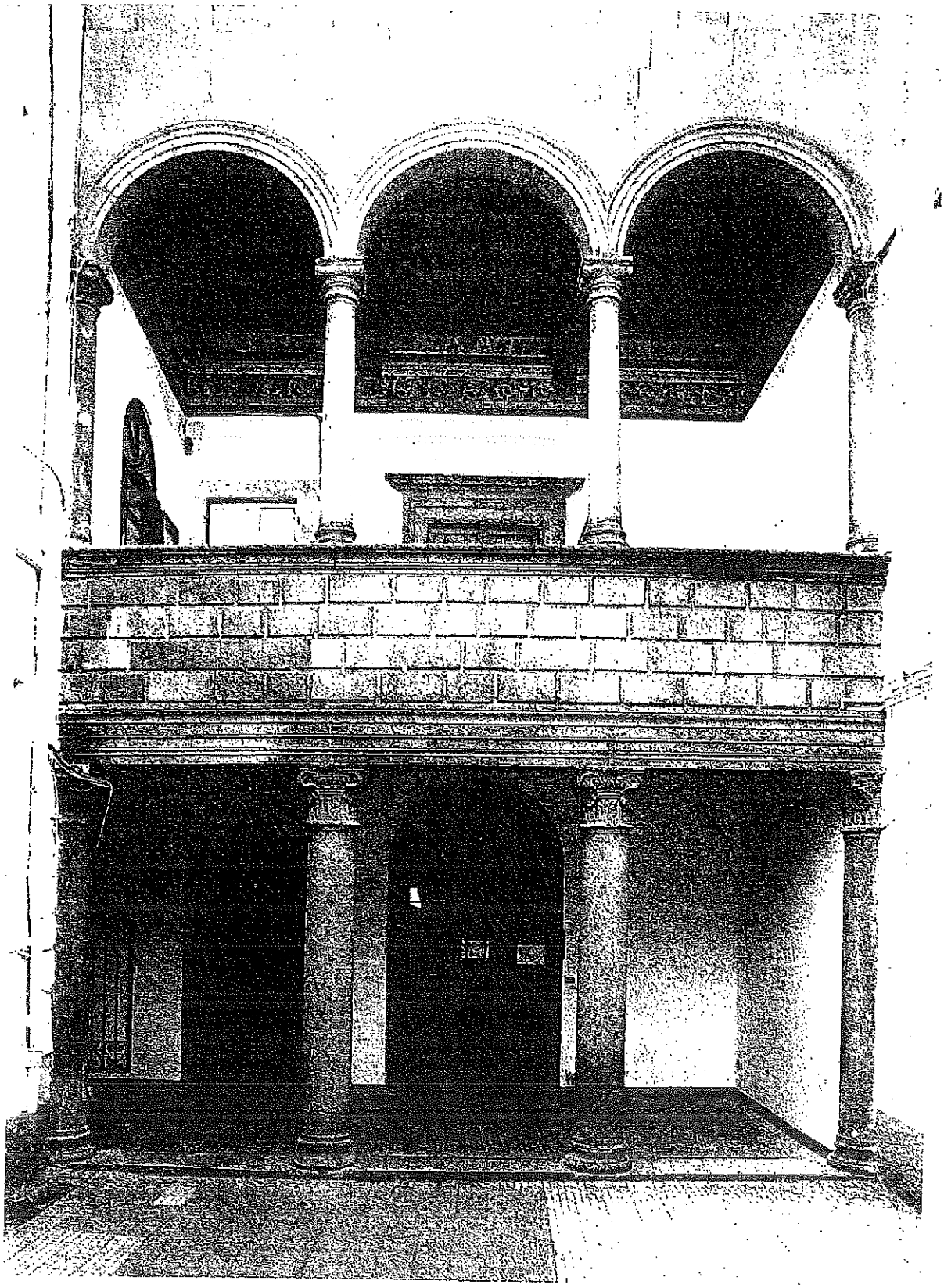
Il carattere fiorentino dei dettagli e il fatto che Rossellino, com'è documentato, lavorasse a Santo Stefano Rotondo nel 1453 potrebbero indicare in quest'ultimo la paternità dell'intero progetto[34]. Ma l'originalità e la sottigliezza della soluzione della loggia, le ingegnose citazioni[35] dall'antico e la decisione di trasformare il carattere della casa in un episodio all'antica sembrano indicare una partecipazione di Alberti.

Pietro Lunense, cancelliere della città di Viterbo, figurava tra i segretari di Nicolò V ed era collega di Alberti come *scriptor apostolicus*; sembra che fosse lontano parente del papa, e nel 1487 aveva ospitato la madre e la sorella del pontefice nel suo palazzo.

Era una figura di spicco nell'amministrazione papale e possedeva una cultura umanistica, come testimoniano le sue poesie in latino e i testi scritti o annotati di sua mano[36]. Sarebbe stato naturale per lui



Viterbo, palazzo di Pietro Lunense, pianta del piano terreno (da Bertivoglio, Valtieri 1972).



consultare il suo collega di curia circa la ristrutturazione della propria casa viterbese.
In conclusione, Alberti faceva parte della famiglia papale ed era già un esperto riconosciuto in fatto di architettura; probabilmente veniva consultato per problemi costruttivi e doveva avere sufficiente autorevolezza per far cessare i lavori per il nuovo San Pietro; e forse ha avuto una parte nel rifacimento del palazzo di Pietro Lunense. D'altra parte a lui non spettano né la politica edilizia di Nicolò V né specifici progetti, anche se la Roma di quegli anni fu il laboratorio in cui completò la sua formazione di architetto. Probabilmente la sua attività progettuale era scarsa, ma si recava con assiduità a disegnare e misurare gli antichi edifici, applicando i metodi più avanzati, già sperimentati per misurare la città e per riprodurre le dimensioni e le forme della scultura[37]. Egli mise in relazione ciò che vedeva con ciò che aveva letto e osservava le fabbriche e i restauri avviati dal papa. Questi anni romani misero alla prova, ampliarono le sue idee; e gli fornirono le conoscenze tecniche necessarie per progettare e dirigere i lavori degli originalissimi edifici che di lì a poco lo avrebbero impegnato.

Il "De re aedificatoria"

Il *De re aedificatoria* restò per lungo tempo il più completo trattato di architettura esistente. All'epoca di Alberti il testo aveva una diffusione limitata a una ristretta cerchia di influenti personaggi[38]. Il libro venne stampato per la prima volta a Firenze nel 1485, con l'appoggio di Lorenzo de' Medici, e successivamente ristampato (Parigi 1512, Strasburgo 1541). Venne poi pubblicato nelle traduzioni in lingua italiana (1546, 1550, 1565), francese (1533) e spagnola (1582, 1640)[39]. Probabilmente il *De re aedificatoria* venne lungamente elaborato tra la metà degli anni quaranta e gli inizi dei cinquanta[40]. Il manoscritto che ci è rimasto non presenta differenze rilevanti e offre poche indicazioni sull'evoluzione interna dell'opera; sono tuttavia di grande interesse sei fogli rilegati alla fine del manoscritto del testo completo, ora conservato a Eton. Queste pagine contengono la sezione finale del Libro IX, con interpolazioni e correzioni di mano di Alberti che vennero successivamente accolte nell'edizione a stampa. Sia il testo completo di Eton che il manoscritto conservato a Chicago discendono direttamente dal frammento di Eton: forse entrambi i manoscritti derivano da una versione riveduta e corretta da Alberti, di cui sopravvivono solo i fogli di Eton. Anche il testo di Chicago contiene molti passaggi che non sono presenti in altri manoscritti[41]. Il frammento di Eton testimonia di un processo di revisione probabilmente protrattosi molto dopo che l'impianto del libro era stato definito.

Gli obiettivi del libro e la sua gestazione

È lo stesso Alberti a raccontarci i motivi che lo portarono a scrivere, il suo metodo di ricerca e persino i suoi momenti di sconforto: "... l'opera mi è costata una fatica maggiore di quanto in precedenza ... avessi previsto. Sono incorso infatti in parecchie difficoltà – esplicazioni di concetti, novità terminologiche, problemi di contenuto – che tendevano a scoraggiarmi e a farmi rinunziare all'impresa. D'altro canto ... sentivo come cosa grave che tanto numerose ed insigni fatiche degli autori non fossero andate perdute per l'avversità dei tempi e degli uomini; a tal punto che, in mezzo a tante rovine, un'opera sola è scampata giungendo fino a noi, quella di Vitruvio: scrittore assai competente, ma tanto guasto nei suoi scritti e malridotto dai secoli, che in molte parti vi si notano lacune e imperfezioni. Non solo; il suo eloquio non è curato; sicché i Latini direbbero ch'è voluto apparire greco, i Greci latino. Il fatto, tuttavia, basta da sé a provare che il suo linguaggio non è latino né greco; sicché per noi è quasi come se non avesse scritto nulla, dal momento che egli scrisse in modo a noi non comprensibile. Si sono, certo, conservati esempi di opere dell'antichità, come teatri e templi, da cui, come da insigni maestri, molto si può apprendere; e con grave sconforto ho notato che di giorno in giorno vanno in rovina. Vedevo altresì che gli architetti contemporanei si ispiravano a novità sciocche e stravaganti anziché ai criteri largamente sperimentati nelle opere migliori. In tal modo, per ammissione generale, in breve tempo quest'arte, che ha tanta importanza nella nostra vita e nella nostra

cultura, sarebbe sicuramente scomparsa del tutto ... Tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto, io li ho esaminati, per poterne ricavare elementi utili. Incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto, per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano ... Indubbiamente dare una veste unitaria ad argomenti tanto svariati ...; dar loro una giusta formulazione; disporli in un ordine opportuno; trattarli con un linguaggio preciso e metodo sicuro; tutto esigeva una capacità e una preparazione maggiori di quanto siano in me ... Con tutto ciò noi crediamo ... di esserci espressi in un latino corretto e in una forma intelligibile"[42].

Alberti non deve aver faticato molto per comprendere che negli scritti e negli edifici degli antichi si trovava un *corpus* di conoscenze di notevole importanza per la vita civile. Probabilmente le opere fiorentine di Brunelleschi, gli avevano già aperto gli occhi circa la possibilità di creare una nuova architettura in grado di rivaleggiare con quella antica. L'interesse dei governanti italiani, a Napoli, Rimini, Urbino, Ferrara, Mantova e Milano, per il nuovo stile venuto alla luce a Firenze lo dovette convincere dell'attualità delle sue ricerche architettoniche. Egli probabilmente venne anche spronato dalle rovinose condizioni di Roma, in contrasto con quanto aveva visto a Firenze, e dagli sforzi di Nicolò V per rinnovare la città, anche se nulla, nel *De re aedificatoria*, indica che il libro venisse concepito come "manuale" per il papa.

L'esplicito intento di Alberti era quello di ricostituire una branca del sapere in larga parte negletta. I suoi sforzi sono in sintonia con gli intenti degli umanisti. Gli studi e gli scritti dei suoi contemporanei devono essere stati importanti per il suo lavoro, come l'uso, spesso polemico, di un raffinato metodo filologico applicato alla grammatica, al linguaggio e alla teologia da Lorenzo Valla; o come le opere di Flavio Biondo *De Roma Triumphante* e *Romae instauratae* dedicata a papa Eugenio IV e completata nel 1447[43]. Questi due libri di Biondo, collega di Alberti nella corte papale, non sono narrazioni storiche ma resoconti analitici, basati sullo studio di tutte le fonti disponibili (tra cui gli edifici e gli oggetti rimasti), al fine di fornire una ricostruzione "virtuale" degli aspetti perduti dell'antichità: nel IX libro del *De Roma Triumphante*, ad esempio, Biondo offre una trattazione estesa della casa romana e del suo arredo, offrendo così uno stimolo che dev'essere stato di grande importanza per Leon Battista.

Quando Alberti iniziò a fare ricerche e scrivere il *De re aedificatoria*, aveva già acquisito una notevole esperienza nell'affrontare grandi temi. Aveva scritto infatti il *De Pictura*, il *Della famiglia*, i *Ludi rerum mathematicarum* e le monografie specialistiche *Navis* (ora perduta) e *De equo animante*[44]. Tuttavia, nessuna delle sue precedenti trattazioni aveva richiesto un'attività di ricerca così intensa come quella necessaria per il libro sull'architettura. Vitruvio offriva un punto di partenza, come indica la stessa scansione in dieci libri del trattato, e forniva alcuni concetti e temi fondamentali: la triade di requisiti correlati tra loro, *firmitas*, *utilitas*, *venustas*; la distinzione tra edifici pubblici e privati, la trattazione dei principali tipi di edifici e degli ordini; i problemi proporzionali e il rapporto tra la parte e l'intero; il clima, la salubrità e l'orientamento; il concetto di architetto professionista, adeguatamente istruito, e della stessa architettura quale disciplina. Alberti non si limitò a studiare il testo, oscuro e corrotto, del *De Architectura*, ma, come ci racconta, intraprese un programma di letture sistematiche e di studio diretto degli antichi edifici. Consultò gran parte della letteratura antica disponibile, prendendo annotazioni ogni volta che venivano menzionati edifici, materiali da costruzione o altri argomenti inerenti. Oltre cinquanta autori antichi vengono da lui direttamente citati. Possiamo immaginare che, iniziando da annotazioni a margine o appunti separati, procedesse poi a riunire le informazioni acquisite per argomenti, o seguendo la sua ripartizione in libri e capitoli.

Una delle sue più brillanti intuizioni fu il comprendere che gli edifici antichi erano dei "testi" istruttivi, che potevano essere letti in quel modo sistematico in cui gli umanisti studiavano le opere letterarie degli antichi. L'analitico lavoro di osservazione e descrizione degli edifici divenne così un mez-

zo per comprendere il progetto e la costruzione. Alberti non si limitava a descrivere, ma si metteva nella posizione del progettista definendo i problemi, valutando le soluzioni e spesso considerando come il progetto potesse essere migliorato[45]. Un buon esempio al riguardo è la descrizione della rocca di Alatri: "E potrà talora essere vantaggioso tagliar via la parte sopraelevata e rialzare quella in declivio. Criterio che fu ben applicato da un ignoto architetto ad Alatri, città situata sopra un'altura rocciosa dei monti Ernici. Egli fece sì che la base della rocca o del tempio – sola cosa ora visibile, essendo scomparso tutto ciò che vi era stato costruito sopra – risultasse sottofondata e rinforzata con la terra ricavata dal taglio della cima del monte. E c'è nella costruzione un altro particolare più notevole ancora: un angolo dell'area fu rivolto in direzione del punto dove il monte incombe più ripido, angolo che fu consolidato mediante una gran mole costituita da enormi blocchi ammassati. Inoltre nel sistemare queste pietre si fece in modo di conferire decoro alla costruzione senza venir meno nell'economia di mezzi". La sua capacità di "leggere" l'architettura e pervenire ai principi di fondo del progetto evidenzia, molto più dei tanti elementi mutuati dall'antico, la sua originalità e le sue capacità di architetto.

Oltre agli schizzi di costruzioni antiche, Alberti deve aver eseguito piante, alzati e sezioni in scala (questi ultimi probabilmente in proiezione ortogonale, come egli stesso consigliava) e disegni quotati di particolari utili per la sua analisi delle proporzioni. Alla lettura e all'osservazione diretta degli edifici, aggiungeva diretti scambi di vedute: un'indagine di tipo quasi socratico sui metodi e le idee di architetti, artisti e artigiani[46].

Dare un senso compiuto a questi materiali non dev'essere stato facile. Alcuni temi, che ricorrono di frequente nei testi antichi, sono di particolare rilievo: il concetto di appropriatezza[47]; l'economia, di contro alla stravaganza nel costruire; i pregi della varietà; la distinzione tra pubblico e privato; la città come centro della vita sociale, politica e religiosa. Anche gli antichi edifici serbano dei messaggi: la solidità delle fondamenta; i tipi di piante e di volte usati di preferenza; le soluzioni strutturali e i materiali comunemente usati; i modi di impiegare le colonne e la loro articolazione; la presenza di formulazioni tipiche da una parte e la varietà dell'invenzione dall'altra.

Grazie ai suoi studi filosofici e scientifici, Alberti era in grado di dare una struttura logica a tali nozioni. Seguendo le convenzioni espositive della filosofia medievale, egli introduce il problema, vaglia i differenti punti di vista e quindi perviene a una posizione finale. Ricorre a categorie semplificate al fine di ridurre l'argomento ai suoi termini basilari e di evidenziare quanto hanno in comune differenti tipi edilizi o diversi elementi: la città, seguendo Isidoro di Siviglia, è considerata come una grande casa, e la casa come una piccola città[48]; pavimenti e tetti sono raggruppati assieme; porte, finestre, camini e fognature sono trattati unitariamente sotto la definizione comune di aperture[49].

La natura è considerata come maestra e come modello fondamentale, con cui gli edifici debbono essere in armonia: l'architetto deve evitare di esporre le sue opere alle forze distruttive della natura e proteggerle dalla pioggia e dal vento, che ne possono minacciare la consistenza e distruggerle[50]. Natura e ragione, nel sistema architettonico di Alberti, sono le autorità definitive: sopra ogni autorità scritta troviamo l'esperienza e la sperimentazione, che chiariscono direttamente le operazioni della natura[51]. L'architettura degli antichi offre buoni modelli proprio per la sua aderenza alla natura e alla ragione, ma non è in sé l'autorità ultima: "io credo più a chi fece Therme et Pantheon et tutte queste chose maxime che a llui, et molto più alla ragion che a persona", scrive sinteticamente a Matteo de' Pasti[52]. Nello stesso tempo crede che la ragione sia una facoltà innata dell'intera umanità e quindi ritiene utile il consultarsi con molte persone nell'elaborare un progetto[53].

Contenuti e organizzazione

La quantità di informazioni raccolte da Alberti è quindi strutturata in un coerente sistema di idee, che solo in parte derivano da Vitruvio. Il suo libro differisce da quello di Vitruvio anche nel modo in cui

viene descritto il processo di progetto e realizzazione, dalla prima idea alle ultime decorazioni, e anche il restauro degli edifici:

Prologo, l'importanza dell'architettura e la definizione di architetto. Libro I, scelta dell'ambiente e del terreno; il progetto in generale; le principali componenti dell'edificio. Libro II, materiali da costruzione. Libro III, la costruzione. Libro IV, architettura e società; le infrastrutture urbane. Libro V, edifici pubblici e residenze per i privati. Libro VI, la composizione del trattato; analisi della bellezza; macchine impiegate per la costruzione; tipi di rivestimenti e di decorazione. Libro VII, templi, loro parti e decorazione; gli ordini; le basiliche; uso delle statue. Libro VIII, tombe, torri; strutture pubbliche, tra cui strade, porti, fori, archi trionfali, edifici per spettacoli (teatri, anfiteatri, circhi), curie senatorie, terme. Libro IX, decorazione di case private; bellezza e decorazione; *concinnitas*, proporzioni, informazioni generali sul disegno e l'organizzazione; l'architetto. Libro X, argomenti relativi alle acque e al loro impiego: canali, dighe, argini, chiuse; fattori ambientali; difetti delle strutture e restauri.

L'organizzazione dell'opera non è priva di difetti. Il Libro VI dà l'impressione di affrontare argomenti che dovevano essere trattati prima, e il Libro IX ritorna a temi già toccati nei libri precedenti. Ma una lettura dell'intera opera dà un'impressione di maggior coerenza di ogni sommario, e Alberti all'inizio e alla fine di ogni libro indica cosa ha trattato e cosa si accinge a discutere.

Anche lo stile e la qualità espositiva sono stati ben ponderati. Alberti deplora l'oscurità e il carattere ibrido della lingua usata da Vitruvio e cerca di sostituirla con un lessico personale di immediata comprensione. La scelta del latino indirizza il libro verso un pubblico colto e, in prospettiva, internazionale; gli scarsi riferimenti a edifici moderni e la totale mancanza di accenni ad architetti o committenti moderni aumenta il valore di durata del testo. Il trattato è rivolto sia al committente che all'architetto colto che al pubblico istruito in generale. Il suo intento è quello di recuperare e diffondere la conoscenza dell'architettura in tutti i suoi aspetti, presentandola in una forma attraente. Alberti evita una terminologia tecnica difficile, spiegando problemi geometrici, matematici e meccanici in modo chiaro e concreto. Cerca anche di offrire una piacevole lettura scrivendo in modo incisivo, serbando sempre un tono personale, riferendo osservazioni dirette e opinioni proprie e presentando esempi tratti dalla letteratura antica in grado di colpire, scelti a volte per il loro carattere bizzarro, incredibile o umoristico[54]. Questi passaggi costituiscono una sorta di intermezzo per divertire il lettore, come risulta chiaramente quando l'autore ritorna serio, aggiungendo "ma questi sono aneddoti narrati a scopo di diletto"[55]. Il suo desiderio di precisione è sottolineato dall'insistenza affinché i numeri siano scritti dai copisti in lettere per evitare errori di trascrizione[56].

L'importanza dell'architettura e del lavoro dell'architetto è sostenuta nel Prologo. L'architetto non è un carpentiere, secondo un'accezione del termine spesso usata nel Medioevo. La sua attività progettuale è invece di natura mentale, fatta di linee e angoli, non materiale: può essere espressa con il disegno e solo dopo realizzata concretamente[57]. Questa celebre e ardita formulazione, dal tono polemico e di grande portata per l'attività architettonica, non si ritrova in Vitruvio, ma non è neppure nuova. Infatti il carattere mentale della composizione architettonica era in parte un *topos* medievale. Pietro Abelardo esprime di passaggio questo concetto, nella sua analisi sulla natura delle immagini mentali: "la forma verso cui (una "certa azione dell'anima") è diretta, è una sorta di cosa immaginaria e composta, che la mente inventa di per sé, quando e come vuole. Così sono le città immaginarie escogitate in sogno, o la forma di un edificio da realizzare, che l'architetto concepisce come modello o esemplare di ciò che dev'essere formato"[58]. L'idea medievale del primato della composizione mentale in campo architettonico, e del fondamento geometrico del disegno architettonico (vedi Libro I, cap. 1), era così ampiamente diffusa che quasi sicuramente Alberti deve averla incontrata nelle sue letture.

Per poter trasmettere e perfezionare queste composizioni mentali sono necessari disegni, e anche

modelli, come Alberti consiglia[59]. I disegni dovrebbero essere chiari e semplici, non arricchiti da colori per non distrarre dagli elementi primari del progetto; certo Alberti non avrebbe approvato gli odierni progetti presentati in forma di iperrealistici modelli animati con il computer. Inoltre consiglia l'uso di sezioni e alzati ortogonali perché offrono un'esatta definizione geometrica dell'edificio e delle sue dimensioni[60]. Come farà poi Raffaello, egli non vuole proporre un nuovo metodo di disegno architettonico, quanto sancire quella che era la pratica corrente delle maestranze e degli architetti medievali[61].

Disegni e modelli sono strumenti utili a perfezionare il progetto e comunicarlo ad altri, permettendo loro di dare consigli (cosa che per Alberti costituiva un momento importante del processo progettuale). Il disegno definitivo fa ovviamente da guida nella fase dell'esecuzione. Per Alberti la difficoltà, la sfida che pone la progettazione architettonica sta nel collegare tutte le parti in modo armonioso, sia per quanto riguarda la funzione che per la struttura e l'aspetto[62]. Alcune sue raccomandazioni vanno già in questa direzione, quando avverte il progettista del carattere unitario dell'edificio e dell'interdipendenza delle sue componenti, sottolineando l'importanza di un buon progetto del tetto, in relazione non solo alle mura, ma anche alle condutture e ai condotti sotterranei per le acque[63]. Il trattato Alberti consiglia di sistemare sin dall'inizio le scale in un luogo distinto e apposito (I, 13), così da non recare intralcio ad altre parti dell'impianto, come poi avrebbe ripetuto Palladio[64]. Il carattere unitario del progetto, per Alberti, è il risultato di un sistema di proporzioni in relazione reciproca, che collegano una parte con l'altra e queste all'intero, raggiungendo in tal modo quell'armonia, o *concinnitas*, che è per lui la fonte prima della bellezza. La definizione di bellezza e di *concinnitas* proposta da Alberti deriva in parte dalla lettura di Vitruvio, in parte da un'analisi sistematica del concetto di bellezza. Vitruvio scrive che l'architettura è composta di *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria* e *decor* (appropriatezza). A parte quest'ultima qualità, tutti gli altri requisiti di una buona architettura hanno un diretto rapporto con l'effetto estetico, anche se possono investire aspetti funzionali[65]. Vitruvio prescrive un rapporto tra le parti e tra queste e l'intero simile a quello descritto da Alberti, ma per la sua vicinanza alla teoria e alla pratica dell'Ellenismo impiega termini greci e pensa che l'armonia delle proporzioni comporti un sistema di composizione modulare[66]. Alberti doveva essere a conoscenza dei sistemi compositivi tardogotici (Brunelleschi incluso), dove la determinazione delle proporzioni generali non dipende dal diametro delle colonne, e non pone i moduli al centro della sua teoria del bello o della pratica compositiva, né accoglie la terminologia di derivazione greca impiegata da Vitruvio: *concinnitas* è il termine, usato di frequente da Cicerone, che Alberti trova per sostituire quello di *eurythmia*[67].

Il rasoio filosofico di Alberti era troppo affilato per lasciar correre la sovrapposizione di definizioni presenti in Vitruvio, quando tratta dei requisiti di un progetto unitario. La bellezza non è, nel suo ragionamento (Libro IX, cap. 5), associata a una particolare forma o proporzione: fanciulle magre e fanciulle prosperose possono essere considerate egualmente belle, come le colonne doriche o quelle più slanciate degli ordini ionico e corinzio. Il senso del bello è innato e non basato sul gusto individuale. Per Alberti il carattere oggettivo della bellezza è verificabile mettendo a confronto diverse opinioni: cosa che raccomanda sia al committente che all'architetto[68].

La bellezza, spiega Alberti, si basa sul numero, sulla *finitio* (delimitazione) e sulla *collocatio* (collocazione). I numeri compresi tra uno e dieci sono da lui prediletti, e alcuni tra questi danno luogo alle armonie descritte nella teoria musicale[69]. La *finitio* governa i rapporti tra altezza, larghezza e profondità, e Alberti propone tre diverse formule (poi adottate da Palladio) per ricavare l'altezza in base alle dimensioni a terra[70]. La *collocatio*, molto simile alla *dispositio* di Vitruvio, è meno basata su regole e più intuitiva: "essa concerne l'ambiente e la posizione delle parti; ed è più facile avvertire quando è mal riuscita che chiarire quale sia il modo per ottenerla", e implica non solo considerazioni estetiche ma anche funzionali e, frequentemente, richiede l'uso della simmetria[71].

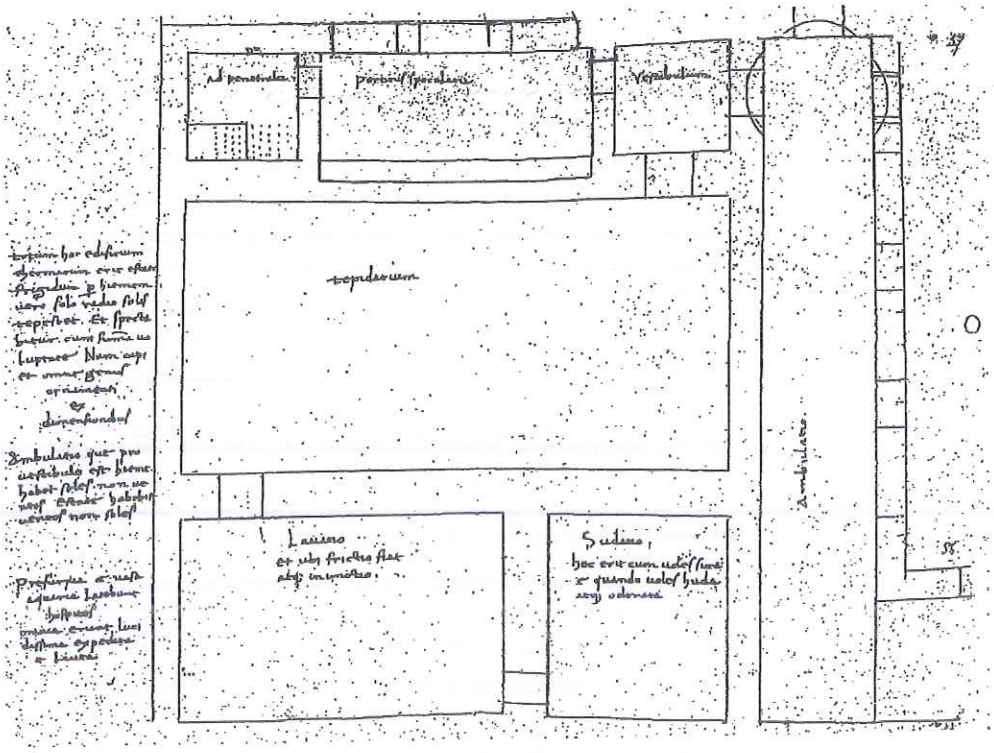
Unitamente a numero, *finitio* e *collocatio*, e alla base di questi, c'è l'altra qualità essenziale, la *concinnitas*, che non è solo un attributo della buona architettura, ma permea l'intera natura[72]. Quest'idea va oltre l'uso del termine che fa Cicerone, probabile fonte per Alberti. Cicerone infatti usa questa parola più volte, solitamente per indicare, più che una generale armonia in una proposizione, un equilibrio simmetrico tra frasi[73]. Bellezza e *concinnitas*, nella teoria di Alberti, dipendono dal disegno generale che in origine è un'elaborazione mentale (definibile in termini geometrici) e ben distinta dai materiali, siano essi economici o costosi, con cui può venire eseguita[74]. Alberti sposta nettamente il giudizio sulla qualità di un'opera architettonica dalla valutazione dei materiali con cui è stata realizzata all'idea che la informa. Più che costituire una semplice riaffermazione della concezione "medievale" dell'architettura (poiché i costruttori delle cattedrali e i filosofi che riflettevano sul proprio operato sapevano che la concezione d'insieme, che inizia come operazione mentale, era alla base dell'opera), il contributo di Alberti rappresenta la divulgazione di un modo di pensare probabilmente già accolto dagli specialisti. L'idea albertiana inizia già ad avere effetto quando Antonio Manetti scrive di Santo Spirito "ella era cosa bella che per avventura dalla materia in fuori ella non haveva parj tra Christianj"[75], mentre Palladio, affermando che "le fabriche si stimano più per la forma che per la materia"[76], completa tale percorso.

Tuttavia Alberti non era indifferente, sia nella teoria che nella pratica, all'uso di materiali di qualità[77], e dà considerevole spazio all'ornamento che, nella sua definizione, comprende gli ordini e i loro particolari. Egli distingue a livello teorico la bellezza dall'ornamento, concludendo in un passaggio ben noto, che l'"ornamento può definirsi come una sorta di luce ausiliaria e complimento alla bellezza ... mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale"[78]. Cicerone paragona l'ornamento al trucco, non necessario per le donne belle, e parla di certi ornamenti come di luci che brillano in un'orazione[79], immagine che riecheggia in Alberti[80]. Per lui gli edifici pubblici e quelli religiosi hanno bisogno degli ornamenti[81]: "in tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costruito senza dubbio dalle colonne"[82]. Così la colonna ha due aspetti, che non dovrebbero essere pensati in conflitto: può assumere un ruolo strutturale, come in un colonnato che, secondo una famosa definizione albertiana, "non è altro che un muro attraversato da molte aperture"[83]; ma è sempre anche un ornamento per l'edificio. Non sono solo le colonne ad avere un duplice ruolo, ma anche le paraste e la trabeazioni, da lui considerate come le "ossa" dell'edificio; un'idea che si ricollega a un senso gotico dell'importanza strutturale dei pilastri e dei contrafforti, in opposizione alla massa muraria[84]. Anche i massicci blocchi delle mura di sostruzione della rocca di Alatri sono per lui sia struttura che decorazione.

Alberti è il primo autore moderno a trattare per esteso gli ordini architettonici dell'antichità. Va notato che nella sua interpretazione degli ordini egli differisce in modo sostanziale sia da Vitruvio (sua fonte principale) che da quanto faranno i maggiori autori del Cinquecento sull'argomento (Serlio, Vignola, Palladio). Egli suddivide la sua esposizione secondo le parti dell'ordine, seguendo la propria tendenza a iniziare da ciò che è simile e non da ciò che differisce entro ogni classe di elementi. Per prima cosa tratta della colonna, passando poi alle origini dei vari tipi di capitelli, alle basi e quindi ai vari profili delle modanature; seguono i capitelli dorici, ionici, corinzi e italici; infine le trabeazioni e gli intercolumni[85]. È possibile ricomporre in base al testo l'intero ordine dorico o ionico, ma Alberti non fa nulla per mostrare questi differenti sistemi nella loro interezza, o le loro parti come componenti di un sistema. Vitruvio, al contrario, presentava lo ionico (III.5.1-15) e il dorico (IV.3) in modo unitario.



Alberti trae da Vitruvio le notizie sulle origini dei diversi tipi di capitelli, colonne e altro, e sulle loro proporzioni; ma aveva anche eseguito ricerche in proprio sugli esempi antichi superstiti, misurandoli e confrontandoli per scoprire norme e regole, secondo quel procedimento che aveva applicato



Leon Battista Alberti, progetto per un edificio termale (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, cod. Ashburnham 1828 App., ff. 56v-57r).

alle proporzioni del corpo umano nelle ricerche per il *De Statua*[86]. In base a quanto verificato, respinge le indicazioni di Vitruvio per la base ionica, prendendo invece a modello quella del pronao del Pantheon, oltre a dare un'ampia descrizione del capitello composito, assente in Vitruvio, che Alberti chiama "italico"[87].

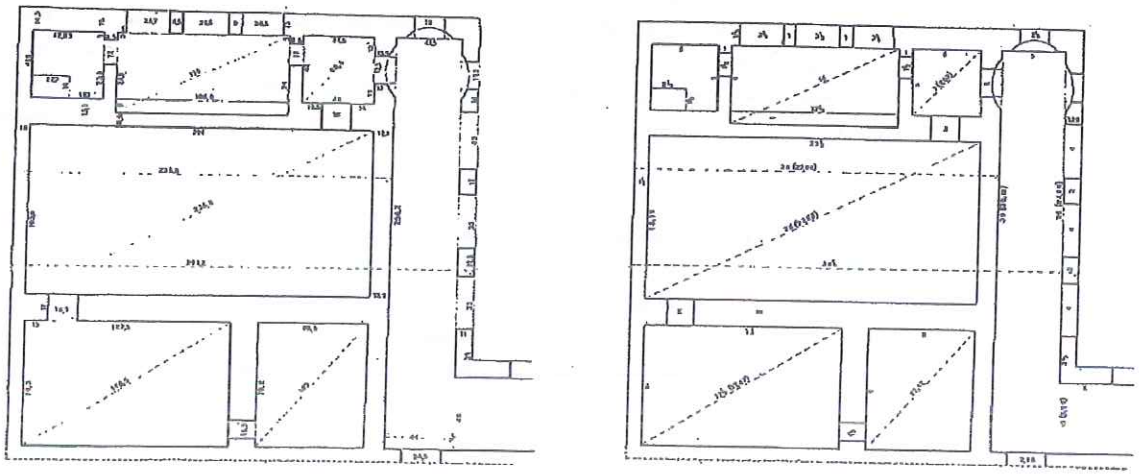
I capitoli dedicati agli ordini hanno più il carattere di una ricostruzione archeologica delle forme e proporzioni dell'antichità, che di una guida per il progettista moderno. Ciò non si accorda con il consueto impegno didattico di Alberti, e potrebbe indicare che l'intera sezione venne scritta nella fase iniziale dell'elaborazione, prima che l'autore avesse acquisito una propria esperienza nel progettare con gli ordini. Il suo operare, infatti, contraddice l'affermazione secondo cui la persona esperta non approva i molti tipi di capitelli "misti" esistenti: nelle sue realizzazioni, da Rimini a Sant'Andrea, è proprio il tipo "misto" a essere predominante[88].

Teoria, pratica e proporzioni. Il progetto di Alberti per un edificio termale

Per comprendere il rapporto fra teoria e pratica in Alberti è di estremo interesse il suo solo disegno architettonico pervenutoci, che gli può essere attribuito con certezza in base alla grafia, al lessico e al contenuto delle note scritte in latino oltre che al caratteristico sistema di proporzionamento impiegato[89]. Il disegno è in scala ed è realizzato con l'uso di riga e compasso. Non è particolarmente raffinato nella sua costruzione: i punti che segnano le unità di misura sono visibili e le linee non sempre si congiungono agli angoli. È inoltre del tutto disadorno, in sintonia con le idee di Alberti sul modo di presentare i progetti architettonici.

Le annotazioni chiariscono che si tratta di un "edificium thermarum", mentre il suo carattere progettuale è evidenziato dall'uso del futuro: "Et spectabitur cum summa voluptate"[90]. Il disegno non è una ricostruzione delle terme di modeste dimensioni descritte da Vitruvio (o altre piccole terme, come quelle menzionate da Plinio il Giovane o Palladio), né la pianta di un complesso ancora esistente[91], e non rispecchia la generica descrizione dello stesso Alberti delle terme imperiali a Roma[92]. Nelle scrit-

te si pone l'accento sui trattamenti termali e non sulle antiche denominazioni dei vari ambienti: i termini greci *apodypterium* e *laconicum* vengono rimpiazzati da semplici termini latini d'immediata comprensione. La *lavatio*, oltre che per lavarsi, è il posto per i massaggi e per cospargersi di olio; la *sudatio*, "se vuoi sarà secca e se vuoi umida e profumata"[93]. Probabilmente Alberti, nella sua descrizione della *lavatio* e della *sudatio*, si rifaceva agli scritti di Galeno e di Celso, entrambi citati nel suo trattato. Celso, ad esempio, parla di sudore causato da calore secco o umido, proprio come Alberti, di massaggi e di unzioni[94]. Nel disegno non vengono indicati né il luogo né il committente dell'edificio. All'epoca di Alberti c'era un grande interesse per le terme e i bagni, soprattutto a scopo terapeutico: Nicolò V aveva ricostruito le terme di Viterbo, Federico da Montefeltro aveva creato un bagno per sé a Urbino e Ludovico Gonzaga era un assiduo frequentatore di luoghi termali[95]. Con questo disegno Alberti può aver assolto a una precisa richiesta, ad esempio di Nicolò V, o averlo ideato di propria iniziativa. Il progetto è di considerevole interesse come esempio del suo metodo progettuale. Un punto di partenza è l'orientamento, ed egli procura che vi sia una loggia di clima temperato, mentre l'ambiente caldo e il *tepidarium* sono esposti a sud, come consigliano Vitruvio e lo stesso Alberti[96]: "tutto questo edificio termale sarà freddo d'estate, e durante l'inverno sarà tiepido per i raggi del sole ... La loggia (*ambulatio*) che sta davanti al vestibolo d'inverno avrà il sole e non i venti; d'estate i venti e non il sole". Per le terme è necessario stabilire rapporti funzionali, strutturali e proporzionali tra le parti: un aspetto della progettazione che Alberti ha teorizzato ma non messo in pratica, per quanto ne sappiamo, se non nel campo dell'architettura sacra, dove tali scelte sono rese più semplici dalla presenza di una grande area centrale, navata o crociera, sostenuta dal punto di vista strutturale e funzionale dalle cappelle attorno. Il progetto è quindi un'esercitazione nell'impegnativa arte della *partitio*[97] e per organizzarlo si devono decidere gli spazi necessari e i loro rapporti, le dimensioni, l'importanza e l'orientamento. L'*ambulatio*, per camminare, conversare e riposare, ha un clima temperato e dà accesso al *vestibulum*, che porta ai tre ambienti termali e al *porticus specularia*, con le sue tre arcate su pilastri (quella intermedia di poco più ampia, e quindi più alta). Il termine *specularia* sta quasi certamente a indicare che le arcate erano chiuse, del tutto o in parte, da una pietra semitrasparen-



Leon Battista Alberti, progetto per un edificio termale, restituzione con le dimensioni del disegno in millimetri e con le dimensioni dell'edificio secondo le intenzioni di Alberti (da Burns 1980).

te come l'alabastro[98]. Non è chiaro se nell'edificio si poteva entrare dalle arcate del portico; da questo comunque si poteva accedere alla stanza quadrata, dove una scala scendeva "ad penetralia", il livello di servizio dove "le fornaci e i recipienti per l'acqua saranno nascosti alla vista dei visitatori". La scala, secondo i dettami di Alberti, occupa una propria distinta posizione[99]. Il *tepidarium*, l'ambiente maggiore, è in posizione centrale, come il *sinus* albertiano, cuore della casa[100]. Da qui si accede alla *lavatio* e da questa alla *sudatio*, tramite una porta più piccola, sia per le dimensioni ridotte della stanza sia per meglio conservare il calore. La scansione degli ambienti e le loro funzioni sono più importanti di una rigida simmetria; tuttavia la facciata del *porticus specularia* è simmetrica e richiama in pianta il porticato di San Sebastiano, dove l'arco centrale, più ampio e alto, somiglia a quello nella facciata del tempio Malatestiano. L'accentuazione plastica dello snodo che collega l'*ambulatio* al *vestibulum* ricorda la scarsella della sagrestia Vecchia in San Lorenzo (una rara citazione brunelleschiana di Alberti) e ricorda il trattamento delle terminazioni del portico (e delle braccia della cripta) in San Sebastiano. Le analogie con tali realizzazioni indicano che questo progetto è un'opera della maturità.

Il disegno è realizzato in scala. Esaminando le sue dimensioni si può stabilire che Alberti ha impiegato un'unità di misura pari a 8,5 mm circa, segnata con punti lungo i pilastri dell'*ambulatio* e altrove. Questi pilastri sono larghi due unità, quelli del portico una, mentre la *lavatio* misura 9 × 15 unità e la *sudatio* 8 × 9; non è tuttavia possibile determinare le dimensioni effettive che doveva avere l'edificio[101]. Un'analisi delle misure segnate sul disegno rivela un complesso sistema di proporzioni in reciproca relazione. L'ampiezza totale doveva dapprima essere stata stabilita in 34 unità, un numero utile per il proporzionamento, dato che compare in una serie "ad quadratum" derivata da dodici, e si trova anche nel progetto originale per San Sebastiano riprodotto nel disegno di Labacco[102]. Questa serie di successive approssimazioni al rapporto tra il lato del quadrato e la sua diagonale (12, 17, 24, 34, 48) genera un'ulteriore serie "ad quadratum", se si sottrae il lato alla diagonale (5, 7, 10, 14 e così via). Il numero cinque appare nella larghezza dell'*ambulatio* e nel lato del *vestibulum*. La diagonale del *vestibulum*, che misura 7, è poi raddoppiata per ottenere la diagonale del portico, le cui rimanenti dimensioni vengono regolate per ottenere tale risultato. Nel *tepidarium*, invece di trovare l'ovvio (e musicale) rapporto di 1:2, le dimensioni sono di 12,18 × 25,18 unità (1:2,07), rapporto determinato dal desiderio di raddoppiare ancora una volta la diagonale e di mettere in correlazione tutti e tre gli spazi per mezzo delle loro diagonali. La diagonale del *tepidarium* è quindi usata per determinare la larghezza complessiva del corpo di fabbrica, compreso lo spessore dei muri. I due spazi successivi hanno dimensioni e proporzioni semplici, di 9 × 15 e 8 × 9: quest'ultimo è il rapporto del *tonus*[103]. Queste proporzioni "razionali" a prima vista sembrerebbero aver poco a che vedere con i rapporti generati dalle diagonali riscontrati nelle altre parti, ma di fatto sono strettamente connesse alle altre proporzioni: la diagonale della *sudatio* (12,12) è molto vicina, e forse uguale nelle intenzioni di Alberti (considerando un margine di errore) alla misura del lato corto del *tepidarium* (12,18), mentre la diagonale della *lavatio* (17,47) si avvicina alla media geometrica (forse qui usata anche per determinare l'altezza) tra i lati della pianta del *tepidarium* (17,51)[104]. Ancor più significativo è il fatto che la diagonale della *sudatio* faccia parte di una serie "ad quadratum" che porta alla larghezza complessiva dell'edificio termale più l'*ambulatio*, ossia 34,26 unità (34,27 per l'esattezza). Alberti dev'essere probabilmente arrivato a queste dimensioni costruendo in scala una serie di quadrati ruotati. A questo punto ha forse accresciuto la probabile misura iniziale adottata come punto di partenza, 34 unità, di circa 0,25. Va notato che Alberti apporta piccoli aggiustamenti agli spessori murari per ottenere le proporzioni interne volute; aggiustamenti che sarebbero stati superflui se non avesse avvertito la necessità di queste sottili modulazioni per raggiungere la desiderata *concinnitas* dell'insieme.

Nel modo di operare di Alberti, un disegno di questo tipo rappresenta una fase importante ma non conclusiva nell'iter progettuale[105]. Non vengono mostrate aperture di finestre, e non viene trattato il problema degli "ornamenti" (nel senso della decorazione o dell'articolazione), se non nell'afferma-

zione sibillina "capirai ogni tipo di ornamento dalle dimensioni"[106]. Il disegno è in sostanza la rappresentazione dei "lineamenti" (I, 1) del progetto: una delineazione geometrica che non prevede ancora informazioni circa gli ornamenti e i materiali[107].

Il tempio Malatestiano

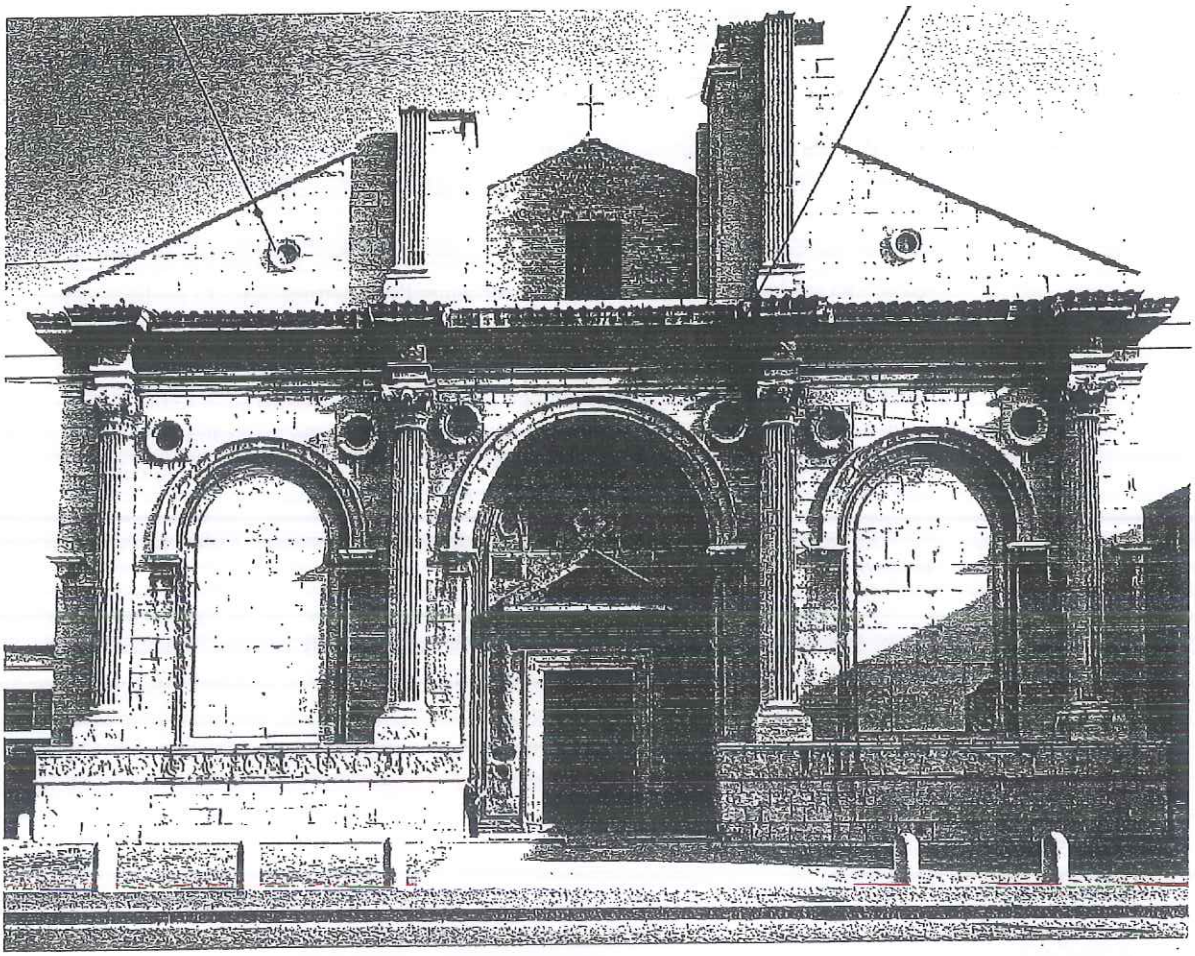
La prima opera architettonica documentata di Alberti è il rifacimento della chiesa di San Francesco a Rimini, solitamente denominata tempio Malatestiano. La facciata e i fianchi della chiesa sono un'opera autografa di Alberti, e con il loro adattamento di soluzioni e motivi ripresi dall'antico rappresentano un modo completamente nuovo di concepire l'architettura sacra. La medaglia di fondazione e alcune lettere rimasteci danno idea di come Alberti avrebbe voluto completare la chiesa, se le fortune del committente, Sigismondo Malatesta, non fossero precipitate dopo il 1462.

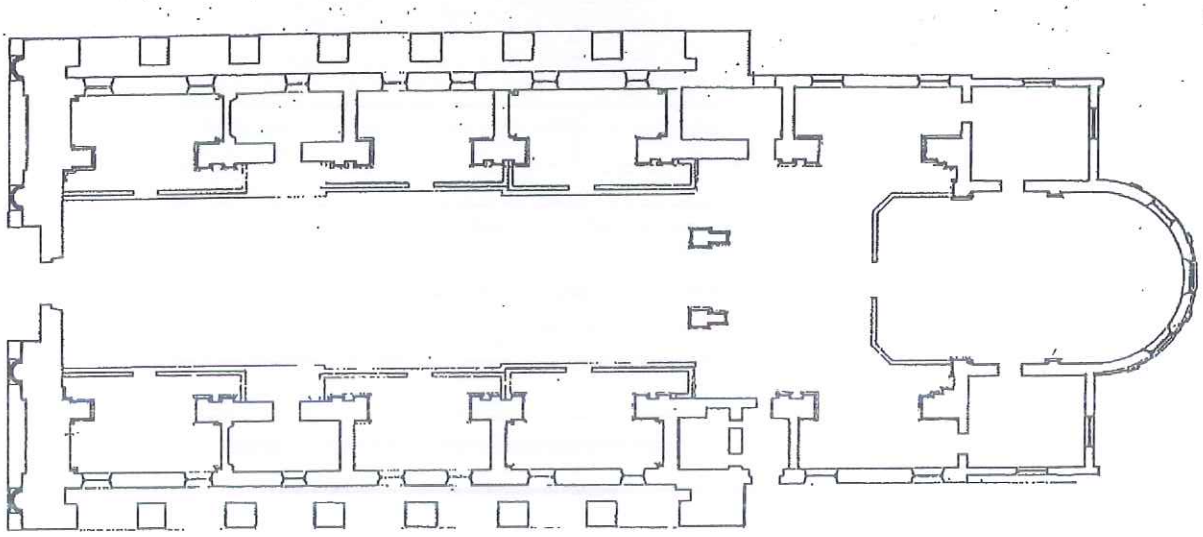
Sigismondo Malatesta era una singolare figura di committente. Anche se le accuse più colorite contro di lui, soprattutto quelle che venivano dal suo nemico papa Pio II, che lo scomunicò e bruciò una sua immagine, erano esagerate, egli era senza dubbio incostante, impetuoso, crudele con i suoi nemici e infido con i suoi alleati[108]. Aveva tuttavia fiuto come condottiero e come mecenate di artisti e letterati. Anche Pio II riconosceva la qualità architettonica del tempio Malatestiano e la cultura del suo promotore[109].

La nuova decorazione della chiesa iniziò nel 1447, con le cappelle di San Sigismondo e San Michele, anche se probabilmente Sigismondo pensò a decorare completamente l'interno non prima del 1450[110]. Gli archi a sesto acuto, sebbene mascherati dagli archivolti rinascimentali, non riescono a celare le loro origini gotiche, ma sono inquadrati da paraste scanalate, con in basso un ordine maggiore su piedistalli e sopra uno più piccolo superiore, che poggia su piedistalli molto alti. Nonostante lo scarto dimensionale, la presenza di elefanti come sostegno dei pilastri, i differenti tipi di capitelli e

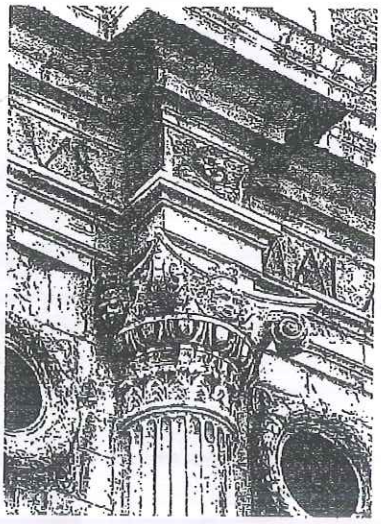


Matteo de' Pasti, medaglia commemorativa del tempio Malatestiano secondo il progetto di Alberti alla data (1450) del voto di Sigismondo Malatesta per il rinnovamento della preesistente chiesa di San Francesco (Rimini, Musei Civici, cat. 88A, rovescio).









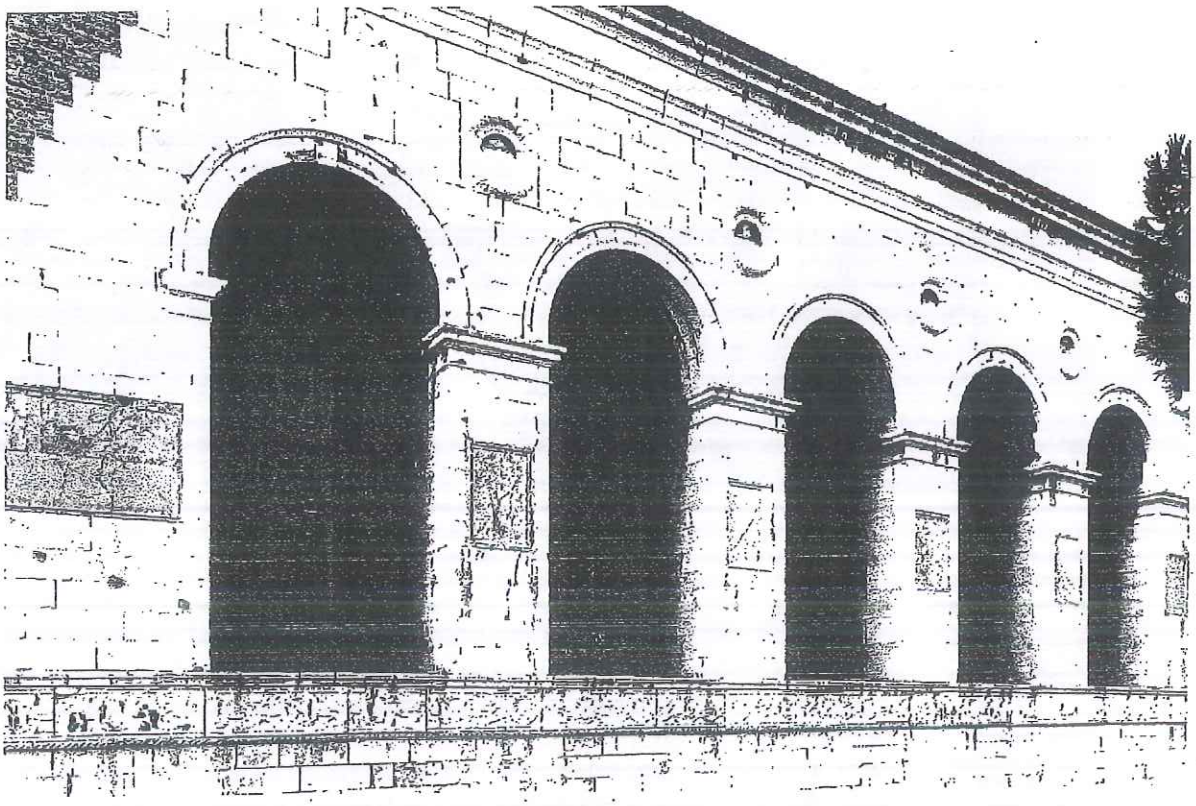
Nîmes, Musée Archéologique, capitello ionico-forese.

Tempio Malatestiano, dettaglio di un capitello in facciata.

pagina accanto
Tempio Malatestiano, facciata e pianta della chiesa, rimasta incompleta (da Borsi 1980).

l'abbondanza di decorazioni scultoree, l'effetto è armonioso e unitario. La conformazione dell'interno è senza precedenti, ed è la risposta di un ingegno ricco di risorse a un problema insolitamente complesso. Gli elementi preesistenti sono trasformati e resi più grandiosi, ma con interventi strutturali ridotti al minimo. Il progetto mostra un'affinità con la più tarda trasformazione di Santa Maria Novella, ed è in sintonia con quanto Alberti scrive nella sua lettera del 1454: "E vuolsi aiutare quel ch'è fatto e non guastare quello che s'abbia a fare"[111]. Nessun documento indica l'autore dell'intervento. Il coordinatore principale fu probabilmente Matteo de' Pasti, la cui "firma" di architetto e di autore dell'opera appare in un'iscrizione posta tra la prima e la seconda cappella a sinistra[112], e che dovette avere come stretto collaboratore Agostino di Duccio, primo scultore, in un contesto in cui tutti i principali maestri (compreso Piero della Francesca, che usa paraste e festoni nello sfondo del suo famoso affresco nel tempio) poterono offrire un proprio contributo, come mostra il carteggio del 1454, anche se doveva essere Sigismondo a prendere le decisioni finali.

Gli studiosi hanno escluso la possibilità di una partecipazione di Alberti al progetto di questo interno[113], ma tale esclusione appare troppo affrettata, basata com'è sull'assunto che le sue proposte per l'interno dovessero essere simili per grado di precisione al progetto per l'esterno. La varietà e la mancanza di uniformità nell'interno non significano infatti che non ci fosse un singolo progettista per la *concezione d'insieme*: l'originalità e l'intelligenza architettonica che troviamo all'interno sembrano indicare che il vero coordinatore sia stato Alberti. Questa ipotesi darebbe luogo a una storia alquanto differente e più semplice di quella comunemente accreditata. Sigismondo ottenne il favore di papa Nicolò V sin dall'inizio del suo pontificato. Già il 12 settembre del 1447 Nicolò autorizzò Isotta (amante e poi moglie di Sigismondo) a spendere 500 ducati per trasformare la cappella di San Michele nella chiesa, e nel 1448 estese i diritti di Sigismondo alla nuova cappella di San Sigismondo[114]. Dopo questi segni di ordinaria cortesia, Sigismondo ebbe un'accoglienza molto cordiale, con ampi riconoscimenti di diritti su città e terre in suo favore, quando nella tarda estate del 1450 andò a trovare il pontefice a Fabriano, dove la corte papale si era rifugiata per scampare alla peste[115]. La data del 1450 appare sugli archi delle cappelle all'interno e sulla medaglia (dove compare la scritta V/OTVM/F/ECIT/), nonché sulla stessa facciata. Per qualche motivo personale, nel 1450 Sigismondo fece voto di rimodellare tutto l'interno della chiesa, e probabilmente di ricostruire anche l'esterno. Il suo incontro con il papa a Fabriano, tra luglio e agosto, quando Alberti era probabilmente presente, fu forse il momento in cui Sigismondo domandò un'ulteriore autorizzazione papale per i lavori in chiesa, e quando Alberti, di propria iniziativa o dietro suggerimento del papa, offrì quantomeno alcune pro-



Tempio Malatestiano, il fianco distaccato dalle preesistenti murature della chiesa di San Francesco.

poste preliminari per completare l'abbellimento dell'interno e per trasformare l'esterno.

Non conosciamo la data precisa del progetto albertiano per l'esterno e per una crociera con cupola. La famosa medaglia di fondazione si limita a riportare la data del voto e non è a sua volta datata[116]. In una cronaca scritta a Forlì risulta che Sigismondo dette inizio a importanti lavori in chiesa nel 1453: cosa che può riferirsi all'inizio della realizzazione dell'esterno[117], dato che dei lavori erano in corso già da sei anni.

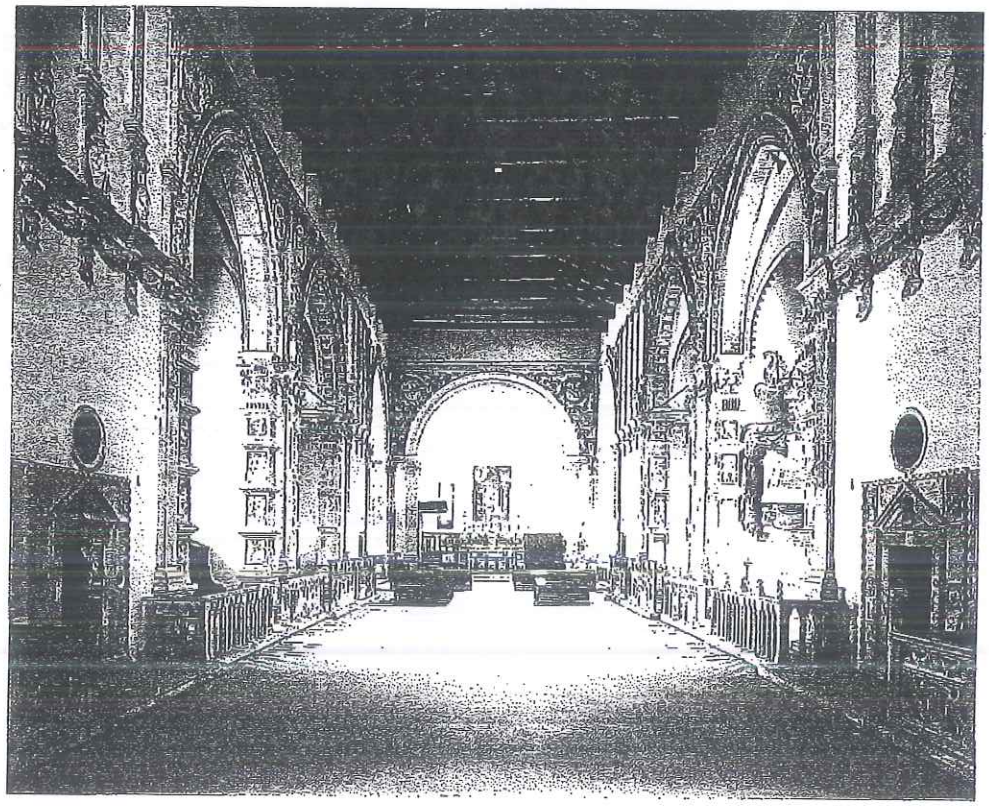
Il modo in cui Alberti dà forma a un nuovo esterno per la chiesa preesistente è semplice, efficace e originale. La nuova facciata viene costruita davanti alla vecchia, proprio come il nuovo arco de' Leoni a Verona era stato costruito davanti alla porta Romana[118]. Sui fianchi, Alberti separa completamente la nuova struttura da quella vecchia, impiegando una serie di archi su massicci pilastri di tipo romano, modellati direttamente su quelli interni del Colosseo fin nei profili delle imposte[119]. Nel livello inferiore della facciata l'impianto di base deriva da un'altra opera d'epoca romana, l'arco di Augusto a Rimini, che sembra suggerire un parallelo tra l'imperatore romano e Sigismondo, ribadendo così il carattere trionfale dell'apparato decorativo usato all'interno[120]. I capitelli delle colonne non sono copiati dall'arco di Augusto ma sono di tipo composito, con elementi dorici, ionici e corinzi, oltre alle teste di cherubino coronate tra le volute. Sicuramente è a un capitello di questo tipo che fa riferimento Matteo de' Pasti nella sua lettera a Sigismondo del 17 dicembre 1454: "Messer Battista de li Alberti me mandò un disegno de la faciada e un capitello belissimo"[121]. Il capitello, che presenta affinità con quelli di Donatello, non è d'invenzione ma imita un raro tipo antico[122].

La parte superiore della facciata poneva problemi più complessi, dato che bisognava raggiungere un'altezza utile a celare il tetto della navata e al tempo stesso a coprire i tetti più bassi sopra le cappelle, e il tutto con una composizione unitaria che doveva basarsi sull'arco trionfale inferiore. La soluzione di Alberti è quella di riprendere l'arco centrale inferiore con un secondo arco (o un fronte-

spizio arcato) su pilastri arricchiti da paraste scanalate, reso ancor più alto con un girale di fogliame scolpito. Il finestrone è rettangolare con l'architrave sorretto da due colonne. L'idea del frontespizio semicircolare può essere stata suggerita dal San Marco di Venezia, anche se compare in antichi monumenti funebri e templi raffigurati su monete romane[123]. Nel 1454 Alberti modificò il progetto della medaglia inserendo nel modello ligneo un elemento triangolare al posto dei semifrontoni curvi inizialmente concepiti[124].

Per la navata Alberti, per ragioni statiche e formali, avrebbe voluto una volta a botte realizzata in legno[125]. La medaglia mostra una cupola semisferica ampia quanto la facciata. Questa cupola può mettersi in relazione al parere di "Manetto", secondo cui "le chupole deno esser due larghezze alte" e alla critica mossagli da Alberti: "io credo più a chi fece Therme et Pantheon et tutte queste cose maxime che a llui"[126]. Almeno all'esterno, la cupola della medaglia è leggermente più alta del suo raggio e, a differenza del Pantheon, la sua conformazione è pienamente mostrata all'esterno. L'influenza del Pantheon è tuttavia chiara. La medaglia, che dovrebbe basarsi su un alzato ortogonale della facciata e rappresenta una ripresa, probabilmente su suggerimento di Alberti, dell'antica tradizione di raffigurare importanti edifici su medaglie, non presenta aggiunte laterali che vadano oltre il profilo della facciata. Se la medaglia viene interpretata alla lettera, l'intenzione di Alberti dev'essere stata quella di terminare la navata con una grande rotonda cupolata, ossia la soluzione del Santo Sepolcro a Gerusalemme e del coro dell'Annunziata, iniziato da Michelozzo nel 1444[127]. Un'altra possibilità, tuttavia, è che sin dall'inizio, o dopo il progetto della medaglia, Alberti avesse deciso di aggiungere alla navata una crociera con tre bracci poco profondi a terminazione piatta voltati a botte. La struttura muraria dello spazio centrale quadrato, così rafforzata agli angoli, avrebbe potuto sorreggere la cupola[128]. Come nota Hope, una soluzione con tre bracci e una cupola semisferica avrebbe ricordato il progetto di Alberti per il San Sebastiano a Mantova.

Tempio Malatestiano, la navata verso l'altare.



Alberti a Firenze: i lavori per Giovanni Rucellai

È singolare che tutte le opere di Alberti siano restate incompiute tranne quelle realizzate per Giovanni Rucellai e il coro dell'Annunziata a Firenze, ma c'è una spiegazione. Sigismondo Malatesta venne emarginato politicamente e perse le sue ricchezze; Ludovico Gonzaga, appassionato ed esperto mecenate, cercò di fare troppo con entrate limitate e alla fine fu in grado di terminare solo la tribuna dell'Annunziata, i cui fondi non potevano essere usati per altri fini[129]. Nondimeno, è sorprendente il fatto che fosse un privato cittadino, a lungo escluso da cariche pubbliche, a permettere ad Alberti di realizzare alcuni dei suoi più originali progetti. Ma il fatto che Rucellai fosse emarginato dalla vita politica gli permise di concentrare le sue energie e le sue grandi ricchezze su pochi progetti accuratamente studiati. Egli dovette realmente concepire le sue imprese costruttive come un patriottico contributo ai suoi vicini; un'impresa che lo avrebbe aiutato a ottenere il pubblico riconoscimento.

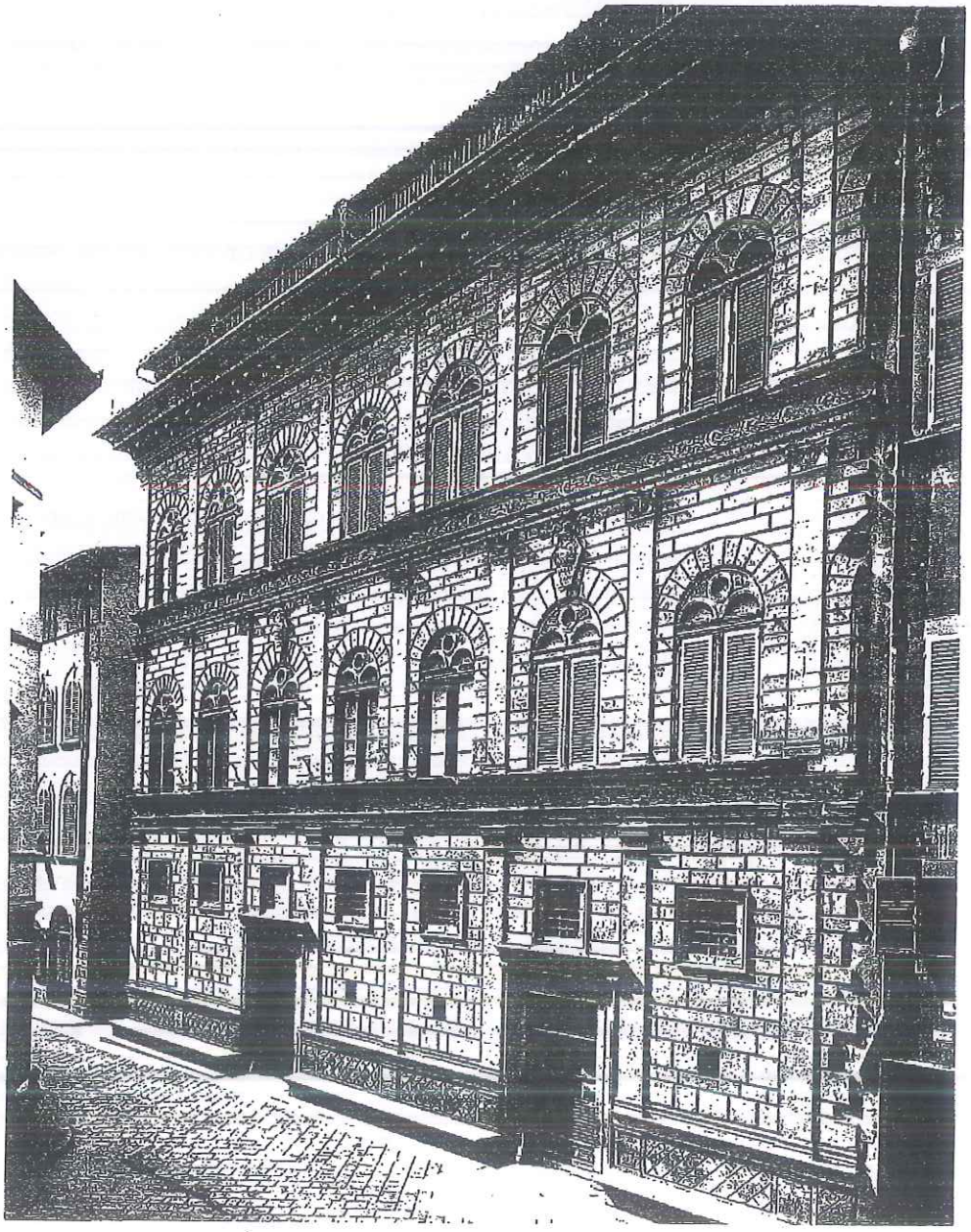
Rucellai non aveva la cultura del suocero Palla Strozzi, non era un uomo di lettere e, a quanto pare, non era mai stato "operario", incaricato cioè di amministrare un progetto pubblico importante. C'erano tuttavia molti modi in cui poteva essere entrato in contatto con Alberti: alcuni aspetti della sua mentalità e dei suoi interessi potevano dar luogo a punti in comune tra i due. Come Alberti, proveniva da una grande famiglia patrizia fiorentina, ma dopo la morte del padre e, ancora, dopo l'esilio di Palla Strozzi, era stato privato della sicurezza che gli garantiva la nascita. Come Alberti cercava di celebrare la storia della propria famiglia e, più in generale, i valori tradizionali della famiglia fiorentina. Anche se non era un umanista, né a quanto sembra un architetto dilettante, aveva accolto senza riserve la nuova architettura di Brunelleschi, "maestro d'architettura e di scoltura, perfetto gieometrico, di grande ingiengnio naturale e fantasia nelle dette arti quanto niuno altro che fussi mai dal tempo de' romani in qua, risuscitatore delle muraglie antiche alla romanescha"[130]. Tale caratterizzazione rafforza l'impressione che si ha leggendo la sua relazione delle visite ai monumenti di Roma durante il giubileo del 1450, ossia che la sua comprensione dell'architettura fosse tutt'altro che superficiale. Descrivendo Santo Stefano Rotondo, "tempio d'idoli", nota che è "tondo, insu 20 colonne con architravi"[131]; e quando accenna al muro perimetrale bugnato del Foro di Augusto, nota con acutezza che siccome non ci sono finestre praticate nel muro esterno, la luce doveva arrivare dall'interno[132].

Palazzo Rucellai

La prima delle opere intraprese per Giovanni Rucellai è la facciata della sua casa su via della Vigna. Nel 1452 la ristrutturazione dell'interno, con il cortile, la loggia e l'androne, era completata[133]. Brenda Preyer ha dimostrato che i lavori per la facciata iniziarono quasi certamente dopo il 1452 (suggerendo come data verosimile il 1453), con un progetto a cinque interassi che probabilmente fu ampiamente completato nel 1458. In quell'anno Giovanni acquistò un'altra casa su via della Vigna, e il rivestimento lapideo venne esteso a quest'ultima tra il 1465 e il 1470, mentre il tentativo di persuadere un parente a vendere la casa subito oltre quell'ampliamento non ebbe esito, e così ancor oggi la facciata si interrompe bruscamente e irregolarmente[134]. La paternità albertiana della facciata a cinque interassi non è confermata da una documentazione coeva, ma risulta con chiarezza a un esame diretto[135]. Come nel caso del tempio Malatestiano, doveva apporre una nuova facciata a un edificio già esistente, con tutte le difficoltà che questo comporta. Ma, a differenza di Rimini, Alberti doveva raggiungere l'effetto voluto innestando una sottile impiallacciatura lapidea sul muro esistente, visto che la facciata doveva rispettare la disciplina degli allineamenti imposta a tutte le principali arterie di Firenze. Palazzo Medici, iniziato solo una decina di anni prima, offriva un importante punto di riferimento per il progetto di Alberti. Il palazzo di Cosimo, con i suoi riferimenti sia a palazzo Vecchio che all'antico, divenne immediatamente l'archetipo del grande palazzo fiorentino, espressione al tempo stesso di potere, ricchezza e cultura umanistica. Palazzo Rucellai ne riprende il pronunciato corni-

cione, le finestre a bifora, gli irregolari ricorsi di bugne del piano nobile, la progressiva riduzione dell'altezza dei piani, la decisione di impiegare solo pietra per la facciata, persino il sedile accortamente previsto per concittadini, vicini e clienti[136]; tutti elementi che qualificano il palazzo sia come antico che come familiarmente fiorentino.

Molti aspetti del progetto sono però nuovi. Alberti, sia per scelta che per necessità, evita l'uso di massicce bugne rustiche, probabilmente per mancanza di spazio entro i ristretti margini in cui doveva operare, tra il filo stradale e la vecchia facciata. Questi elementi avrebbero in ogni caso ricordato troppo il palazzo di Cosimo e avrebbero potuto dare alla casa dei Rucellai quell'immagine di centro di potere che veniva probabilmente comunicata dalla severa residenza di Luca Pitti. Il messaggio di Rucellai doveva essere differente: una facciata di palazzo offerta come un prezioso e bel dono alla



Firenze, palazzo Rucellai, la facciata in una veduta di fine Ottocento.

città, adornata di "bellissimi conci alla romanesca, cioè al modo facevano gli antichi romani"[137], non un'affermazione di potere politico. Alberti, formulando una nuova sintesi di antico e moderno, fece per la prima volta uso di un'intelaiatura di paraste, che non hanno il ruolo di marcare le estremità della facciata, come nel portico degli Innocenti o nel palazzo di Parte Guelfa, ma vengono impiegate lungo tutta la facciata e su tutti e tre i livelli. La sua conoscenza delle opere antiche dovette suggerirgli quest'idea di facciata all'antica[138], come i palazzi articolati da paraste e trabeazioni raffigurati da Ghiberti sullo sfondo del pannello con le *Mura di Gerico* nella porta del Paradiso (uno di questi ha anche finestre arcate nel piano di mezzo). Un'altra fonte è chiaramente il Colosseo, che probabilmente ha suggerito l'uso dell'ordine dorico senza il relativo fregio a metope e triglifi, la combinazione di archi e ordine e l'inconfondibile forma della trabeazione superiore, dove la cornice dal forte aggetto è sorretta da solide mensole ubicate nel fregio piuttosto che nella sottocornice. È caratteristico che Alberti abbia notato questa abile soluzione da parte dell'architetto del Colosseo, una soluzione che permette alla cornice di avere un rilievo forte e appropriato all'intero prospetto che corona, senza allontanarsi troppo vistosamente dalle giuste proporzioni della trabeazione, completa di architrave, fregio e cornice, in rapporto alle paraste sottostanti. Palazzo Medici è invece coronato da un grande cornicione non sorretto dall'ordine. La facciata di palazzo Rucellai appare dunque come una versione appiattita del Colosseo, e in effetti una tale versione (con le paraste usate per i due livelli superiori) esiste già a Roma: è l'anfiteatro Castrense, nominato da Rucellai nel suo *Zibaldone*[139]. Le sue paraste lisce spiccano sui ricorsi che rigano la superficie muraria, denunziando il proprio carattere di "ossa" della struttura[140]. Non è questa la sola caratteristica dell'edificio fiorentino a esprimere un senso tettonico, dato che le mostre delle finestre si possono leggere come distinti elementi strutturali, come gli archi del mausoleo di Teodorico a Ravenna[141], e in questo differiscono dai corrispettivi elementi di palazzo Medici. Nelle mostre, le bugne più sottili subito sotto l'arco formano una semplificata imposta, allineata alla piccola trabeazione sopra le colonnette della finestra: un riflesso in miniatura dell'aspetto trabeato dell'intera facciata e un'esemplificazione delle idee di Alberti sul corretto ruolo delle colonne.

L'ordine inferiore è differente dagli altri due, con finestrelle quadrate e porte all'antica la cui cornice si sovrappone alle paraste contigue, come le finestre dell'attico del Pantheon, o le porte del frammento dorico della basilica Emilia[142]. L'ordine poggia su un basamento la cui superficie è abbellita dall'imitazione di un *opus reticulatum* (in realtà solo inciso sui lastroni del rivestimento) nelle zone tra i "piedistalli" completamente piatti. Il sedile serve da zoccolo per il basamento e quindi per l'intera fac-

Palazzo Rucellai, capitelli e parte delle trabeazioni dei tre ordini sovrapposti in facciata.



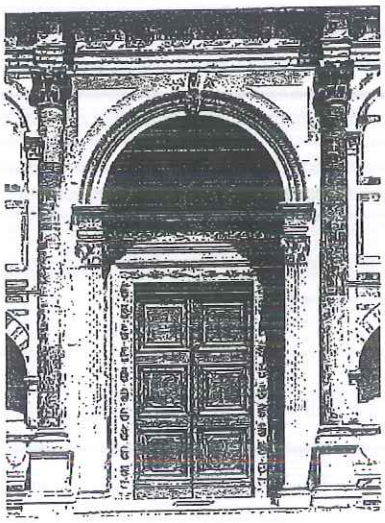
ciata. Quest'opera è l'unico caso in cui Alberti ha dovuto affrontare il problema di creare dei capitelli per tre ordini sovrapposti. Per l'ordine inferiore ha pensato a un capitello toscano-dorico, con collarino scanalato e decorazione a dardi e ovoli: è la prima volta che in un prospetto architettonico di grande scala riappare una forma dorica ripresa da modelli antichi, o direttamente o tramite i capitelli dorici che compaiono nel rilievo di Donatello per il fonte battesimale di Siena[143]. Per il piano nobile Alberti impiega una versione contratta dei bei capitelli agli angoli del livello inferiore del mausoleo di Adriano, già noti a Michelozzo e ad altri[144]. Per l'ordine superiore usa una versione semplificata di capitello corinzio, con foglie lisce, avendo appreso, ancora una volta dal Colosseo, che in cima a una costruzione elevata i dettagli potevano venire semplificati senza perdere il loro effetto.
La facciata di palazzo Rucellai è un'opera di grande sottigliezza, il cui effetto non è stato alterato neppure dal suo ampliamento, da cinque a sette interassi. L'opera soddisfa l'esigenza di Rucellai di rappresentare e celebrare se stesso, il suo desiderio di essere sia romano che fiorentino, di fare colpo ma senza generare ostilità o diffidenza. Alberti ha risolto in modo superbo il problema di realizzare un paramento lapideo nei pochi centimetri di spessore disponibili tra la vecchia facciata e il filo stradale, realizzando un'opera di ricca eloquenza architettonica, usando ora il monumentale aggetto del cornicione e del sedile, ora le superfici lapidee incise e le sottili variazioni dei piani. La facciata appare solenne sia se vista di scorcio sia quando ci si avvicina frontalmente da via del Purgatorio; l'interasse centrale è leggermente più ampio, come l'intercolumnio centrale del prospetto di un tempio, per adattarsi all'androne preesistente. Rucellai acquistò e fece demolire alcune proprietà di fronte al palazzo, e questo gli permise di creare nel 1466 la piccola piazza che avrebbe dato maggior risonanza alla facciata, ora ampliata, come pure di costruire (1463-66) la loggia[145].

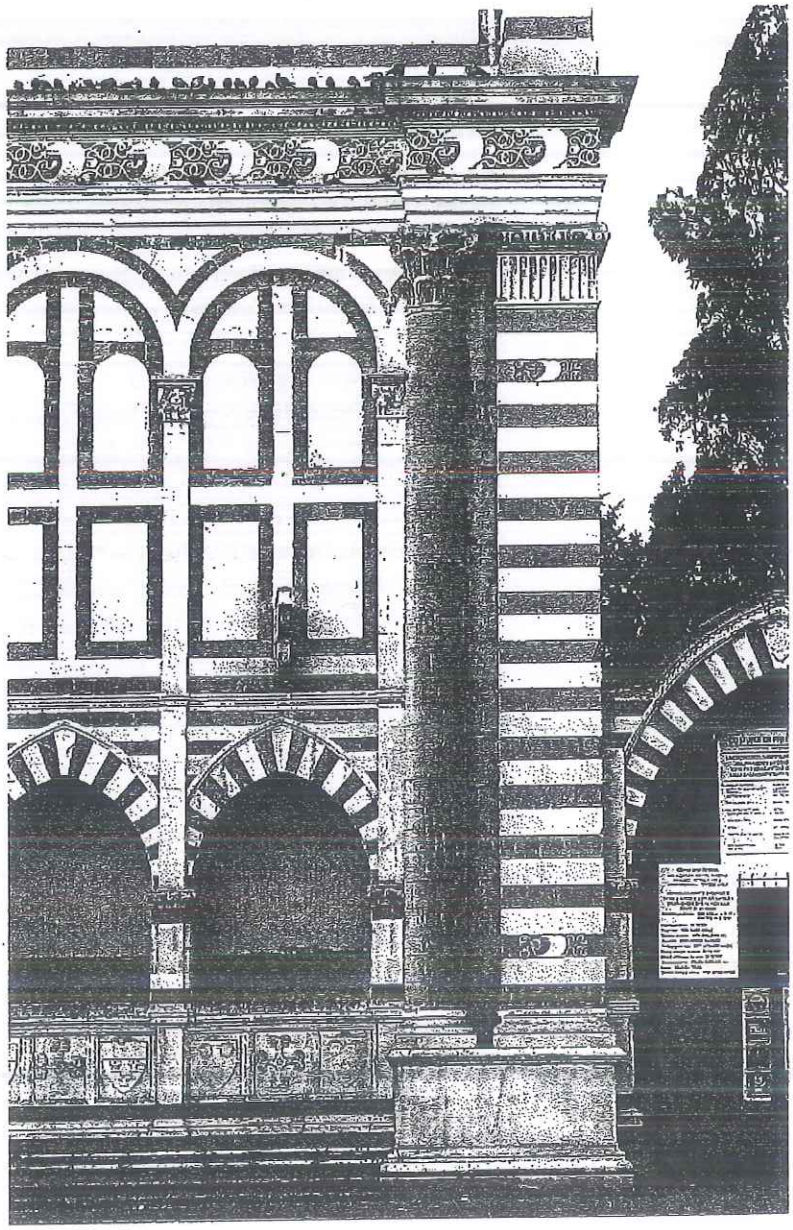
La facciata di Santa Maria Novella

La facciata di Santa Maria Novella è la sola grande facciata di chiesa completata nel Quattrocento a Firenze, e in generale una delle poche facciate costruite nel nuovo stile durante la vita di Alberti[146]. Ancor oggi San Lorenzo e Santo Spirito di Brunelleschi sono prive di una facciata, e così era anche Santa Croce all'epoca di Alberti. Il parere del vescovo di Cortona, espresso nel 1469 e riportato con soddisfazione da Giovanni Rucellai, che "Non si truova più bella chiesa e chonvento de' frati minori che quella di Santa Croce di Firenze, ecietto la facciata dinanzi", oltre a essere un elegante complimento a Giovanni, riflette le tristi condizioni delle facciate delle chiese fiorentine, almeno dopo l'epoca in cui vennero realizzate quelle di San Miniato e della badia Fiesolana[147]. Come era accaduto a Rimini, anche qui Alberti doveva affrontare un nuovo problema, reso più complesso dalle dimensioni della storica chiesa domenicana, dall'ubicazione delle porte, dal finestrone circolare e dalle tombe nobiliari collocate in facciata entro archi gotici: qui gli erano necessari tutta l'abilità e l'ingegno di cui aveva dato prova a Rimini e a palazzo Rucellai. Nel 1457 la famiglia Baldesi acconsentì a cedere i diritti di patronato della facciata di Santa Maria Novella, e con questo venne a cadere un ostacolo al rifacimento[148]. Nel 1458 l'Arte del Cambio dette a Rucellai il permesso di usare le rendite della tenuta di Poggio a Caiano, acquistata da Palla Strozzi "nello ornamento della porta et faccia della chiesa di Sancta Maria Novella"[149]. In una copia delle *Vite dei frati di Santa Maria Novella* di Giovanni Caroli troviamo annotato a margine che i lavori per la facciata iniziarono nel 1460[150]. Dal concordato del 1461 tra Rucellai e la confraternita di San Pietro Martire risulta che la facciata di marmo era già in costruzione[151]. Probabilmente il progetto definitivo risale al 1458, e certo non oltre il 1460. La data del 1470 che, assieme al nome di Giovanni, figura nell'orgogliosa iscrizione nel fregio superiore, indica una fase tarda dei lavori, anche se alcuni ritocchi di completamento vennero eseguiti durante il decennio successivo[152].
La soluzione trovata da Alberti per i tanti elementi presenti nella facciata che non potevano essere demoliti o rimossi (le tombe, le porte laterali, l'oculo centrale) è quella di dominarli per mezzo di "os-

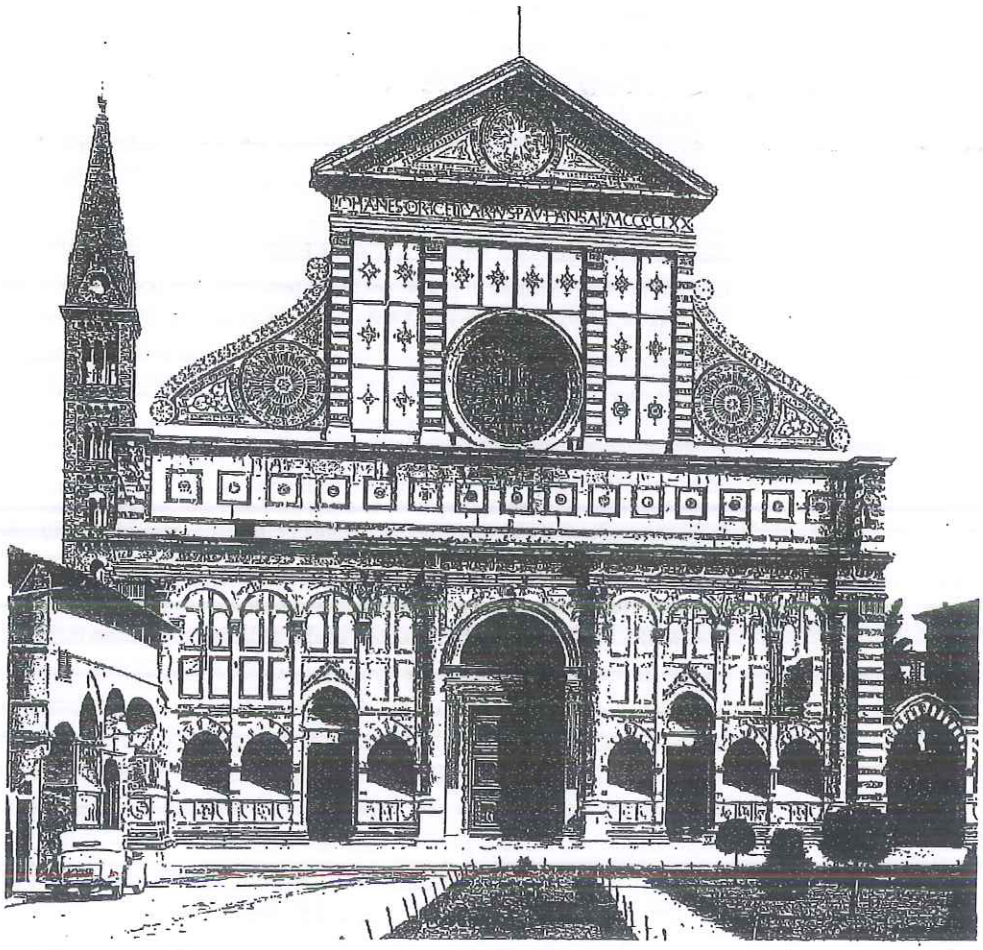
sa" più grandi e possenti di quelle già presenti. Quanto egli aggiunge nell'ordine inferiore è solo una piccola parte della superficie complessiva, ma riesce a imporre il suo ordine classico (sia in senso generale sia in senso stretto) sui più esili e minuti elementi dell'impianto preesistente. L'intero livello inferiore è dominato al centro dal portale rettangolare all'antica, inquadrato da semicolonne su piedistalli, ed è potentemente concluso ai lati da una combinazione di parasta e semicolonna che trae ispirazione dalla basilica Emilia. L'efficacia di tale soluzione dipende in buona parte dalla decisione di Alberti di allargare la facciata oltre i muri perimetrali della chiesa, in modo da aggiungere queste monumentali terminazioni. La loro scala, l'uso della pietra di Prato, di colore verde scuro, per le colonne, la trabeazione e l'attico che riconnettono la considerevole distanza tra le colonne interne ed esterne, tutto serve a far risaltare l'articolazione albertiana come la parte che conta della facciata: i portali gotici, le tombe e le arcate sono letteralmente relegati sullo sfondo. Lo stesso effetto si rica-

Firenze, Santa Maria Novella, facciata, particolari del portale e della soluzione angolare.





Santa Maria Novella, la facciata in una veduta degli anni quaranta.



va quando ci si avvicina alla facciata: le membrature e gli ornamenti di Alberti sono più possenti, grandi e belli di quelli precedenti. Le paraste superiori si stringono da presso a riquadrare l'oculo, determinando l'allineamento delle semicolonne sottostanti. Tuttavia le paraste superiori esterne vengono inevitabilmente a trovarsi all'altezza degli ingressi laterali, contraddicendo così le preferenze estetiche e strutturali di Alberti: l'effetto è però attenuato dall'alto attico e dalla sua vistosa decorazione geometrica. Alberti aveva probabilmente osservato come nell'interno del Pantheon l'attico aveva l'analoga funzione di non far capire che le paraste del livello superiore non erano quasi mai allineate alle colonne e alle paraste dell'ordine inferiore[153].

Per quanto riguarda il livello superiore, Alberti segue la facciata di San Miniato usando un frontespizio triangolare, che in questo caso ha una vera e propria trabeazione classica. Lo spazio libero tra la cimasa dell'attico e la sezione centrale rilevata è riempito da un'allungata voluta a S: una variante della soluzione raffigurata da Alberti in un piccolo schizzo nella sua lettera sul tempio Malatestiano. Questa soluzione diverrà un modello costante per le facciate di chiesa, tutte le volte che la navata centrale si innalzerà su quelle laterali o sulle cappelle.

Non disponiamo di dati esaurienti sull'aspetto della facciata originaria, che Alberti aveva così abilmente "eclissato", come nota efficacemente Caroli[154]. Una sua peculiarità è che la parte inferiore risulta nettamente avanzata rispetto al piano di quella superiore; gran parte di questo spessore in più è occupata dalla profondità delle nicchie tombali. Queste ultime, addossate alla facciata antica, hanno facilitato il compito ad Alberti, impedendo di entrare in contatto troppo stretto, e pericoloso, con le

Firenze, San Pancrazio, cappella Rucellai.

preesistenti strutture portanti nella parte inferiore della facciata[155]. La profondità delle nicchie, inoltre, permette di ricavare lo spazio necessario per l'arco centrale che, con la sua volta a lacunari, il portale rettangolare e la coppia di colonne corinzie scanalate che articolano le pareti laterali, imita l'ingresso del Pantheon.

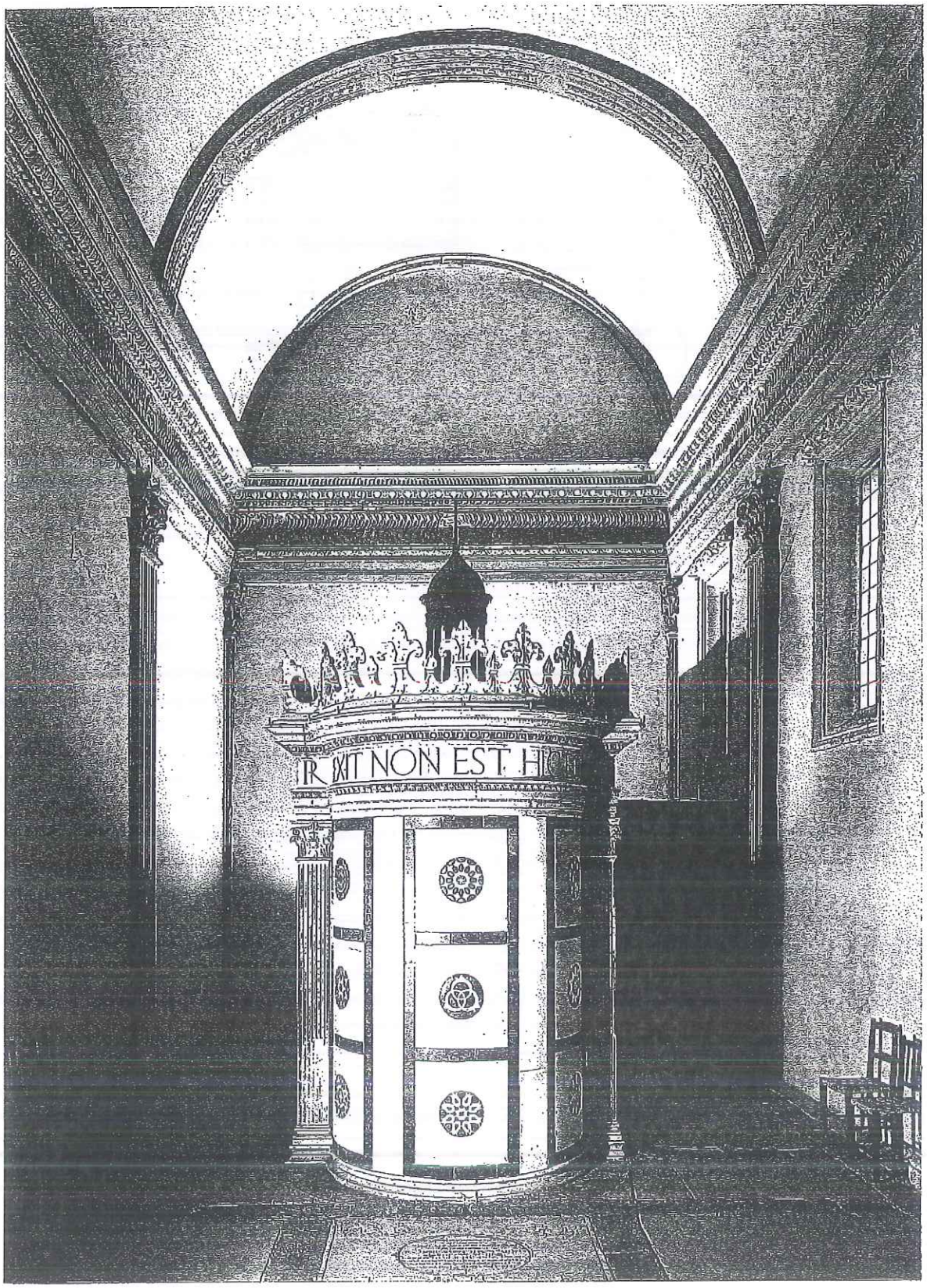
La facciata di Santa Maria Novella colpisce non solo per la policromia dei suoi marmi, ma per la concezione complessiva e la grandiosità delle principali "ossa" dell'articolazione. Nell'ordine inferiore Alberti cita l'arco di Costantino (le colonne su piedistalli, la trabeazione che aggetta in loro rispondenza e la presenza dell'attico), la basilica Emilia, il portale del Pantheon, fondendo tali elementi in una nuova composizione adatta ai peculiari problemi che presentava la facciata. Come a palazzo Rucellai, la qualità e l'intelligenza del disegno sono eccezionali e mostrano la capacità di imparare dall'antico ma senza esserne vincolati o limitati: ad esempio le colonne vengono allungate (con tutto che si innalzano su piedistalli) ben oltre le proporzioni consigliate dallo stesso Alberti[156].

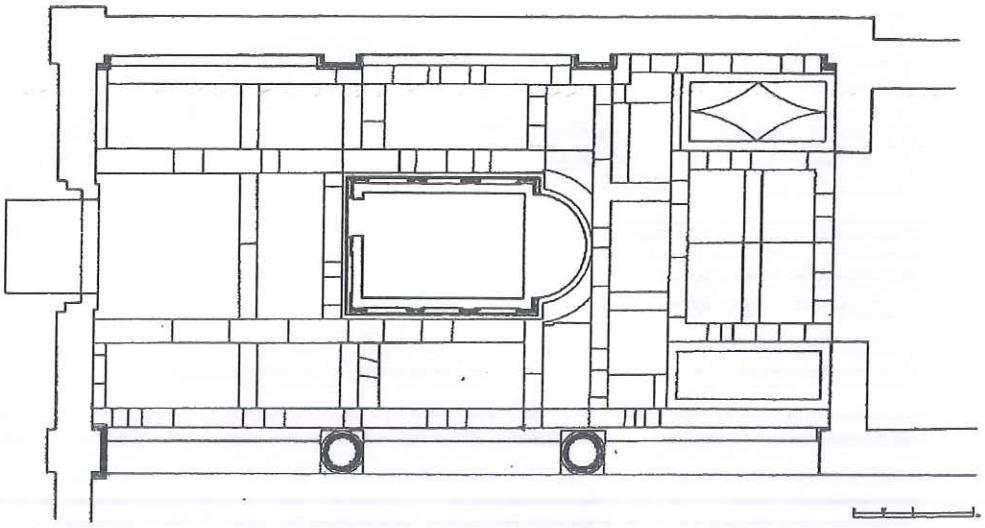
La cappella Rucellai

L'intenzione di Giovanni Rucellai di costruire o adattare una cappella "con un sipolcro simile a quello di Gerusalem del nostro Signore", "nella chiesa di Sancta Maria Novella o di Sancto Branchatio" è già documentata nel 1448[157]. L'idea di riprodurre la principale meta dei pellegrinaggi a Gerusalemme apparteneva a una lunga tradizione medievale. Rucellai e Alberti potevano conoscere molte descrizioni e disegni del Santo Sepolcro, anche se la storia secondo cui il committente inviò due "ingegneri" in Terrasanta si basa su un falso letterario[158]. Nel 1456 l'Arte del Cambio concesse a Giovanni Rucellai cinque anni di tempo per iniziare i lavori per la cappella; scaduto il termine, l'Arte stessa si sarebbe impegnata a costruirla. Ciò potrebbe indicare che i lavori erano già iniziati nel 1461, entro il limite dei cinque anni. In ogni caso, "la chapella chol sancto Sipolcro a similitudine di quello di Gierusalem del nostro Signore iesu Christo facta fare in Sancto Branchazio" figura nella lista, stilata da Rucellai nel 1464, dove sono elencate le sue costruzioni, mentre un anno più tardi, nel suo testamento, Giovanni dichiara di voler essere seppellito nella cappella, descritta come non ancora compiuta[159]; l'iscrizione sul sepolcro reca la data 1467.

La cappella Rucellai, ubicata nell'angolo nord della chiesa, ora sconsacrata, di San Pancrazio, è a pianta rettangolare e misura poco più di sei metri per dodici. Alberti trasformò il semplice vano preesistente coprendolo con una volta a botte. Un'altra scelta, più drastica, fu quella di aprire il muro laterale verso la navata rimpiazzandolo con un diaframma formato da due colonne corinzie scanalate e una trabeazione (all'inizio dell'Ottocento venne rimosso per decorare la facciata della chiesa)[160]. Tale soluzione riscosse l'elogio di Vasari, che poté apprezzare la difficoltà di asportare un'ampia porzione di muro portante e di creare un sistema trabeato con un ampio intercolumnio, come egli stesso aveva fatto agli Uffizi[161].

La cappella è insolita: non somiglia a tipi consolidati, come quelle di Santa Croce o San Lorenzo, è vasta ed è situata in senso parallelo alla navata. La scelta di realizzare una volta a botte leggera sembra ovvia per Alberti, vista la predilezione per questa forma espressa nel *De re aedificatoria*[162]. Il diaframma di colonne, che somiglia a quello nel transetto della vecchia basilica di San Pietro, o a quelli all'interno del Pantheon o del Battistero a Firenze, serve a dare massima visibilità al sepolcro (che appariva inquadrato con esattezza dalle colonne) e rispecchia la preferenza di Alberti per le soluzioni trabeate dell'antichità, che avevano anche destato l'interesse di Giovanni Rucellai a Roma nel 1450[163]. La distanza tra le colonne era considerevole: 3,65 metri circa. Oggi non è possibile sapere con precisione come Alberti abbia fatto a realizzare un intercolumnio così ampio, se per mezzo di tiranti metallici interni di rinforzo, o con piattabande celate sopra la trabeazione, o con archi di scarico come quelli menzionati da Alberti nel suo trattato. Il linguaggio decorativo della cappella, e anche le nervature in pietra che articolano la volta, serbano memoria della cappella Pazzi, da poco terminata, che


IR NON EST H



Cappella Rucellai, pianta ricostruttiva del fianco originariamente colonnato verso la chiesa (da Borsi 1980).

a sua volta si rifà ad altre opere fiorentine con una volta a botte su trabeazione; in particolare l'architettura raffigurata nella *Trinità* di Masaccio o la cappella Cardini a Pescia[164]. Le tre finestre, assieme al lato aperto verso la navata, fornivano un'abbondante illuminazione per il sepolcro, che Alberti trattò con meticolosa attenzione, giungendo a definire le tarsie marmoree dei pannelli e i caratteri delle iscrizioni[165].

Il sepolcro è comodamente alloggiato entro la cappella, occupando, in lunghezza e in larghezza, circa un terzo dello spazio complessivo, e riprende nei tratti essenziali il Santo Sepolcro. Ha un impianto rettangolare con terminazione absidata ed è sormontato da una lanterna sorretta da colonne, con un cupolino dalle scanalature a spirale[166]. Lo stesso impiego del marmo riflette l'aspetto che il Santo Sepolcro aveva nel Quattrocento[167]. Tuttavia la struttura albertiana, elegantemente decorata e articolata, differisce da quel modello così come ci appare nei manoscritti dell'epoca o nella raffigurazione di Amico[168]. Alberti elabora un modello del Santo Sepolcro in scala 1:2, non come era allora, decorato con archi ciechi gotici, ma come doveva essere un tempo: una posizione, questa, giustificata dalla consapevolezza dei cambiamenti che i monumenti subiscono nel tempo e dal continuo stimolo a migliorare gli edifici che egli osservava[169]. Le paraste, specie quelle angolari, formano la salda "ossatura" della piccola struttura, innalzata su un basso zoccolo. La decorazione, ricca come lo sono i materiali, è in equilibrio tra semplicità e complessità ornamentale: gli intagli sopra la cornice sono messi in risalto da superfici lisce; la varietà caleidoscopica della decorazione dei dischi entro i pannelli si contrappone ai levigati riquadri marmorei. Nell'abside l'effetto di congestione viene evitato eliminando le paraste e sostituendole con fasce piane di marmo bianco. Le modanature dello zoccolo, simili a quelle di una base, perimetrano l'intero sepolcro, ma le basi vere e proprie delle paraste non proseguono. L'ornamento, anche se eccezionalmente raffinato, è subordinato alla creazione di un effetto d'insieme unitario e monumentale.

Mantova. Alberti e Ludovico Gonzaga: i progetti per il rinnovo della città

Dal 1460 fino alla sua morte, avvenuta nel 1472, l'impegno maggiore di Alberti in campo architettonico è quello documentato per Ludovico II Gonzaga (1412-78), marchese di Mantova. Non si dovrebbe però pensare che le due chiese mantovane abbiano assorbito tutte le attenzioni di Leon Battista negli ultimi dodici anni della sua vita. Egli si mosse di frequente tra Roma, Firenze, Urbino e Mantova, apprezzato come autorevole, se non il primo, esperto di architettura. I lavori per le due opere volute da Giovanni Rucellai, la facciata di Santa Maria Novella e la cappella Rucellai, proseguirono

per buona parte degli anni sessanta e, data la complessità dei problemi progettuali e strutturali della grande facciata, si può pensare che Alberti venisse consultato spesso. Venne frequentemente ospitato a Urbino, e probabilmente elargì i suoi consigli per la ricostruzione del palazzo di Federico da Montefeltro: il disegno d'insieme del cortile, con i suoi pilastri angolari, può derivare dalle sue indicazioni, mentre i particolari all'interno delle due logge superiori fra i torricini, molto vicini per intonazione e motivi decorativi alla parte inferiore della facciata di palazzo Rucellai, sono probabilmente basati su dettagliati progetti dello stesso Alberti[170]. Negli ultimi due anni di vita egli attese a un progetto fiorentino promosso da Ludovico Gonzaga, il completamento del grande coro con cupola della SS. Annunziata. Anche se doveva tener conto di quanto aveva realizzato Michelozzo, la costruzione di una cupola di questa scala poneva problemi strutturali comparabili a quelli affrontati nel progettare Sant'Andrea[171]. A quest'epoca appartiene probabilmente la sola opera in cui Alberti figura al tempo stesso come committente e come autore, l'abside della chiesa di San Martino a Gangalandi, di cui era priore, e per la quale dispose un lascito testamentario[172].

La grande stima di Ludovico per Leon Battista è documentata nel carteggio tra il marchese e l'umanista, come pure nelle innumerevoli lettere tra il duca e il suo *team* di amministratori e maestranze[173]. Da tali testimonianze emergono gli eccellenti rapporti di lavoro del principale architetto alle sue dirette dipendenze, il fiorentino Luca Fancelli, con lo stesso Ludovico da una parte e con Alberti dall'altra. Il Gonzaga non era un committente comune; aveva ricevuto un'educazione umanistica da Vittorino da Feltre e i suoi stretti rapporti con Firenze e i Medici gli avevano fatto conoscere esempi avanzati di architettura e mecenatismo architettonico. Filarete lo aveva elogiato per il suo pionieristico entusiasmo per lo stile all'antica[174], e ancor prima dell'arrivo di Alberti aveva richiesto progetti al fiorentino Antonio Manetti, aveva assunto Luca Fancelli e fatto costruire la sua bella residenza sul Po a Revere[175]. Aveva inoltre cercato di assicurarsi l'opera di Donatello, e nel 1460 Mantegna si era stabilito a Mantova[176]. Ludovico si vantava delle sue capacità di architetto, riferendosi scherzosamente a se stesso come allievo di Fancelli, e mostrava grande familiarità con problemi costruttivi e di conduzione del cantiere: sappiamo che si era arrischiato a stimare il numero di mattoni necessario per Sant'Andrea e che insisteva sull'importanza di gettare fondamenta adeguate[177]. Disponeva di specialisti competenti ed esperti che lavoravano per lui, ma di fatto dirigeva di persona la costruzione dei suoi edifici. La sua conoscenza dell'architettura e della pratica edilizia non lo rendeva certo reticente nello spiegare ad Alberti le proprie idee ("fantasia") e al tempo stesso rafforzava la sua stima per l'eccezionale amico. A lui affidava tutte le scelte progettuali, offriva l'ospitalità delle sue residenze di campagna, forniva le lenzuola, mandava in dono quaglie; lo consigliava circa investimenti in terreni ed era intervenuto in sua difesa presso papa Paolo II[178].

Probabilmente Alberti era giunto a Mantova con il papa e il suo seguito alla fine di maggio del 1459. Pio II aveva scelto la città come sede della dieta, un consesso internazionale che aveva per obiettivo l'organizzazione di una crociata dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453[179]. Quest'adunanza offrì a Ludovico, fino ad allora una figura secondaria tra i capi di stato italiani, l'opportunità di assumere un ruolo di primo piano e di ingraziarsi il papa, in modo da ottenere avanzamenti nella carriera ecclesiastica per il figlio Francesco. Ma assieme a queste opportunità arrivarono anche preoccupazioni e debiti; la visita del papa rese impellente una serie di lavori in città. Le osservazioni e i consigli di Pio II e del suo seguito durante e dopo la dieta devono aver spronato Ludovico a migliorare la comodità, la salubrità e l'aspetto di Mantova[180]. Alberti, con la sua attenzione alle forme più che alla ricchezza dei materiali o delle decorazioni e con la sua elasticità di progettista, libero da tradizioni locali e preconcetti, era l'architetto ideale per un signore che capiva profondamente, e quindi amava, l'architettura, e che voleva creare magnifici edifici a costi minimi; non per avarizia ma perché le imprese da lui promosse erano di ampio respiro e le entrate limitate. Inoltre la pietra, universalmente riconosciuta come il suggello dell'eccellente architettura, non si trovava in quei luoghi

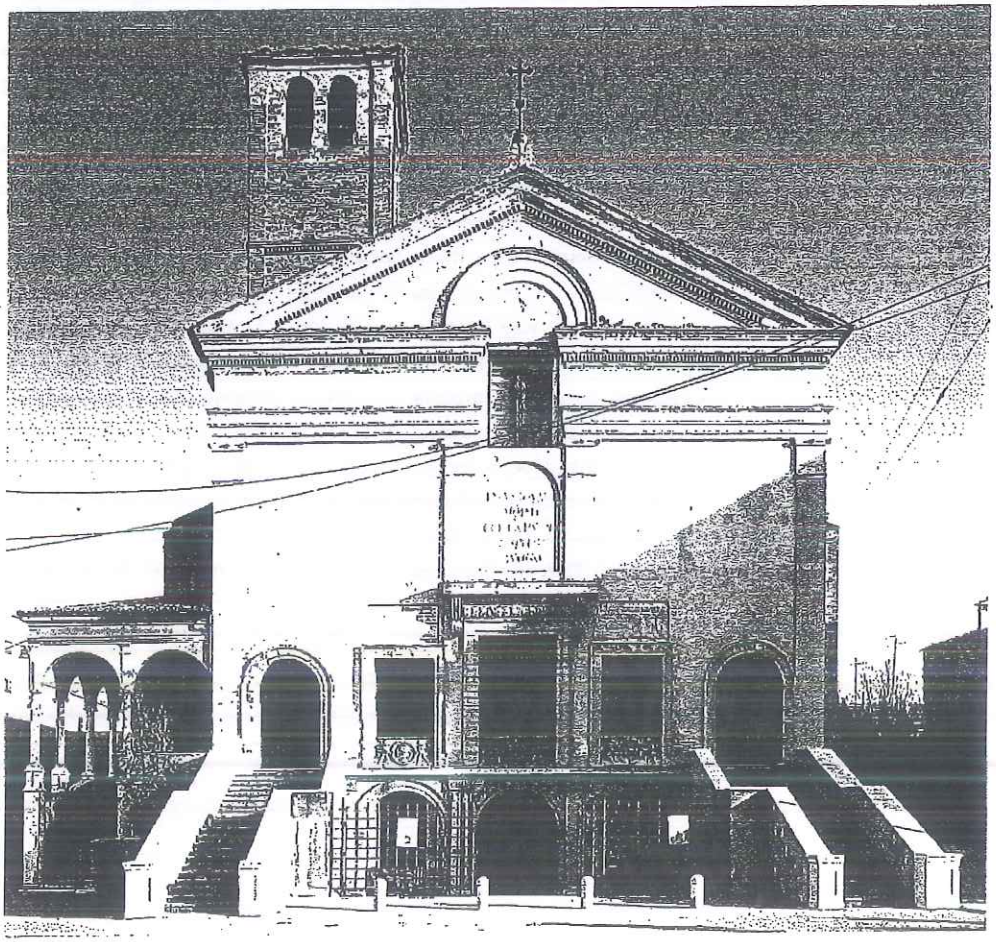
e doveva essere importata ad alto prezzo da cave distanti[181].

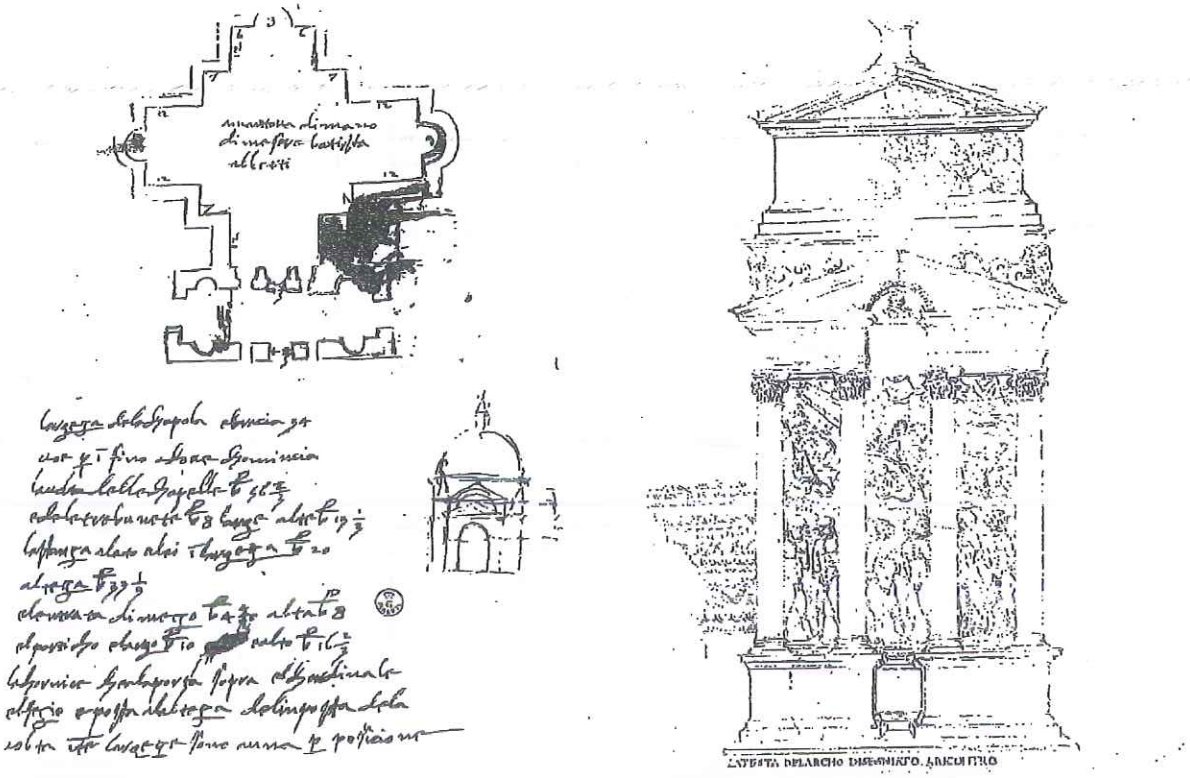
L'interessamento di Pio II per Pienza doveva riflettersi nelle conversazioni con Ludovico: era probabilmente in relazione a Pienza che il papa aveva chiesto in prestito con urgenza il testo di Vitruvio, e che Ludovico scriveva il 13 dicembre 1459 ad Alberti chiedendo di spedirgli la sua copia[182]. È sorprendente che Ludovico sapesse che Alberti aveva una copia con sé, e anche che Alberti viaggiasse portando quel libro. Il 27 febbraio Leon Battista inviò a Ludovico dei disegni relativi a ben quattro differenti progetti: "E modoni de Santo Sabastiano, Sancto Laurentio, la logia et Vergilio sono fatti, credo non vi despiaceranno"[183].

San Sebastiano

Tra i quattro progetti del 1460, il solo che può essere identificato con certezza è quello per la chiesa di San Sebastiano. Quest'opera, nonostante sia rimasta incompiuta, è di grande originalità e importanza. La chiesa, anche se deriva dalla sagrestia Vecchia e dalla cappella Pazzi in quanto organismo centrale cupolato, costituisce una novità per quanto riguarda le dimensioni (il vano quadrato interno misura poco più di 16 metri di contro agli 11,59 della sagrestia Vecchia) e il modo in cui lo spazio centrale è attorniato su tutti e quattro i lati (non solo su due come la cappella Pazzi) da possenti volte a botte. La costruzione non è una cappella ma una vera e propria chiesa a pianta centrale, e come tale non ha veri precedenti a quell'epoca: la soluzione venne spesso imitata, da Santa Maria delle Carceri a Prato di Giuliano da Sangallo in poi[184].

Mantova, San Sebastiano, facciata.





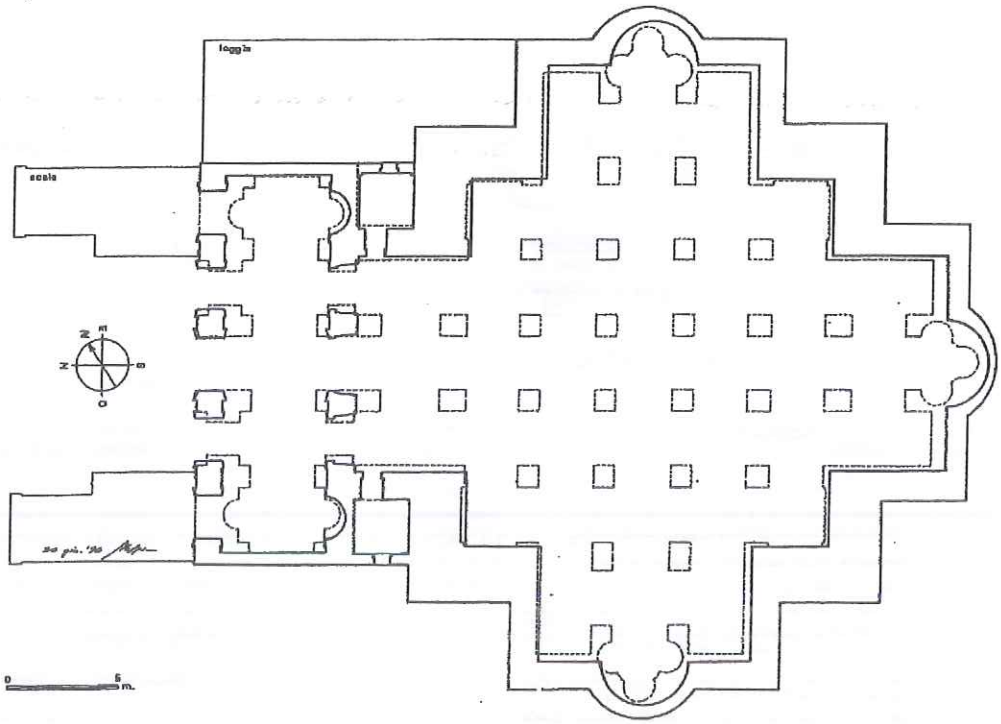
Antonio Labacco, pianta e prospetto laterale del San Sebastiano di Alberti (Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe, 1779 A).

Giuliano da Sangallo, prospetto del fianco dell'arco trionfale di Orange (Bibl. Apostolica Vaticana, cod. Barberiniano 4424, f. 25r).

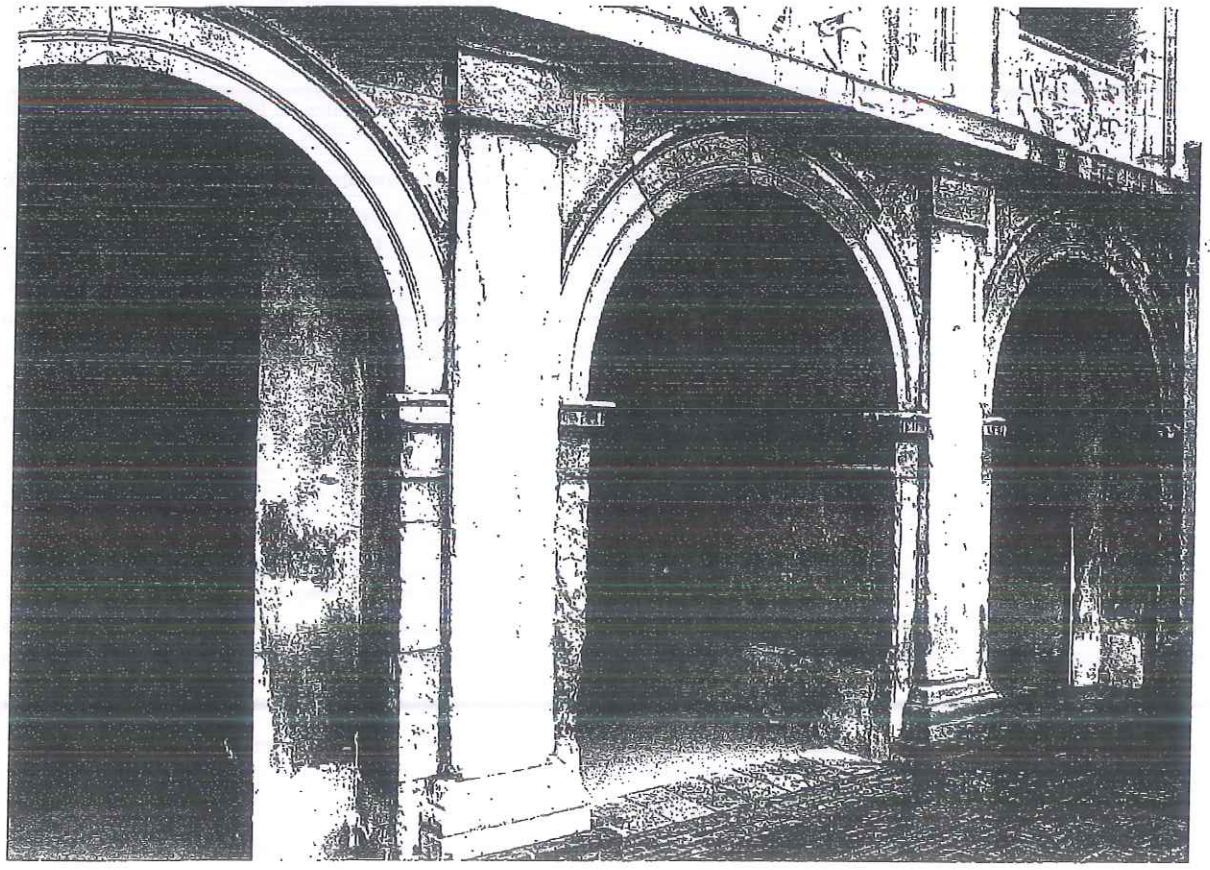
Un'importante testimonianza del progetto albertiano è il disegno di Antonio Labacco (GDSU 1779A), su cui sono riportate le principali dimensioni della chiesa in braccia mantovane, assieme all'annotazione "a mantova di mano di messere batista alberti". Tra le dimensioni elencate figura anche quella della cupola, e un rapido schizzo mostra l'alzato laterale dell'edificio. Il disegno conferma che Alberti voleva porre una cupola semisferica sul grande spazio centrale quadrato dell'interno. Il disegno di Labacco pone però alcuni problemi: non mostra la cripta, né una scalinata o l'articolazione della facciata, e non corrisponde con precisione alle dimensioni di quanto realizzato, soprattutto per quanto riguarda la profondità dei bracci laterali, che misurano 12 braccia, ossia 50 centimetri in più che nella costruzione[185]. Siccome le dimensioni configurano un coerente sistema proporzionale di tipo albertiano e si riferiscono a parti mai realizzate (soprattutto la cupola), non c'è dubbio che Labacco abbia riprodotto un progetto che venne modificato prima dell'inizio dei lavori, per motivi che non conosciamo[186].

Il cronachista mantovano Schinevoglia così commenta l'inizio dei lavori: "Nota che lano 1460 fo principiato la gexia de san Sebastiano in di prade de Redevallo, la qual geixa la fece chomenxare lo marchexo mes. Ludovigo per uno insonio chel insonie una note"[187]. È lecito pensare che i sogni di Ludovico nel 1459 fossero turbati soprattutto dal timore della peste, che a Mantova era praticamente endemica: solo pochi morti in città avrebbero convinto il papa a cercare un altro posto per l'importante dieta. La decisione di erigere una chiesa dedicata al santo che protegge dalla peste era saggia, e l'avvio della costruzione nel 1460 rappresenta una puntuale risposta da parte di Ludovico al debito contratto, dato che san Sebastiano aveva efficacemente protetto la città durante questo periodo cruciale[188]. Probabilmente Ludovico aveva anche altri motivi per intraprendere la costruzione. Forse pensava di farne il luogo di sepoltura per se stesso e la marchesa Barbara[189], ed era inoltre interessato a riqualificare la città sviluppando un'area periferica, subito fuori della terza cinta muraria (completata nel 1401), ma ben

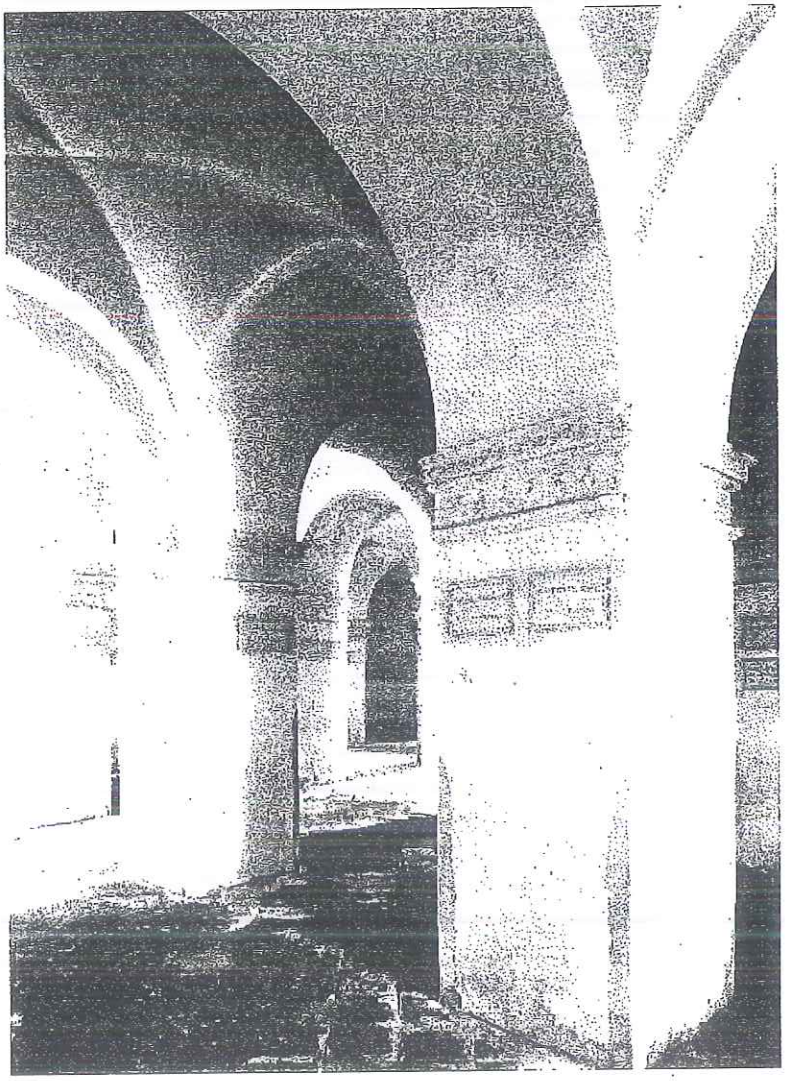
San Sebastiano, pianta della chiesa sovrapposta a quella della cripta (da Calzona, Volpi Ghirardini 1994).



San Sebastiano, gli archi di ingresso alla cripta alla base della facciata.



visibile, dato che la sua arteria principale correva diritta da porta Pusterla al centro cittadino[190].
È possibile indicare alcune motivazioni che dovevano stare alla base del progetto. Ludovico ovviamente voleva creare una chiesa di una certa importanza per fare una degna offerta al santo. Il tipo cupolato con tre absidi può essere valutato come un generico riflesso della chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme ed era appropriato per una chiesa funeraria[191]. Le volte a botte servivano a dare stabilità ai pilastri angolari, su cui il peso della cupola gravava maggiormente, e i tre bracci laterali avevano la funzione di spaziose cappelle. La chiesa è una variante della cappella Pazzi, da poco completata, con le sue due volte a botte laterali, ed è analoga, ma a scala ben più ampia, alla soluzione della cappella del cardinale di Portogallo a San Miniato, che tuttavia venne iniziata solo dopo il 7 giugno 1460[192].
Una fonte d'ispirazione più precisa per il progetto albertiano va probabilmente ricercata in una delle sette chiese dell'Apocalisse dipinte da Giusto de' Menabuoi tra il 1376 e il 1378 nel battistero di Padova[193]. L'edificio rappresentato differisce da San Sebastiano per la sua navata voltata, ma la crociera centrica è quasi identica a San Sebastiano in pianta e nell'alzato esterno. Lo spazio quadrato centrale è sormontato da una cupola e sui tre lati si trovano cappelle rettangolari, tutte concluse da



San Sebastiano, pilastri e volte della cripta.

un'abside. La somiglianza è così sorprendente che potremmo chiederci se quest'immagine si fosse fissata nella mente di Alberti o se ne fosse a conoscenza lo stesso Ludovico, così da comparirgli nel sogno che lo avrebbe indotto a costruire la chiesa. Il Gonzaga, come Alberti, era in grado di tenere a mente la raffigurazione pittorica di un'architettura e riportarla in un disegno[194].

A parte lo spazio centrale cupolato, gli elementi di spicco del progetto sono il portico e la chiesa inferiore, o cripta, che va considerata come una necessità pratica. Nonostante gli sforzi effettuati da Ludovico per proteggere la zona dalle inondazioni costruendo una diga e innalzando il livello del suolo, una chiesa il cui pavimento si fosse trovato al livello del terreno si sarebbe allagata di frequente. La cripta, inoltre, soddisfa la predilezione di Alberti per le chiese in posizione sopraelevata rispetto alle vicinanze, come i templi antichi. Tale caratteristica poteva osservarsi a Firenze: Santa Croce e le due grandi, anche se incompiute, chiese di Brunelleschi, San Lorenzo e Santo Spirito, hanno cripte al livello del terreno[195]. Tali esempi costituiscono probabilmente precedenti più importanti delle tombe romane (Alberti può averne considerate alcune come templi) con un livello inferiore i cui pilastri e volte sorreggono il pavimento del livello principale[196]. Mentre i pilastri a pianta quadrata della cripta ricordano, nei loro dettagli, quelli posti lungo le fiancate del tempio Malatestiano, la struttura d'insieme ricorda l'interno di una cisterna voltata romana[197].

Sia i documenti che l'accurato esame della struttura effettuato da Livio Volpi Ghirardini indicano un processo di costruzione continuo, interrotto da fasi di inattività e indecisione seguiti da consultazioni con Alberti, ma senza modifiche sostanziali, come potrebbe essere l'aggiunta di una cripta in una struttura concepita e iniziata senza di essa[198]. Un mutamento del progetto è ricordato da Ludovico (14 ottobre 1470) in una lettera a Fancelli: "Havemo visto quanto per la tua ne scrivi del parere di domino Baptista degli A. circa el minuire quelli pillastri del portico etcetera. Dilche assai te comendiamo et poi che 'l pare cussì a lui, cussì pare ad nui"[199]. Questo passo è stato interpretato da Wittkower nel senso di una riduzione del numero dei "pillastri" (intesi come paraste o lesene) in facciata, da sei a quattro. Il senso proprio del testo, tuttavia, è che certi pilastri, non meglio precisati, dovevano ridursi di dimensioni[200]. È possibile che il passo si riferisca a modifiche da apportare prima che i pilastri fossero rivestiti di pietra, operazione che ebbe luogo nel 1474[201].

Documenti più tardi rendono conto dei passi successivi. Nel marzo del 1478 Fancelli informa Ludovico che potrebbe essere necessario smantellare e ricostruire "la volta de Santo Sebastiano", intendendo quasi sicuramente una volta dei bracci, probabilmente l'unica esistente a quella data[202]. Un episodio importante viene comunicato da Fancelli al marchese Federico il 25 maggio 1479: "In questa sera abiamo tirato su tute due le chornici grandi del portico di Santo Sebastiano e, gratia a Dio, sono fora d'una gra(n)de impacio ... in questa terra è gran tempo non si murò magior chosa"[203]. Quando Fancelli si riferisce a una "magior chosa", probabilmente non allude all'edificio nel suo insieme o anche al suo portico o facciata, ma semplicemente al formato dei blocchi da sistemare: probabilmente si tratta dei blocchi che formano gli architravi dei portali centrali del portico, e non il coronamento del frontespizio in facciata, realizzato in gran parte in mattoni[204]. La data del completamento della facciata, con il celebre arco inserito entro il frontespizio, motivo che si pensa derivi dall'arco romano di Orange, resta incerta[205]. Per la copertura dello spazio centrale con una volta a crociera, e non più una cupola, si dovette aspettare il 1499[206].

Una semplice cronologia lascia però molti problemi irrisolti. Come si saliva al portico? Presumibilmente con scale poste ai lati, come Zampiero de Figino sembra indicare nel 1460[207]. L'ipotesi di una scalinata centrale viene a cadere per l'esistenza della chiesa inferiore e la necessità di dare a questa un ingresso centrale: probabilmente Alberti pensava al tempietto del Clitunno, che ha parimenti un portico e un ingresso al centro del livello inferiore[208]. Il disegno di Labacco non mostra alcuna scala: le parti laterali del portico in questo progetto sono chiuse, cosa che avrebbe impedito di porvi delle scale. Le aperture arcate aggiunte alle estremità della facciata possono spiegarsi con il desiderio di far

arrivare più luce nel portico, o di occupare un'area che sarebbe risultata spiacevolmente disadorna. La scala coperta a destra, che probabilmente risale al primo Cinquecento, era utile solo dopo che l'interno era stato voltato e, insieme a un'altra scala simmetrica sul lato opposto, costituiva il solo accesso all'interno della chiesa fino a quando Schiavo, dal 1925, realizzò le attuali due scale basandosi su quelle che riteneva fossero le fondazioni delle scale previste[209].

Una volta che il portico viene inteso come tale, confrontabile con quello, sempre albertiano, di Sant'Andrea a Mantova, è più facile vedere le "porte" in facciata come riflesso, o proiezione, dei portali d'ingresso alla chiesa stessa, analogamente a quanto avviene nella facciata di Sant'Andrea, su cui vengono proiettati motivi presenti all'interno. Il magnifico portale centrale invade in parte la zona delle paraste e la soluzione con mensole a voluta ricorda il portale di palazzo Rucellai (la cui cornice, anche in questo caso, si sovrappone alle paraste) o le porte all'antica nella camera degli Sposi di Mantegna. Anche i rincassi sopra le porte laterali d'ingresso alla chiesa vengono riportati in facciata, animandola con un gioco di piani, almeno fino al loro recente tamponamento[210]. I semplici archi a tutto sesto laterali derivano dalle finestre esterne del palazzo di Parte Guelfa di Brunelleschi, e somigliano agli archi che incorniciano le cappelle laterali di San Lorenzo o della badia Fiesolana. Alberti probabilmente voleva un rivestimento lapideo per la facciata, soluzione che sarebbe risultata particolarmente magnifica a Mantova, dove non si trovano pietre, e talmente costosa da venire abbandonata[211]. Anche senza considerare il problema della scalinata, la facciata, quindi, non era esattamente quella prevista da Alberti. Pur accettando il fatto che il progetto prevedesse un frontespizio con un arco inserito al suo interno, la trabeazione appare eccessivamente alta, la sua cornice goffa, mentre per una facciata lapidea Alberti avrebbe certo inventato capitelli di maggior effetto di quelli che sono visibili oggi.

Sant'Andrea

La chiesa di Sant'Andrea a Mantova può considerarsi il capolavoro di Alberti e l'esemplificazione più completa del suo metodo progettuale. La ricostruzione della grande chiesa, che domina il centro commerciale e amministrativo di Mantova, era un importante obiettivo di Ludovico almeno dal 1460 e un elemento cardine dei suoi progetti per abbellire il centro cittadino. Ludovico per vari anni non aveva potuto ricostruire la chiesa perché le sue idee non incontravano il consenso dell'abate Nuvoloni, che rimase a capo dell'abbazia benedettina e della sua chiesa fino alla morte, nel marzo del 1470. L'abbazia successivamente venne messa sotto il diretto controllo del figlio di Ludovico, il cardinale Francesco, e nel 1472 divenne una chiesa collegiata, sotto la supervisione di Francesco. Questi cambiamenti consentirono a Ludovico di portare avanti la ricostruzione[212].

Il progetto di Alberti per la chiesa non era il primo: Antonio Manetti, come sappiamo dallo stesso Alberti, aveva steso un progetto prima di morire, nel novembre del 1469. La proposta di Alberti era il frutto di un'autonoma elaborazione, e la fonte più esauriente per comprenderla si trova in una lettera a Ludovico che va datata dopo il 23 settembre 1470 e prima della risposta cautamente favorevole di quest'ultimo, del 23 ottobre 1470[213]. Alberti scrive: "... io intesi a questi di che la S.V. et questi vostri cittadini ragionano de edificare qui a Sancto Andrea, et che la intentione principale era per havere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaqqemi, ma non mi par apto alla intentione vostra. Pensai e congettai questo qual io ve mando. Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto; costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum. S'el ve piaseerà, darò modo de notarlo in proportione. Raccomandomi alla V.S."[214].

L'architetto sottolinea il fatto che l'intento principale è quello di creare un ampio spazio in cui grandi masse possano raccogliersi per vedere la più importante reliquia che si trovava a Mantova, quella del Sangue di Cristo. Uno dei reliquiari che custodivano il Preziosissimo Sangue appare sulle mone-

Mantova, Sant'Andrea, la facciata in una veduta attorno al 1915-25.

te di Ludovico e dei suoi successori[215]. Alberti aveva visto il modello (o progetto) di Manetti che, pur piacendogli, non giudicava adatto: in altre parole non era abbastanza spazioso e non offriva una visibilità adeguata alla reliquia. I pregi del progetto di Alberti, "più capace, più eterno, più degno, più lieto; costerà molto meno", assolvono tutti i requisiti della buona architettura definiti da Vitruvio, con l'aggiunta dell'economia.

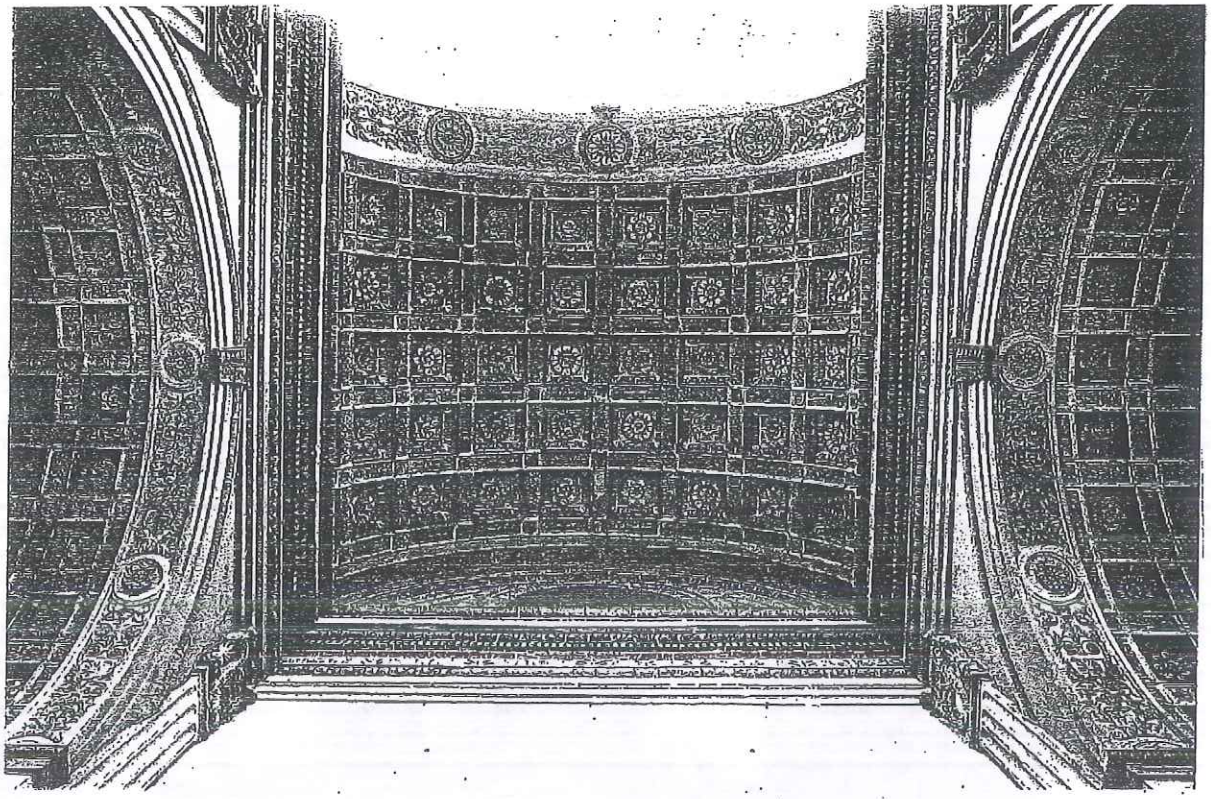
La sintetica presentazione di Alberti del suo progetto che, non avendo navate laterali, offre una visuale priva di impedimenti verso l'altar maggiore e la reliquia, e l'uso di mattoni e terracotta al posto della costosa pietra, ci aiutano a immaginare il progetto di Manetti: probabilmente si trattava di una versione del San Lorenzo a Firenze di Brunelleschi (dove Manetti era supervisore), con colonne in pietra, navate laterali e di conseguenza una visuale non libera. Come San Lorenzo e Santo Spirito, doveva probabilmente avere un soffitto ligneo, meno durevole ("eterno") della volta a botte di Alberti, a prova di incendio[216]. La lettera indica il tipo di antico edificio a cui il progetto di Alberti si rifà: "Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum". Come evidenzia Krautheimer, l'idea albertiana del tempio etrusco vitruviano differisce dalle interpretazioni del Cinquecento o da quelle moderne. Invece di un tempio con tre sole celle preceduto da un portico con colonne toscane ampiamente spaziate, Alberti propone un tempio con tre celle su entrambi i lati di uno spazio mediano che termina con un'abside: probabilmente in questa sua interpretazione aveva in mente la basilica di Massenzio[217]. Questo riferimento al tempio etrusco ha suggerito l'ipotesi che il progetto iniziale fosse più vicino alla descrizione che Alberti stesso fa di tale edificio: l'attuale navata, in tal modo, doveva terminare con un'abside senza crociera o transetto[218]. Questa idea è tuttavia contraddetta dal fatto che i pilastri della crociera al termine della navata sono stati realizzati durante la prima fase costruttiva, terminata nel 1494, e presentano due facce, tanto verso la navata quanto verso il transetto, mentre le doppie scale elicoidali al loro interno appaiono funzionali all'accesso a una cupola[219].

Anche se la prima proposta di Alberti fosse stata strettamente conforme alla sua idea del tempio etrusco, non c'è motivo di supporre che egli non avesse poi modificato il progetto preliminare che, come chiarisce la lettera, non era ancora disegnato in scala. Lo stesso Ludovico Gonzaga potrebbe aver richiesto di modificare il primo progetto, dato che scrive ad Alberti, il 22 ottobre 1470, "parlato che habiamo cum vui et dictovi la fantasia nostra et intesa anche la vostra, faremo quanto ve parerà sia meglio"[220]. La demolizione della vecchia chiesa ebbe inizio il 6 febbraio 1472, ma la pietra di fondazione venne posta solo il 12 giugno: un intervallo che lascia molto tempo per eventuali ripensamenti.

È difficile sostenere che la navata realizzata si discosta in modo sostanziale dalle intenzioni ultime dell'autore. Anche se Alberti morì due mesi prima che venisse posta la prima pietra (aprile 1472), è chiaro che Ludovico, nell'aprile del 1471, era pronto a dare inizio ai lavori[221]; il Gonzaga si riferisce anche a "uno modello ch'è facto" nella lettera al cardinale Francesco del 2 gennaio 1472[222]. Il lavoro venne portato avanti velocemente per tutta la zona della navata e del portico. Nel carteggio rimastoci non risulta mai che il progetto o una sua parte sostanziale si debba a Fancelli o allo stesso Ludovico, né che sia stato cambiato in corso d'opera. L'apprezzamento di Ludovico per la presenza di Fancelli a Sant'Andrea era dovuto alla conoscenza che quest'ultimo aveva dell'edificio, e non al fatto che ne fosse il progettista[223].

La presenza dei pilastri della crociera fa capire che doveva esserci un transetto e probabilmente anche una cupola. Lungi dal costituire l'esito di una revisione successiva, questi pilastri risultano in costruzione a partire dal 1472[224]. Si può quindi ritenere che l'alternanza di cappelle maggiori e minori, che costituisce un elemento così notevole e originale del progetto, sia una risposta al problema di integrare i pilastri della crociera in un sistema armonioso e coerente, sia in pianta che in alzato. L'ipotesi che la chiesa fosse intesa come un'aula basilicale terminata da un'abside è anche contraddetta dal fatto che la navata rimase aperta sul fondo, invece di essere chiusa da un'abside; cosa che avrebbe richiesto un'aggiunta di limitato impegno e costo. Dalle lettere spedite e ricevute dal Gonzaga ri-



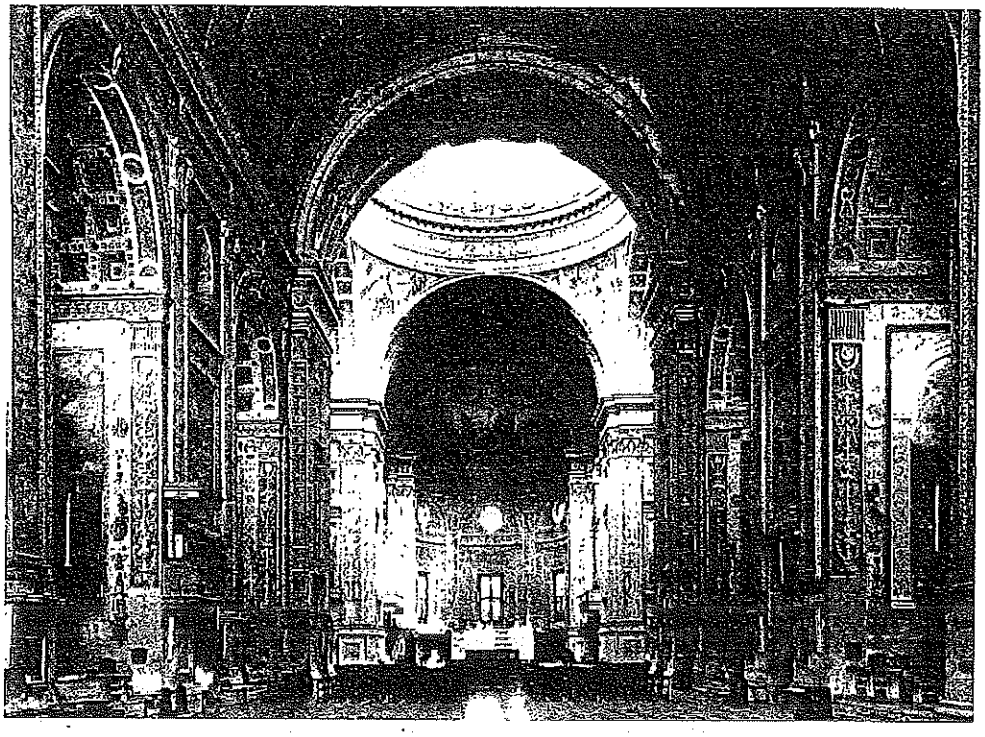


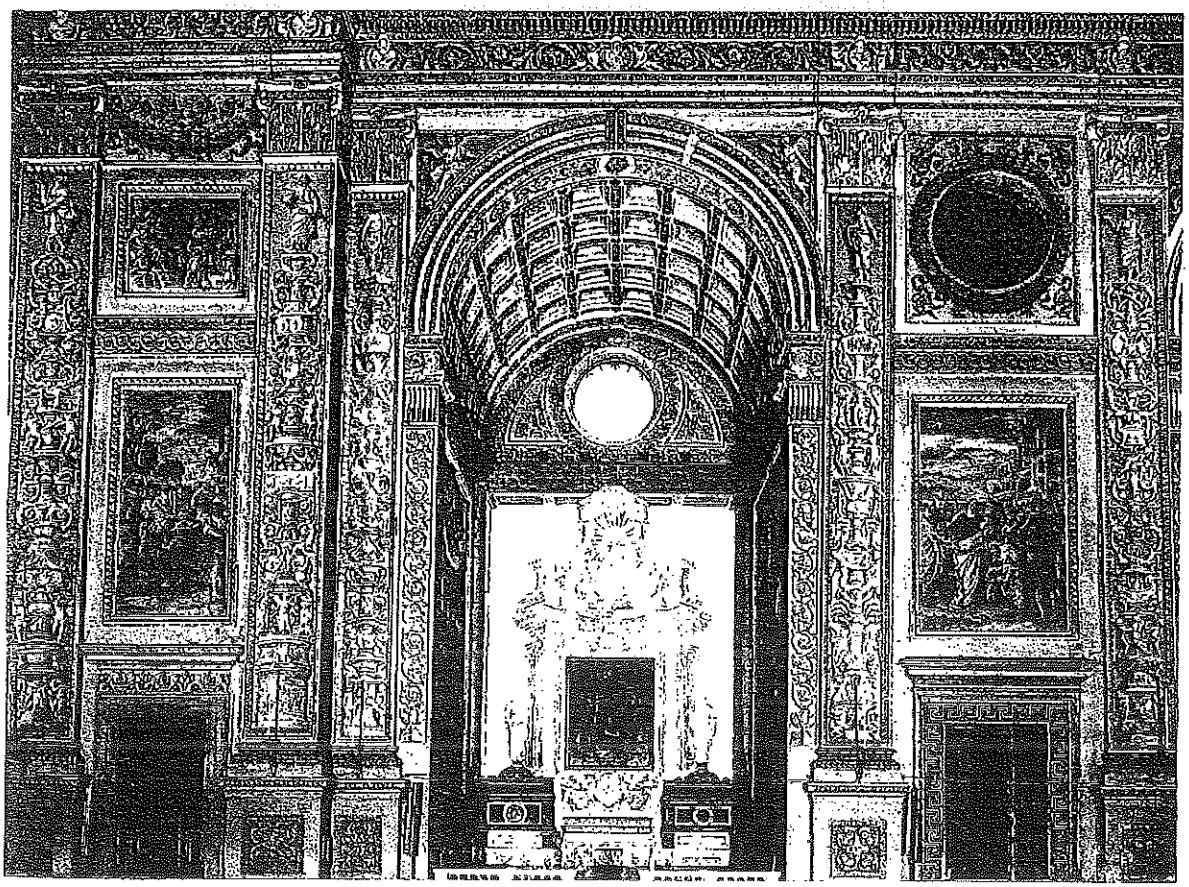
Sant'Andrea, volte a cassettoni del portico in facciata.

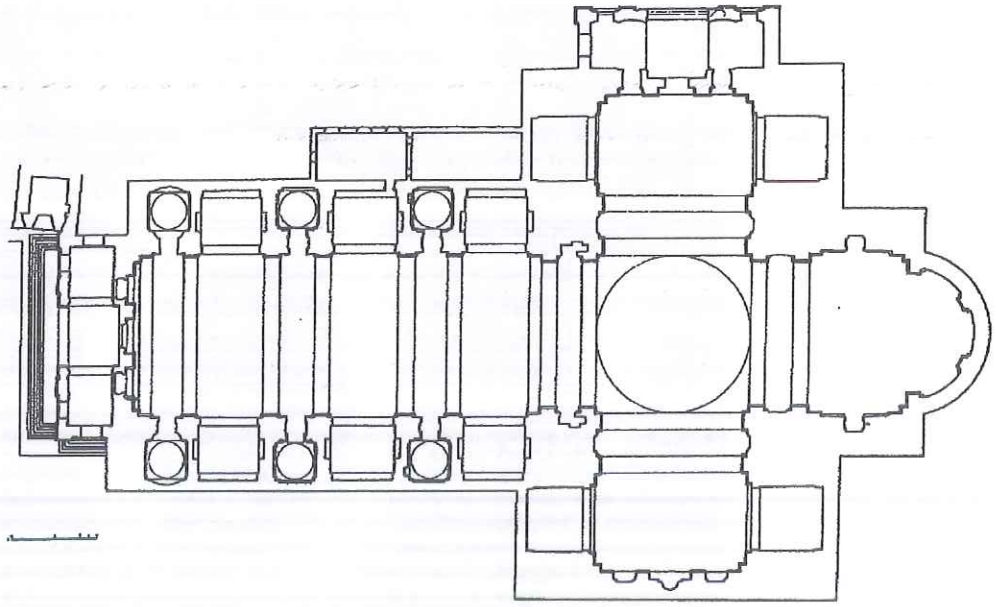
sulta chiaro che questi voleva che la struttura venisse innalzata il più in fretta possibile e uniformemente per tutta l'area interessata[225]. Nel 1480 (Ludovico era morto nel 1478) la costruzione era arrivata al livello della cornice esterna e molte cappelle maggiori erano già voltate. A fronte di questi rapidi progressi, che riguardavano l'intera navata e il portico, sarebbe risultato strano lasciare inattuata un'eventuale abside. La costruzione della navata e del portico dovevano costituire, nelle intenzioni di Ludovico, un prima fase dei lavori, cui sarebbe seguita la demolizione di quanto rimaneva della vecchia chiesa a est e il completamento della nuova. La demolizione doveva iniziare dal "pozo", un coro sopraelevato o una struttura isolata, all'epoca prossimo al crollo, dove erano esposte le reliquie del Preziosissimo Sangue[226]. Da qui si doveva proseguire verso la porta della vecchia chiesa e la piazza di fronte. Solo quando questa parte fosse stata ricostruita si poteva demolire la parte restante, verso est, garantendo in tal modo che la chiesa fosse sempre agibile in qualche sua parte[227].

Non è chiaro quale dovesse essere la forma della crociera. Johnson, esaminando la muratura del lato nord, deduce che l'attuale transetto e il portico fossero già iniziati nel Quattrocento, mentre Howard Saalman e altri hanno pensato che la pianta della chiesa dovesse somigliare a quella della badia Fiesolana (costruita tra il 1461 e il 1467), con i bracci del transetto non più profondi delle cappelle laterali della navata. In favore di quest'ultima ipotesi sta il fatto che la badia era di recente costruzione ed era certo nota ad Alberti, Fancelli e Ludovico: lo stesso Alberti potrebbe essere stato consultato al riguardo. Una soluzione con un transetto corto avrebbe evitato di invadere la zona retrostante, con le case di piazza delle Erbe, e sarebbe risultata simile alla crociera di San Sebastiano. Quasi certamente Alberti intendeva realizzare una cupola, viste le dimensioni dei pilastri della crociera e il modo in cui le scale al loro interno sono situate fuori centro, così da non indebolire la resistenza strutturale di tali sostegni. La doppia rampa elicoidale, di un tipo che sarebbe stato approfondito da Leonardo nei suoi studi di scale, era già stata esaminata da Johnson[228], ma solo ora è stata resa accessibile sul lato

Sant'Andrea, veduta generale verso la cupola e il ritmo alternato dell'ordine in corrispondenza di pilastri e cappelle lungo i fianchi della navata.







Sant'Andrea, pianta della chiesa (da Borsi 1980).

sud, ed è sicuramente uno dei tratti più affascinanti del monumento: tale soluzione anticipa la famosa scala di Chambord, o la doppia scala a chiocciola di Antonio da Sangallo nel pozzo di San Patrizio[229]. Se, dal problema delle intenzioni di Alberti, torniamo a considerare cosa venne realmente costruito nei venticinque anni che seguirono la sua morte, ci troviamo di fronte a un edificio di dimensioni monumentali, con una navata lunga quasi 100 metri, larga 18,80 e alta 27,90[230]. La lettera di Alberti chiarisce i requisiti che il progetto doveva soddisfare: un interno privo di impedimenti visivi[231] e una struttura grandiosa e duratura a costi contenuti. Con la sua conoscenza dell'architettura antica e moderna, una soluzione a navata unica era ovvia: c'erano diverse grandi chiese prive di navate laterali, sia senza volte (l'Annunziata a Firenze, il tempio Malatestiano a Rimini) che voltate (il duomo di Vicenza e la badia Fiesolana, con la sua volta a botte). Le grandi aule termali e la basilica di Massenzio erano ben note ad Alberti ma erano voltate a crociera, mentre le volte a botte in edifici recenti (i bracci laterali della cappella Pazzi o la stessa cappella Rucellai) erano di scala ridotta. La sua scelta può ritenersi una questione di gusto: gli antichi esempi che aveva soprattutto in mente dovevano essere le volte a botte degli ambienti laterali della basilica di Massenzio (con una luce di circa 24 metri) e dei templi gemelli di Venere e Roma (con una luce di circa 21 metri).

Una volta deciso il tipo di copertura, era necessario trovare un sistema di contraffortatura efficace; un problema reso più complesso dall'ampiezza della luce e dal fatto che, a differenza di una volta a crociera il cui peso e la cui spinta sono concentrati su punti precisi, la volta a botte esercita una spinta uniformemente diffusa per tutta la sua estensione. Le strutture che coprono e perimetrano le cappelle formano un sistema di pilastri e contrafforti che rende stabile e sicura la grande volta. Le cappelle minori formano grandi pilastri a pianta quadrata e cavi al centro, ma di massiccio spessore in direzione della navata. I loro muri laterali s'innalzano al di sopra del tetto, a una quota ben superiore all'imposta della grande volta, in modo simile ai contrafforti della basilica di Massenzio e del duomo di Vicenza. Questi elementi sono stabilizzati ai lati dalle volte a botte delle cappelle maggiori (7,16 metri di luce) e assicurati tra loro dagli archi trasversali che servono a sostenere le volte in mattoni a prova di incendio al di sopra delle cappelle minori. Ulteriori contrafforti si impostano subito sopra le volte delle cappelle maggiori. In aggiunta ai pilastri e ai contrafforti principali, la struttura che sorregge il tetto con le sue tegole forma una sorta di arco rampante continuo che si con-

nette alla grande volta poco al di sopra della sua imposta.

Questo elegante e originale sistema, che ci è noto grazie alle ricerche di Livio Volpi Ghirardini[232], rende la costruzione sicura dal rischio del fuoco, oltre a connettere e rendere stabile la struttura portante. Il progetto testimonia di una notevole inventiva da parte di Alberti per i problemi strutturali. Tale soluzione ha molti modelli di riferimento, e forse l'ispirazione di partenza è venuta da San Marco a Venezia: anche qui, sebbene le grandi volte a botte si alternino a cupole, il supporto principale delle coperture si trova lungo le mura perimetrali, con pilastri cavi a pianta quadrata il cui livello inferiore è concluso da una piccola cupola. La gerarchia delle coperture all'interno di Sant'Andrea (volta principale e volte delle cappelle maggiori) ricorda anche la basilica di Massenzio[233]. Gli archi trasversali di collegamento sotto il tetto che corre al di sopra delle cappelle minori riflettono probabilmente la familiarità di Alberti con la cupola di Brunelleschi, dove i costoloni sono raccordati da archi simili. Un analogo sistema di archi, che fornisce un sostegno aggiuntivo a una volta, va rinvenuto nelle "cappelle" del Pantheon, come pure nell'architettura militare.

L'illuminazione delle cappelle maggiori è migliore di quanto si poteva supporre, non solo grazie a un finestrone circolare sotto la volta, ma anche a una grande bucatura rettangolare di circa 2 × 4 metri[234]. Tale soluzione è simile a quella della cappella Martelli in San Lorenzo o della scarsella nella cappella Pazzi[235]. In tal modo le cappelle maggiori appaiono come parte integrante della navata e non come oscuri recessi separati dall'organismo. Questa adeguata luminosità (cui un tempo si aggiungeva la luce indiretta proveniente dagli oculi aperti nei pilastri) non contraddice le osservazioni di Alberti circa l'illuminazione delle chiese, poiché, dopo aver detto che "Le finestre dei templi devono essere di dimensioni modeste", aggiunge "Da parte mia preferisco che l'entrata del tempio sia perfettamente illuminata, e che la navata interna non sia troppo tenebrosa"[236].

Sant'Andrea, opera costruita *ex novo*, esemplifica bene il modo di progettare di Alberti. L'aderenza agli scopi prefissati, la struttura, l'articolazione complessiva, l'assegnazione di uno spazio distinto per le scale (sia quelle ai lati del portico che quelle della crociera) hanno la priorità rispetto agli ornamenti. La scelta dell'ordine gigante all'interno della navata conferisce chiarezza e proporzione all'articolazione, in armonia con la grande volta a botte. Usando un solo ordine Alberti ha ripreso l'architettura delle terme e della basilica di Massenzio, ma anche la cappella Pazzi e la sua cappella Rucellai. Il ritmo alternato delle campate (largo-stretto, aperto-chiuso), così importante per gli sviluppi successivi dell'architettura dal cortile superiore del Belvedere in poi, è stato concepito per suggerire l'idea di un arco trionfale, completo dei piedistalli necessari per far raggiungere all'ordine un'altezza adeguata. Il motivo dell'arco trionfale dell'interno era appropriato anche per la facciata, e creò un'unità tra interno ed esterno superiore a ogni altra soluzione fino allora elaborata per le chiese[237]. Proprio come la facciata di palazzo Rucellai è una versione appiattita del Colosseo, così l'alzato interno della navata è la versione piana di un arco trionfale: tale processo di "appiattimento" era probabilmente facilitato dalla preferenza di Alberti per le proiezioni ortogonali negli alzati[238]. Portali con mostre all'antica, come quelli di palazzo Rucellai, danno accesso alle cappelle minori. Alberti risulta meno avverso alle finestre rotonde di quanto non appaia nella sua lettera a Matteo de' Pasti[239]. Nel contesto di un richiamo agli archi trionfali, questi oculi possono interpretarsi come una citazione parziale delle coppie di "tondi" che decorano l'arco di Costantino.

La grandiosità romana della navata di Sant'Andrea non dovrebbe distoglierci dall'osservare la perspicacia con cui Alberti adatta motivi romani a scopi moderni, inventando nuove soluzioni strutturali per ottenere con sottili diaframmi in mattoni e malta quello che i romani ottenevano con grandi masse di calcestruzzo e paramenti laterizi. Egli usa negli alzati aggetti tanto ridotti che la trabeazione corre ininterrotta senza sporgere in rispondenza delle paraste, sottolineando con la sua linearità la maestosa veduta prospettica della volta a botte[240].

L'architettura di Sant'Andrea mostra legami con l'opera di quegli artisti che tanto avevano impres-

sionato Alberti nel suo periodo fiorentino degli anni trenta[241]. Donatello, nel suo rilievo con la *Resurrezione di Drusiana* per la sagrestia Vecchia, aveva raffigurato un'ampia volta a botte, e il pannello con le *Storie di Giuseppe* nella porta del Paradiso sembra la fonte più immediata per l'alzato della navata di Sant'Andrea: anche nel rilievo di Ghiberti, l'apertura ad arco si affianca a un interasse inquadrato da un ordine di paraste, con un portale all'antica sormontato da un oculo[242].

Il disegno del portico era condizionato dalla presenza di un massiccio campanile del primo Quattrocento. Il portico albertiano, che ne sostituiva uno precedente menzionato nel 1459[243], aveva soprattutto la funzione di evidenziare la presenza di una chiesa tanto importante ed era concepito, come scrive Ludovico, "per onor vostro e nostro e di questa citade"[244]. In questo prospetto, sintesi tra una fronte di tempio e un arco trionfale, Alberti segnala la presenza della chiesa introducendo il tema dell'alternanza di interassi maggiori e minori che articola la navata. La sezione intermedia è tuttavia una versione piana della facciata di Santa Maria Novella, col suo arco centrale sorretto da paraste scanalate, e anche altrove la facciata differisce dalla navata: le porte sono sormontate da nicchie, simili a quelle poste da Michelozzo sopra i portali all'interno della cappella del Noviziato in Santa Croce[245]. Tali nicchie sono simili a quelle del livello superiore dell'esterno nel conferire un effetto di plasticità e peso alla struttura muraria, mentre in realtà servono ad alleggerirla. Sopra le nicchie si trovano ampi finestroni a tutto sesto che danno luce a grandi ambienti voltati entro il volume del portico[246].

Sopra il frontespizio si trova l'enorme ed enigmatica forma dell'"ombrellone", già ritratto da Hermann Vischer il Giovane nel 1515[247]. Si è pensato che questo elemento fosse stato ideato per attenuare la luce diretta che colpiva il finestrone in testa alla navata, come indubbiamente accade. L'"ombrellone" è stato giudicato una stranezza, ma se accantoniamo per un momento le attuali conoscenze sulla forma degli archi trionfali o delle fronti di tempio, ci sono pochi dubbi che tale presenza, colmando quella che sarebbe stata una sconveniente lacuna, migliori e non sminuisca il disegno e, come il portico sottostante, prepari alla struttura interna annunciando la presenza della grande volta a botte. Bertelli ha di recente indicato come un ampio arco libero di tale sorta, collocato a un livello superiore, sia associato nell'opera di Alberti (a Rimini) e del suo ambiente (a Urbino) al tema dell'arco trionfale[248]. L'esame della zona dietro il frontespizio (che risulta già realizzato nel 1488) ha rivelato uno spazio rettangolare dominato da una nicchia monumentale posta sul suo lato interno, di faccia al finestrone che dà luce alla volta della navata[249]. L'ombrellone potrebbe così essere la copertura per un'area dotata di specifiche funzioni liturgiche, forse connesse all'esistenza di una "cripta" al di sotto[250]. Il parallelo con il Pantheon che propone Bertelli, adeguandosi al modo di pensare di Alberti, è utile[251]: tutto il portico albertiano di facciata ricorda il blocco intermedio tra la rotonda e il pronao del Pantheon, per l'aspetto d'insieme e per il fatto che contiene vani al suo interno. Può darsi che Alberti nutrisse l'erronea idea, diffusa nel Cinquecento, che il portico colonnato del Pantheon fosse aggiunto in una fase costruttiva più tarda, e pertanto concepisse la propria facciata come un "restauro" ideale dello stato originario del celebre monumento.

Il portico di facciata, interno compreso, venne progettato unitamente alla navata: le sue dimensioni e proporzioni (l'opera ha le chiare misure di 20, 40 e 60 braccia mantovane esatte) lo ricollegano strettamente al resto della chiesa[252].

Conclusioni

Un riesame delle opere realizzate corregge l'idea, acquisita nel Cinquecento, di Alberti come secondo Vitruvio, diretto erede della cultura architettonica classica al punto di ignorare quanto era successo negli ultimi mille anni di storia. Lo stesso Alberti mirava certo a suscitare questa impressione scrivendo il suo libro in latino, facendo a meno di illustrazioni, che avrebbero fornito al lettore precisi modelli e lo avrebbero distratto dai principi generali, ed evitando riferimenti a luoghi e tempi presenti. Alberti era uno scrittore ricco di risorse e sorvegliato: come la figura di Momo, da lui creata,

sapeva come persuadere e influenzare grazie alla sua eccezionale abilità nel comporre un testo.
Se si esamina da vicino la sua produzione, è possibile collocare la sua figura con maggior chiarezza nella cultura architettonica del tempo. Certo, egli conosceva bene il Colosseo, il Pantheon, gli archi di trionfo romani, la descrizione di Vitruvio del tempio etrusco, che per lui erano importanti come il *Bruto* di Cicerone o le opere di Luciano; ma lo erano altrettanto le chiese di Brunelleschi, la cupola di Santa Maria del Fiore, la cappella de' Pazzi e la badia Fiesolana. Nel *De re aedificatoria*, Alberti dà l'illusione di essere uno scrittore antico che scrive per gli antichi; non certo un ingegnere o architetto professionista come Vitruvio, che aveva deciso di scrivere quello che sapeva e che poteva attingere dalle fonti greche a lui note, ma un nuovo Cicerone, lucido, sistematico, piacevole, eloquente, che aveva deciso di spiegare a fondo e in modo completo l'architettura e la pratica costruttiva, proprio come Cicerone aveva esposto esaustivamente la retorica e l'oratoria.
Ma Alberti, come Lorenzo Valla, si rendeva perfettamente conto di vivere nel mondo presente, che questo non era un fac-simile del mondo antico e che i tipi e i motivi degli edifici antichi non potevano rispondere alle attuali necessità e circostanze senza prima essere selezionati e adattati. Il suo obiettivo era quello di ricostituire l'intera gamma di possibilità dell'architettura antica, non tanto quello di replicare le sue forme. Non chiudeva gli occhi di fronte ai meriti delle costruzioni medievali, come mostrano le sue osservazioni su San Marco e Santa Maria del Fiore. Le sue idee sulla struttura, la sua concezione dell'"ossatura" degli edifici devono molto alla pratica gotica; anche i suoi modi di argomentare e analizzare mostrano un debito verso la filosofia medievale, e persino l'idea centrale che l'attività fondamentale dell'architetto è la composizione mentale sembra avere le sue radici nella teoria medievale delle idee e delle immagini mentali. Se consideriamo anche il suo sistema proporzionale, basato sull'impianto complessivo e non sul diametro delle colonne, possiamo comprendere che in tal modo vengono energicamente riaffermati i metodi e le concezioni dei costruttori delle grandi cattedrali dell'Europa settentrionale; idee che si erano ben ambientate a Milano solo un decennio prima che egli nascesse[253]. Alberti cercò di comprendere i criteri, le tecniche e le conoscenze che avevano reso possibili le grandi realizzazioni architettoniche del passato e del presente. Proprio come uno scrittore dotato di un eccezionale "orecchio" per assimilare modelli e rielaborarne lo stile e l'intonazione, così egli aveva un "occhio" per l'architettura che gli permetteva di assorbire e rielaborare soluzioni e motivi sia antichi che moderni. Nelle sue opere architettoniche, Alberti è estremamente ricettivo verso i lavori dei suoi contemporanei nel nuovo stile introdotto da Brunelleschi. Queste costruzioni, negli anni sessanta del Quattrocento, erano ancora poche, per lo più incompiute e certo non tutte interamente da lui approvate, ma offrivano spunti per la riflessione e quell'elaborazione mentale dei progetti che per Alberti costituiva un dilettevole intrattenimento. Soprattutto le opere viste in gioventù devono averlo profondamente colpito: San Marco a Venezia, le architetture di Brunelleschi, i rilievi di Ghiberti e Donatello a Firenze. In questa linea di sviluppo, l'esterno del tempio Malatestiano ha un carattere particolare: è un'opera, come il *Momo* o lo stesso *De re aedificatoria*, che non fa concessioni al presente, non si toglie mai la sua maschera antica. Le opere di Alberti tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta del secolo sono differenti e testimoniano del suo forte impegno, sia come osservatore che in prima persona, nella creazione di una nuova architettura: la facciata di palazzo Rucellai deve molto a palazzo Medici di Michelozzo, e Sant'Andrea alla badia Fiesolana. A partire dalla metà degli anni cinquanta le sue opere ci appaiono pienamente inserite nella propria epoca, assorbendo, ad esempio, temi presenti nelle realizzazioni di Bernardo Rossellino e dei suoi collaboratori, e in un capolavoro da poco completato, la cappella Pazzi. Nel caso di altri edifici coevi, ad esempio il cortile e le logge del palazzo Ducale di Urbino, la cappella del Cardinale del Portogallo e la badia Fiesolana, i rapporti stilistici e cronologici con le opere di Alberti sono così stretti da porre il problema di una sua partecipazione alla loro ideazione. Il quadro che emerge di Alberti architetto concorda con quanto sappiamo di tutta la sua carriera. Era una figura ben inserita per quan-

to riguarda i suoi rapporti e la capacità di influenzare importanti decisioni in campo architettonico, pienamente familiare e partecipe della nuova architettura; ma al tempo stesso, per carattere, vicende personali e convinzioni, era anche un *outsider*, non sempre disposto ad adeguarsi agli usi del tempo, pronto a proporre ciò che risultava nuovo e poco familiare e anche a superare l'autorità degli antichi. Come le sue opere letterarie, ciascuna delle sue architetture è una creazione a sé, differente da ogni altra per ispirazione, genere, linguaggio. I tentativi di tracciare un quadro generale della sua "evoluzione stilistica" sono destinati a fallire. Con questo non si vuol dire che all'interno del suo *corpus* non si trovino linee di sviluppo e continuità. Dapprima imparò a essere architetto con l'accurata osservazione delle opere altrui, discutendo con progettisti e operai, e con lo studio dei testi. Ma, come per la maggior parte degli architetti, la sua formazione completa avvenne per mezzo dell'attività pratica, dovendo proporre e decidere, mediare tra diverse esigenze, seguire la costruzione e affrontare problemi imprevisti quando si presentavano. A forza di progettare e costruire, le sue capacità si accrebbero di opera in opera, giungendo alla fine all'esito straordinario, originale e complesso di Sant'Andrea. Procedendo nella sua conoscenza dell'architettura, teoria e pratica divennero più strettamente correlate. Nella sua opera possiamo vedere lo sviluppo di temi chiaramente definiti, come la facciata di chiesa o l'uso degli ordini classici in un contesto moderno. Ci sono anche linee di continuità: la navata del tempio Malatestiano (ne sia stato Alberti l'autore o meno) fornisce uno spunto per l'alternanza di cappelle chiuse e aperte a Sant'Andrea; e se l'ipotesi di Hope è corretta, la crociera della chiesa riminese è stata un modello diretto per San Sebastiano. Ma è soprattutto un'unità di metodo e di principi che troviamo nei suoi progetti. Unità che va rinvenuta, più che in un repertorio di forme e motivi, nel desiderio di realizzare per mezzo di rapporti proporzionali interrelati "tutta quella musica", affidandosi sempre "molto più alla ragion che a persona"[254].

[1] Sulla vita di Alberti l'opera fondamentale è ancora quella di G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1911 (rist. Roma 1971), che tuttavia va integrata con C. Ceschi, *La madre di Leon Battista Alberti*, in "Bollettino d'Arte", 33, 1948, pp. 191-192; C. Grayson, *Leon Battista Alberti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, vol. 1, pp. 702-709; R. Fubini, A. Menci Gallorini, *L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio ed edizione*, in "Rinascimento", 12, 1972, pp. 229-336; C. Grayson, *Leon Battista Alberti: vita e opere*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano e Ivrea 1994, pp. 28-37.

[2] Probabilmente Alberti poté tornare a usare alcune forme idiomatiche locali soggiornando a Mantova, o conversando lì con l'artista padovano Andrea Mantegna. Si può notare, ad esempio, la forma tipica dell'Italia settentrionale "piaserà", invece del fiorentino "piacerà", nella famosa lettera autografa di Alberti del 1470 riguardante Sant'Andrea (L. B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari 1973, p. 295).

[3] Mancini, *Vita...* cit., pp. 51-54.

[4] Nel suo dialogo *Profugiorum ab aerumna*, del 1441 o 1442, Alberti fa dire ad Agnolo Pandolfini "Soglio, massime la notte, quando e' miei stimoli d'animo mi tengono sollecito e desto, per distormi dalle mie acerbe cure e tristi sollecitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e da portare ... E talora, mancandomi simili investigazioni, composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio, e desposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e base inusitate, e collega'vi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati": Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., pp. 181-182; L. B. Alberti, *Profugiorum ab aerumna libri*, a cura di G. Ponte, Genova 1988, pp. 114-115; cit. in C. Grayson, *The Composition of L. B. Alberti's 'Decem Libri De Re Aedificatoria'*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", III, 11, 1960, pp. 152-161; e da C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Renaissance Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*, Oxford 1992, p. 13. Si può confrontare questo passo con l'affermazione di Alberti: "Et quam saepe evenit, ut enim rebus aliis occupati nequeamus non facere, quin mente et animo aliquas aedificationes commentemur": L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966, vol. I, Prologo, pp. 10-11 (f. 3). In tutte le citazioni del *De re aedificatoria* verrà fatto riferimento non solo al libro e al capitolo, ma, entro parentesi, al foglio dell'edizione del 1485, per facilitare la consultazione di edizioni e traduzioni diverse da quella di Orlandi, qui generalmente adottata.

[5] Sulla salute mentale di Alberti vedi M. Baxandall, *Alberti's self*, Fenway Court (Elizabeth Stewart Gardner Museum Boston, 1990-1991), 1992, pp. 31-36. Non sono stato in grado di consultare questo articolo, ma ho ascoltato l'illuminante conferenza su cui è basato.

[6] È lo stesso Alberti a ricordare lo sforzo che dovette fare per padroneggiare il toscano scritto: Fubini, Gallorini, *L'autobiografia...* cit., p. 70.

[7] Tranne che per il periodo del Concilio di Ferrara, dall'inizio del 1438 all'inizio del 1439.

[8] Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 7-8.

[9] Ibid., p. 27.

[10] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, pp. 18-21 (ff. 4-4v); S. Lang, *"De lineamentis", L. B. Alberti's use of a technical term*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1965, 28, pp. 331-335.

[11] Vedi ad esempio il par. 37 (Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 64-66); M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1971 (ed. riveduta 1986), pp. 121-139.

[12] Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 64-65, 86-87.

[13] "Prese l'architetto se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispici e simili altre cose ... tale che qualunque trovi bellezza nelle cose, quella puoi dire nata dalla pittura" (Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 46-47).

[14] Per il passo sulla cupola vedi ibid., pp. 7-8, e per il passo su Santa Maria del Fiore, ibid., p. 107, e Smith, *Architecture in the Culture...* cit., pp. 3-18.

[15] I progetti promossi da Nicolò V sono discussi in questo volume da C. L. Frommel: qui sono presi in considerazione solo in relazione ad Alberti.

[16] M. Tafuri, *Cives esse non licere. Nicolò V e Leon Battista Alberti*, in id., *Ricerca del rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, pp. 32-88: "Sarà dunque bene lasciare aperto il problema dei rapporti fra Nicolò V e l'Alberti" (ibid., p. 66). Oltre all'importante contributo di Tafuri, vedi C. W. Westfall, *In this Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-1455*, University Park e London 1974 (trad. it., Roma 1984 con introduzione di M. Tafuri). In aggiunta alla bibliografia citata da questi autori vedi l'incisivo contributo di C. Burroughs, *Alberti e Roma*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 134-157.

[17] L. Vagnetti, *La "Descriptio Urbis Romae" di L. B. Alberti*, in "Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova", 1, 1968, p. 68 sgg.

[18] Il 7 dicembre 1448 Nicolò V conferì ad Alberti, suo "familiare", i cui meriti letterari, si afferma, conosceva "ex familiari experientia", il posto di pievano di Borgo San Lorenzo nel Mugello, con una rendita di 80 fiorini annui: vedi Mancini, *Vita*... cit., pp. 93 e 277. Nello stesso tempo il papa confermò la posizione di Alberti a San Martino a Gangalandi. Alberti era anche canonico di Santa Maria del Fiore (ibid., p. 93).

[19] Un salvacondotto papale del 1449 è registrato "pro magistro Baptista de Albertis decretorum doctore scriptori apostolico et familiarj domine nostrae papae" per un viaggio con dodici cavalli (il documento, a quanto sembra inedito, è nell'Archivio Segreto Vaticano, reg. Vat. 409, f. 45r).

[20] Assieme a Piero di Cosimo de' Medici, aveva organizzato il Certame Coronario nel 1441, una gara di poesia in italiano. C'è anche una sua lettera a Giovanni di Cosimo in cui, riferendosi alla "benivolentia nostra antiqua", acconsente ad agire in favore del "tuo Sandro" per ottenere "certa chomutatione di terreni al borgo (San Lorenzo)" (Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, p. 291). Gli stretti rapporti tra Cosimo de' Medici e Nicolò V sono ricordati, ad esempio, da Vespasiano da Bisticci nella sua vita del papa.

[21] Mancini, *Vita*... cit., p. 301; L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze 1890, p. 308.

[22] La *De Porcaria coniuratione* venne pubblicata da Mancini in Alberti, *Opera inedita*... cit.; vedi anche Mancini, *Vita*... cit., pp. 357-365.

[23] Alberti, *De re*... cit., vol. II, X, 17, pp. 998-999 (f. 203).

[24] Il passo è riportato in Tafuri, *Cives esse*... cit., p. 63.

[25] Alberti e Manetti devono essersi conosciuti, e un conoscente comune era, o sarebbe divenuto, Giovanni Rucellai, vicino, per legami d'affari e matrimoniali, a Giannozzo Manetti: F. W. Kent, *The Making of a Renaissance Patron of the Arts*, in *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. II. A Florentine Patrician and his Palace. Studies by F.W. Kent, Alessandro Perosa, Brenda Preyer, Piero Sanpaolesi e Roberto Salvini, with an Introduction by Nicolai Rubinstein* (Studies of the Warburg Institute, a cura di J. B. Trapp, vol. 24, II), London 1981, pp. 35 nn. 4, 51. Per il testo di Manetti vedi T. Magnuson, *Studies in the Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm 1958, pp. 351-362.

[26] Alberti, *De re*... cit., vol. I, I, 1, pp. 60-61 (f. 13).

[27] D. Friedman, *Florentine New Towns*, Cambridge (Mass.)-London 1988.

[28] Alberti, *De re*... cit., vol. II, VIII, 5, pp. 716-717 (f. 146v). Il testo di Manetti presenta problemi per quanto riguarda la corretta lettura dei numeri e l'interpretazione generale. L'interpretazione di M. Fagiolo, *Architettura e città nel "piano" di Nicolò V*, in M. Fagiolo e M. L. Madonna (a cura di), *Roma 1300-1875. La città degli Anni Santi. Atlante*, Milano 1985, p. 88 sgg., sembra la più convincente. Per la bibliografia sul problema della piazza vedi O. Brunetti, R. Pagliaro, *Bernardo Rossellino tra Roma e Firenze*, in *Architettura in Toscana tra '400 e '500*, 13-14, 1995, pp. 26-27.

[29] A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994, p. 147, doc. 13.

[30] Anche la scena con l'*Ordinazione di santo Stefano* di Beato Angelico nella Cappella di Nicolò V non mostra nulla che non fosse già presente nella vecchia basilica di San Pietro, nel battistero di Firenze o nel progetto per il nuovo San Pietro: cfr. Tafuri, *Cives esse*... cit., p. 66.

[31] S. Valtieri, *Rinascimento a Viterbo: Bernardo Rossellino*, in "L'architettura", 17, 1972, 10, pp. 686-694; vedi anche Brunetti, Pagliaro, *Bernardo Rossellino*... cit., pp. 24-27.

[32] Come suggerisce la Valtieri, a causa della peste, nel periodo tra il 1448 e il 1450, si era forse preferito rimandare la costruzione, che potrebbe essere invece iniziata subito dopo la bolla di Nicolò V del 14 giugno 1451, la quale esenta Pietro Lunense da dazi e gabelle nella città di Viterbo e gli permette di trasportare legna da ardere e legname "pro edificiis componendis" dai boschi di Soriano "libere et impune" (Viterbo, Archivio Comunale, *Riforme XIII*, cc. 202v-204, pubblicato parzialmente in C. Pinzi, *Storia della città di Viterbo*, Roma 1887-1913, vol. IV, pp. 65-67).

[33] H. Saalman, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti and Rossellino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 25, 1966, pp. 151-164; C. R. Mack, *Building a Florentine Palace: the Palazzo Spinelli*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 27, 1983, pp. 261-284.

[34] Per il Rossellino a Santo Stefano Rotondo vedi C. R. Mack, *Nicholas V and the Rebuilding of Rome: Reality and Legacy*, in H. Hager, S. S. Munshower (a cura di), *Light on the Eternal City. Observation and Discoveries in the Art and Architecture of Rome. Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, University Park 1987, vol. II, pp. 50-51.

[35] Citazioni dall'antico sono nella soluzione trabeata dell'ordine inferiore e nell'uso di un'architrave, senza fregio e cornice, sopra le colonne, come all'interno di Santo Stefano Rotondo o del pronao del tempio ionico al foro Boario (Santa Maria Egiziaca): per quest'ultimo vedi A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993, tav. 24. Un altissimo attico, sopra una trabeazione ridotta, si trova anche nella facciata di Sant'Urbano alla Caffarella, fuori Roma sulla via Appia.

[36] G. Signorelli, *Viterbo nella storia della chiesa*, vol. II, pp. 115-116, 119, 162 e *passim*. Lunense era segretario apostolico, scrittore apostolico (la sua nomina era del 26 ottobre 1448, Archivio Segreto vaticano, Reg. Vat. 432, f. 205 tergo), e cancelliere della città di Viterbo (dal 1 aprile 1447).

[37] Nel *De Statua* Alberti presenta un metodo di rilievo di oggetti tridimensionali (Leon Battista Alberti, *On painting and on Sculpture. The Latin texts of De Pictura and De Statua*, traduzione, introduzione e note di C. Grayson, London 1972).

[38] G. Orlandi, *Le prime fasi nella diffusione del Trattato architettonico albertiano*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 96-105.

[39] Per le edizioni e le traduzioni, vedi Alberti, *De re*... cit., vol. I, pp. XLVIII-L; J. Bury, *Renaissance Architectural Treatises and Architectural Books: a Bibliography, études réunies par Jean Guillaume*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance, Université de Tours - Centres d'Etudes Supérieures de la Renaissance*, Paris 1988, p. 486. Valido per le sue note e indici (in aggiunta alle traduzioni moderne) è L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. di J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, Cambridge (Mass.)-London 1988. Indispensabili per uno studio approfondito del testo sono H. K. Lüke, *Index verborum* (con un facsimile dell'edizione del 1485), 5 voll., München 1975-79, J. F. Núnez, *Leon Battista Alberti: De re aedificatoria, A Lemmatized Concordance*, 3 voll., Hildesheim-Zürich-New York 1996.

[40] Nei suoi *Ludi Rerum Mathematicarum* (prima del 1452) dedicati a Meliaduso d'Este (che morì nel gennaio del 1452), Alberti scrive, "vedrete que' miei libri de architectura, quale io scrissi richiesto dallo Illustrissimo vostro fratello, mio signore, messer Leonello, e ivi troverete cose vi diletteranno": Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 156, 32-34 (per il commento di Grayson vedi p. 358); Mattia Palmieri riporta la notizia che Alberti mostrò i suoi libri di architettura a papa Nicolò V nel 1452.

[41] C. Grayson, *The composition of L. B. Alberti's "Decem libri de re aedificatoria"*, in "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst" 11, 1960, pp. 152-161; G. Orlandi, in Alberti, *De re*... cit., vol. II, pp. 1005-1028; id., *Le prime fasi nella diffusione del Trattato architettonico albertiano*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 96-105.

[42] Alberti, *De re*... cit., vol. II, VI, 1, pp. 440-444 (ff. 92-92v).

[43] A. Mazzocco, *Biondo Flavio and the antiquarian tradition*, Dissertation, University of California 1973, Ann Arbor 1985; O. Clavuot, *Biondos "Italia illustrata". Summa oder Neuschöpfung. Über die Arbeitsmethoden eines Humanisten*, Tübingen 1990; M. Daly Davis, *Archäologie der Antike aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500-1700*, Wiesbaden 1994, pp. 34-38.

[44] L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano, A. Tenenti, Torino 1969; id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 4 voll., Bari 1973; id., *De Equo Animante*, ed. bilingue con una presentazione di C. B. Schmitt, a cura di A. Videtta, Napoli 1991.

[45] Alberti, *De re*... cit., vol. I, 8, p. 60 (f. 13r).

[46] Alberti parla già dei suoi scambi con architetti e artigiani nella sua autobiografia (R. Fubini, A. Menci Gallorini (a cura di), *L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio ed edizione*,

in "Rinascimento", 12, 1972, p. 72), mentre nel trattato consiglia all'architetto ampie consultazioni prima di perfezionare il progetto: *De re...* cit., vol. I, II, 3, pp. 106-107 (f. 22v).

[47] Il concetto albertiano di appropriatezza è ampio, e va oltre l'idea del decoro, come nel passo sui siti per i diversi tipi di edificio (Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 7, pp. 52-53). Per l'impiego da parte di Alberti del concetto ciceroniano dell'appropriato, vedi J. Onians, *Alberti and Filarete. A study in their sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 34, 1971, pp. 96-114.

[48] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 9, pp. 64-65 (f. 14r): "Quod si civitas philosophorum sententia maxima quaedam est domus et contra domus ipsa minima quaedam est civitas ..." Il passo può essere messo in relazione con Isidoro di Siviglia, *Isidori Hispalensis Episcopi, Etymologiarum sive originum, libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford 1911 (ristampa 1962), vol. 2, Lib. XV, ill. 1: "Est autem domus unius familiae habitatio, sicut urbs unius populi, sicut orbis domicilium totius generis humani".

[49] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 12, pp. 78-89 (ff. 17-19).

[50] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 11, pp. 76-79 (ff. 16v-17r); vol. II, X, 1, pp. 869-871 (f. 176).

[51] Anche la *concinnitas* è una qualità strettamente associata con la natura: Alberti, *De re...* cit., vol. II, IX, 5, pp. 814-815 (ff. 165r/v).

[52] Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., pp. 291-292.

[53] Alberti, *De re...* cit., vol. I, II, 3, pp. 106-107 (ff. 22v).

[54] Si può vedere, per esempio, il capitolo sui monumenti commemorativi, Alberti, *De re...* cit., vol. II, VII, 16.

[55] Alberti, *De re...* cit., vol. II, VI, 4, pp. 466-467. Anche nel *Momo* Alberti nota in modo ricorrente quanto sia divertente la sua opera.

[56] Alberti, *De re...* cit., vol. II, VII, 6, pp. 564-565 (f. 117v). Alberti sicuramente avrebbe notato la confusione introdotta nel testo di Vitruvio da trascrizioni errate dei numerali romani.

[57] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 1, pp. 19-20 (f. 4r e v).

[58] P. Abelardo, *"Glosses on Porphyry" in his Logica "ingredientibus"*, in *Five Texts on the Mediaeval problem of Universals: Porphyry, Boethius, Abelard, Duns Scotus, Ockham*, trad. e cura di P. V. Spade, Indianapolis-Cambridge 1994, p. 43 (96). O ancora: "Ma qui sorge una questione sul progetto del costruttore (*providentia*): è 'vuoto' mentre questi *ora* ha in mente la forma dell'opera *futura*, quando la cosa non c'è ancora? Se affermiamo questo, dobbiamo per forza chiamare 'vuoto' anche il piano di Dio, che egli aveva prima che fossero stabilite le sue opere. ... È vero che lo stato futuro non esiste materialmente quando Dio stava elaborando intelligibilmente ciò che era ancora futuro": ibid., p. 49 (135).

[59] Alberti, *De re...* cit., vol. I, II, 1, pp. 98-99 (f. 20v).

[60] "Tra l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto c'è questa differenza: quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee e angoli; l'architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili": ibid., vol. I, II, pp. 98-99 (f. 20).

[61] Per le idee di Raffaello sul disegno architettonico vedi la famosa lettera a Leone X. Per la storia degli alzati ortogonali vedi anche il fondamentale studio di W. Lotz, *Das Raumbild in der Italienischen Architekturzeichnungen der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 7, 1956, pp. 193-226; ora anche in W. Lotz, *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge (Mass.)-London 1981, pp. 1-65. (trad. it. *L'architettura del Rinascimento*, Milano 1997).

[62] Alberti, *De re...* cit., vol. I, II, 1, pp. 98-101: "debbo ricordare, io che ho una buona esperienza in cose del genere, quanto sia difficile condurre un lavoro in modo che la convenienza pratica delle parti possa conciliarsi col decoro e l'eleganza: cioè l'opera sia lodata, oltre che per altri rispetti, anche perché le sue parti sono armoniosamente variate secondo una concezione unitaria delle proporzioni. Impresa ardua certamente".

[63] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 11, pp. 74-78 (ff. 16-17).

[64] Alberti, *De re...* cit., vol. I, I, 13, pp. 88-89 (f. 19r).

[65] "*Ordinatio* è il conveniente adattamento delle dimensioni delle parti dell'opera, considerate separatamente e nell'insieme, e la determinazione dei rapporti risultanti in simmetria ... *Dispositio* è l'opportuna collocazione delle parti risultante nella realizzazione di un'opera elegante dal punto di vista della qualità ... *Eurytmia* è la bella apparenza e l'aspetto ben proporzionato che deriva dalla composizione delle parti. Ciò si può ottenere quando le parti (*membra*) dell'opera hanno l'altezza in relazione alla larghezza e quando generalmente esse corrispondono tutte alla loro posizione nello schema proporzionale (*suae symmetriae*) d'insieme ... *Symmetria* è appunto l'accordo armonioso tra le parti dell'opera e la corrispondenza, basata su di una unità determinata, tra le parti prese individualmente e l'insieme. Così come nel corpo umano la qualità proporzionale dell'euritmia deriva dal cubito, dal piede, dal palmo, dal pollice e altre piccole parti del corpo, altrettanto accade nella realizzazione degli edifici." Le interpretazioni del testo di Vitruvio (chiaro nel senso generale, meno certo nei particolari) qui offerte non possono considerarsi traduzioni definitive. Tale tentativo ha forti debiti nei confronti della traduzione e delle note in *Vitruvius: Vitrure, De l'Architecture, Livre I, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury*, Paris 1990, I.2.1-4, pp. 14-16, più che verso la meno attenta traduzione inglese di F. Granger (1931).

[66] La posizione di Vitruvio non è tuttavia coerente, poiché le sue formule per il proporzionamento degli atri o dei teatri, ad esempio, non dipendono da moduli basati sul diametro delle colonne.

[67] Per l'uso da parte di Cicerone della parola *concinnitas*, con cui vuole esprimere una certa simmetria nelle parole o clausole di chiusura di un periodo, che produce un gradevole effetto ritmico, *Orator*, XLIX, 164-165 e n. 73, sotto. Un'interpretazione del termine nel *De re aedificatoria* è offerto da R. Tavernor, *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 300-315.

[68] Questa fiducia nell'innata capacità di formulare corretti giudizi estetici è anticipata nella Toscana del Trecento. I cittadini erano ritenuti capaci di fare scelte ragionevoli riguardo problemi di pubblico interesse, tra cui i progetti e le decisioni in campo architettonico: ciò spiega il referendum promosso a Firenze nel 1367 tra i due progetti finali per Santa Maria del Fiore.

[69] "Ecco perché, qualunque cosa noi percepiamo per via visiva o auditiva o d'altro genere, subito avvertiamo ciò che risponde alla *concinnitas*", Alberti, *De re...* cit., vol. II, IX, 5, pp. 814-815 (f. 165).

[70] Alberti presenta le sue tre formule per determinare il termine medio nel *De re...* cit., vol. II, IX, 6; ibid., vol. II, IX, 3, offre anche altre formule per determinare l'altezza degli ambienti. Palladio descrive le tre formule per determinare l'altezza di un ambiente in *I Quattro Libri della Architettura*, 1570, I, pp. 53-54.

[71] Alberti, *De re...* cit., vol. II, IX, 7, pp. 836-839, (f. 170).

[72] "Ma vi è inoltre una qualità risultante dalla connessione e dall'unione di tutti questi elementi: in essa risplende mirabilmente tutta la forma della bellezza; e noi la chiameremo *concinnitas*, e diremo che essa è veramente nutrita di ogni grazia e splendore. È compito e disposizione della *concinnitas* l'ordinare secondo leggi precise le parti che altrimenti per propria natura sarebbero ben distinte tra loro ... Abbraccia l'intera vita dell'uomo e le sue leggi; presiede alla natura tutta quanta ... La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la *concinnitas*, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura. La quale *concinnitas* è seguita quanto più possibile dall'architettura; essa è il mezzo onde quest'ultima consegue onore, pregio, autorità, valore": ibid., vol. II, IX, 4, pp. 814-816 (f. 164v).

[73] Vedi ad esempio, Cicerone, *Brutus*, 327; *Orator*, 20, 38, 149, 164, 201-202, 219, 220. La copia posseduta da Alberti del *Brutus* è conservata nel cod. Lat. XI, 67 (3859), ex Nani, della Biblioteca Marciana a Venezia; vedi Mancini, *Vita...* cit. p. 69. La suddivisione che fa Cicerone della *collocatio* (sistemazione delle parole) in *compositio, concinnitas, numerus* (Cicerone, *Orator*, 201) offre un parallelo con la trattazione di Alberti della bellezza. Questo mostra sia la conoscenza che Alberti ha della terminologia di Cicerone, sia la sua tendenza a definire i propri termini indipendentemente da Cicerone o Vitruvio.

[74] Alberti fa una netta distinzione tra il contributo del progettista e il lavoro di chi realizza l'opera, tra la mente e il braccio, all'inizio del *De re...*cit., vol. VI, cap. 4.

[75] Antonio di Tuccio Manetti, *The Life of Brunelleschi, Introduction, notes and critical text edition by Howard Saalman*, University Park e London 1970, p. 127.

[76] A. Palladio, *Scritti sull'architettura (1554-*

1579), a cura di L. Puppi, Vicenza 1988, p. 124 (relazione sul Duomo Nuovo di Brescia, 1567).

[77] Alberti, *De re...* cit., vol. II, VI, 9, 10, e C. Smith, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 196-215.

[78] Traduzione tratta direttamente da Alberti, *De re...* cit., vol. II, VI, 8, pp. 448-449 (f. 93v).

[79] Cicerone, *Orator*, 80-81.

[80] Ibid., 134.

[81] Alberti attacca "chi, nella costruzione dei muri, di null'altro si preoccupa se non di far sì che reggano le coperture, senza prevedere la possibilità di apporvi, in modo opportuno e ordinato, nobili colonne, o splendide statue, o bei riquadri con pitture, o ricchi rivestimenti": *De re...* cit., vol. II, IX, 8, pp. 842-843 (f. 171).

[82] Ibid., vol. II, VI, 13, pp. 520-521 (f. 107v).

[83] Ibid., vol. I, I, 10, pp. 70-71 (f. 15).

[84] Ibid., vol. I, III, 6, pp. 194-197 (f. 40v). Sul concetto di "ossa" nella teoria di Alberti vedi anche la nota in Alberti, *On the Art of Building...* cit., p. 421.

[85] La trattazione si trova in Alberti, *De re...* cit., vol. VII, VI-IX.

[86] Così Alberti scrive circa la diminuzione delle colonne: "Ma noi, misurando vari edifici, abbiamo constatato che i Latini non vi si attennero (a queste regole) con assoluta fedeltà": ibid., vol. II, VI, 6, pp. 568-569 (f. 118).

[87] Ibid., vol. II, VI, 8, pp. 584-587 (f. 121v). Vedi Y. Pauwels, *Les origines de l'ordre composite*, in "Annali d'architettura", I, 1989, pp. 32-33.

[88] Alberti, *De re...* cit., vol. II, VI, 8, pp. 586-587 (f. 121v).

[89] H. Burns, *A drawing by L. B. Alberti*, in "Architectural Design", 49, 1979, pp. 45-56; id., *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera, il suo tempo*, 2 voll., Firenze 1980, pp. 105-123. L'attribuzione è stata messa in questione da G. Scaglia, *A Vitruvianist's "Thermae" plan and the Vitruvianists in Roma and Siena*, in "Arte Lombarda", 1988, pp. 85-101, mentre una posizione agnostica si trova in C. Smith, scheda 48, *Attribuito a Leon Battista Alberti, Pianta di un complesso termale*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, p. 458, e forse accettata da J. Rykwert, *Prefazione*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., p. 18. L'attribuzione è accettata da A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, p. 102, e in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma-Milano 1988, p. 49; sembra anche accettata da R. Tavernor, *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., p. 315 n. 59, dove viene affermato ma non dimostrato che il disegno venne spedito a Ludovico Gonzaga.

[90] Questa notazione si accorda ai continui riferimenti di Alberti al piacere che danno gli edifici ben progettati, e somiglia al commento dello stesso Alberti sul proprio progetto per il completamento del coro dell'Annunziata a Firenze: "misser batista dicie e chosi a sempre detto che sarà più bella chosa che vi sia" (W. Braghirolli, *Die Baugeschichte der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", II, 1879, p. 271, riedito in P. Roselli, *Coro e cupola della SS. Annunziata a Firenze*, Pisa 1971, p. 33).

[91] Le note indicano un voluto rifiuto del lessico vitruviano, e rivelano il carattere progettuale del disegno. Plinio il Giovane parla delle terme delle sue ville (*Epistulae*, II, xvii, 11; V, vi, 25-27) mentre Palladio, *De re rustica*, I, 40, offre una descrizione tecnica di un semplice ma ben riscaldato bagno (sui bagni domestici di Vitruvio, Faventino e Palladio, vedi H. Plommer, *Vitruvius and later Roman building manuals*, Cambridge 1973, pp. 11-16).

[92] Vitruvio, V, 10; Alberti, *De re...* cit., vol. II, VIII, 10.

[93] "Sudatio/hec erit cum voles sicca & quando voles huda (cioè, *uda*) atque odorata."

[94] Celso, *De medicina*, II, 17, a cura di W. G. Spencer, 1935, I, pp. 185-191, "Sudor etiam duobus modis elicitur, aut sicco calore aut balneo. Siccus calor est et harenae calidae et laconici et clibani". Celso, *De medicina* cit., II, 14, pp. 174-181, tratta anche dell'uso curativo della *frictio* e dell'*unctio*. Vedi F. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, Cambridge (Mass.)-London 1992, pp. 354-355. Yegül nota la flessibilità nell'ordine delle procedure seguite per l'uso medico dei bagni nell'antichità, che Alberti sembra riprendere.

[95] Cfr. D. S. Chambers, *Spas in the Italian Renaissance*, in M. Di Cesare (a cura di), *Reconsidering the Renaissance, papers from the twenty-first annual conference*, Conference for the Center for Medieval and Renaissance Studies, 21, Binghamton, N.Y., 1992, pp. 3-27.

[96] Vitruvio, V, 10, 1: "caldaria tepidariaque lumen habeant ab occidente hiberno, si autem natura loci impedierit, utique a meridie"; Alberti, *De re...* cit., vol. II, VIII, 10, pp. 772-773 (f. 156v).

[97] "Nella suddivisione (*partitio*) si dimostra tutta l'acutezza d'ingegno e la preparazione tecnica dell'architetto: la *partitio* infatti è rivolta a commisurare l'intero edificio nelle sue parti, la configurazione completa di ciascuna parte in sé e l'inserimento di tutte le linee e di tutti gli angoli in un unico complesso, avendo di mira la funzionalità, il decoro e la leggiadria ... come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre ... ciascun membro deve avere il luogo e la posizione più opportuni: non occuperà più spazio di quanto sia utile, né meno di quanto esiga il decoro ... Ed è bene evitare l'eventualità che gli abitanti, uscendo da un ambiente freddo, entrino in uno caldo, o da questo in un altro esposto al gelo e ai venti, senza passare per una zona dall'aria a temperatura intermedia ... sarà ... piacevole se alcune (parti) saranno più grandi, altre più piccole, altre di dimensioni intermedie": ibid., vol. I, I, 9, pp. 64-67 (ff. 87v-88).

[98] Ibid., vol. II, VII, 12, p. 627 (f. 129).

[99] Ibid., vol. I, I, 13, pp. 88-89 (f. 19).

[100] Il "sinus" è uno spazio, coperto o meno, attorno al quale gravitano stanze e spazi minori: ibid., vol. I, V, 17, pp. 416-418 (f. 87v).

[101] La canna romana, di 2,234 metri va esclusa, in quanto darebbe luogo a un edificio troppo vasto, mentre il palmo romano, che è un decimo della canna, ridurrebbe le terme a una grossa casa di bambole. Molto più congruenti sono le unità di misura di due palmi romani (0,468 metri), del braccio mantovano (0,4669 metri), del braccio fiorentino (0,583 metri) o di tre palmi (0,67 metri). Una misura di quest'ordine produrrebbe mura e pilastri di spessore simile a quanto si trova nel palazzo Ducale di Urbino o a San Sebastiano a Mantova. Con il braccio fiorentino, il *vestibulum* sarebbe eccessivamente piccolo (un quadrato di 2,92 metri), ma il *tepidarium* raggiungerebbe un formato sufficientemente monumentale (7,11 × 14,70 metri), come pure la facciata, con uno sviluppo totale di poco inferiore ai venti metri. Anche le minori unità di misura di due palmi o del braccio mantovano darebbero luogo a dimensioni compatibili, in ogni caso molto maggiori del minuscolo complesso termale del palazzo Ducale di Urbino (vedi F. P. Fiore in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 79-81 e 189-192). Ovviamente un'unità di misura di due braccia darebbe come risultato un edificio più grandioso e solenne, con un fronte di 40 metri e un *tepidarium* di grandezza non molto inferiore alla sala del Trono di Urbino. Quest'ultimo ambiente misura approssimativamente 13,8 × 33,9 metri, mentre il *tepidarium* sarebbe stato di 14,2 × 29,4 metri. Una possibile prova del fatto che Alberti abbia impiegato braccia fiorentine sta nella larghezza totale dell'edificio misurata direttamente sul disegno, di 291,2 mm, che è quasi esattamente (con un margine di errore nella stesura del disegno e nella misurazione) la metà del braccio fiorentino, 583,6 mm.

[102] Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1779 A. Il sistema proporzionale implicito nelle dimensioni presentate da Labacco è discusso da Burns, *A drawing by L. B. Alberti* cit., p. 51, e da L. Volpi Ghirardini in Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano*...cit., pp. 219-266. 115.

[103] Alberti, *De re...* cit., vol. II, IX, 5, pp. 824-826 (f. 167r): "V'è poi, come ho detto, il *tonus*, nel quale la corda maggiore paragonata alla minore, la supera per un ottavo di quest'ultima".

[104] Alberti tratta dei tre modi per correlare l'altezza delle stanze alle dimensioni in pianta in *De re...* cit., vol. II, IX, 6.

[105] L'aggiunta delle nicchie alle estremità del portico sembra frutto di un ripensamento successivo, congruente con una raccomandazione del trattato: Alberti, *De re...* cit., vol. II, IX, 3, pp. 794-795 (f. 161): "Ad porticum (veteres) adigebant vestibulum ferme omnes rotundum".

[106] "Nam capi et omnes genus ornamenti ex dimensionibus". Su tale problema vedi, ad esempio, ibid., vol. II, VIII, 6, pp. 718-719 (ff. 147-147v), dove si tratta dell'altezza da dare alle imposte di un arco trionfale: un nono dell'altezza delle paraste.

[107] È questa una fase dell'iter progettuale sempre suscettibile di nuovi approfondimenti e riesami: "Si facciano altresì dei modelli in scala dell'opera sulla base dei quali è consigliabile riesaminare ogni parte dell'edificio da costruirsi due, tre, quattro, sette volte". Alberti infatti fa presente che nella stesura dei progetti è spesso incorso in errori marchiani, anche per quanto riguarda i numeri (cosa che non de-

ve stupire, data la complessità del suo modo di procedere).

[108] Per un'analisi della personalità e della fortuna di Sigismondo vedi P. J. Jones, *The Malatesta of Rimini and the Papal State. A Political History*, London e New York 1974, pp. 176-239.

[109] Per i giudizi estremamente negativi di Pio II su Sigismondo, vedi Jones, *The Malatesta*... cit., pp. 176-177, 201-202. Pio II loda l'architettura del tempio Malatestiano, mentre mette in rilievo quello che considerava il suo carattere pagano: "edificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci, verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infedelium demones adorantium templum esse videretur, atque in eo concubine sue tumulum erexit et artificio et lapide pulcherrimum, adiecto titulo gentili more in hunc modum: DIVE ISOTTE SACRVM". (Pio II, *Pii II Commentarii*, a cura di A. van Heck, I, Città del Vaticano 1984, p. 154, citato da C. Hope, *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 55, 1992, p. 72 n. 89.

[110] Sui cambiamenti strutturali apportati alla navata vedi Hope, *The Early History*... cit., pp. 51-154.

[111] Ibid., p. 150.

[112] "MATTHEI. VS. D. P. ILLUSTRIS. ARIMINI. NOBILISS. DOMINI. ARCHITECTI. OPVS". Sulla parete opposta si trova l'iscrizione "OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE". Entrambe le iscrizioni sono citate in Hope, *The Early History*... cit., p. 88.

[113] P. Davies, D. Hemsoll, *Alberti, Leon Battista*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, 1, pp. 555-569, alla p. 561: "Alberti, who can have played no part in designing the internal decorations, with his Classical etailing uncertainly superimposed on Gothic forms"; Hope, *The Early History* cit., p. 89: "his influence on the architecture of the interior seems at best to have been very slight indeed". Per un'accurata disamina del problema dell'interno (dove si esclude la possibilità di un ruolo centrale di Alberti) vedi ibid., pp. 88-92.

[114] Ibid., pp. 57-58.

[115] In questa occasione Nicolò rese legittimi due figli di Sigismondo: Jones, *The Malatesta*... cit., pp. 203-204. Altri sostanziosi favori vennero accordati da Nicolò V a Sigismondo nel novembre del 1453 (ibid., p. 209).

[116] Un esemplare della medaglia venne trovato, insieme ad altre, nel muro di destra della cappella di Isotta, che dovrebbe risalire al 1450. Vedi F. Panvini Rosati, *Ritrovamenti di medaglie nel Tempio malatestiano*, in F. Arduini, G. S. Menghi, F. Panvini Rosati, P. G. Pasini, P. Sanpaolesi, A. Vasina (a cura di), *Sigismondo Malatesta e il suo tempo. Mostra storica*, Vicenza 1970, pp. 168-171. Hope, *The Early History*..., cit., p. 93, menziona le medaglie depositate nella cappella di Sigismondo probabilmente nell'ottobre del 1450, tra cui non compare la medaglia del Tempio: questo potrebbe indicare che la medaglia non era stata realizzata a quella data, ma tale ipotesi è messa in questione dal rinvenimento del 1947 nella cappella di Isotta.

[117] G. di maestro Pedrino, *Giovanni di M.o Pedrino depintore, Cronica del suo tempo* (Studi e testi, 62), a cura di G. Borghezio, M. Vattasso, Roma 1934, 2, p. 280, cit. in Hope, *The Early History*... cit., p. 94 n. 173.

[118] Anche se Alberti non conosceva direttamente questo esempio, il veronese Matteo de' Pasti avrebbe potuto parlargliene.

[119] R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1952, p. 36.

[120] Il ritratto di Sigismondo nell'Arca degli Antenati, ad esempio, reca l'iscrizione HAEC. SIGISMVNDI. VERA. EST. VICTORIS. IMAGO.: Hope, *The Early History*... cit., tav. 9c.

[121] Ibid., p. 151. Non mi convince l'ipotesi di Hope (ibid., p. 126), secondo cui poteva trattarsi del progetto per i capitelli delle colonnette che dovevano sorreggere l'Arca degli Antenati.

[122] La stretta rassomiglianza del capitello della facciata con un capitello romano conservato al museo della Maison Carrée a Nîmes è stata notata in Burns, *Un disegno architettonico*... cit., I, p. 116.

[123] La combinazione di questo elemento con semifrontoni curvi si ritrova in altre chiese di Venezia, come è notato, ad esempio, in Davies, Hemsoll, *Alberti, Leon Battista* cit., p. 561, dove sono menzionate le chiese dei Frari e di Sant'Aponal. La consimile facciata di Codussi a San Michele in Isola, invece, deriva dal Tempio Malatestiano e dalla medaglia che lo raffigura.

[124] Alberti scrive nella sua lettera a Matteo de' Pasti: "Richordati et ponvi mente che nel modello sul chanto del tetto a marmitta et a man mancha v'è una simile chosa", e inserisce un piccolo schizzo dell'elemento.

[125] "Et ragioniamo di coprire la chiesa di chose leggiera. Non vi fidate su que' pilastri a dar loro charicho. Et per questo ci parea che lla volta in botte fatta di legname fusse più utile": ibid., p. 150.

[126] Hope, *The Early History*... cit, p. 150. Non è certo che "Manetto" sia Antonio di Ciaccheri Manetti, l'architetto fiorentino; un'altra persona che può identificarsi con questo nome, come nota Hope, p. 104, è l'umanista Giannozzo Manetti, che era in rapporti con Sigismondo (Jones, *The Malatesta*... cit., p. 209).

[127] M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 216-217, 219.

[128] Questa ipotesi, seguita da Hope, è suggerita dalle massicce fondazioni scoperte nel corso degli scavi e dalla xilografia, alquanto rudimentale, pubblicata da Adimari nel 1616, che mostra sia la cupola che i bracci del transetto: A. Tosi, *Alcune note sul Tempio Malatestiano*, in "La Romagna", 16, 1927, p. 231 sgg.: Hope, *The Early History*... cit., pp. 132-149. Hope esamina altre ipotesi ricostruttive della chiesa, ibid., pp. 146-148.

[129] B. L. Brown, *The patronage and building history of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a reappraisal in light of new documentation*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 25, 1981.

[130] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., I, p. 61. Rucellai osserva anche, riguardo Firenze, che "La città è contado molto più bello di chiese, spedali, chase e palazi dentro e di fuori con bellissimi adornamenti di conci alla romanesca, cioè al modo facevano gli antichi romani" (ibid., p. 60). Per l'elogio di Santo Spirito, San Lorenzo e altri edifici fiorentini vedi ibid., pp. 65-67.

[131] Ibid., p. 73.

[132] "Il palazo di Sesare, bozato di fuori, con tre cornici, sanza finestre, comprendesi fussi il rovescio suo et che dovessi avere illume dallato dentro": ibid., p. 76.

[133] Sul palazzo vedi soprattutto B. Preyer, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., II, pp. 155-207. Il palazzo è nato dalla fusione di proprietà acquistate attorno alla piccola casa originaria di Rucellai, all'angolo tra via della Vigna e via dei Palchetti: Preyer, *The Rucellai Palace* cit., pp. 165-166.

[134] Ibid., pp. 182-184.

[135] Per l'attribuzione, universalmente accettata, vedi ibid., pp. 184-192.

[136] Ibid., p. 189; Davies, Hemsoll, *Alberti, Leon Battista* cit., p. 562.

[137] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., I, p. 61.

[138] La conoscenza di Alberti dell'architettura antica era vasta: probabilmente conosceva la villa romana di Anguillara (chiaramente un "palazzo") con la sua intelaiatura di paraste su tre livelli, e il pretorio di Villa Adriana: queste fonti sono indicate da Davies, Hemsoll, *Alberti, Leon Battista* cit., p. 562. Sulla villa di Anguillara vedi M. Lyttelton, *Pirro Ligorio's Description of the Villa of Caius Caecilius near Anguillara: a Case Study in Sixteenth-Century Antiquarian Research*, in *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian* (Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 10), a cura di R. W. Gaston, 1988, pp. 121-158.

[139] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., I, p. 76: "Un altro culiseo di mattoni appresso a Santa Croce di Gerusalem". La combinazione di archi e paraste si può trovare anche, ad esempio, a Porta Palatina a Torino: L. Crema, *L'architettura romana*, Torino 1959, fig. 234.

[140] Sul concetto albertiano di "ossa", vedi Alberti, *De re*... cit., vol. I, III, 6, pp. 194-197 (f. 41r); III, 8, pp. 202-203 (f. 42v) e anche Alberti, *On the Art of Buildings*... cit., p. 421.

[141] Menzionati da Alberti, *De re*... cit., vol. I, I, 8, pp. 58-59 (f. 12v).

[142] L'originale ordine superiore dell'interno del Pantheon è rappresentato da Palladio, *I Quattro Libri*... cit., IV, p. 82 (per altre rappresentazioni e la sostituzione settecentesca dell'ordine superiore, vedi S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996. La frammentaria struttura dorica, in genere associata con la basilica Aemilia, è rappresentata nel libro di Giuliano da Sangallo (Roma, Vaticano, Biblioteca Apostolica, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 26r).

[143] H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello, incorporating the Notes and Photographs of the Late Jenö Lány*, Princeton 1963 (rist. 1979), tav. 28. I capitelli di Siena offrono analogie più strette con i capitelli dorici di palazzo Rucellai rispetto a quelli usati da Donatello nella cantoria di Santa Maria del Fiore (1433-1439). Sulle probabili fonti per l'uso dei capitelli con ovoli e scanalature a Firenze (usati anche da Michelozzo per le semicolonne della lanterna della cupola), e in particolare un capitello proveniente da Santa Reparata, vedi G. Morozzi, *Indagini sulla prima cattedrale fiorentina*, in "Commentari", 19, 1968, pp. 3-17; Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*... cit., p. 271; id., *Un disegno architettonico di Alberti*... cit., p. 116; e in generale, per i capitelli in questo periodo, A. Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini nell'architettura della prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV*

e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527, Milano 1989, pp. 410-434; id., *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'emploi des ordres à la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin*, Paris 1992, pp. 11-57.

[144] Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione*... cit., p. 19.

[145] Questa struttura, che serviva per cerimonie di famiglia, era un ulteriore abbellimento dell'area dei Rucellai. Il suo rapporto con il palazzo è uguale a quello della Loggia Piccolomini a Siena, e compensa lo spazio, alquanto modesto, dell'interno offrendo una magnifica struttura di accoglienza. Anche se non va escluso che Rucellai abbia chiesto consiglio ad Alberti per la piazza e il progetto della loggia, il carattere convenzionale del progetto e dei dettagli esclude una partecipazione diretta del nostro per la soluzione definitiva: vedi Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., pp. 61-62 e la bibliografia citata in nota 69; id., *The Rucellai Family and its Loggia*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 35, 1972, pp. 397-401; B. Preyer, *The Rucellai Loggia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1977, pp. 183-198; Ead., *The Rucellai Palace* cit., pp. 202-207. Vasari, che pensava che la loggia fosse di Alberti, la critica severamente: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori es architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906 (rist. Firenze 1973), II, pp. 541-542.

[146] Tra queste poche facciate si possono ricordare, a parte la fronte albertiana del Tempio Malatestiano, quelle di Sant'Agostino a Montepulciano, della cattedrale di Pienza e di San Michele in Isola a Venezia (influenzata dal Tempio Malatestiano o almeno dalla medaglia che lo raffigura).

[147] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., I, p. 65, frase commentata da Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., p. 63.

[148] Ibid., p. 82 n. 6.

[149] M. Dezzi Bardeschi, *La facciata di Santa Maria Novella a Firenze* (Collana di rilievi architettonici a cura dell'Istituto del Restauro dei Monumenti dell'Università di Firenze), Pisa 1970, p. 21; Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., p. 62. I documenti citati da Kent sono più completi e accurati delle versioni pubblicate da Dezzi Bardeschi.

[150] S. I. Camporeale, *Giovanni Caroli e le "Vitae Fratrum S. M. Novellae". Umanesimo e crisi religiosa (1460-1480)*, in "Memorie Domenicane", n.s., 12, 1981, pp. 141-267, p. 157: "MCCCCLX facies ecclesiae incepta".

[151] Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., pp. 50 n. 6, 63 n. 7, 65 n. 1.

[152] Ibid., p. 82 n. 6.

[153] Cfr. Pasquali, *Il Pantheon*... cit., pp. 10-12.

[154] Vedi nota 150.

[155] Un problema connesso, già individuato da Wittkower (*Architectural Principles*... cit.) è costituito dalle arcate cieche in posizione elevata: anche qui è possibile, ma non certo, che Alberti abbia sostituito archi a sesto acuto con archi a tutto sesto; almeno alcuni dei capitelli sono del Quattrocento e non del tipo gotico trecentesco. Cfr. F. Borsi, *Leon Battista Alberti. Opera completa*, Milano 1973, p. 64.

[156] Alberti discute le proporzioni delle colonne in *De re*... cit., vol. II, VII, 6 e IX, 9.

[157] Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., pp. 43 n. 1, 50 n. 6, 57-58, 63. Una versione del documento citato da Kent è stata pubblicata da Dezzi Bardeschi, *La facciata*... cit., p. 21, ma la data qui indicata, il 1440, è frutto di un errore, come ha mostrato Kent.

[158] Una relazione fiorentina quasi contemporanea di un viaggio a Gerusalemme è quella di Lionardo Frescobaldi (L. Frescobaldi e S. Sigoli, *Viaggi in Terrasanta*, a cura di C. Angelini, Firenze 1944), socio e cugino di Rucellai; secondo Vespasiano da Bisticci, Cosimo de' Medici finanziò dei lavori di restauro per la chiesa del Santo Sepolcro: vedi Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., pp. 46, 59. Per la lettera falsa vedi ibid., p. 59, e id., *Letters Genuine and Spurious of Giovanni Rucellai*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 37, 1974, pp. 342-349.

[159] Kent, *The Making of a Renaissance Patron*... cit., p. 58.

[160] Sulla cappella vedi L. H. Heydenreich, *Die Capella Rucellai von San Pancrazio in Florenz*, in *De Artibus opuscula XL: Essays in Honour of E. Panofsky*, 1961, pp. 219-229.

[161] Vasari, *Le vite*... cit., II, p. 543: "fece Leon Batista in San Brancazio una capella che si regge sopra gli architravi grandi posati sopra due colonne e due pilastri, forando sotto il muro della chiesa; che è cosa difficile ma sicura: onde questa opera è delle migliori che facesse questo architetto".

[162] Alberti discute i tipi di volta in *De re*... cit., vol. I, III, 14, mentre consiglia la volta a botte per la curia (*De re*... cit., vol. II, VIII, 9, pp. 758-761, ff. 154v-155r); per il tempio suggerisce vari possibili tipi di volta (ibid., VII, 11).

[163] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*... cit., I, p. 73. Rucellai menziona Santo Stefano Rotondo, "tondo in su 20 colonne con architravi".

[164] Sulla cappella Cardini vedi ora M. Bulgarelli, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Introduzione di F. P. Fiore, Milano 1996.

[165] Borsi, *Leon Battista Alberti*... cit., pp. 83-90.

[166] Un fastigio a spirale si trova anche sulla lanterna della Sagrestia Vecchia di Brunelleschi.

[167] S. Brasca, *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca 1480, con l'itinerario di Gabriele Capodilista 1458*, a cura di A. L. Momigliano, Milano 1966, p. 97: "Questo Sancto Sepulchro è tuto quanto fodrato di marmo bianchissimo dentro e fuora".

[168] Vedi il disegno della Biblioteca Vaticana in Roma (codice Vat. Urb. 1362), riprodotto in Borsi, *Leon Battista Alberti*... cit., p. 76, fig. 61; e anche B. Arnico, *Trattato delle piante e immagini di sacri edifici di Terra Santa*, Firenze 1620, p. 43, tavv. 31-33, riprodotto in Heydenreich, *Die Capella Rucellai*... cit., pp. 219-229.

[169] Per le dimensioni dell'originale e della struttura albertiana, vedi ibid., p. 223. Sulla riprogettazione mentale degli edifici da parte di Alberti, vedi Alberti *De re*... cit., vol. I, Prologo, pp. 10-11 (f. 3).

[170] Burns, *Un disegno architettonico*... cit., pp. 112-113. L'architettura all'interno delle logge superiori tra i torricini presenta la stessa combinazione di porte all'antica sormontate da finestre riquadrate che si trova sulla facciata di palazzo Rucellai, mentre anche a Urbino le cornici delle porte "invadono" le lesene.

[171] P. Roselli, *Coro e Cupola della SS. Annunziata a Firenze*, Pisa 1971; P. Carpeggiani, *La fortuna di un mito: artisti e modelli fiorentini nell'architettura mantovana dell'Umanesimo (e nuovi documenti per la Tribuna dell'Annunziata)*, in *Filippo Brunelleschi*... cit., pp. 829-837; B. L. Brown, *The patronage and building history of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a reappraisal in light of new documentation*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 25, 1981, pp. 59-145.

[172] M. Spallanzani, *L'abside dell'Alberti a San Marino a Gangalandi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19, 1975, pp. 241-250.

[173] Gran parte di questa documentazione è disponibile in accurate trascrizioni in Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano*... cit. e (spesso riportata meno accuratamente) in C. Vasić Vatovec, *Luca Fancelli, architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze 1979.

[174] Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, Milano 1972, vol. 1, p. 228: "neanche il Signore di Mantova, il quale è intendentissimo, non l'userebbe (cioè "il modo antico di fare), se non fusse quello che dico. E che sia vero, una casa ch'elli ha fatta fare a uno suo castello in su il Po, la quale ne dà testimonianza".

[175] P. Carpeggiani, *Il palazzo gonzaghesco di Revere*, Mantova 1974; J. Lawson, *The palace at Revere and the earlier architectural patronage of Ludovico Gonzaga, Marquis of Mantua (1444-1478)*, 2 voll., Ph. D. dissertation, University of Edinburgh, 1979.

[176] J. Lawson, *New documents on Donatello*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18, 1974, pp. 357-362; Carpeggiani, *La fortuna di un mito*... cit., pp. 818-819.

[177] Vasić Vatovec, *Luca Fancelli, architetto*... cit., p. 121 (lettera del 2 gennaio 1472); pp. 123-124 (lettera a Luca Fancelli del 22 luglio 1472): "tu vedi usar ogni diligentia e sollicitudine a ciò che si trovano boni fondamenti; perché queste sonno cose che se vole metter mente e haverli gran riguardo, e cussì mesurle tre e quattro volte prima che se faciano, sì che, per Dio, usali ogni diligentia".

[178] Per le lenzuola prestate ad Alberti, Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano*... cit., p. 166, doc. 51; per le quaglie, ibid., p. 160, doc. 38; per il consiglio sull'acquisto di terreni, ibid., pp. 188-189, doc. 113; e per l'intervento in favore di Alberti presso Paolo II, ibid., pp. 173-174, docc. 68-70.

[179] Ibid., pp. 9-10.

[180] Vedi ad esempio le osservazioni di un messo papale a Venezia riportate a Ludovico da Carlo Brugnolo il 30 dicembre 1460: "dal fango in fora non crede sia terra più atta ni più conveniente al mondo per la corte (papale)": cit. in M. Dall'Acqua, *Storia di un progetto albertiano non realizzato: la ricostruzione della rotonda di San Lorenzo in Mantova*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del Convegno*... *1972*, Mantova 1974, p. 232.

[181] Il territorio veronese, il vicentino, ma anche l'Istria, erano zone d'origine della pietra condotta via acqua a Mantova, dove veniva impiegata con una certa parsimonia: fra molti riferimenti all'acquisto e trasporto di pietra "viva" per il cantiere di San Sebastiano, vedi Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano*... cit., p.

156, doc. 30, e p. 184, doc. 96.

[182] "Havendone la Santità de nostro ignore facto richiedere in prestito Vetrulio De Architectura..." (Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 141, doc. 1).

[183] La lettera è stata trascitta accuratamente per la prima volta in Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, p. 293, dove l'abbreviazione viene sciolta in "Vergilio"; lezione probabilmente da preferire a quella di "Vergilius" scelta in Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 142, doc. 3.

[184] Ibid., pp. 156-157, docc. 30, 31.

[185] L. Volpi Ghirardini, *L'icnometria del San Sebastiano*, in Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 244; per l'equivalente metrico del braccio mantovano, 0,4669 metri, vedi ibid., pp. 228-234.

[186] Ibid., p. 89 sgg.

[187] A. Schinevoglia, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484, trascritta ed annotata da C. D'Arco*, pref. di G. Pastore, Mantova 1976, p. 27, citato da A. Calzona, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti* in Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 13 n. 27. Il passo continua così: "et fo principiata tanto in freza che fo tolto predij e giaronij e chalcina che era stato chondute a la porta de la Pradela per livrare la rocheta de quela porta".

[188] L. Mazzoldi, in *Mantova: la storia*, I-III, Mantova 1958-63, II, pp. 13-18.

[189] Ludovico venne probabilmente sepolto nella Cappella Gonzaga in San Francesco, e in ogni caso non nella chiesa ancora incompiuta: A. Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: tomba, tempio, cosmo* ("Quaderni di Storia dell'Arte", 12), Parma 1979; R. E. Lamoreux, *Alberti's church of San Sebastiano in Mantua*, New York e London 1979; H. Saalman, *Alberti's San Sebastiano in Mantua*, in *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, Firenze 1985, pp. 643-652; Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., pp. 102-110.

[190] Nel dicembre del 1458 Ludovico iniziò la costruzione di un argine tra Porta Cerese e Porta Pradella, così da proteggere questo settore dalle inondazioni (ibid., p. 121). La sua attenzione per il decoro della città, in particolare lungo il tratto che il papa avrebbe percorso, era tale che aveva chiamato a Mantova il celebre Aristotile Fioravanti, "che move le torre", per risolvere il problema di una torre che pendeva, con effetto spiacevole, a Porta Cerese: "dovendola lassare così pendente non staria bene e pareria una strana cosa e voressimo havendo a venir la Santità de Nostro Signore per quella porta com'el farà che la comparesse meglio fusse possibile" (ibid., p. 125).

[191] La concezione della chiesa, con cappelle absidate gravitanti attorno a uno spazio centrale cupolato, anticipa quella di San Bernardino a Urbino, concepita come mausoleo funerario per Federico da Montefeltro, e quella di Santa Maria delle Grazie a Milano, voluta da Ludovico il Moro come propria chiesa funeraria.

[192] Siccome il cardinale era morto il 27 agosto 1459 c'era di sicuro tempo sufficiente perché venisse realizzato un progetto sulla base di consultazioni informali, prima che Alberti portasse a conclusione le sue idee per San Sebastiano, anche se il problema di un'influenza (in una direzione o nell'altra) resta aperto. F. Hartt, G. Corti, C. Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal, 1434-1459, at San Miniato in Florence*, Philadelphia 1994.

[193] Si tratta della chiesa in basso a sinistra della lunetta.

[194] La corrispondenza di Ludovico dimostra la sua familiarità con il cantiere e la progettazione; basti ricordare la sua menzione della "fantasia nostra" riguardante Sant'Andrea (Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 188, doc. 111).

[195] Anche il portico degli Innocenti è innalzato sopra un ambiente voltato, e un simile spazio, con pilastri a pianta quadrata, sorregge la chiesa degli Innocenti: vedi H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993, tav. 23.

[196] Vedi per esempio il sepolcro disegnato in pianta e sezione nel codice di "Bramantino" all'Ambrosiana, dove nella parte inferiore ci sono pilastri quadrati che reggono volte (M. A. Phillips, *The Ambrosiana's sketchbook on the Ruins of Rome: its function and meaning*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance, études réunies par Jean Guillaume*, Paris 1988, p. 161, fig. 2).

[197] Per grandi serbatoi romani con volte rette da pilastri quadrati, vedi L. Crema, *L'architettura romana*, Torino 1959, pp. 139-142. Il grande serbatoio delle terme di Diocleziano, sicuramente conosciuto da Alberti, è descritto, con un particolare della pianta, da Serlio: Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia, Venetia: Francesco Marcolini da Forlì*, 1540, p. XCIX.

[198] A. Calzona ha ipotizzato che la chiesa inferiore non fosse prevista inizialmente da Alberti, e che la sua realizzazione sia stata decisa dopo un irato intervento di Ludovico in favore di tale scelta. Calzona, *Il San Sebastiano...* cit., pp. 15-24.; vedi anche id., *Ludovico Gonzaga, Leon Battista Alberti, Luca Fancelli e il problema della cripta di San Sebastiano*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 252-275. Tale ipotesi si basa su tre elementi: il disegno di Labacco, che deriva da un progetto appartenente a una fase iniziale e che non mostra né cripta né scale; la lettera in cui Fancelli, allarmato dalla reazione di Ludovico al modello che aveva realizzato della chiesa, dice al committente, "subito ch'io fui in chaxa, lo detti al fuocho" (Calzona, *Il San Sebastiano...* cit., pp. 142-143, doc. 5); e la datazione avanzata da Calzona per questa lettera (che non reca data) tra il 10 e il 31 marzo 1460, prima che fossero completati i lavori per le fondazioni. Se quest'ultima conclusione è confermata dal contenuto della lettera, la tesi avanzata sembra meno certa: è cosa normale a quell'epoca mostrare solo il livello principale delle chiese, e anche se Labacco avesse avuto a disposizione una pianta del livello inferiore del San Sebastiano, avrebbe scelto di non copiarla. Anche le scale vengono spesso tralasciate, e il progetto iniziale copiato da Labacco poteva non indicare tali elementi, su cui c'erano dubbi anche dopo l'inizio dei lavori (ibid., p. 147, doc. 13, lettera di Zampietro de Figino a Ludovico del 27 maggio 1460). La lettera di Fancelli in realtà non convalida interpretazioni di sorta, al di là di quello che afferma: "sempre vengh'io cerchando et vesstigando di far chosa che a quela (Ludovico) piacia, e solo a questo fine fecie el modelo". Il modello di Fancelli quindi doveva presentare cambiamenti sostanziali rispetto al progetto concordato, ma è molto più verosimile che questi fossero mutamenti rispetto alle proposte di Alberti invece che, come propone Calzona, l'esito di una sorta di cospirazione tra Alberti e Fancelli contro il marchese. Volpi Ghirardini, *L'icnometria...* cit., pp. 235-266.

[199] Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 187, doc. 107.

[200] Ibid., pp. 78-79, per una disamina del passo e delle sue varie interpretazioni. Per la ricostruzione di Wittkower del "primo" progetto per San Sebastiano vedi Wittkower, *Architectural Principles...* cit., pp. 52-53.

[201] Calzona, *Il San Sebastiano...* cit., p. 82.

[202] Ibid., doc. 130. Sull'identificazione di questa volta, per la cui ricostruzione Fancelli stimava necessari 15000 mattoni, vedi Volpi Ghirardini, *L'icnometria...* cit., pp. 253-255.

[203] Calzona, *Il San Sebastiano...* cit., doc. 136.

[204] Mi sembra preferibile l'interpretazione di G. Baldini, *L'oscuro linguaggio del tempio di S. Sebastiano di Mantova*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 33, 1989, p. 176, più che quella di Volpi Ghirardini, *L'icnometria...* cit., p. 255.

[205] Calzona, *Il San Sebastiano...* cit.

[206] Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., p. 86.

[207] "Io mandai alla Signoria Vostra lo disegnio della ditta chiesia e temo ch'io l'ò fallato nella testa dello porticho apreso alla schalla, zoé alle schalle, in quello disegnio per freza". Calzona, *Il San Sebastiano...* cit., doc. 13 del 27 maggio 1460.

[208] È quasi certamente al tempietto di Clitunno che Alberti fa riferimento quando scrive "lo stesso ho visto in Umbria un antico sacello situato in luogo pianeggiante, e interrato per buona parte a causa dell'elevarsi del terreno" (*De re...* cit., vol. I, I, 8, pp. 58-59, f. 12v).

[209] A. Schiavi, *Il restauro della chiesa di San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Mantova 1925. Schiavi demolì anche le due aperture arcate alle estremità del portico. Per la scalinata a ovest prima dell'intervento di Schiavi, vedi Calzona, Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano...* cit., fig. 47.

[210] Ibid., p. 265.

[211] Ibid., pp. 256-257.

[212] D. S. Chambers, *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga Patronage 1460-1472*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 40, 1977, pp. 99-127.

[213] Vedi la lettera pubblicata da E. J. Johnson, *S. Andrea in Mantua. The Building History*, University Park-London 1975, p. 64 inviata da Ludovico alla marchesa Barbara (?) in questa data: "Ill. d.ne (...) dire a don Baptista deli Alberti che se voglia venire a gonzaga o domani o laltro quando pui".

[214] Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, p. 295.

[215] S. Balbi de Caro (a cura di), *I Gonzaga. Moneta Arte Storia*, Milano 1995, pp. 198-201.

[216] H. Burns, in D. Chambers e J. Martineau (a cura di), *Splendours of the Gonzaga* (catalogo della mostra, Victoria and Albert Museum), London 1981, pp. 126-127.

[217] Per Vitruvio e il tempio toscano vedi IV.7.1-2 (Vitruve, *De l'Architecture, Livre IV, texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros*, Paris 1992, pp. 26-27 e 178-182).

[211] Questa stimolante idea era stata avanzata in un articolo di Hubala nel 1960, e sembra aver ispirato il modello esposto nella mostra mantovana su Alberti del 1994: E. Hubala, *L. B. Albertis Langhaus von Sant'Andrea in Mantua*, in *Festschrift für Kurt Badt*, 1961, p. 83 sgg. Stranamente il modello completo di Sant'Andrea non è riprodotto nel catalogo della mostra: vedi i commenti di L. Volpi Ghirardini, *Note informative sull'architettura delle fabbriche di Sant'Andrea a Mantova, raccolte da Livio Volpi Ghirardini durante gli interventi di restauro dal 1984 al 1994* (dattiloscritto distribuito per il convegno su Alberti), ottobre 1994, p. 25.

[212] Johnson, *S. Andrea in Mantua*... cit., pp. 16-18; id., *New information on the date of the Latin cross plan of Sant'Andrea in Mantua*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno... 1972*, Mantova 1974, pp. 275-281; Volpi Ghirardini, *Note informative*... cit., pp. 25-27.

[213] Vasić Vatovec, *Luca Fancelli*... cit., p. 120.

[214] Ibid., pp. 120-121, lettera del 27 aprile.

[215] Vedi nota 198. Ludovico, mecenate di grande competenza, avrebbe certo fatto in modo di ottenere tutti i disegni e la documentazione necessaria da Alberti, spesso assente, così come aveva avuto da lui i "modoni" per San Sebastiano e altri edifici nel 1460.

[216] "Questa opera non se po' far senza Luco perché non gli è altro che la intenda che lui; (...) Johanino (de Bardelone) è persona da senno, como havemo dicto, ma el non intende questi lavoreri sutili perché è usato far sue case e fenili in villa et va dreto alla derata et queste belle cose non se possono far senza gran spesa". Lettera di Ludovico Gonzaga a sua moglie, la marchesa Barbara, il 20 settembre 1477, pubblicata in Vasić Vatovec, *Luca Fancelli*... cit., p. 139.

[217] I deputati di Sant'Andrea (responsabili dell'amministrazione della fabbrica) accusano, nel febbraio del 1473, "Andrea del zarda murator el quale ydioto ..: l'anno passatto comisse cento errori le quali se mostraranno al bisogno et maxime circa le lumage", quasi certamente le scale a chiocciola dei pilastri. Volpi Ghirardini, *Note informative*... cit., p. 25, segnala l'importanza della lettera, pubblicata in Johnson, *Sant'Andrea in Mantua*... cit., pp. 68-69.

[218] Il 17 settembre 1472 Ludovico scrive a Fancelli: "sel non si potesse andare al tre braza, se porrà fare un brazo o quello più se potese aciò che se vedesse molto bene come dovesse andare" (Vasić Vatovec, *Luca Fancelli*... cit., p. 125, lettera del 17 settembre 1472). Rispondendo a questa preoccupazione di Ludovico, Fancelli è in grado di riferire nove giorni dopo che "al nostro lavorerio di Sancto Andrea el gli è alzato, sin a quest'ora, uno brazo e mezo deli muri d'atorno e similiter la patizion delli capeli" (ibid., p. 126). Nell'agosto del 1473 l'obiettivo immediato di Fancelli, con venti muratori all'opera, è di raggiungere la quota di 20 braccia; ossia 9,34 metri dal suolo (ibid., p. 133, lettera del 7 agosto 1473).

[219] Il "pozo" non è un pozzo, come pensava Johnson, *Sant'Andrea in Mantua*... cit., pp. 9-10, ma un podio, per la precisione il podio menzionato nel documento in latino del 1401 pubblicato dallo stesso Johnson, pp. 62-63. Su questo problema vedi Chambers, *Sant'Andrea*... cit., p. 113, e per i lavori di riparazione provvisoria al "pozo" per l'esposizione delle reliquie il giorno dell'Ascensione del 1472, Vasić Vatovec, *Luca Fancelli*... cit., p. 122, lettera del 21 aprile 1472: "io ho facto impire di quadreli chosì al sutto (all'asciutto, cioè a secco) sote al pozo ... siché ... si poterà stare alongamente suso a mostrare il sangue di Cristo".

[220] In una lettera del 2 gennaio 1472 a suo figlio, il cardinale Francesco, e a una data, come possiamo arguire, in cui Alberti era ancora in vita, Ludovico esprime il desiderio che il cardinale chieda al papa "che si degni dare licentia a buttarla (la vecchia chiesa) zoso, e voressimo comenzare afar mettere a terra el pozo qual sta bon tempo fa come sapete, per cascare, e chosì la chiesa dal pozo verso a Porta e la Piazza, tutta quella parte, e tirarla suso inanti se buti zoso l'altra parte": Johnson, *S. Andrea in Mantua*... cit., p. 65. Il testo qui citato segue la lezione di Chambers, *Sant'Andrea*... cit., p. XXX, presa da ASMn, AG 2187/778 invece della versione meno precisa di G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839, I, doc. C.

[221] Johnson, *S. Andrea in Mantua*... cit., pp. 16-18.

[222] P. Perali, *Orvieto. Note storiche di topografia; note storiche d'arte, dalle origini al 1800*, Orvieto 1919, pp. 31, 169-172, 175-176; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, vol. 1, pp. 338-340, 349; F. Fagliari Zeni Buchicchio, in C. L. Frommel, N. Adams, C. Jobst (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle, vol. 1, Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, New York-Cambridge (Mass.)-London 1994, p. 202 (U 1242Ar).

[223] Le dimensioni sono prese da E. Ritscher, *Die Kirche Sant'Andrea in Mantua*, Berlin 1899, data la mancanza di accurati e consultabili rilievi moderni della costruzione.

[224] L'abate di Sant'Andrea riporta la notizia di una folla di 10.000 persone (un'esagerazione?) per il giorno dell'Ascensione del 1401: Johnson, *Sant'Andrea in Mantua*... cit., p. 162.

[225] L. Volpi Ghirardini, *Annotazioni del giornale dei lavori di restauro della Basilica di Sant'Andrea in Mantova dal 1985 al 1988*, in "Atti e Memorie, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti, Mantova", n.s., 60, 1992, pp. 137-164; id., *Sulle tracce dell'Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. L'avvio di un'analisi archeologica e iconometrica*, in Rickwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 224-241.

[226] Johnson ha richiamato l'attenzione sulle coperture a prova d'incendio in numerose chiese dell'Italia settentrionale.

[227] Volpi Ghirardini, *Annotazioni del giornale dei lavori*...cit., pp. 137-164.

[228] Saalman, *Filippo Brunelleschi*... cit., tav. 140.

[229] Alberti, *De re*... cit., vol. II, VII, 12, pp. 616-618, cit. in Volpi Ghirardini, *Annotazioni del giornale dei lavori*... cit., p. 141.

[230] Solo nel portico della Cappella Pazzi possiamo trovare alcune anticipazioni dell'organizzazione e articolazione dell'interno.

[231] Alberti, *De re*... cit., vol. I, II, 1, pp. 98-99, f. 21r.

[232] Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 292-293: "mai in edificio lodato presso a chi intese quello che niuno intende oggi, mai, mai vederai fattovi occhio se non alle chupole in luogho della chericha".

[233] L'aggetto dei pilastri della crociera in fondo alla navata non fa parte della struttura originaria, ma è il risultato dell'aggiunta, fatta da Giulio Torre (1697-1702), di uno spessore che ne aumenta la sezione e li rafforza in vista della realizzazione di una grandiosa cupola. Vedi Johnson, *Sant'Andrea in Mantua*... cit., per un'acuta analisi dell'articolazione delle superfici parietali a Sant'Andrea. Sull'aggiunta di Torre, ibid., pp. 34-35.

[234] La famosa dedica a Brunelleschi, con cui inizia il *Della Pittura* (1436) fa menzione di Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio.

[235] R. Krautheimer, in collab. con Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1970, nei capitoli "Ghiberti Architetto" e "Ghiberti and Alberti", suggerisce un influsso del giovane umanista sul grande scultore, soprattutto in campo architettonico. Data la mancanza di elementi concreti che stabiliscano il coinvolgimento di Alberti con temi attinenti all'architettura in quegli anni, sembra più prudente supporre che fossero Donatello e Ghiberti ad avere un influsso durevole su Alberti, e non viceversa.

[236] Vedi Johnson, *Sant'Andrea in Mantua*... cit., p. 63.

[237] Lettera del 2 gennaio 1472 (ibid., p. 65).

[238] Ora nascoste a seguito di uno sconsiderato "restauro".

[239] Vi si accede mediante i due corpi scala situati a destra e sinistra del portico.

[240] R. Tavernor, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., p. 515, con bibliografia. Vischer aumenta la larghezza dell' "ombrellone", in modo tale che i lati appaiano allineati alle paraste interne e lo orna, in modo probabilmente arbitrario, di capitelli e cornicione.

[241] C. Bertelli, *"La loggia avanti la chiesa" a Mantova*, in Rykwert, Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti* cit., pp. 242-251. Si può aggiungere a questi esempi l'arco di Alfonso V a Napoli.

[242] Il finestrone è oggi circolare, ma la sua forma originaria non ci è nota.

[243] L'ipotesi, avanzata da Saalman, che la preziosa reliquia cittadina potesse essere esposta dalle due finestre tonde entro il timpano non sembra plausibile, anche perché tale usanza non è documentata: le cronache sull'esposizione delle reliquie riportano che queste venivano mostrate all'interno della chiesa, la cui navata in realtà non è meno capiente della piazza antistante. Vedi, H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recent excavations under the ombrellone of Sant'Andrea in Mantua: a preliminary report*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992, pp. 357-376.

[244] Bertelli, *La loggia*... cit. p. 244.

[245] Volpi Ghirardini, *Sulle tracce dell'Alberti*... cit., pp. 226-234.

[246] J. S. Ackerman, *"Ars sine scientia nihil est": Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, in id., *Distance points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge (Mass.) 1991, pp. 211-268. Sui rapporti tra Alberti e l'architettura gotica vedi anche F. Toker, *Alberti's Ideal Architect: Renaissance-or Gothic*, in *Renaissance Studies in Honor of Craigh Hugh Smyth*, Firenze 1985, pp. 667-676.

[247] Lettera di Alberti a Matteo de' Pasti del 18 novembre 1454, in Hope, *The Early History*... cit., p. 150, e in Alberti-Grayson, *Opere volgari* cit., III, pp. 291-292.

Milano e l'Italia nord-occidentale

Luisa Giordano

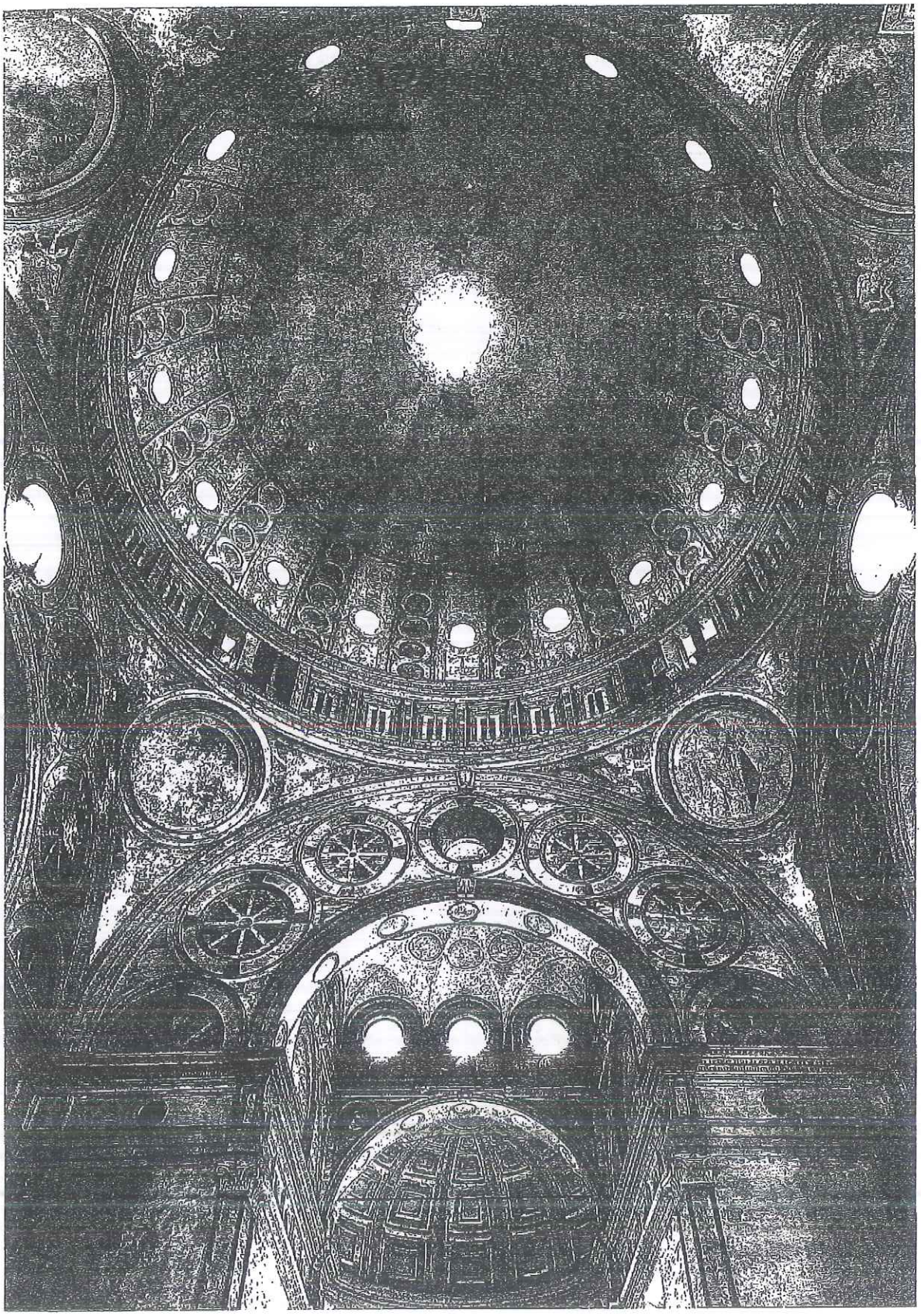
Per tutto il XV secolo, l'area geografica dell'Italia nord-occidentale fu soggetta a un grande frazionamento politico. L'assestamento, che divenne stabile dopo la pace di Lodi (1454) sino alla fine del secolo, vedeva il ducato di Milano estendersi toccando a nord Bellinzona, a sud Pontremoli, comprendendo Parma e Piacenza, mentre la Repubblica di Genova era potenza preminente della fascia costiera e il Piemonte risultava frazionato tra i marchesati di Monferrato, di Saluzzo e il ducato di Savoia.

La potenza dominante fu Milano e al ruolo politico del ducato corrispose un'eguale prevalenza sul piano artistico. Malgrado le crisi dinastiche e le differenziazioni tra le personalità di volta in volta assurte al potere, Milano fu la sede di una corte che, a partire dal 1450, con l'insediamento della dinastia sforzesca, perseguì una politica di apertura nei confronti delle sollecitazioni che venivano dall'arte centro-italiana, assumendo alle proprie dipendenze Filarete e Benedetto Ferrini prima, Leonardo e Bramante poi. La strategia dei duchi non si sviluppò nel senso di una coerente politica di rinnovamento e di scelte utili a connotare di specifici valori stilistici l'immagine dell'universo cortigiano: in altre parole, anche se i detentori del potere attuarono politiche di magnificenza e ordirono specifici e mirati programmi di significato propagandistico, la corte milanese rimase un universo variegato, pronto ad avvalersi di architetti locali come di maestri centro-italiani, un mondo, in definitiva, di segno ecléttico, sostanzialmente opposto a quello della vicina Mantova, dove le scelte culturali oltre che politiche della dinastia gonzaghesca ottennero alla corte un ruolo inversamente proporzionale all'estensione territoriale dello stato e alla sua potenza militare.

A questo deve aggiungersi che se il dominio culturale della corte fu indubbio e stimolò l'emulazione, pure, in occasione di scelte che davano spazio ai maestri stranieri, le *élites* sociali cittadine non si astennero da posizioni dialettiche: è esemplare in questo senso la vicenda delle prime fasi progettuali e costruttive della cattedrale di Pavia, dove i maggiorenti locali opposero a Bramante, imposto dalla corte, il loro fiduciario, il lombardo Amadeo.

Il riferimento alla vicenda pavese consente di introdurre il tema dell'opposizione tra gli operatori del settore, ovvero dello scontro tra la cultura romanico-gotica espressa dagli architetti locali, da un lato, e i maestri provenienti dall'Italia centrale, dall'altro, che segnò tutta la seconda metà del secolo. Lo scontro fu platealmente evidente con la prima generazione di maestri approdati al servizio della dinastia, quando si registrò la dura opposizione al Filarete che vide il prevalere dei Solari; anche in prosieguo di tempo, quando lo stile rinascimentale venne progressivamente imitato dai lombardi che lo piegarono in una particolare accezione, valorizzatrice di valenze decorative prima che strutturali,

Milano, chiesa di Santa Maria delle Grazie, tribuna.



il contrasto non venne meno, come appunto segnala il momento del dibattito per il duomo pavese e la inutile quanto remunerata consulenza di Francesco di Giorgio per il tiburio della cattedrale di Milano, un avvenimento che si tenterà di spiegare più avanti, nell'ambito del quadro storico di riferimento.

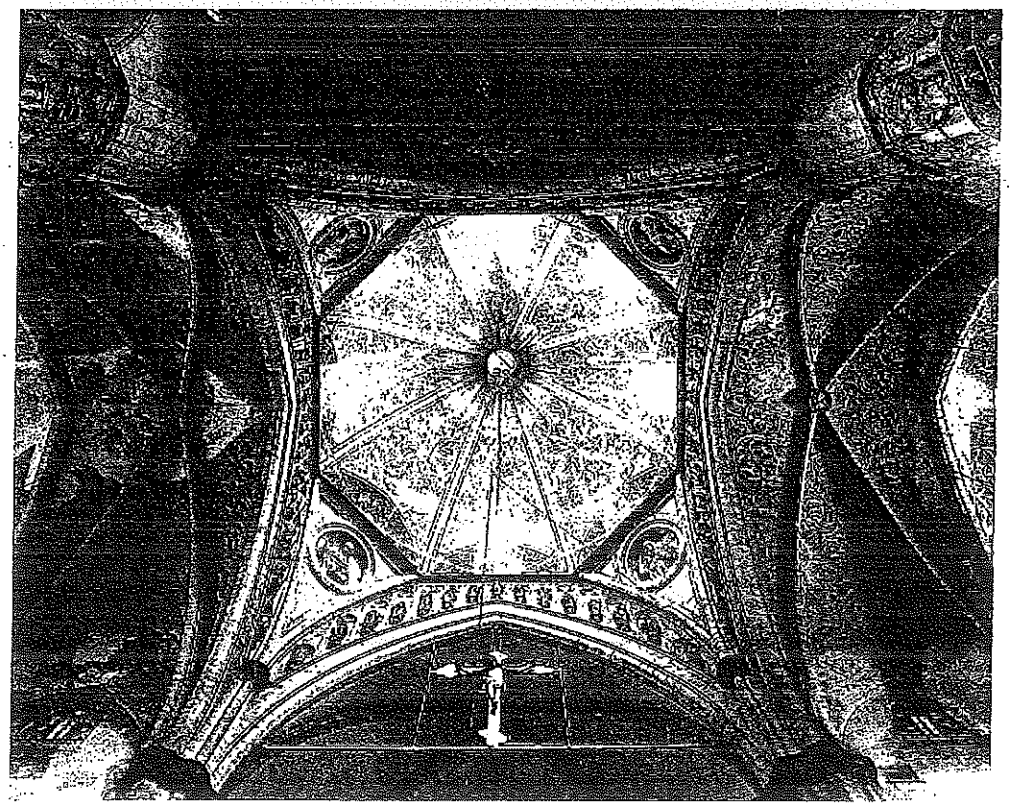
Sul fronte del mercato del lavoro non subì flessioni in questo periodo il fenomeno già ampiamente registrato nel Medioevo: dalla Lombardia continuò ininterrotto il flusso verso l'esterno di maestranze provenienti per lo più dal Canton Ticino, cosa che sino al Settecento costituì una realtà strutturale del mercato dell'edilizia e dei ceti sociali a esso collegati e che fu particolarmente significativa nel settore della decorazione applicata all'architettura.

Sul fronte della conservazione dello stile gotico non si può da ultimo tacere che essa ebbe spesso, nel corso del secolo, il valore di una scelta di campo ideologica. Si allude a un settore della committenza religiosa delle Osservanze, dai domenicani ai francescani, che propugnò un'architettura dall'apparenza volutamente pauperistica, espressa da formule stilistiche di uno schematico goticismo, il tutto nel segno di un voluto arcaismo ideologicamente significante.

In particolare, i Minori osservanti optarono per una chiesa a nave unica, a coperture differenziate tra la parte pubblica, generalmente a tetto, e la sezione presbiteriale voltata, secondo l'esempio medievale derivato dai primordi degli ordini mendicanti e rinverdito dalle iniziative che avevano coinvolto san Bernardino.

Nell'edizione quattrocentesca le due zone della chiesa erano divise da una parete, il "tramezzo", che saliva sino al soffitto; nel diaframma si aprivano gli accessi al presbiterio e sulla sua ampia superficie veniva dipinto il ciclo cristologico, funzionale alle prediche che si tenevano nella zona pubblica. Chiese di questo tipo furono le perdute San Giacomo della Vernavola di Pavia e Sant'Angelo di Milano, ambedue passate all'officiatura dei Minori nel 1421; esempi del tipo che ancora sussistono sono, tra

Milano, duomo, tiburio.



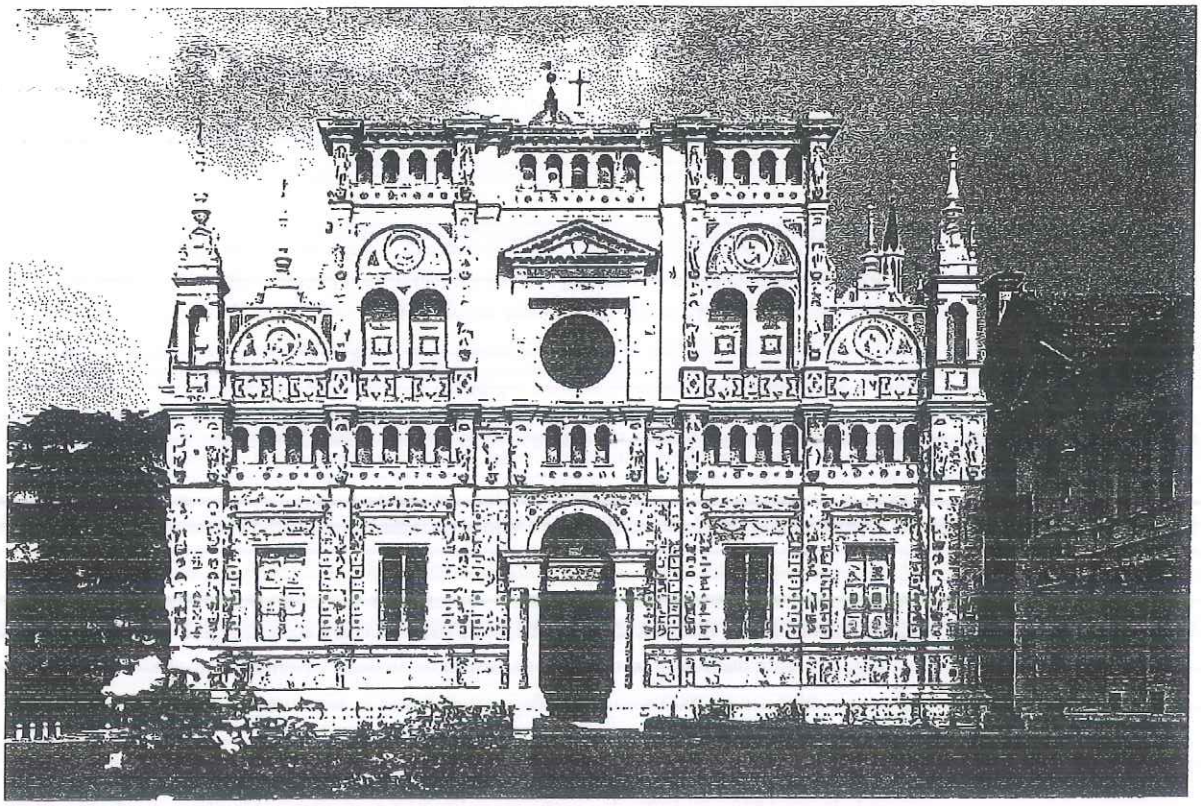
gli altri, Santa Maria delle Grazie di Varallo, la chiesa della medesima dedicazione di Bellinzona e San Bernardino a Caravaggio[1].

A meglio spiegare la genesi e la natura di un fenomeno di conservatorismo stilistico tanto radicato, è opportuno considerare la realtà storica dell'eredità che il gotico lasciava alla nuova epoca, *in primis* il cantiere del duomo di Milano. La cattedrale milanese era stata fondata nel 1386 e, sin dalle scelte che avevano determinato il suo progetto e le prime fasi della realizzazione, furono evidenti le linee di tendenza della cultura regionale. La vicenda architettonica lombarda si era da tempo definita per il carattere della lenta evoluzione nel segno della continuità e, dopo la creativa e ferace stagione romanica, il gotico lombardo aveva presentato caratteri ibridi, privilegiando i valori della definizione parietale rispetto a quelli della valorizzazione dei sostegni liberi come coagulo di forze dinamiche. Nell'ambito di una tradizione che nel tardo Medioevo appariva già storicamente definibile come conservatrice e fortemente connotata di valenze regionali, il duomo introduceva perciò un fattore innovativo, volendosi con esso attuare il progetto di una cattedrale a struttura evidenziata, secondo i principi della tradizione architettonica transalpina[2]. La scelta di un modello architettonico estraneo tanto alla cultura italiana nelle sue varie manifestazioni, quanto alla linea di tendenza del gotico regionale, rappresentava un'elezione di valori e uno schieramento di campo che non possono considerarsi momentanei e occasionali. All'opzione di significato ideale non corrispose però la pratica costruttiva: tutto il primo periodo della storia del duomo, sino al 1399, con la venuta di Jean Mignot, è costellato dalla chiamata di architetti stranieri, tutti tedeschi con l'eccezione dell'architetto parigino, e tutti regolarmente dismessi a favore degli architetti locali dopo roventi polemiche. Ai lombardi, i colleghi d'Oltralpe rimproveravano un metodo progettuale e, di conseguenza, una pratica costruttiva non adeguata ai principi che sorreggevano la cattedrale gotica; di fatto i maestri locali, come le proporzioni relativamente poco slanciate della cattedrale milanese dimostrano anche all'osservatore più occasionale, vennero a istituire una provincia autonoma e *sui generis* ai confini dell'impero delle forme gotiche. Il problema di fondo, che determinò tante feroci diatribe, fu che, una volta operata una scelta di campo formale, i maestri di Lombardia misero a punto un sistema di calcolo dimensionale che non seguiva i criteri della determinazione geometrica, ma li sostituiva con la quantificazione numerica, scardinando così la regola propriamente gotica per introdurre quella che avrebbe caratterizzato il metodo moderno[3].

La permanente supremazia degli architetti locali esprimeva del resto l'indirizzo culturale della potente fabbriceria, organo rappresentativo della cetualità cittadina, istituzione regolatrice degli interessi della fabbrica che – malgrado le momentanee flessioni e difficoltà dovute a crisi congiunturali – poteva attingere a proprie risorse economiche, si approvvigionava del materiale da costruzione primario, il marmo, da cave di cui aveva la proprietà e all'occorrenza si esprimeva nelle scelte inerenti la costruzione, in modo sostanzialmente indipendente dal potere centrale.

Nell'ambito delle vicende costruttive, il momento culminante del Quattrocento fu la costruzione del tiburio. Comparve in quell'occasione l'ultimo architetto tedesco, Giovanni Nexemperger, che venne ingaggiato nel 1483 e rimase in carica sino al 1486. Nell'ambito della discussione propedeutica all'affidamento dei lavori, prepararono modelli lignei Leonardo e Bramante[4]; per la discussione conclusiva, tenutasi il 27 giugno 1490 alla presenza di Ludovico Sforza, si considerarono i modelli presentati da Francesco di Giorgio Martini, Giovanni Antonio Amadeo e Gian Giacomo Dolcebuono, Simone de Sirtori e Giovanni Battaggio. Ottennero l'incarico l'Amadeo e il Dolcebuono, che dovettero apprestare un altro modello con la partecipazione di Francesco di Giorgio. Nella realtà costruttiva, come le analisi conseguenti al restauro hanno messo in luce, le articolazioni resistenti atte a permettere l'innalzamento del tiburio furono quelle già impostate sotto Guiniforte Solari e quel sistema costruttivo venne coerentemente proseguito e concluso dall'Amadeo tra il 1490 e il 1500[5].

Nella vicenda del tiburio il fatto nuovo fu la chiamata, con ruolo di consulenti e giudici, dei maestri



Pavia, Certosa, facciata.

toscani Luca Fancelli e Francesco di Giorgio, un atto con il quale veniva riconosciuto come dominante il modello culturale centro-italiano; cionondimeno, la storia della fabbrica proseguì, come si è detto, coerentemente con le strutture solariane: non insorgendo problemi di radicale opposizione metodologica, l'unica novità rispetto ai rapporti con i maestri tedeschi fu la pacifica conclusione del rapporto di lavoro.

Negli altri grandi cantieri che erano stati aperti nel XIV secolo, la situazione fu più propensa all'aggiornamento, seppure in accezione lombarda. La certosa di Pavia era stata fondata dal duca Gian Galeazzo nel 1396, ma venne realizzata quasi interamente nel corso del secolo seguente. A differenza della cattedrale milanese, la certosa fu cantiere permeabile ai tempi nuovi, ciò che è evidente, oltre che all'interno della chiesa e nella decorazione fittile dei chiostri, nella facciata, cui si iniziò a provvedere dal 1473[6]. Qui i salienti, scansioni e contrafforti di sostanza gotica, risaltano solo per la valenza plastica e l'ornamentazione nell'ambito di una raffinata, elegante e densissima tessitura decorativa.

La linea di tendenza che si esprime nella certosa, tesa a conciliare tradizione e nuovo stile, si manifestò anche in un'altra importante fondazione, il duomo di Como, dove i lavori alla struttura gotica videro il completamento della nave maggiore tra il 1482 e il 1485[7]. La statuaria di cui fu responsabile Tommaso Rodari inserì dapprima nella facciata accenti stilistici nuovi e il processo venne accentuato, in prosieguo di tempo, con la partitura delle decorazioni del lato nord, per avere esito quanto mai significativo, nel 1513, con la progettazione che Cristoforo Solari fece dell'abside.

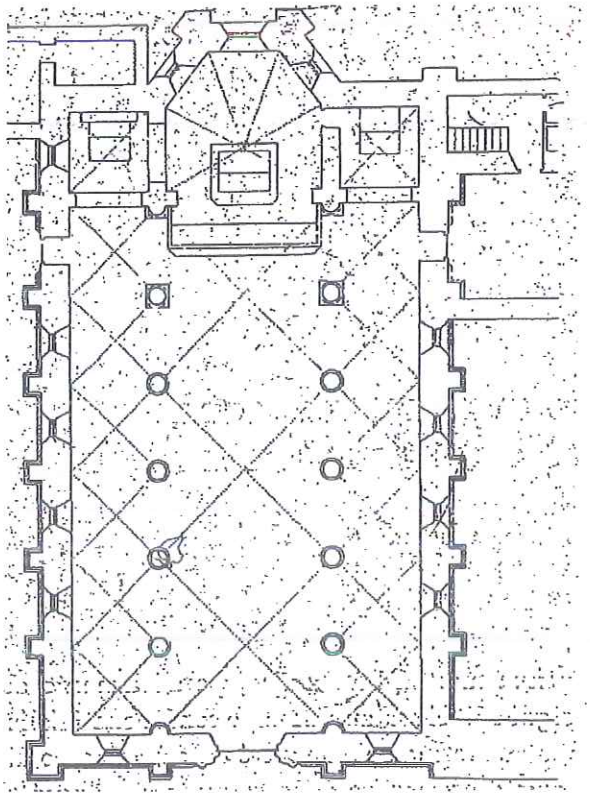
Risultato delle istanze tradizionaliste e al tempo stesso fautrice del meccanismo conservativo appare la fortuna dei Solari, che fu in continua ascesa a partire dalla fine del Trecento, e che venne sancita quando Marco da Carona divenne nel 1393 ingegnere della fabbrica del duomo. Al duomo suo figlio Giovanni fu nominato ingegnere nel 1452 e il figlio di questi, Guiniforte, tenne la carica a partire dal

1459 alla morte. Contemporaneamente, i Solari guidarono la costruzione della certosa di Pavia, furono implicati nella costruzione dell'ospedale Maggiore e riunirono nelle loro mani pressoché tutti i cantieri di una certa importanza. Le caratteristiche che fecero la fama di questa dinastia di architetti furono le doti di assoluta efficienza organizzativa e di alta professionalità[8].

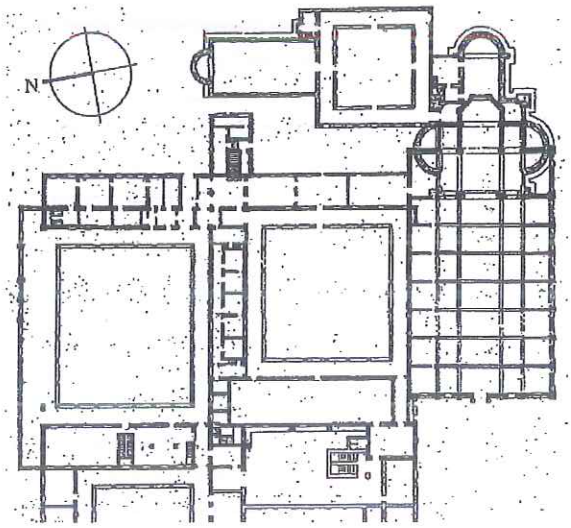
L'evoluzione della chiesa solariana è bene identificabile dopo l'acquisizione dei documenti che permettono di ascrivere a questi maestri la collegiata di Castiglione Olona[9]. Questa si presenta come pianta longitudinale a tre navate spartite da piloni cilindrici, senza transetto e con abside poligonale poco emergente. L'articolazione dell'alzato mantiene il principio del sistema alternato poiché prevede che a una campata della nave centrale ne corrispondano due nelle navi laterali. Le chiese avviate più avanti nel secolo che tradizionalmente vengono riferite all'attività dei Solari, le milanesi San Pietro in Gessate e Santa Maria delle Grazie, fondata nel 1463, mantengono l'impianto a tre navate, che viene affiancato da serie di cappelle omogenee, ma aboliscono ogni riferimento al sistema alternato; comprimono il transetto, come in San Pietro, o lo aboliscono come in Santa Maria delle Grazie, e sono coperte da volte archiacute. La novità delle chiese solariane dell'avanzato Quattrocento è rappresentata dall'evoluzione del sostegno che, da pilone cilindrico proprio della tradizione regionale gotica, diviene colonna litica conclusa da capitello corinzieggiante.

Con la morte di Guiniforte Solari la gestione delle imprese governate dalla famiglia venne divisa: un decreto ducale del gennaio 1481 assegnava al figlio del defunto, Pietro Antonio, la cura dell'ospedale Maggiore e a suo genero, Giovanni Antonio Amadeo, quella del duomo milanese.

Giovanni Antonio fu il vero erede della tradizione solariana, come la già ricordata vicenda del duomo ha messo in luce, e rappresentò nello stesso tempo l'esponente per antonomasia del Rinascimento in declinazione lombarda. Nato a Pavia poco prima del 1450, scultore e architetto, il giovane artista sembra aver intessuto rapporti con i Solari sin dall'apprendistato, che è stato supposto essersi svolto



Castiglione Olona, collegiata, pianta (da *Storia di Milano*, VI, 1955).



Milano, Santa Maria delle Grazie, pianta del convento e della chiesa prima e dopo l'intervento bramantesco in sostituzione del coro (da Pica, Portaluppi 1938).

sotto la guida di Francesco[10]. Entro la fine del secolo, il maestro, che oltre che progettista ed esecutore era anche spesso imprenditore, assommava nella sua persona la direzione di tutti i più importanti cantieri della regione: nominato architetto in capo del duomo di Milano nel 1490, anno in cui gli fu affidata, con il Dolcebuono, la costruzione del tiburio, mantenne la carica sino alla morte, avvenuta nel 1522[11]. Sin dal 1473 fece parte dei consorzi di artisti chiamati a costruire la facciata della certosa di Pavia; a partire dagli esordi della fabbrica, nel 1488, il suo coinvolgimento nella progettazione e nella realizzazione del duomo di Pavia fu costante se non continuativo. All'impegno per i cantieri maggiori, e al ruolo di ingegnere ducale, l'Amadeo affiancò anche l'attività di progettista e realizzatore di una serie di importanti iniziative, da quella giovanile che lo vide architetto della cappella Colleoni a quella della piena maturità che lo ebbe a responsabile del progetto di Santa Maria della Fontana di Milano.

Se la gestione del lavoro fu quella trasmessa dai Solari, la caratterizzazione stilistica dell'Amadeo fu del tutto originale. Sin dagli esordi il maestro si mosse verso un rinnovamento formale in direzione rinascimentale: non è possibile individuare nelle sue opere un sistema di membrature e ornamenti collegati da rispondenze coerenti come quelle ordinate dai maestri toscani, così che il suo modo di allestire forme rinnovate nel lessico, giustapposte spesso in maniera fantasiosa, che privilegia impaginazioni in cui il valore della parete come superficie atta a ricevere la decorazione è predominante, appare la sigla lombarda per eccellenza del primo Rinascimento. E ispirato alla stessa scelta di valori sembra il rapporto con l'antico, dove iconografie e citazioni del repertorio figurativo non seguono una scelta interpretativa o filologicamente antiquariale, ma si assemblano con destrutturata libertà[12].

A differenza dello statico universo solariano, l'esperienza dell'Amadeo si caratterizzò, nella fase matura, per la capacità di integrare, se non di assimilare, quanto di più innovativo veniva proposto dalle esperienze contemporanee: è buon esempio di questa attitudine l'impiego dell'ordine dorico nella progettazione di Santa Maria della Fontana, risalente al 1508, a pochi anni di distanza, quindi, dall'uso che dell'ordine aveva proposto Cristoforo Solari nel chiostro di San Pietro al Po, edificato a partire dal 1505[13].

Nel panorama dell'architettura quattrocentesca l'attività dell'Amadeo, garante della tradizione e connotata dalle caratteristiche di stile che si sono enunciate, ottenne l'incondizionato apprezzamento dei committenti che erano esponenti delle affluenti *élites* cittadine, come si è accennato ricordando la diatriba per il duomo di Pavia.

Delineata la situazione storica e, con essa, i caratteri e i motivi del conservatorismo a favore della tradizione gotica, restano da chiarire le modalità del processo di affermazione delle formule rinascimentali. Il nuovo stile si impose dapprima per scelte precise e incarichi a maestri non lombardi da parte della committenza, laica e religiosa, la quale peraltro, sino a date molto avanzate nel secolo, non si mosse in direzione univoca, come si è detto, abbinando a commissioni di carattere innovativo altre di evidente sigla gotica. Solo dopo la promozione avvenuta grazie ai grandi committenti, e nel corso di due generazioni, il linguaggio rinascimentale riuscì a radicarsi: da parte delle maestranze locali il fenomeno imitativo nei confronti di un idioma che andava appreso e conciliato con la lingua materna fu ampio e variegato, anche se la vera assimilazione fu lenta e spesso parziale.

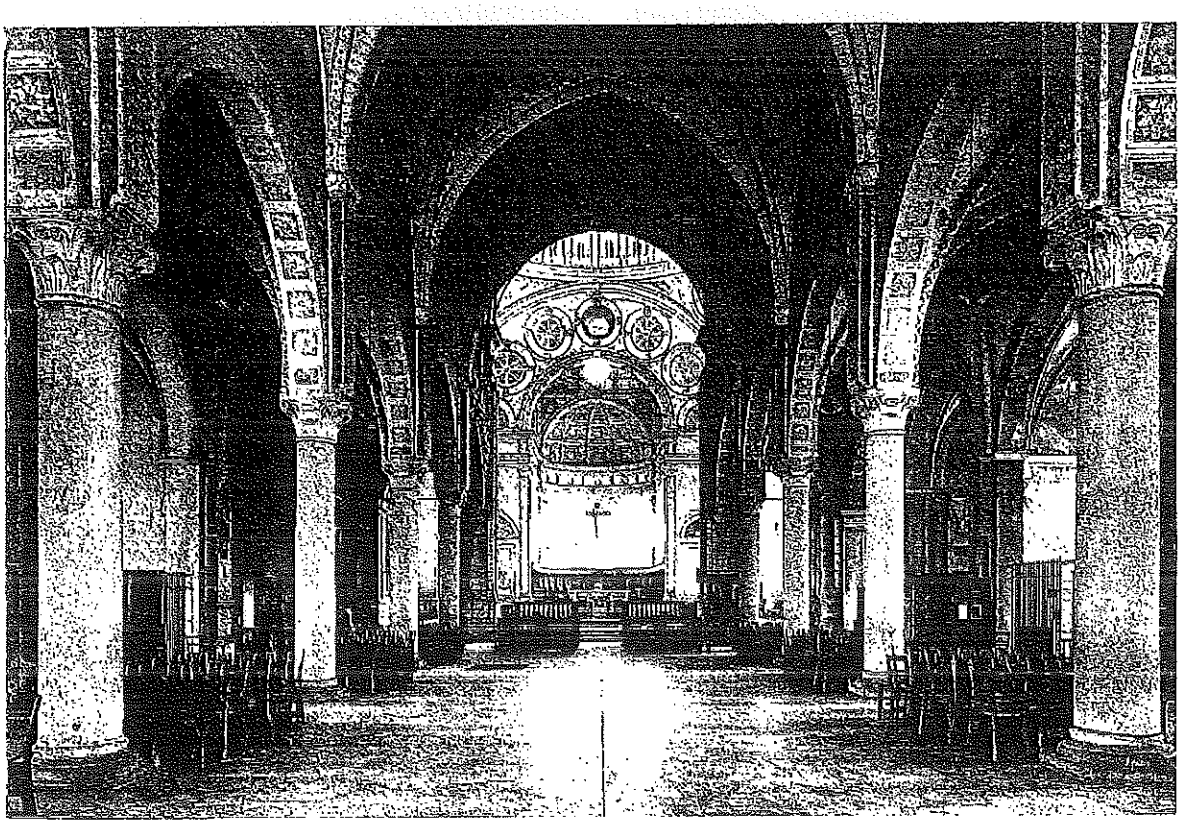
È significativo, a questo proposito, che gli elementi tradizionali più identificanti della tradizione lombarda siano stati trasferiti al meccanismo architettonico di sigla rinascimentale; si allude ovviamente al tiburio, il sistema di cupola messo a punto in età romanica nel quale la cupola interna a spicchi si elevava su trombe e veniva compresa entro l'involucro dei muri perimetrali che sorreggevano il tetto. Anche quando vennero alzate cupole su pennacchi, che fossero a unghie e costoloni, come nella cappella Portinari, o ovoidali, come in Santa Maria delle Grazie di Milano e in Santa Maria della Croce a Crema, l'estradosso venne occultato entro la struttura dei muri perimetrali. Deve essere peral-

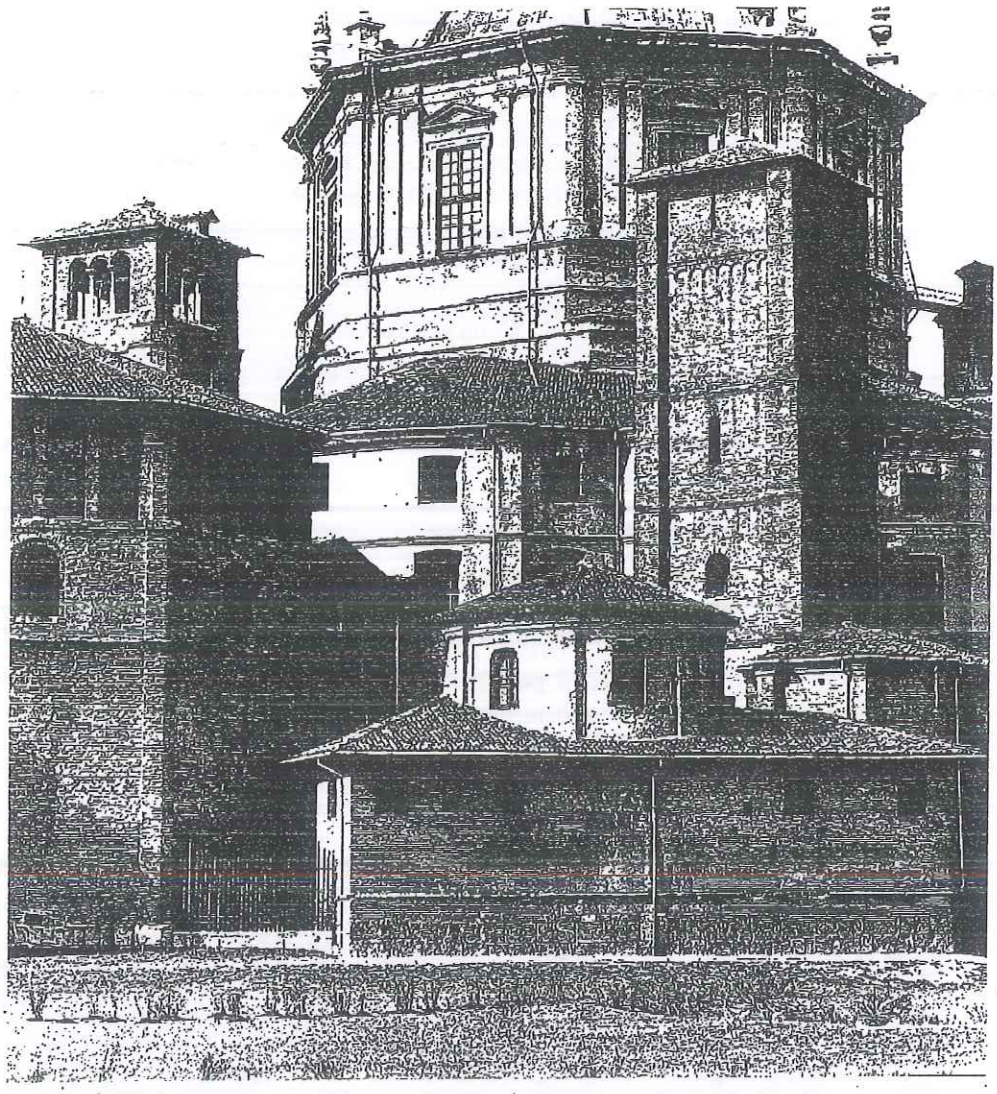
tro sottolineato che già la definizione romanica era avvenuta sulla scorta dei testimoni dell'architettura tardoantica presenti a Milano: l'ottagono di Sant'Aquilino, uno dei corpi satelliti della basilica di San Lorenzo, presentava un esterno in cui i muri perimetrali verticali, alleggeriti sotto la ricaduta del tetto da un'alta galleria, occultavano la cupola interna; lo stesso quadrilobo tardoantico si presentava ai costruttori del Rinascimento come sormontato dal tiburio romanico che fasciava la cupola interna e che era articolato in una doppia galleria.
A sua volta, il tema della galleria acquisì un grande valore nella composizione architettonica, passando da elemento funzionale al tiburio e al complesso absidale, a forma che poteva essere estesa a tutto l'edificio, all'interno come all'esterno. Così nella certosa di Pavia la galleria compare all'interno nel tamburo della cupola e un sistema raddoppiato si snoda lungo tutto l'esterno della chiesa, riproponendosi in facciata; nel duomo di Pavia la galleria compare nell'interno, dove si snoda lungo l'incrocio e le navate, mentre un doppio percorso era previsto lungo l'esterno e la facciata, come testimonia il modello ligneo; in Santa Maria della Croce, infine, torna a modulare l'esterno del volume architettonico.

Sino alla scomparsa della dinastia viscontea, la vicenda architettonica fu contrassegnata dal più integrale e coerente conservatorismo. Significativamente, anche il primo viaggio che Brunelleschi avrebbe compiuto oltre Appennino sarebbe stato motivato dalla richiesta del duca Filippo Maria di avere "il modello d'una fortezza", non da un desiderio di aggiornamento stilistico da parte della committenza milanese; del pari, il secondo viaggio sarebbe stato in connessione a opere di fortificazione, stando alla successione stabilita dalla pagina vasariana, e avrebbe interessato anche il dibattito per il duomo[14].

Milano, Santa Maria delle Grazie, la navata verso la tribuna.

L'episodio di maggior spicco nel corso della prima metà del secolo fu il rinnovamento dell'antico





Milano, San Lorenzo, Sant'Aquilino e aggiunte al complesso paleocristiano.

borgo di Castiglione Olona, un'iniziativa che deve essere valutata tra i grandi interventi di pianificazione urbana del secolo. Il cardinale Branda Castiglioni fece del proprio paese natale un centro di vita civile organizzata al più alto livello: favorì l'inurbamento, promosse la costruzione di case sane e dignitose per i residenti, istituì scuole e fece costruire due chiese: la collegiata e la chiesa di Villa. Della collegiata, come di tutto l'ampliamento del borgo, furono responsabili i Solari; la chiesa di Villa, dedicata al Corpo di Cristo, è costituita da un corpo cubico coperto da cupola su pennacchi al quale si addossa un'abside a cerchio oltrepassato[15]. Venne senza dubbio costruita da un maestro toscano, come dimostrano l'impianto planimetrico, l'adozione della tecnica costruttiva, dai pennacchi alla cupola con muratura a spina-pesce, l'impiego dell'ordine e l'uso della pietra grigia contro l'intonaco chiaro. La struttura originaria della parte alta prevedeva un basso cilindro murario al quale doveva saldarsi la copertura della cupola, parzialmente estradossata; la soluzione attuale, dove un anello di colonne di stile tardogotico regge le falde del tetto, è un cambiamento che venne introdotto molto presto dai maestri lombardi.

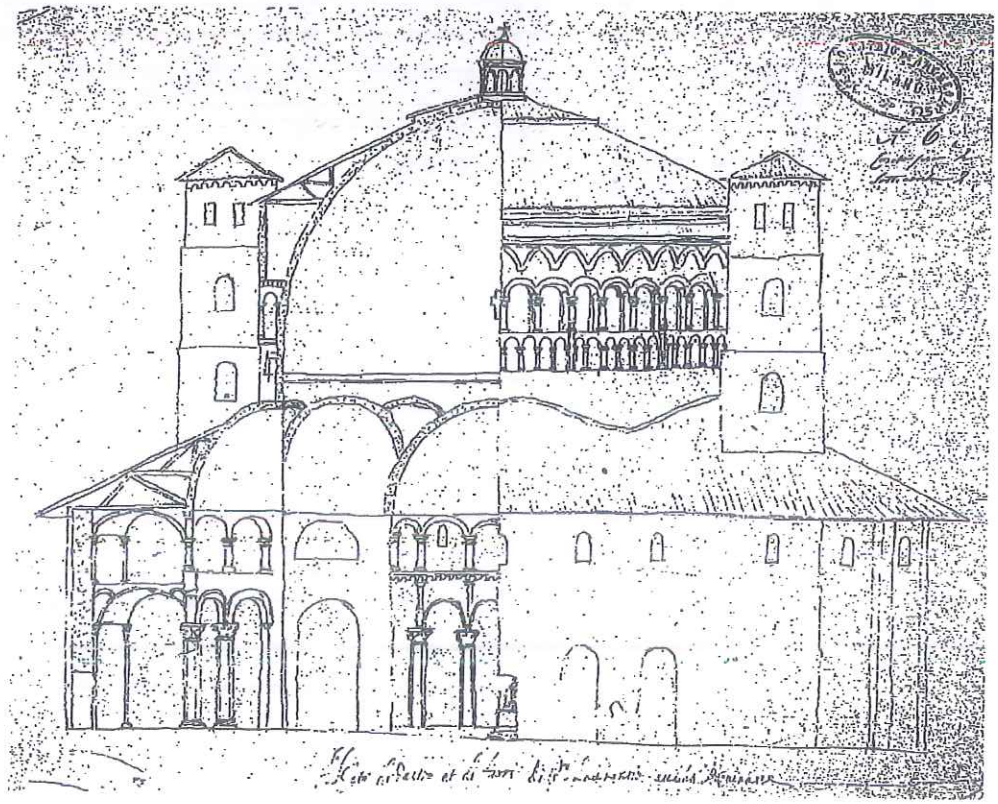
La scelta degli artisti attuata dal cardinale Branda esprime bene l'atteggiamento della committenza più colta, così come nelle vicende della chiesa di Villa si esplicitano in modo esemplare i rapporti tra

le culture fiorentina e lombarda e le loro possibilità di scontro più che di interazione.

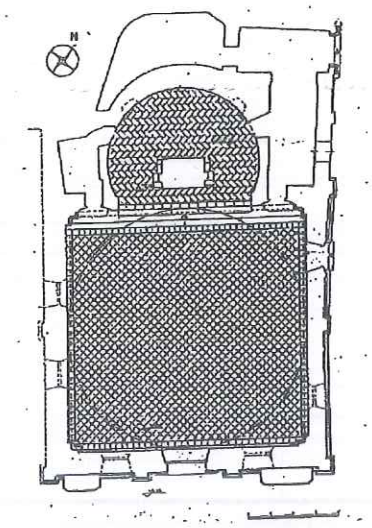
Con la metà del secolo e con l'avvento della nuova dinastia, dapprima legata a Firenze da buoni rapporti politici, si ebbe un'accelerazione nel campo del rinnovamento culturale. Francesco Sforza (1450-66) ebbe come architetto di corte il fiorentino Antonio Averlino, detto il Filarete. Questi giunse a Milano dopo che il soggiorno romano, durante il quale aveva eseguito la porta di bronzo della basilica di San Pietro, si era infelicemente concluso. A Milano fu coinvolto nella ricostruzione del castello, progettò e fondò l'ospedale Maggiore nel 1456; ottenne licenza per la commissione del duomo di Bergamo nel 1457; scrisse un trattato negli ultimi anni del suo soggiorno. L'opposizione dell'ambiente lombardo a questo primo maestro toscano fu dura e vittoriosa: nel 1454, dopo una breve permanenza, l'architetto venne allontanato dal cantiere del duomo e non maggiori furono le sue fortune all'ospedale che aveva progettato.

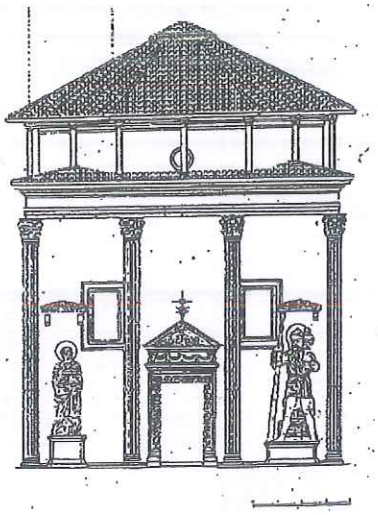
Filarete scrisse il suo *Trattato*, dedicato a Francesco Sforza, in un periodo che, secondo i suoi esegeti, oscilla nel breve arco di tempo compreso entro il 1460 e il 1464[16]; in quest'ultimo anno, secondo la testimonianza di Vasari[17], l'architetto aggiunse un ultimo libro, il XXV, in cui volgeva il suo interesse alle fabbriche medicee, contestualmente alla nuova dedica dello scritto a Piero de' Medici.

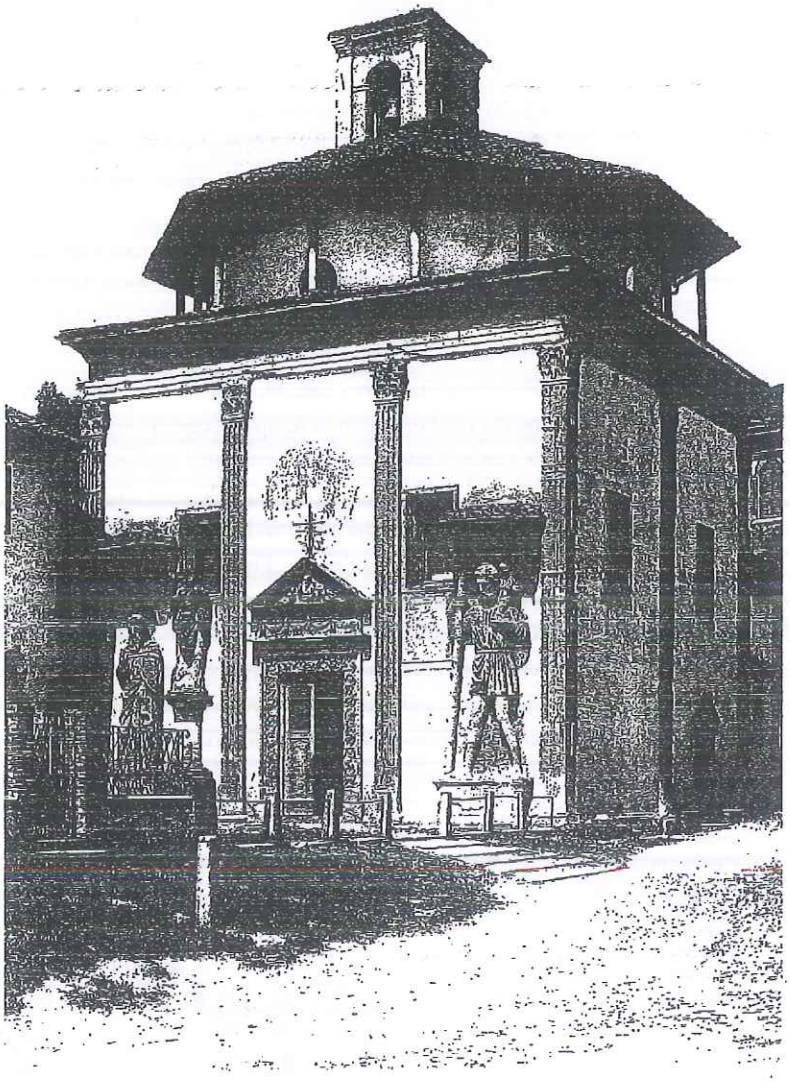
Il *Trattato* filaretiano è scritto in volgare e si svolge nella forma del dialogo, un genere letterario che ha il più nobile modello in Platone[18]. Come si è accennato, l'opera venne dapprima dedicata al mecenate milanese del maestro e fu pensata come una struttura narrativa di significato allegorico ed encomiastico. Vi si finge che l'architetto sia incaricato dal suo committente della costruzione di una città, Sforzinda; a questo nucleo si intrecciano espedienti fantastici, descrizioni di avvenimenti storici aventi significato per la corte o la biografia di Filarete, riferimenti ad artisti contemporanei, a tecniche edilizie come decorative, a modelli culturali che per il maestro furono molteplici, dai colleghi fiorentini, all'antico, alle suggestioni che venivano da Venezia.



Ignoto del XVI sec., sezione e prospetto di San Lorenzo prima delle trasformazioni (Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei disegni, Scuola B 56).







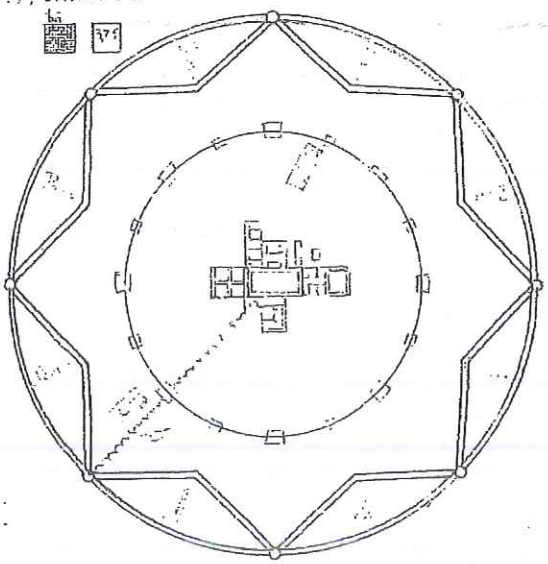
Castiglione Olona, chiesa di Villa, pianta e prospetto (da Gurrieri, Cecchi 1987).

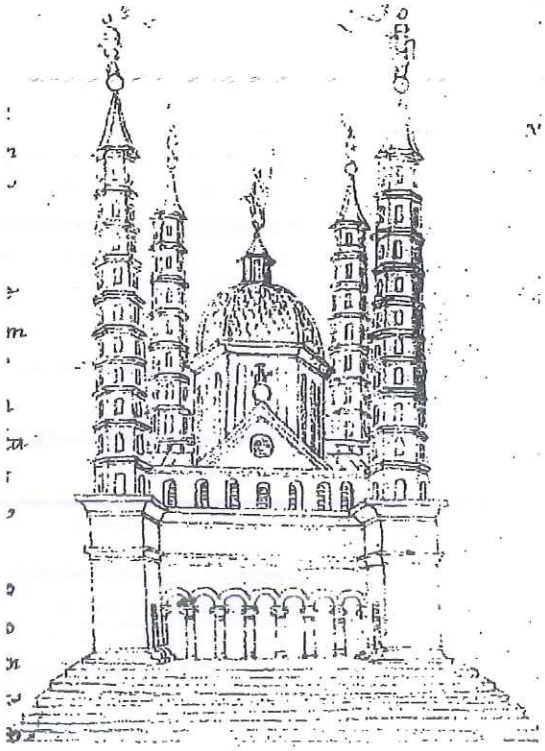
La chiesa di Villa in una veduta del 1915-20.

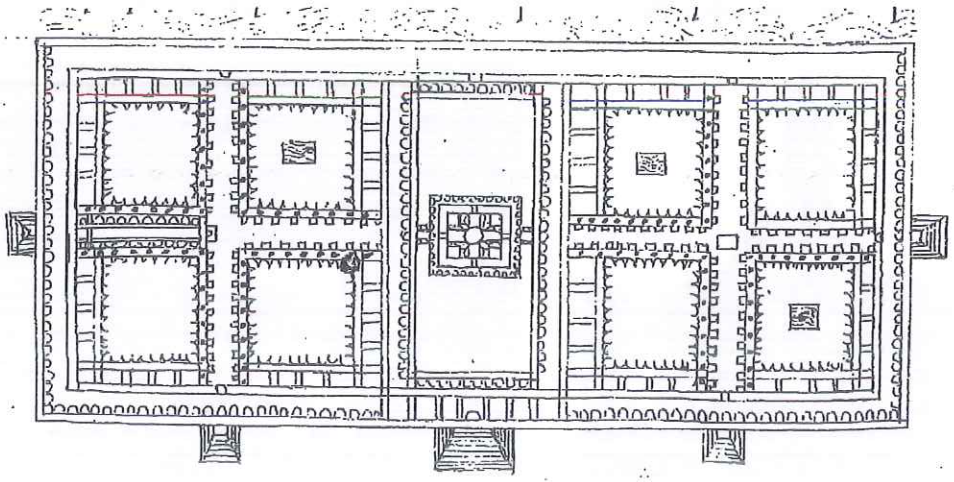
Il *Trattato* filaretiano è lontano tanto dalla sistematicità culturale e mentale dell'Alberti quanto dalla curiosità martiniana; a caratterizzarne l'identità contribuisce l'osservazione che Vitruvio vi è sempre ammirato come indiscussa *auctoritas* e mai letto con attenzione alla filologia e misurato sulla storia. La congerie di notizie che vi si affastellano rende peraltro le pagine filaretiane una miniera inesauribile di spunti, riferimenti, notizie.

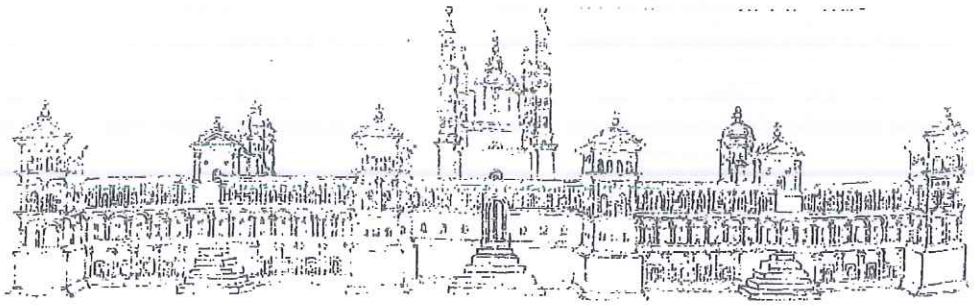
La caratteristica cortigiana determinò la fortuna del testo che, significativamente, ha dovuto attendere l'età moderna per l'edizione a stampa: dei quattro testimoni manoscritti quattrocenteschi, l'esemplare Magliabechiano appare la copia più accurata, in connessione con la dedica al Medici; per l'esemplare Valenciano le insegne araldiche indicano l'appartenenza ad Alfonso, duca di Calabria; inoltre, a ribadire la funzionalità del *Trattato* all'ambiente dell'umanesimo di corte, una traduzione latina venne eseguita per Mattia Corvino.

Tra gli aspetti del testo che si impongono all'attenzione per la loro peculiarità spiccano l'ordinamento previsto per la città e il tipo edilizio suggerito per le chiese. La città filaretiana è l'organico prodotto di una progettazione integrale, ha pianta regolare e la piazza disposta al centro; quanto alla tipologia dell'edificio ecclesiastico, per esso, oltre all'impianto longitudinale, viene reiteratamente proposto









Antonio Averulino detto il Filarete, *Trattato*, pianta di Sforzinda (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano f. 43r, particolare).

Filarete, *Trattato*, il duomo di Sforzinda (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano, f. 47r, particolare).

Filarete, *Trattato*, pianta e veduta dell'ospedale Maggiore di Milano (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano, ff. 82v e 83v, particolare).

quello centrale. Quest'ultimo è generalmente imperniato sul tema della croce inscritta con bracci coperti da volte a botte e cupola all'incrocio; nell'organismo complesso del duomo di Sforzinda, a inquadrare la compagine intervengono gli alti campanili, suggeriti dalle torri disposte a serrare la massa architettonica nel monumento tardoantico di San Lorenzo.

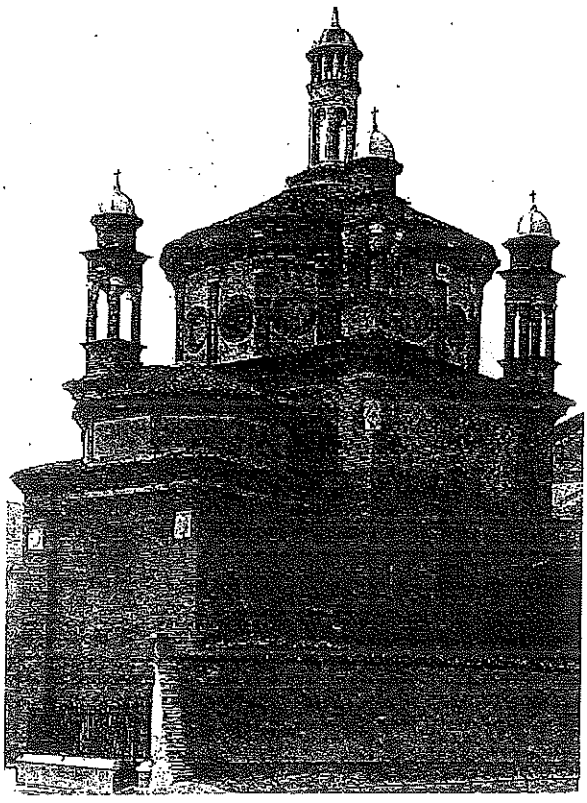
Il progetto del duomo di Bergamo, approntato nel 1457[19], era del tutto indipendente dalla tradizione regionale, prevedendo una chiesa a nave unica con cappelle laterali semicircolari aperte in spessore di muro, transetto profondo e poco emergente con cappelle sui lati orientale e occidentale, presbiterio concluso da abside semicircolare.

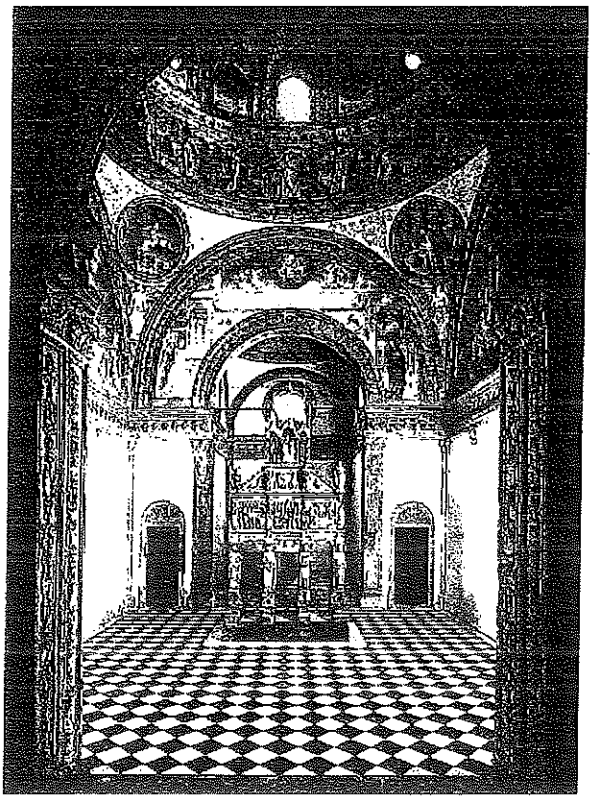
L'opera alla quale il Filarete legò la sua fama di architetto è l'ospedale Maggiore di Milano, che venne fondato nel 1456[20]. Il progetto, descritto dettagliatamente anche nel *Trattato*, articolava due crociere inscritte entro quadrati e separate da un grande cortile destinato a ospitare la chiesa e il cimitero. Imitato in tutta Europa come modello di organizzazione razionale del servizio ospitaliero per possibilità di controllo e aggregazione di servizi, l'ospedale milanese in realtà aveva un sicuro precedente nell'ospedale di Pavia, progettato da Antonio del Borgo, pure articolato a semplice crociera inscritta in un quadrato sin dal 1449. Il fenomeno è significativo di una tendenza storica che vede l'architettura regionale subordinata nel settore delle valenze formali, ma con possibilità di espressione autonoma a fronte di esigenze funzionali[21].

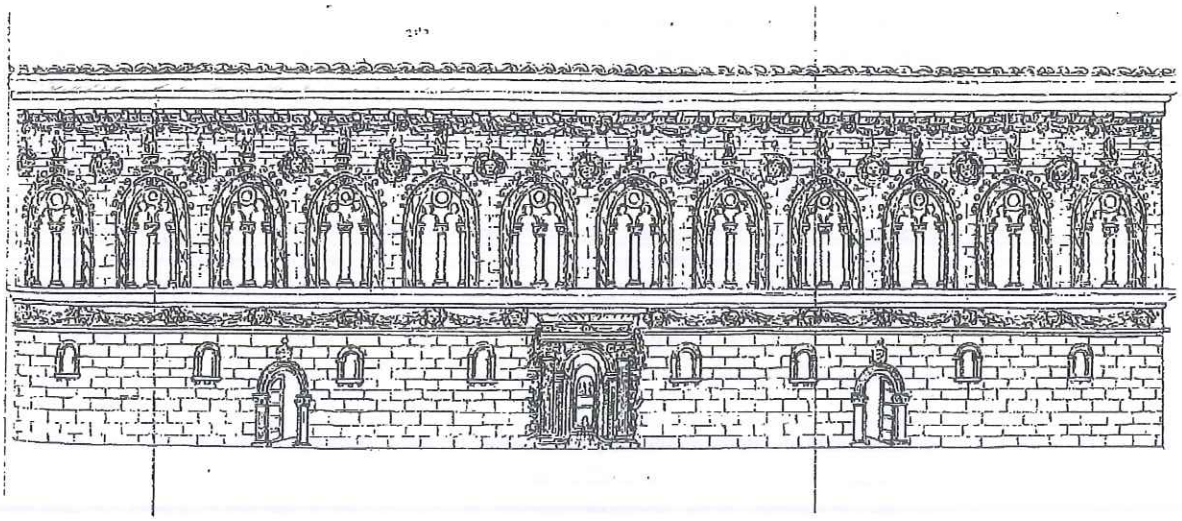
In parallelo alla committenza ducale e nel segno del rinnovato accordo tra Firenze e Milano, sorsero a Milano due edifici che furono gli antesignani del linguaggio rinascimentale nella capitale lombarda e anche delle sue possibilità di ibridazione stilistica: la cappella Portinari e il palazzo del Banco Mediceo.

La cappella Portinari venne fondata da Pigello Portinari, che vi venne sepolto nel 1468[22]. Il Portinari era il responsabile della filiale milanese della banca Medici, e la scelta per la costruzione di una cap-

Milano, cappella Portinari, esterno e interno.







Filarete, *Trattato*, banco Mediceo (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano, f. 192r, particolare).

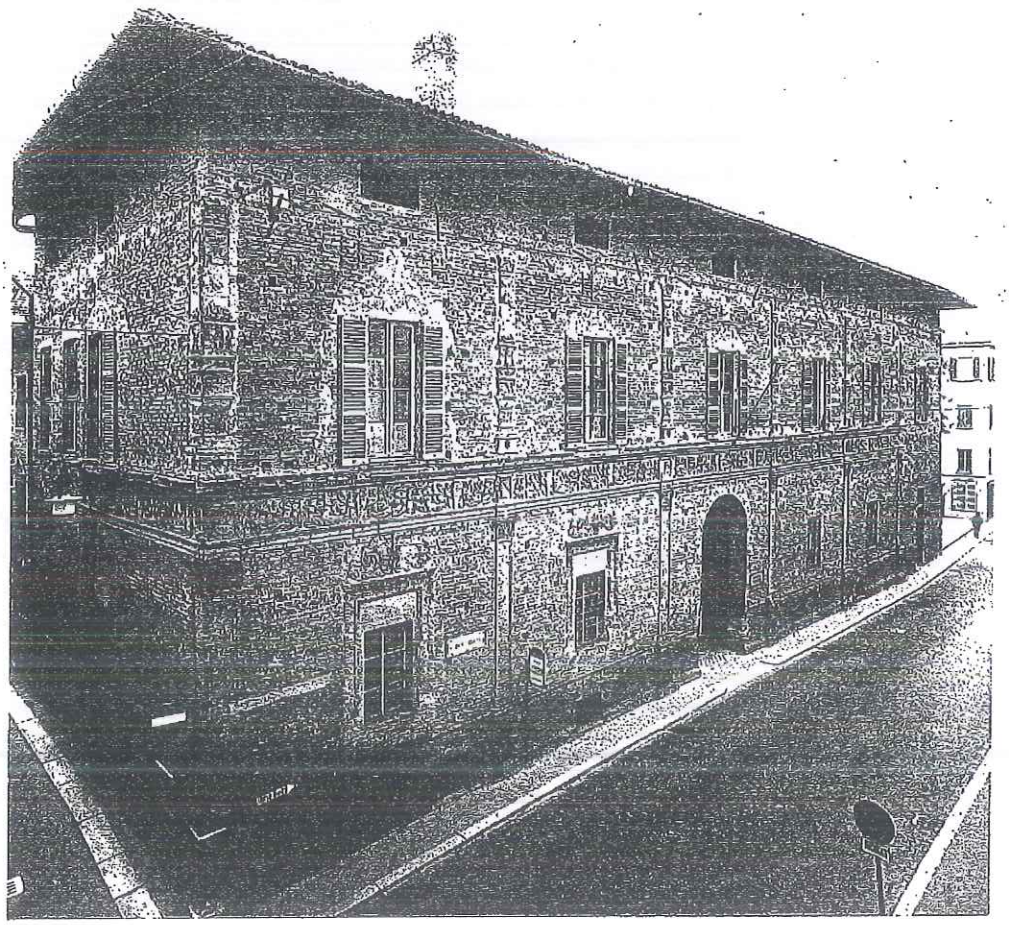
pella che fosse anche suo luogo sepolcrale cadde significativamente su Sant'Eustorgio, la chiesa domenicana che accoglieva le reliquie di san Pietro martire, l'inquisitore ucciso dagli eretici nel 1252 che era divenuto simbolo per Milano e per la dinastia regnante, oltre che essere santo particolarmente venerato anche a Firenze. La cappella aveva una triplice funzione: era luogo di deposito della reliquia del capo di san Pietro Martire, conservata sull'altare; aveva funzione di coro, gli stalli lignei del quale erano stati offerti dallo stesso Portinari; accoglieva, infine, la tomba terragna del committente. La cappella deriva palesemente dalla sacrestia Vecchia, un edificio che per Pigello doveva avere particolare valore come punto di riferimento, dato il suo legame con la famiglia Medici. La costruzione presenta una traduzione dello schema creato da Brunelleschi che non si può pensare frutto di fraintendimento, ma che dovette essere programmata in sede progettuale. Sono tratti distintivi le proporzioni, del tutto alterate a favore dello slancio verticale, le grandi bifore archiacute e la valenza cromatica, accentuata dagli affreschi. Per la cupola, il modello brunelleschiano venne imitato, ma soltanto a livello formale: il sistema a creste e vele, che aveva consentito a Brunelleschi di integrare cupola e tamburo, si rivelò irripetibile per la costruzione lombarda; la cappella ebbe così un tamburo ben evidenziato su pennacchi e una cupola in cui sedici unghie, anziché le dodici della consuetudine fiorentina, insieme ai tratti verticali disposti alla nascita degli spicchi, garantivano stabilità all'organismo architettonico. All'esterno venne adottato un tiburio ritmato agli angoli da paraste, il quale si eleva al centro dei quattro gugliotti che concludono le contraffortature angolari.

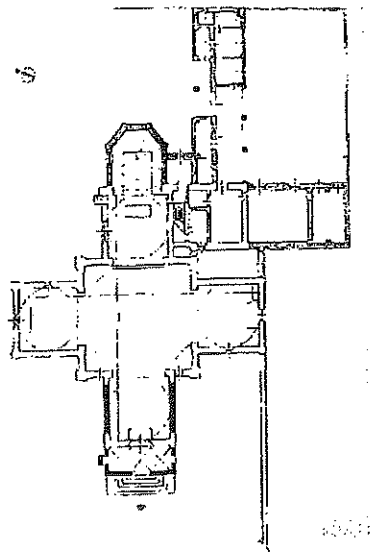
Il Banco Mediceo, dove ebbe sede la filiale milanese della banca fiorentina, è descritto dal Filarete nel *Trattato* (l. XXV); nel codice Magliabechiano il testo è corredato dall'illustrazione della facciata. Il palazzo, importante per i cicli pittorici che lo completavano, oltre che per l'architettura, è andato distrutto; tra i frammenti superstiti si segnala il portale marmoreo[23], oggi ai Civici Musei milanesi, strutturato a luce arcuata inquadrata da paraste scanalate e rudentate, che reggono la trabeazione conclusiva; emblemi, stemmi, ritratti sforzeschi e ampi inserti figurati laterali integrano l'impaginato architettonico.

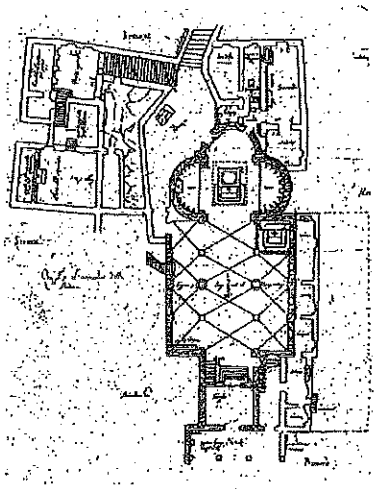
La facciata del Banco presentava due caratteristiche che furono altrettante costanti dell'architettura civile sino alla fine del secolo: l'inserzione del portale come opera lapidea nella tessitura in cotto della fronte e le finestre del piano alto, conformate a ricche bifore. Quest'ultima caratteristica permase sino allo scorcio del Quattrocento, anche quando l'ordine architettonico venne applicato alla facciata della residenza signorile, come testimonia il palazzo Beccaria a Pavia, ascrivibile all'ultimo decennio[24]. Altre soluzioni furono per ampie monofore a pieno centro o archiacute; la finestra rettangolare pare

comparire con il progetto per la facciata di palazzo Landi a Piacenza di Giovanni Battaggio e Agostino de Fonduli, del 1484, dove vennero introdotti anche timpani arcuati a coronare le aperture.
Nel 1465 venne fondata Santa Maria di Guadalupe a Bressanoro, presso Castelleone[25]. La chiesa è poco nota, malgrado la si possa considerare tra le più notevoli piante centrali del primo Rinascimento. Le era connesso un cenobio che faceva capo ad Amadeo Menez de Silva, frate di origine iberica, protetto dal duca Francesco e fondatore della congregazione degli amadeiti. Il progetto della chiesa deve essere connesso direttamente alla committenza sforzesca: Amadeo infatti fu promotore di costruzioni tutte accomunate dalla sigla tardogotica e pauperistica che si è detta essere caratterizzante delle osservanze, mentre Santa Maria di Guadalupe si presenta con i connotati di un'architettura tra le più evolute alla metà del settimo decennio del secolo; inoltre la scarna documentazione non lascia dubbi sul ruolo ducale.
La chiesa risulta composta da un grande vano quadrato al quale si connettono, lungo le ortogonali, quattro corpi di fabbrica minori, pure quadrati. L'alzato istituisce un sistema di coperture a cupola che vede la gerarchia dei vani satelliti rispetto all'invaso centrale. Nella realtà costruttiva della chiesa, che è il risultato di fasi esecutive differenziate, che comportarono aggiustamenti del progetto iniziale, i vani periferici sono coperti da cupolette su pennacchi emisferici, mentre il vano centrale è concluso da un ampio tiburio su trombe.

Pavia, palazzo Beccaria.









Varese, Santa Maria del Monte, pianta del sec. XVI (da Del Frate 1933).

Castelleone, Santa Maria di Bressanoro, pianta (da Grassi 1978) e veduta della facciata.

L'impianto centrale di Bressanoro è da connettersi da un lato a reminiscenze dell'architettura veneziana, articolando, seppure entro un perimetro libero, cinque cupole come San Marco, e dall'altro alle elaborazioni filaretiane, dove la pianta centrale aveva ampio spazio. La cesura stilistica tra il progetto che si deve senza dubbio a un maestro non lombardo e gli operatori che conclusero l'edificio è evidente grazie all'apparato figurale che compare alla base del vano maggiore, dove viene impostato negli angoli e nei piedritti degli archi un sistema di eleganti paraste a base attica.

Negli anni di Galeazzo Maria (1466-76), con la partecipazione ducale, venne realizzato il triconco che conclude il corpo longitudinale della chiesa di Santa Maria del Monte di Varese[26]. Il santuario era all'epoca la più importante meta di pellegrinaggio della regione: la sua fondazione veniva fatta risalire a sant'Ambrogio che qui avrebbe sconfitto gli ariani e nel panorama delle fondazioni religiose non subiva ancora la concorrenza delle più tarde istituzioni dei Sacri Monti così come dei santuari di pianura. È stato recentemente dimostrato che il corpo a triconco che conclude la chiesa è integralmente di impianto quattrocentesco: esso venne infatti a instaurarsi sopra la cripta medievale in modo del tutto indipendente dalla struttura preesistente. Il corpo a planimetria centrale venne realizzato a partire dal 1473; nel momento della progettazione e dell'avvio dei lavori risulta presente sul cantiere,

Giovanni Antonio Amadeo, cappella Colleoni a Bergamo.

per incarico ducale, Benedetto Ferrini, al quale si deve con ogni probabilità il progetto così ricco di elementi fiorentini.

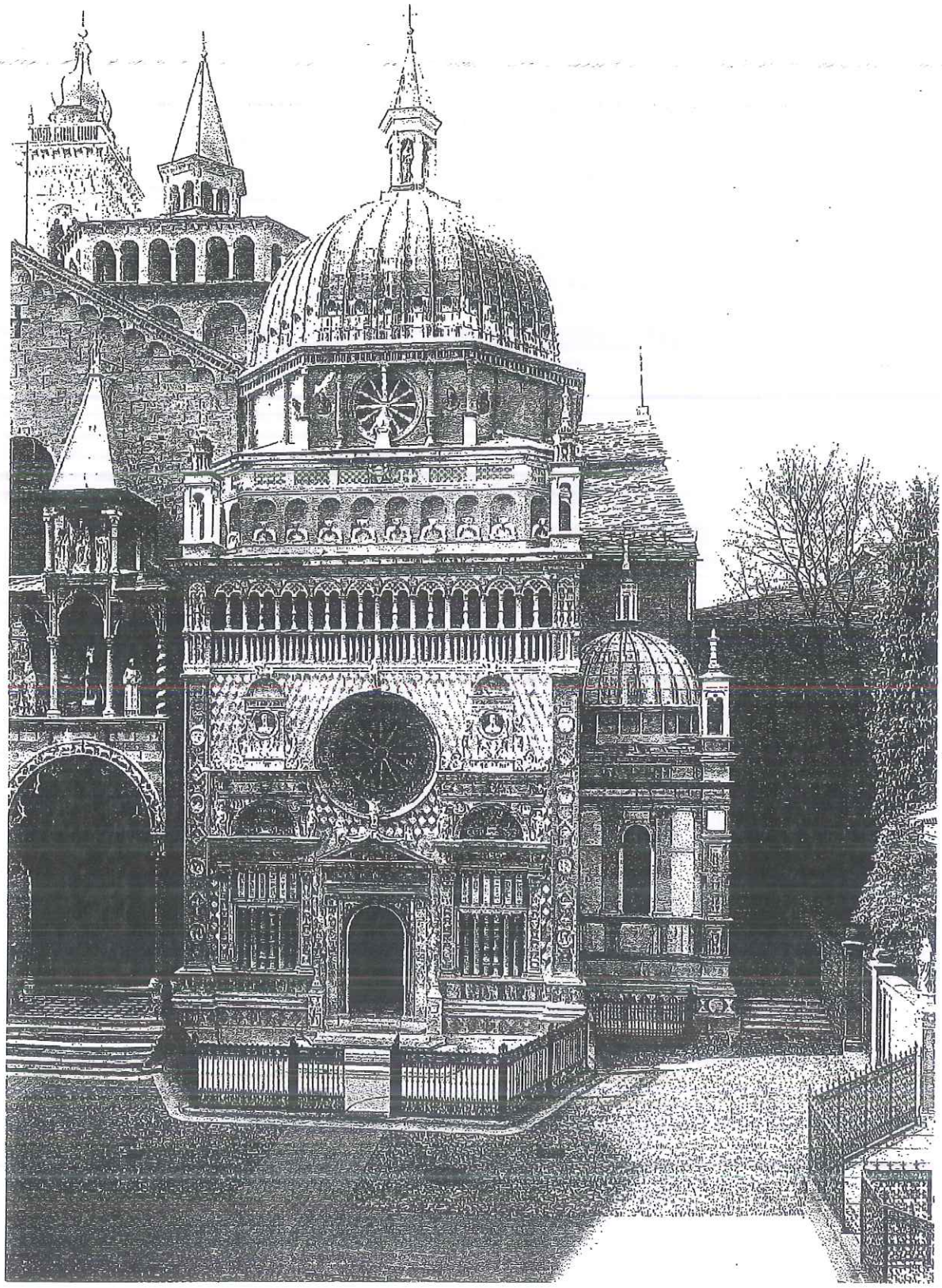
La costruzione quattrocentesca, oggi poco apprezzabile nel dettaglio architettonico per la sovrammissione dell'esuberante decorazione barocca, conclude il sistema longitudinale delle navate con un corpo di fabbrica a impianto trilobato sul cui nucleo centrale si eleva il tiburio a otto lati. La scelta di un impianto così dichiaratamente centralizzato fu funzionale ai percorsi devozionali: al termine dell'ascesa al santuario, i fedeli entravano dalla porta aperta nel nicchione centrale e muovevano con tracciato circolare intorno alla grande macchina d'altare, collocata sotto la cupola e istoriata sulle quattro facce ortogonali. Sotto il profilo della qualificazione architettonica, la realizzazione di Varese appare notevole per molteplici aspetti: nella determinazione dell'impianto planimetrico si riflette l'influenza di importanti monumenti romanici come il San Fedele di Como, rielaborazione medioevale del modello tardoantico del San Lorenzo di Milano; i pilastri di cupola si conformano come membrature articolate in ordine architettonico dagli eleganti capitelli bipartiti, derivando dalla soluzione brunelleschiana apprestata per la cupola di San Lorenzo; la cupola stessa, occultata dal tradizionale tiburio a otto lati, presenta all'imposta un sistema di inquadramento degli oculi e di costolonatura delle vele che rimanda alla volta a creste e vele della sacrestia Vecchia e che era stato già ripreso, in termini formali se non strutturali, nella cappella Portinari.

L'ottavo decennio del secolo vide l'affermazione indiscussa di Giovanni Antonio Amadeo, che realizzò la cappella Colleoni di Bergamo, dove il committente venne sepolto nel 1475, quando all'edificio mancavano pochi complementi[27]. La cappella è edificio importante, tanto per la sua funzione quanto per caratteristiche di stile. La costruzione è incuneata tra i bracci di Santa Maria Maggiore: la sua planimetria è costituita da due quadrati, l'uno maggiore, l'altro con funzione di scarsella; in alzato, ambedue gli ambienti sono coperti da cupola estradossata. Rispetto all'asse longitudinale che corre attraverso i due invasi spaziali, l'entrata è collocata perpendicolarmente, essendo individuato come fronte il lato che affaccia sul piccolo spazio della piazza. La cappella era stata preordinata dal committente, prestigioso condottiero alla guida delle milizie veneziane, per assolvere alla funzione funeraria: la sua elaborata facciata contesta di simboli imperiali[28] e l'accesso, indipendente dalla chiesa contigua, ne fanno il primo dichiarato mausoleo di un glorioso uomo d'arme. La presenza delle cupole estradossate è un'eco del progetto filaretiano per l'adiacente duomo e probabilmente testimonia del peso della committenza anche nelle scelte formali.

La facciata della cappella Colleoni può essere valutata come un manifesto dichiarativo degli orientamenti del maestro lombardo: il piano, marginato da alte lesene e concluso da una galleria, non riceve alcun ordinamento per individuazione di una gerarchia di valori strutturali, reali o figurali, ma viene esaltato nelle sue qualità di superficie per la sapiente distribuzione di apparati decorativi che fasciano anche il sistema delle aperture, alternando materiali preziosi e valenze cromatiche. Sul piano di facciata della scarsella si evidenzia un modo di pensare all'apparato figurale, paraste e cornici, che annulla le corrispondenze degli assi verticali delle varie zone, ancora privilegiando valori di decorazione.

La prepotente personalità di Ludovico Sforza segnò l'ultimo scorcio del secolo: il Moro potenziò la residenza ducale di Vigevano[29], insediando negli immediati dintorni dell'agglomerato urbano la fattoria modello della Sforzesca intorno al 1486[30], indi, tra il 1492 e il 1494, fece costruire la piazza[31] e infine, a partire dal 1493, fece ampliare l'area residenziale del castello in cui vennero realizzati un nuovo appartamento, la loggia delle Dame e il giardino pensile[32]. Nel 1492 Ludovico diede inizio ai lavori della canonica di Sant'Ambrogio e fondò la tribuna di Santa Maria delle Grazie, destinata a essere la chiesa sepolcrale per lui e la consorte, Beatrice d'Este.

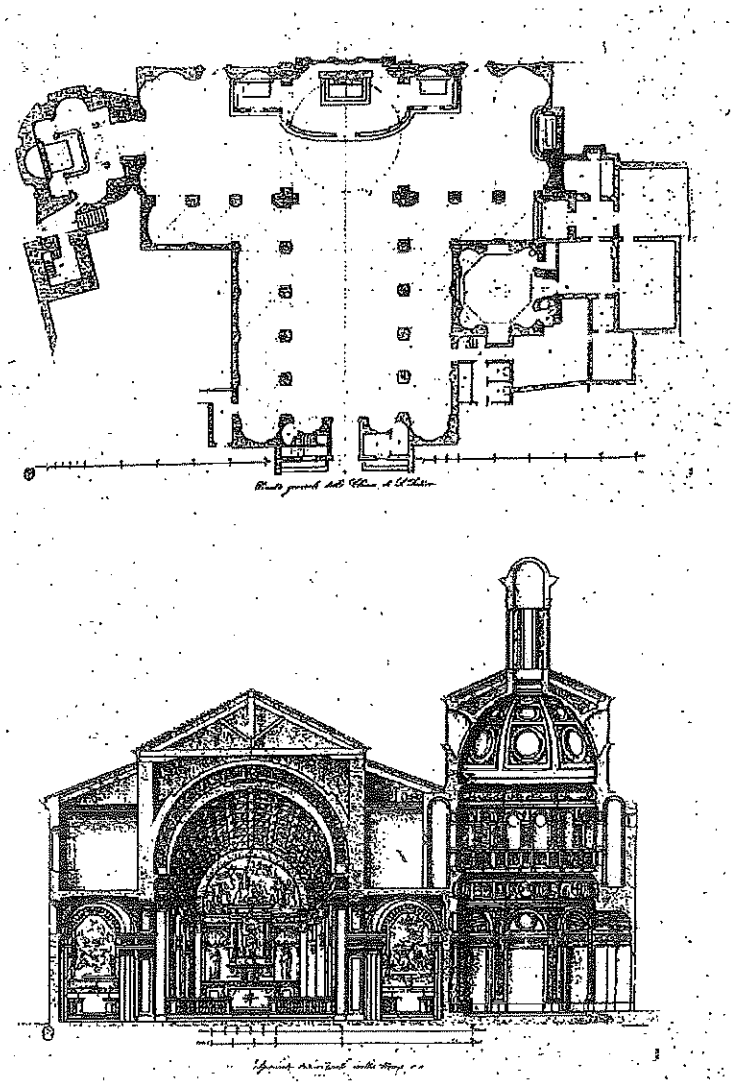
Ludovico fu un mecenate colto e splendido, intelligente di tutte le valenze politiche e propagandistiche della commissione artistica; diede incentivo anche alla committenza dei cortigiani e si occupò del miglioramento delle condizioni delle città dominate. Fu però un mecenate che non diede valore al-



l'assoluta qualità d'esecuzione dell'opera architettonica, preferendo varare progetti grandiosi di cui privilegiava il significato concettuale e politico. Si spiega così che opere importanti, volute da lui, rivelino un'esecuzione scadente, come la piazza di Vigevano, uno dei più importanti interventi di rinnovamento urbano condotto nel primo Rinascimento, che venne realizzata con scarsa attenzione al dettaglio, e Santa Maria delle Grazie, che fu portata a termine in gran fretta dopo la morte improvvisa di Beatrice, e presenta approssimazioni anche evidentissime. Soprattutto, in occasione del progetto per la propria sepoltura, Ludovico dovette approvare un piano di cui richiese la messa a punto a un gruppo di architetti, dimostrando di non comprendere la peculiarità qualificante del metodo rinascimentale.

Per Ludovico lavorarono Bramante e Leonardo e fu grazie all'attività di questi due maestri che la riflessione sull'architettura affrontò a Milano i temi cruciali del Rinascimento.

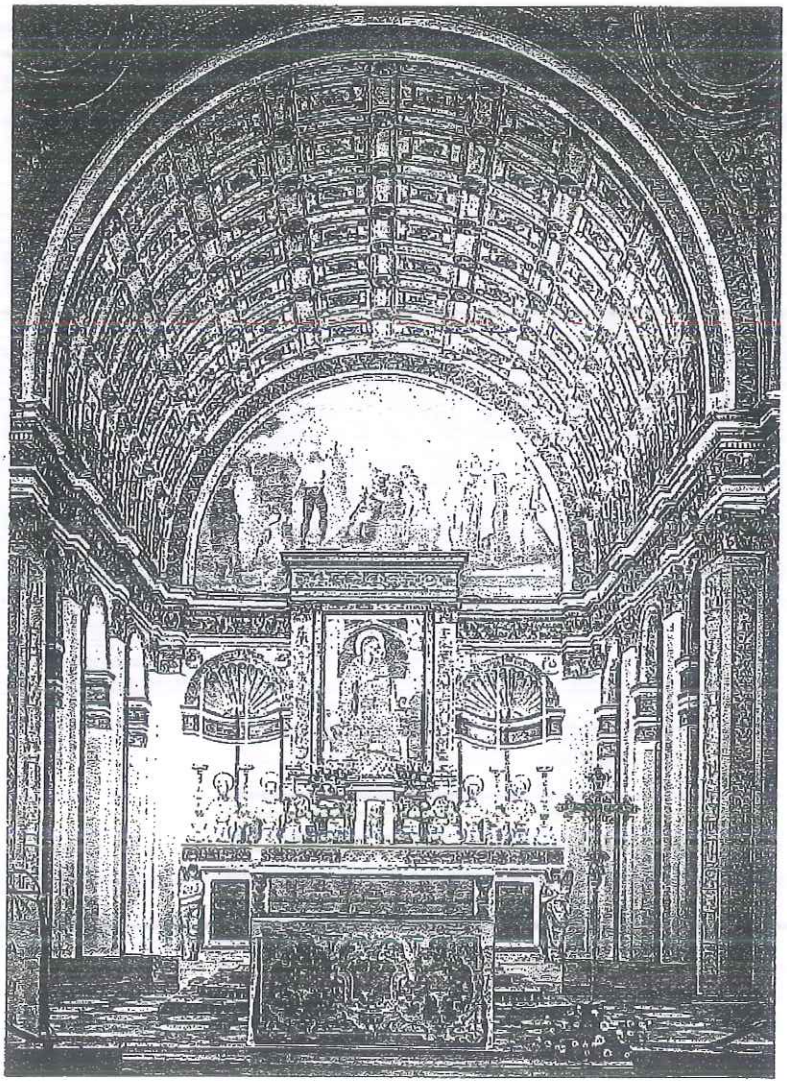
Bramante compare a Milano dapprima impegnato in lavori per la committenza privata; solo in un secondo tempo la sua attività fu assorbita dalle commissioni di corte; per tutto il periodo della sua permanenza svolse anche attività di pittore[33] e come ingegnere ducale si occupò di opere di fortificazione e di idraulica.



Milano, Santa Maria presso San Satiro, pianta e sezione della chiesa e della sacrestia (da Cassina 1840).

La prima citazione che lo riguarda, nel 1481, lo individua come autore del disegno della stampa Prevedari, un'incisione su rame di grande formato dal soggetto ancora non identificato con sicurezza, di cui sussistono due esemplari, a Milano (Raccolta Bertarelli) e a Londra (British Museum). Sul cantiere di Santa Maria presso San Satiro[34], aperto negli anni settanta, Bramante è documentato a partire dal 1482: nel 1483 compare in relazione ai lavori commissionati al De Fonduli, tra cui il fregio della sacrestia, e nel 1486 ha il controllo dell'opera quando la realizzazione della facciata viene affidata all'Amadeo.

Gli interventi in San Satiro compresero il restauro del sacello altomedievale di Ansperto, un edificio a *quincunx*, dove l'architetto rielaborò il perimetro esterno e intervenne sottilmente sulla modulazione interna, la costruzione della chiesa di Santa Maria e della sacrestia, nonché, alla fine dell'ultimo decennio del secolo, il progetto per la cappella ducale di San Teodoro. Poiché le prime notizie circa l'apertura del cantiere della chiesa sono anteriori alla documentata presenza dell'architetto, si è molto argomentato sulla successione di due progetti, senza peraltro pervenire a risultati accettabili in termini di logica costruttiva. L'attuale chiesa si presenta come un meccanismo spaziale non esente da problemi interpretativi, ma comunque organico e unitario. Santa Maria è una chiesa longitudi-



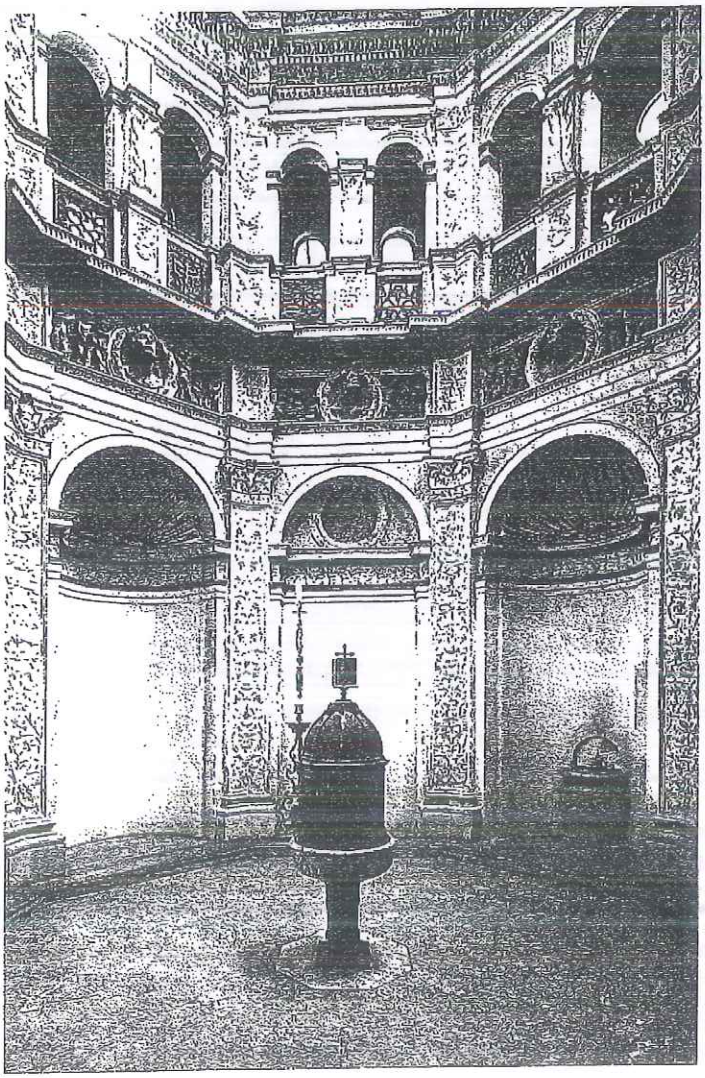
Donato Bramante, coro di Santa Maria presso San Satiro.

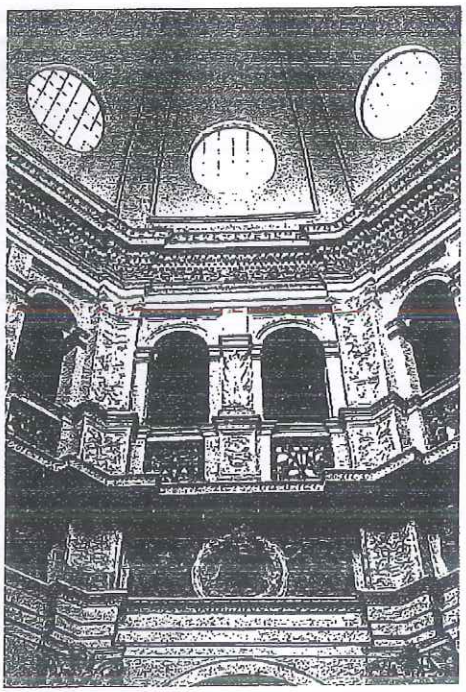
nale a tre navate, transetto e coro realizzato attraverso il mirabolante artificio prospettico. Nelle sue dimensioni relativamente ridotte realizza un'idea di architettura tra le più magnifiche: il sistema delle navatelle risvolta nel transetto sul modello del Santo Spirito brunelleschiano, ma gli elementi divisori sono divenuti possenti pilastri inquadrati dall'ordine verso gli invasi maggiori, i quali si innalzano senza base e presentano, a concludere il piedritto, capitelli e trabeazione, sul modello dell'atrio di Sant'Andrea di Mantova. Albertiano appare anche il recupero della copertura a botte per nave maggiore e transetto, ma tutta la spazialità della chiesa, seppure in dialettica, in ogni suo singolo dettaglio, con l'architettura moderna, è modulata su una concezione monumentale, sostanziata di un forte plasticismo, che è assolutamente originale. Nell'ordinare la copertura emergente, Bramante schermò la cupola entro un anello murario cilindrico: un compromesso che non era un tiburio alla lombarda e che poteva avere un precedente nell'anello terminale della sacrestia Vecchia.

La sacrestia ripropone in termini moderni il modello desunto dall'ottagono antico di Sant'Aquilino; l'ordine applicato agli angoli del poligono di base introduce però una maglia regolarizzatrice dello spazio e della massa muraria.

Contemporaneamente alla realizzazione di San Satiro, Bramante lavorò, alla metà degli anni ottanta,

Donato Bramante, particolari della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro.

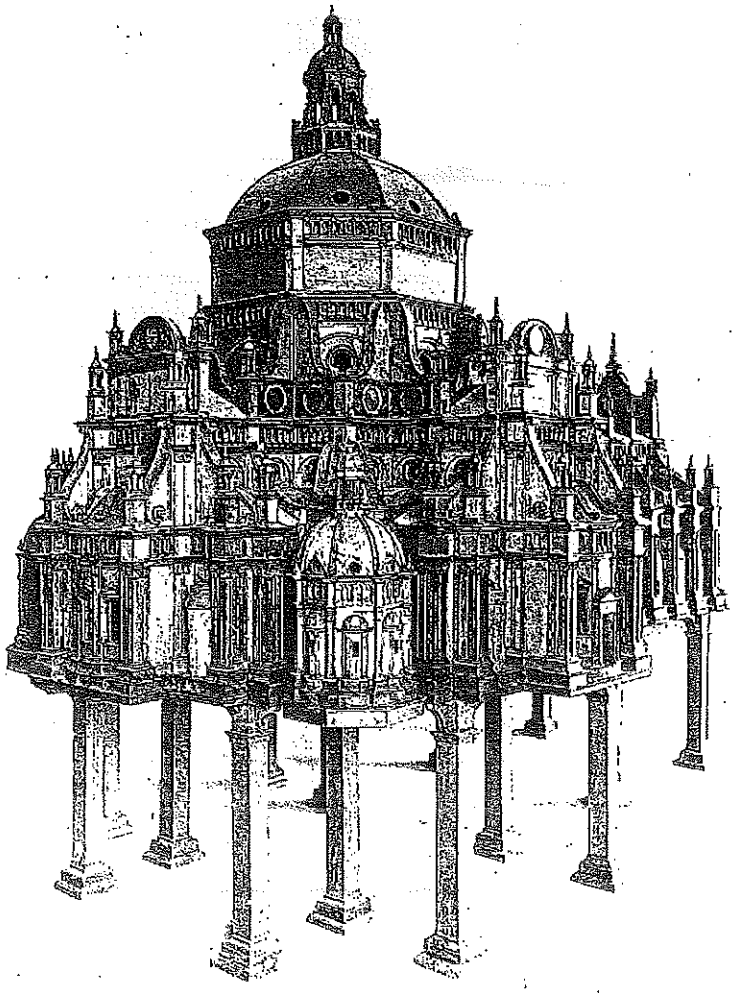


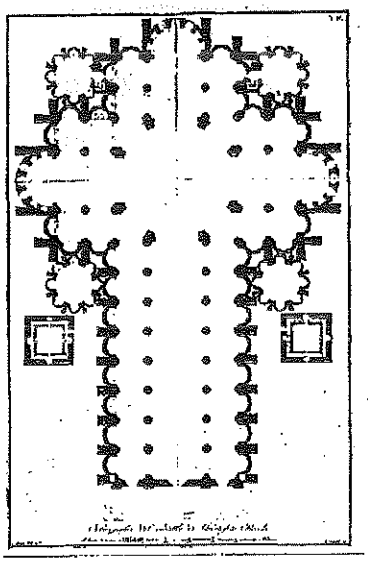


agli interni del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio[35], di cui era famigliare; negli anni seguenti passò a vivere nella casa dell'umanista e poeta Gasparo Visconti[36], per il quale eseguì il suo più noto ciclo di affreschi, *Gli uomini d'arme*.

Gli incarichi che lo videro legato a Ludovico Sforza e all'ambiente di corte iniziarono nel 1488, quando il maestro venne coinvolto nella progettazione e nella prima fase costruttiva del duomo di Pavia[37]. Del contrasto che si istituì tra la corte e la committenza cittadina, che era la vera promotrice della fabbrica e che sosteneva l'Amadeo, si è già fatto cenno. Dell'assestamento finale subito dal progetto, e cioè del risultato di compromesso dopo la discussione e i passaggi direttivi, che videro forse un primitivo disegno a pianta centrale o centralizzata mutare a favore di una pianta longitudinale, dà ragione il modello ligneo, oggi conservato presso i Civici Musei di Pavia, anch'esso a sua volta probabile frutto di due fasi di elaborazione.

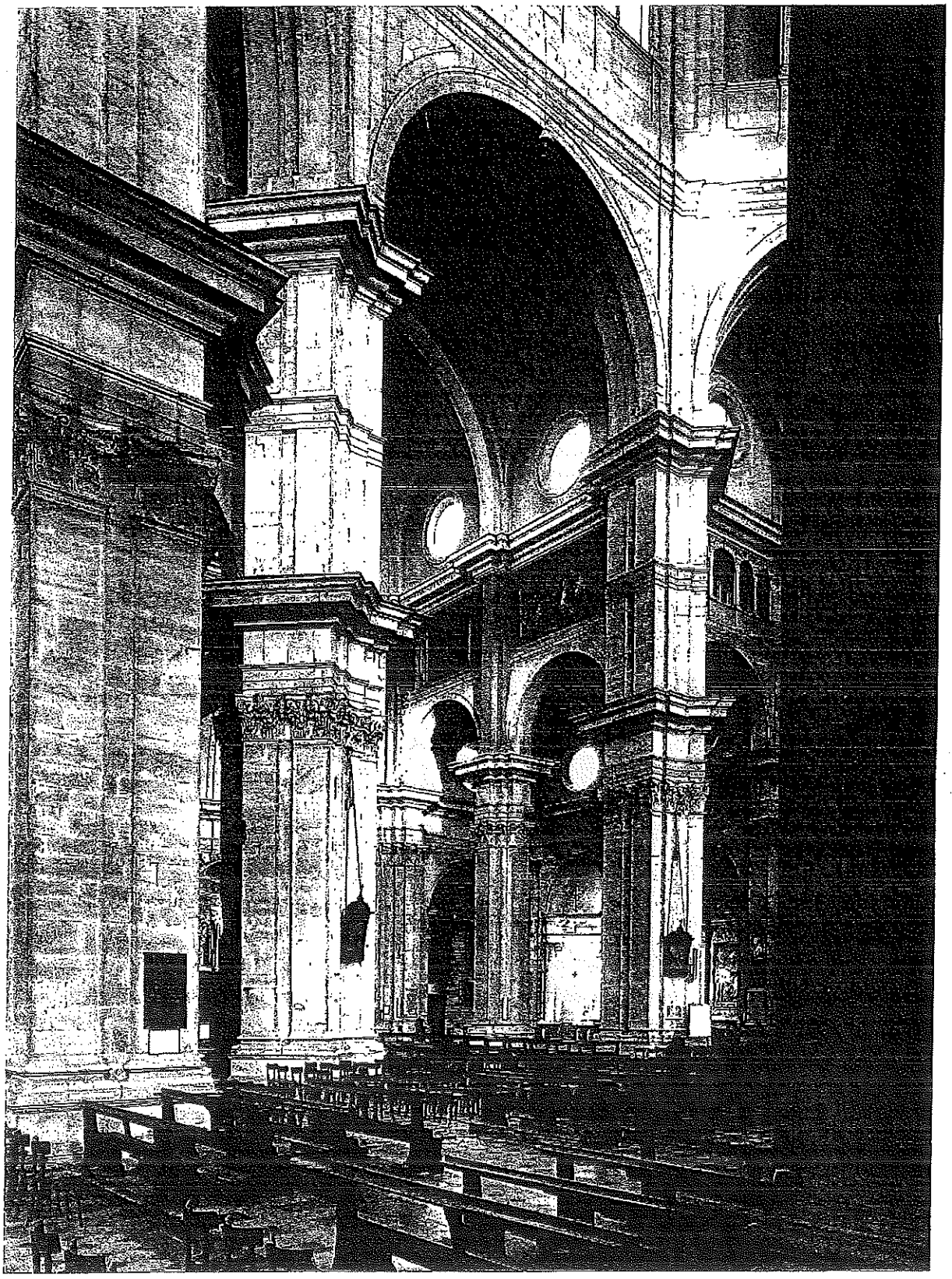
Il modello illustra una chiesa longitudinale a tre navi e cappelle laterali estradossate, transetto pure a tre navi, che con la zona presbiteriale e l'attacco del tronco longitudinale forma un blocco fortemente centralizzato, sul quale domina una cupola di gigantesche proporzioni; spazio interno e volumetria esterna trovano poi plastica definizione per la serie delle cappelle e delle grandi absidi estra-





Pavia, duomo, veduta del modello ligneo dal lato del coro (Pavia, Musei Civici) e pianta (da Malaspina 1816).

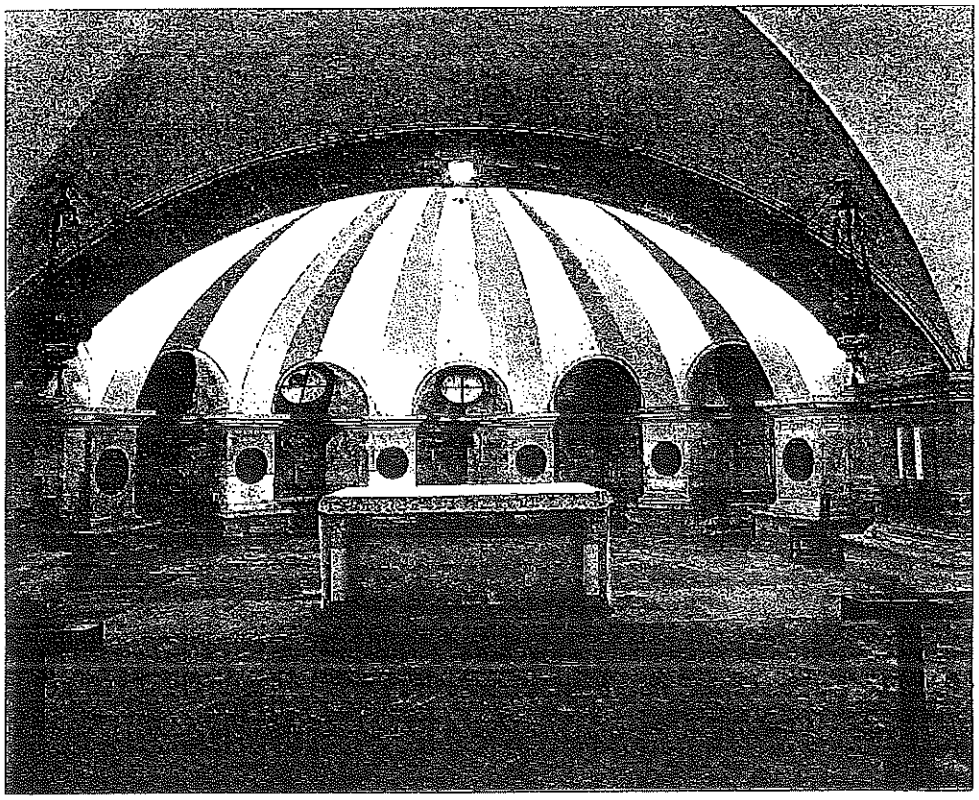
BIBLIOTECA NAPOLI



Pavia, duomo, articolazione di pilastri e gallerie sotto la cupola.

dossate. Le sacrestie, a pianta centrale, sono collocate tra i bracci del transetto e il presbiterio.
Il duomo di Pavia raccoglie idee palesemente dissonanti e appare come l'edificio dove la mescolanza tra elementi derivati dall'architettura moderna rinnovata e dalle fonti antiche, uniti a stilemi e modi locali, è proporzionalmente più alta. Sono elementi fortemente innovativi, che non si possono ascrivere a maestri locali, l'idea del corpo orientale centralizzato e della collocazione delle sacrestie, che ha il più stringente parallelismo nella basilica di Loreto[38]; del pari innovative appaiono la conformazione dei sostegni di cupola, piloni liberi incuneati verso il centro e modulati dall'ordine architettonico, e la distribuzione dei carichi di cupola sul pilone arretrato, che proviene da un attento studio del San Lorenzo di Milano[39]. Elementi di varia derivazione, come il circuito delle cappelle estradossate, che promana dal progetto per Santo Spirito di Brunelleschi, o la pianta delle sacrestie, che trae ispirazione da modelli antichi, sono introdotti a esaltare le possibilità della massa plastica e dell'aggregazione spaziale.
Cionondimeno, la prima impressione che si riceve dal modello è quella di un progetto ben radicato nella cultura lombarda per l'articolazione della facciata, dove predominano le partiture decorative, per l'evidenza della struttura di contraffortatura, con le sue tradizionali terminazioni a edicola, per il sistema della doppia galleria che modula tutto l'esterno e per la presenza di questo elemento anche nelle sacrestie, dove alza a dismisura il fregio dell'ordine architettonico esterno; per la conformazione della cupola, infine, che si configura come un ibrido tra il tradizionale tiburio e il sistema estradossato.
Nella compagine costruita, viene unanimemente riconosciuta a Bramante la cripta, già conclusa nel 1492, una struttura a tre navate spartite da possenti e bassi piloni, in cui ogni campata si apre in un'abside lungo il profilo esterno. L'abside orientale maggiore presenta una straordinaria copertura a unghie e fasce che venne progettata sullo schema della volta del Canopo di villa Adriana[40].

Pavia, duomo, la cripta attribuita a Bramante.





Vigevano, piazza Ducale.

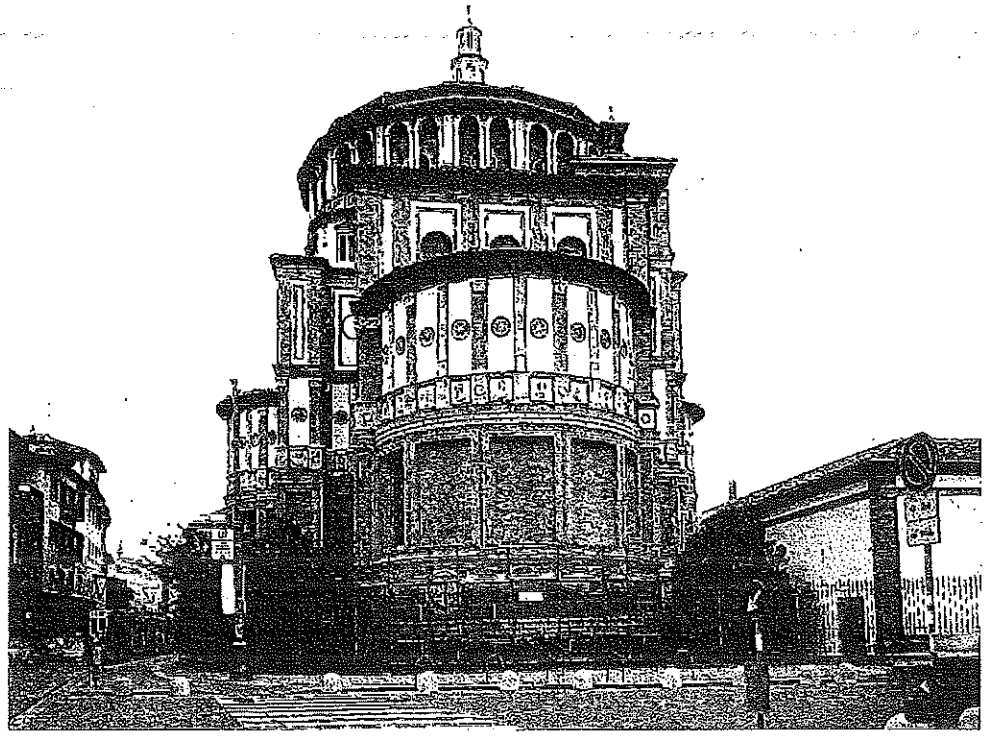
Per l'alzato fuori terra, dove sono evidenti commistioni di linguaggio, sono state proposte diverse soluzioni interpretative, senza che si sia sinora pervenuti a una lettura univoca: per alcuni già il doppio basamento dell'abside – peraltro giustificabile per una serie di possibili paralleli con fabbriche gotiche e con la stessa Santa Maria delle Grazie – sarebbe indizio di una variazione dimensionale del progetto, evidente all'interno per l'imperfetto allineamento dei piloni con i sostegni della cripta[41], mentre per altri l'introduzione della galleria al di sopra dell'attico dei pilastri avrebbe determinato l'addizione, a fabbrica già impostata, dei poderosissimi contrafforti absidali[42].

Ciò che radica il duomo al modello storico del tardo Medioevo è, infine, la coscienza che ebbero i contemporanei di aprire un cantiere che, come quello di una cattedrale gotica, si sarebbe protratto per lunghi secoli.

Il coinvolgimento di Bramante nelle più importanti commissioni di Ludovico Sforza appare certo per idee e qualità progettuali che non si giustificherebbero altrimenti; peraltro le caratteristiche delle opere realizzate per il Moro dimostrano che l'architetto o non ebbe il controllo del cantiere o venne impiegato in congiunzione con un *team* di maestri locali. Il primo caso dovette verificarsi a proposito della piazza di Vigevano, un progetto che incideva radicalmente nella *forma urbis* del modesto agglomerato addensato ai piedi del castello. La piazza presenta tre lati di portici a colonne lapidee sui quali si elevano prospetti a linea di gronda allineata. Come ha da tempo dimostrato Wolfgang Lotz, essa è la realizzazione in termini quattrocenteschi di un foro all'antica, nel quale entrano anche le idee albertiane relative alla conformazione trionfale da dare all'immissione delle vie nel grande spazio pubblico e citazioni dirette dall'antico per il tramite albertiano, come nel caso dell'arcone a tre fornici.

A Santa Maria delle Grazie l'ascrizione a Bramante dell'idea dell'invaso monumentale coperto da cupola trova generale consenso; la fabbrica presenta però caratteristiche che la collegano strettamente al mondo lombardo[43]. Innanzi tutto è stato rilevato come lo schema di impianto riproponga ancora

Milano, Santa Maria delle Grazie, la tribuna dall'esterno.



quello mutuato dalla cappella Portinari e quindi dalla sacrestia Vecchia; inoltre la successione della partitura dell'alzato esterno – il doppio basamento, la zona delle specchiature alternate alle finestre, quella ritmata dalle esili candelabre con le paraste e l'attico – è di una misura esile e grafica, consentanea all'Amadeo, che in effetti nel 1497 appaltava materiali per la fabbrica[44], più che al maestro urbinate.

Ben diverso il bilancio che si può prospettare per la canonica di Sant'Ambrogio, che a Bramante venne affidata nel 1492, prima fase nell'ambito dei lavori di rinnovamento[45]. Benché molti quesiti, come quello del rapporto alla giunzione tra l'ordine di colonne e l'arcone, siano destinati a rimanere un luogo deputato del dibattito critico, la parte realizzata della canonica trova unanime consenso come opera di assoluta qualità, probabilmente perché Bramante ebbe, come a San Satiro, oltre che l'incarico del progetto, anche il controllo del cantiere. Del previsto chiostro a quattro lati venne realizzato il fianco addossato alla serie di cappelle rinnovate della chiesa; un altro lato, verso l'antica chiesa di San Francesco, venne avviato nel 1497. Il lato realizzato è costituito da una serie di dieci arcate su colonne distribuite simmetricamente ai fianchi del grande arcone trionfale che sottolinea l'accesso laterale alla chiesa.

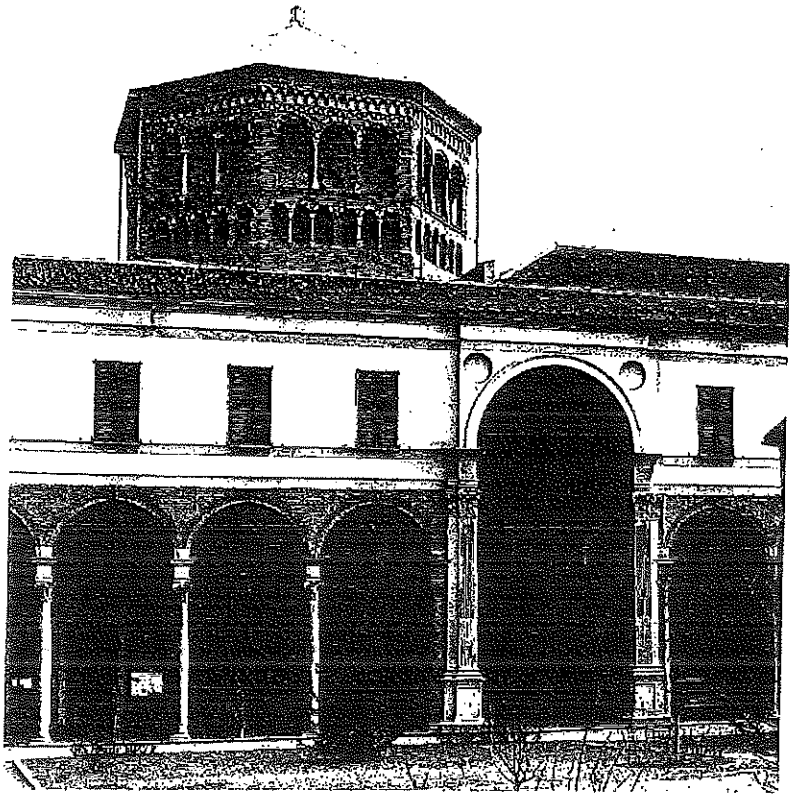
La canonica introduce una serie di elementi che valgono a marcare nettamente la differenza culturale tra Bramante e il circostante mondo lombardo: le colonne presentano l'entasi, tra di esse e l'imposta degli archi viene correttamente introdotto il dado di trabeazione, inoltre i sostegni disposti agli angoli e alla connessione con l'arcone sono *ad tronchonos*, ossia fingono il tronco dell'albero appena sbozzato e privato dei rami, alludendo esplicitamente alle origini dell'architettura[46]. L'arcone, a sua volta, oltre a connotare l'insieme di una valenza monumentale del tutto nuova, introduce il principio dell'ordine che modella il pilastro e, con il suo alto plinto posto sotto le paraste, inserisce un complesso gioco di differenziazioni, non solo dimensionali, tra gli ordini.

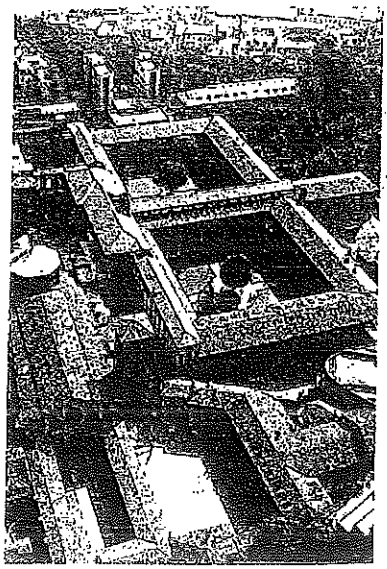
La connessione tra un porticato e il vestibolo della chiesa viene proposta anche in Santa Maria Nuova di Abbiategrasso, una costruzione che gli ultimi ritrovamenti documentari hanno reso ancora più problematica, rinnovandosi il problema della forma originariamente prevista così come quello dell'attribuzione[47].

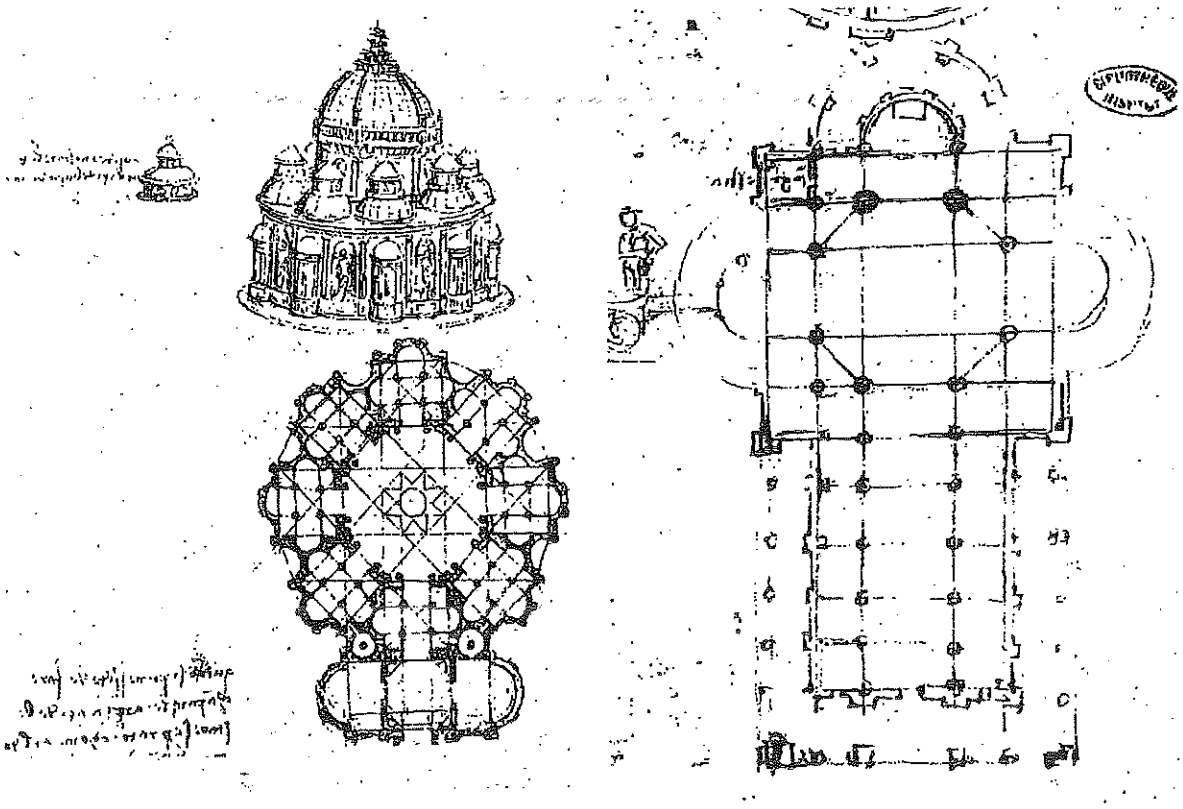
Nel 1498 Ascanio Sforza intraprese la ricostruzione dei chiostri di Sant'Ambrogio che venne affidata a Bramante. Malgrado la realizzazione sia in buona parte cinquecentesca e ponga pertanto il quesito della misura in cui fu rispettato il dettaglio architettonico disegnato dal maestro, pure i due grandi cortili in capo ai quali si eleva il monumentale refettorio sembrano essere il momento in cui si imposta il recupero degli ordini vitruviani da parte dell'architettura quattrocentesca[48].

Bramante appare, sin dall'attività milanese, come un architetto consapevole della teoria architettonica, in dialogo con la più evoluta progettazione contemporanea, sulla quale dovette essere informato direttamente grazie a percorsi di viaggio e relazioni personali, fortemente caratterizzato anche se in maniera non univoca, e molto indipendente dal mondo dei maestri lombardi. Del recupero di Vitruvio testimoniano il capitello a cesto dell'incisione Prevedari, che rimanda alla narrazione sulle origini del capitello corinzio e, come si è detto, le colonne *ad tronchonos* della canonica. Più complesso e, significativamente, più esplicitato, il rapporto con l'Alberti: dalla lezione del teorico vengono alcune soluzioni per la piazza di Vigevano, e alla dialettica stabilita con l'opera dell'architetto molto deve la plastica elaborazione dello spazio e delle membrature. Dall'universo brunelleschiano Bramante sembra mutuare, oltre che la soluzione purista della mediazione tra colonne e arco, anche elementi, come l'andamento perimetrale di Santo Spirito, suscettibili di integrazione con organismi plasticamente concepiti. Più sottile il rapporto con Francesco di Giorgio: se pure è possibile individuare consonanze – non ultima l'opzione per pilastri senza base – gli universi formali dei due restano ben distinti e talora antinomici[49].

Milano, Sant'Ambrogio, la canonica di Bramante e veduta aerea dei chiostri dorico e ionico.







Leonardo da Vinci, chiesa a pianta centrale (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Ashburnham 2037, f. 5v, particolare).

Leonardo da Vinci, chiesa a pianta longitudinale (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. B, f. 24r, particolare).

In parallelo a Bramante si svolse la ricerca di Leonardo[50], un'esperienza tutta mentale, non avendo il maestro fiorentino mai ottenuto incarichi in questo settore. Il pensiero, le curiosità, le sperimentazioni di Leonardo restano tutti affidati agli appunti grafici, in particolare, per questo periodo, i codici B e Atlantico[51]; i temi sui quali si polarizzò la sua attenzione furono essenzialmente due: la pianta centrale e la struttura ipotizzabile per la città. Leonardo fu molto attento alla realtà lombarda, come attestano dettagli, riferimenti e varie osservazioni; soprattutto individuò con molta sicurezza gli edifici che potevano essere punto di partenza per la nuova speculazione architettonica: San Lorenzo e San Sepolcro a Milano, Santa Maria in Pertica a Pavia.

Il maestro fiorentino fu interessato a formulare organismi centrali anche molto articolati: come ha messo in luce l'ordinamento per tipologie dei suoi progetti[52], i suoi interessi si concentrarono soprattutto sulla possibilità dell'organismo formato da un nucleo dal quale irraggiano cellule minori, che possono essere di uguale valore come differenziarsi a seconda che si collochino sulle ortogonali o sulle diagonali. Il meccanismo di aggregazione prevede del pari tanto la giustapposizione dei corpi satelliti al volume principale – i primi a ottagono, a *quincunx*, a impianto circolare – quanto l'irraggiamento anulare intorno a un nucleo sostenuto da pilastri. È così che si arriva, al f. 24r del Ms. B, alla connessione di un corpo longitudinale con un capocroce accentrato intorno all'ottagono della cupola su piloni, una soluzione parallela ai temi espressi nella progettazione del duomo di Pavia.

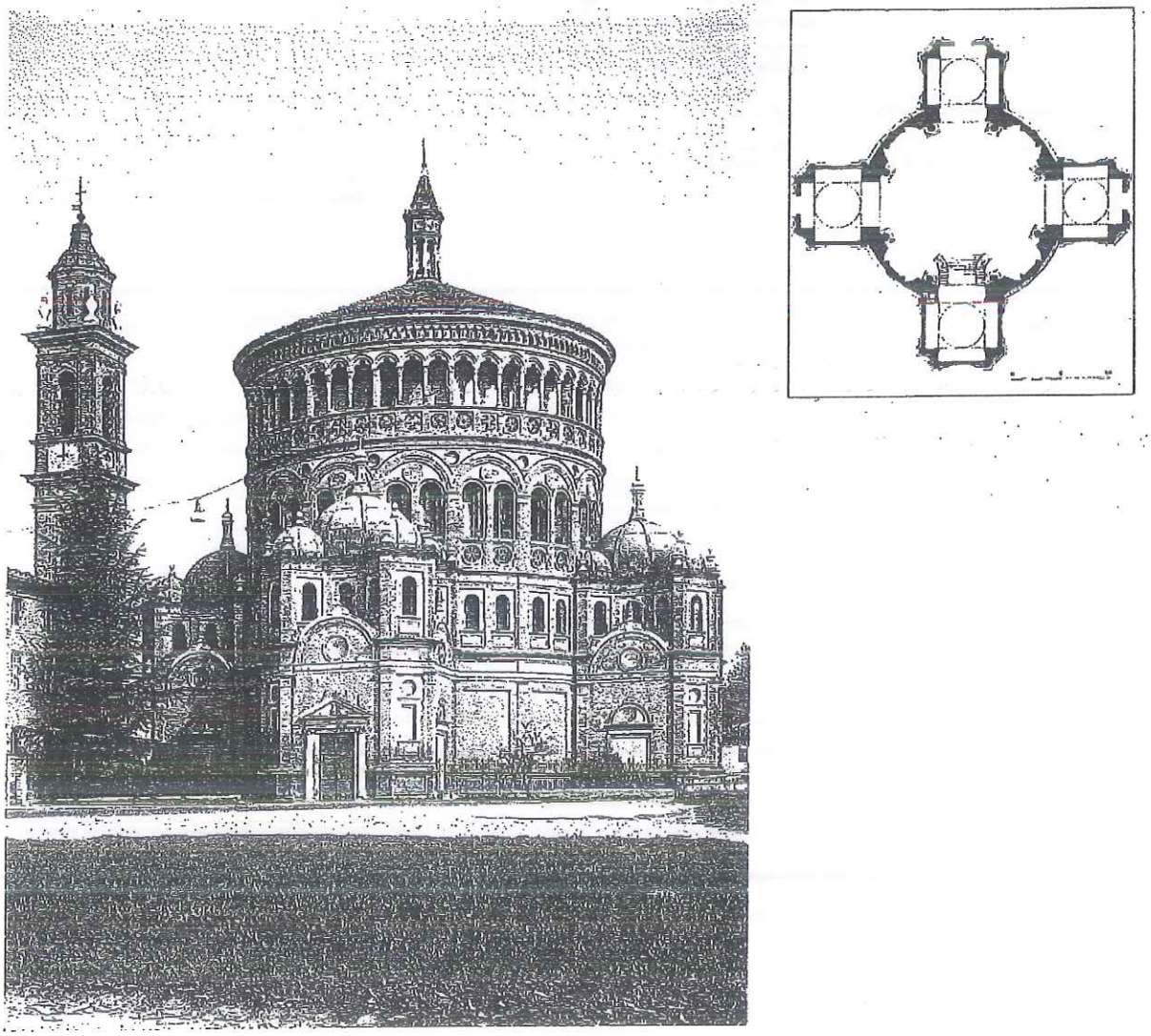
Quanto all'ordine architettonico, gli studi recenti hanno messo in evidenza che l'uso che ne propugna Leonardo è talora antinomico rispetto alla ricerca bramantesca, pervenendo il fiorentino a individuare l'ordine come elemento di articolazione spaziale, non come espressione della dinamica muraria[53].

Rispetto all'incidenza che Leonardo dovette avere sul dibattito architettonico, si possono evidenziare con sicurezza solo due elementi: l'importanza che la *quincunx*, spesso proposta dal fiorentino co-

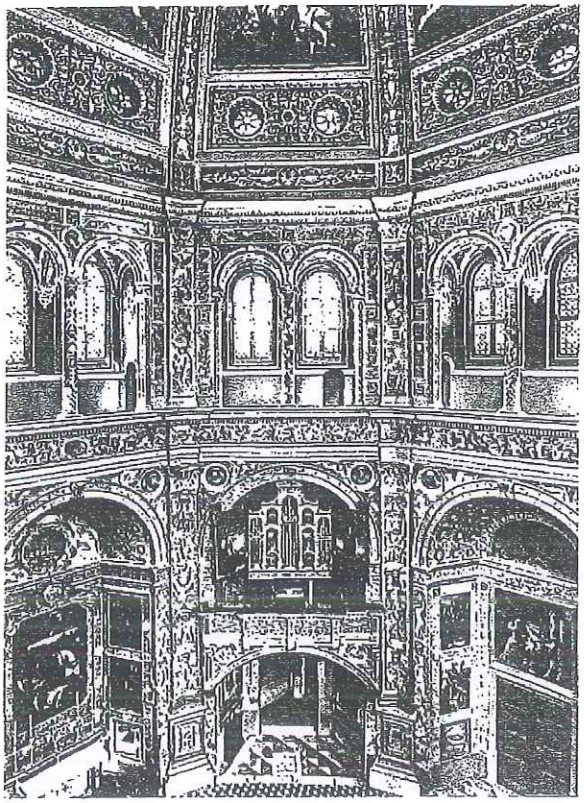
me forma ottimale di organizzazione di spazi, ebbe per il Bramante romano e l'interesse che per le modalità aggregative leonardesche dimostrò Giovanni Battaggio nella progettazione dell'Incoronata di Lodi e in Santa Maria della Croce a Crema.

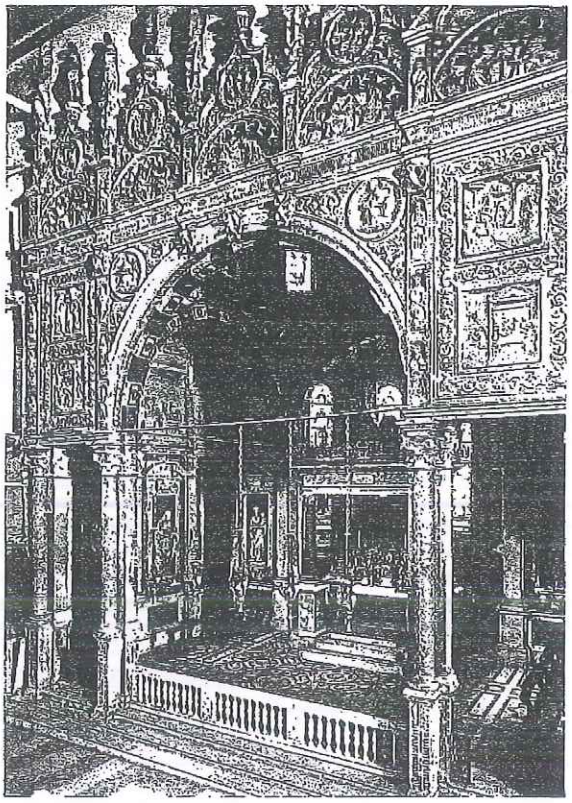
Di inesauribile fascino per gli urbanisti dell'ultimo secolo sono i disegni leonardeschi che delineano la possibile struttura della città, prevedendo risanamenti, individuando reticoli di percorsi su livelli differenziati per i servizi e per le attività di esibizione sociale. L'intenzione razionalizzatrice che porta alla stesura di questi grafici ha un suo posto di assoluta importanza nell'ambito delle utopie che hanno costellato la riflessione sulla struttura della città; per certo la riflessione di Leonardo si sviluppò, per cronologia, in parallelo ai progetti e alle direttive di rinnovamento di Ludovico il Moro, avendo per questo un carattere di assoluta concretezza[54], ma non le si può attribuire alcuna implicazione progettuale diretta.

Accanto alle due maggiori presenze di maestri non autoctoni e in opposizione alla linea di tendenza rappresentata dall'Amadeo, ha un suo ruolo Giovanni Battaggio. Originario di Lodi, è documentato sino al 1499; suocero di Agostino de Fondulis, manifesta come questi di aver avuto formazione connessa ai centri umanistici dell'Italia nord-orientale. Nell'ambito della sua attività, spiccano i progetti



Giovanni Battagio, Santa Maria della Croce a Crema, veduta e pianta (da *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, 1990).





Lodi, Santa Maria Incoronata, particolare dell'interno.

Genova, duomo, cappella di San Giovanni Battista.

per le chiese dell'Incoronata di Lodi, fondata nel 1488[55] e di Santa Maria della Croce a Crema, iniziata nel 1490[56]. L'Incoronata, che l'architetto poté realizzare solo poco oltre le fondamenta, ha pianta ottagonale nella quale ogni lato è aperto in una profonda cappella trapezoidale; un accenno alla dimensione longitudinale era forse rappresentato dalla nicchia che ospitava l'altare maggiore, probabilmente poco più profonda delle altre. L'adozione di una pianta ottagonale con cappelle su ogni lato, galleria al piano alto, ordine applicato agli angoli deriva dalla sacrestia di San Satiro. Assolutamente originale è l'impianto dell'ottagono con cappelle tutte della stessa forma, una scelta che, mentre non riconosce il valore normativo del modello antico di Sant'Aquilino, consente di applicare a ogni unità l'accelerazione prospettica sul modello del finto coro di San Satiro e di costituire una pianta avente le stesse valenze in ogni direzione dello spazio. La parte fuori terra dell'Incoronata venne realizzata dagli architetti che sostituirono il Battaggio, *in primis* Gian Giacomo Dolcebuono, che si è detto più volte essere sodale dell'Amadeo in varie commissioni. Così la chiesa reca l'impronta stilistica di questo maestro e soprattutto l'esterno si può confrontare con il tiburio di Santa Maria presso San Celso di Milano[57], con il quale presenta forti rassomiglianze per l'esaltazione della massa muraria in cui viene ritagliata una successione di piani.

Battaggio è invece ben individuabile in Santa Maria della Croce di Crema, che realizzò per gran parte della struttura che venne completata all'esterno con la galleria superiore tardogotica da un architetto locale, il Montanaro, intorno al 1500. Santa Maria della Croce è formata da un corpo centrale che ha pianta esternamente circolare, internamente ottagonale ed è coperto da cupola; lungo le ortogonali si saldano al volume principale quattro corpi minori aventi pianta interna a croce greca, esterna a ottagono irregolare e che a loro volta sono coperti da cupola. La chiesa cremasca è l'organismo architettonico più evoluto in direzione rinascimentale che un architetto lombardo abbia realizzato entro la fine del secolo: il suo impianto sembra una rilettura di quello di Santa Maria di Bressanoro alla

Perti, Santa Maria di Loreto

luce delle fonti antiche: Battaggio infatti recupera l'ottagono inscritto nel cerchio e adotta per i bracci di croce una pianta derivata dal sacello tardoantico di Sant'Ippolito presso San Lorenzo. Anche le discrasie di disegno, che creano insolubili problemi alla ricostruzione particolareggiata del suo progetto, non diminuiscono l'assoluto significato di quest'opera, che nel dettaglio decorativo e nell'adozione del partito della colonna addossata agli angoli mostra di seguire una linea di recupero dell'antico in direzione più archeologica di Bramante e comunque in modo da lui indipendente.

Nelle altre regioni dell'Italia nord-occidentale, l'opposizione dei due linguaggi, quello gotico tradizionale e quello rinnovato, è anche più evidente che in Lombardia, poiché mancò, in quelle regioni, per precise contingenze storiche, l'instaurarsi della dialettica che aveva origine dalla continuità delle presenze e dell'operato dei maestri rinascimentali.

Così, l'opera più significativa del Quattrocento in Piemonte è il duomo di Torino, che venne costruito attraverso l'importazione di progetto e maestranze. La cattedrale ebbe a committente il vescovo Domenico dei della Rovere di Vinovo, che affidò il progetto e la sua realizzazione a Meo del Caprino[58]. I brevi tempi di costruzione, che videro l'inizio dei lavori nel 1491 e la consacrazione nel 1505, testimoniano di un intendimento opposto a quello che presiedeva alla cattedrale gotica e che era ancora condiviso dai fabbricieri del duomo di Pavia. Il duomo di Torino fu progettato come una chiesa a tre navate separate da pilastri polistili, fiancheggiate da cappelle alternatamente semicircolari e rettangolari ricavate in spessore di muro, transetto sporgente, cupola ottagonale su tamburo all'incrocio e abside. La cattedrale torinese rappresenta la coerente realizzazione in un'area periferica di un progetto elaborato sulle caratteristiche dell'architettura romana contemporanea alla quale rimandano il sistema delle cappelle laterali e il tipo della copertura della nave, che guarda alla Sistina. L'ordine dei pilastri, a sua volta, rientra nell'ambito delle forme che preludono al recupero degli ordini vitruviani; il risultato complessivo, di ferma e razionale misura, è l'affermazione di una spazialità quale si era definita nell'ambiente dell'umanesimo romano.

In Liguria i fatti più significativi danno conto dell'eclettismo possibile in una terra di incrocio di culture e di poteri. La cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova venne eretta per accogliere le reliquie del santo; i lavori furono affidati a Domenico Gagini da Bissone che la realizzò a partire dal 1451, mentre alla decorazione pittorica dell'interno si provvedeva dal 1461[59]. La fronte della cappella, come è stato sottolineato, rimanda, per la sua apertura a serliana, alla cappella Pazzi e anche le sculture che la ornano, dovute a Domenico e ai suoi collaboratori e continuatori, hanno a modello la plastica toscana, che traducono con rigidità e talora con impaccio. L'importanza delle reliquie rese la cappella molto importante e già nel 1492 si provvide ad avviare il rifacimento dell'interno utilizzando materiali nobili.

Nel Finale la committenza della famiglia Del Carretto ebbe a costante riferimento Milano[60]: la torre di Castel Gavone, dal paramento lapideo a bugne di diamante, deriva dalle torri verso città del castello milanese, alzate sotto Francesco Sforza come esemplare innovazione dell'architettura militare, mentre la chiesa di Santa Maria di Loreto di Perti ripete lo schema della cappella Portinari. Di segno completamente diverso fu l'iniziativa roveresca: il palazzo di Savona che il cardinale Giuliano della Rovere affidò a Giuliano da Sangallo è opera che si ricollega a storia altra da quella regionale.



[1] Per il tipo di chiesa e la ricostruzione della sua storia cfr. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano 1983, pp. 197-215.

[2] Per i problemi inerenti la progettazione, la committenza, il ruolo della fabbrica nel panorama del tardogotico europeo è riferimento essenziale A. M. Romanini, *Architettura*, in *Il Duomo di Milano*, I, Milano 1973, pp. 97-187.

[3] A. Cadei, *Cultura artistica delle cattedrali: due esempi a Milano*, in *La fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrali gotiche*, Vigevano 1993, pp. 80-101.

[4] Sui pareri espressi dai maestri centro-italiani, testimoniati da memoriali scritti e verbali, si veda A. Bruschi (a cura di), *Pareri sul tiburio del Duomo di Milano. Leonardo. Bramante. Francesco di Giorgio*, in A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli (a cura di), *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 319-386. Per le idee di Leonardo sul problema del tiburio è fondamentale lo studio di J. Guillaume, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, Montréal 1987, pp. 209-223. Per la rivalutazione del ruolo di Francesco di Giorgio di contro ai dati emersi dal restauro si veda P. C. Marani, *Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", 62, 1982, pp. 81-92.

[5] C. Ferrari da Passano, E. Brivio, *Contributo allo studio del tiburio del Duomo di Milano. Alcune considerazioni maturate a seguito dei lavori di restauro*, in "Arte Lombarda", XII, 1967/1, pp. 3-36; R. Schofield, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the tiburio of Milan Cathedral*, in "Achademia Leonardi Vinci", 1989, 2, pp. 68-100.

[6] Sulla cronologia della facciata e la distinzione degli interventi si veda ora J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza, and the Façade of the Certosa di Pavia*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993, pp. 188-222.

[7] Si veda ora, per la cronologia degli interventi quattrocenteschi, S. Soldini, *Ricostruzione della prima attività alla fabbrica del Duomo di Como di Tommaso Rodari da Maroggia, contemporaneo e seguace dell'Amadeo*, in Shell, Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* cit., pp. 505-523. Per le edicole dei Plini si veda S. Della Torre, *Le edicole dei Plinii sulla facciata del Duomo di Como*, in *Plinio il Vecchio e Como*, Como 1980, pp. 51-57.

[8] C. R. Morscheck, *The Profession of Architect in Milan before Bramante: the Example of Guiniforte Solari*, in "Arte Lombarda", 78, 1986, pp. 94-100.

[9] G. Sironi, *I fratelli Solari, figli di Marco (Solari) da Carona: nuovi documenti*, in "Arte Lombarda", 102-103, 1992/3-4, pp. 65-69.

[10] R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, Como 1989, p. 51; C. R. Morscheck, *Francesco Solari: Amadeo's Master?*, in Shell, Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* cit., pp. 103-123.

[11] Per tutta la documentazione relativa all'Amadeo si veda Schofield, Shell, Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti* cit.

[12] R. V. Schofield, *Amadeo's System*, in Shell, Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* cit., pp. 125-156.

[13] Sulla chiesa si vedano G. Galletti, *Precisazioni su S. Maria alla Fontana*, in "Raccolta Vinciana", XXI, 1982, pp. 39-93; G. Sironi, *Nuovi documenti su S. Maria alla Fontana*, ibid., pp. 94-102; G. B. Sannazzaro, *L'Amadeo e S. Maria alla Fontana*, in Shell, Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* cit., pp. 297-327.

[14] G. Vasari, *Le vite*, ed. Milanesi, II, Firenze 1906, pp. 366 e 368.

[15] Per la discussione sulla chiesa si veda da ultimo F. Gurrieri, R. Cecchi, *Masolino da Panicale e la Chiesa di Villa a Castiglione Olona. Nuovi contributi*, in "Bollettino d'Arte", LXXII, 43, 1987, pp. 93-108, anche per il riepilogo della storiografia attributiva che, di volta in volta, si è orientata verso Brunelleschi, Masolino e il Vecchietta.

[16] Per la datazione e i leggeri scarti cronologici proposti nell'ambito dell'arco temporale indicato si vedano J. A. Spencer, *La datazione del Trattato del Filarete desunta dal suo esame interno*, in "Rivista d'arte", 1956, pp. 93-103, e le analisi di L. Grassi in Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, I-II, Milano 1972, I, pp. XI-XIII.

[17] Vasari, *Le vite* cit., II, p. 457.

[18] Per il possibile ruolo del Filelfo come mediatore della fonte antica si veda J. Onians, *Alberti and Filarete. A Study in their Sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 34, 1971, pp. 104-114.

[19] Sul duomo si veda ora G. Colmuto Zanella, *Il Duomo filaretiano: un progetto e la sua "fortuna"*, in *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo 1991, pp. 136-149.

[20] Per la cronologia dell'Ospedale, gli interventi restitutivi post-bellici e le analisi storiche si veda il lavoro riassuntivo di L. Grassi, *Lo 'Spedale di poveri' del Filarete. Storia e restauro*, Milano 1972.

[21] Per la discussione del progetto filaretiano nel quadro dei consimili istituti padani si veda L. Baini, *Ipotesi sull'origine della tipologia cruciforme per gli ospedali del XV secolo*, in L. Giordano (a cura di), *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, Firenze 1996, pp. 59-102.

[22] L. Giordano, *La Cappella Portinari*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano 1984, pp. 70-91 (e in particolare alla p. 72 per l'attribuzione a Michelozzo del Banco Mediceo e poi della Portinari, originata da Vasari, che la critica contemporanea ha smentito sulla base della cronologia accertata dell'artista); J. G. Bernstein, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in S. Bertelli, N. Rubinstein, C. H. Smyth (a cura di), *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, I, Firenze 1989, pp. 171-200.

[23] J. G. Bernstein, *The Portal of the Medici Bank in Milan*, in S. Bule, A. Ph. Darr, F. Gioffredi Superbi (a cura di), *Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture*, Firenze 1992, pp. 346-349.

[24] Su quest'ultimo palazzo si veda P. L. Mulas, *Palazzo Carminali Bottigella (già Beccaria)*, in Giordano (a cura di), *Processi accumulativi, forme e funzioni*... cit., pp. 135-148. Per l'altro palazzo che presentava in facciata l'ordine architettonico, il Marliani: S. L. Caroselli, *The Casa Marliani and palace building in late Quattrocento Lombardy*, Ph.D., The Johns Hopkins University, 1980; per la casa Fontana-Silvestri: L. Giordano, *L'ordinamento architettonico dipinto sulle facciate dei palazzi lombardi del XV secolo*, in G. Rotondi Terminiello, F. Simonetti (a cura di), *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Genova 1984, pp. 57-63.

[25] L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in J. Guillaume (a cura di), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 124-128.

[26] O. Morisi, *La ristrutturazione sforzesca della basilica di S. Maria del Monte di Varese*, in L. Vaccaro, F. Ricardi (a cura di), *Sacri Monti: devozione, arte e cultura della controriforma*, Milano 1992, pp. 357-370.

[27] F. Piel, *La Cappella Colleoni e il Luogo Pio della Pietà in Bergamo*, Bergamo 1975; Shell, Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti* cit., *passim*.

[28] J. G. Bernstein, *Patronage, Autobiography, and Iconography: the façade of the Colleoni Chapel*, in *Giovanni Antonio Amadeo* cit., 1993, pp. 157-173.

[29] Per l'insieme degli interventi in Vigevano si veda R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in "Arte Lombarda", 62, 1982, pp. 93-140.

[30] Per la valutazione della Sforzesca in relazione agli insediamenti extraurbani lombardi e italiani si veda L. Giordano, *"Ditissima Tellus". Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XL, 1988, pp. 145-295.

[31] W. Lotz, *La piazza ducale di Vigevano. Un foro principesco del tardo Quattrocento*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 205-221; Schofield, *Ludovico il Moro*... cit., pp. 116-130; *Il cortile d'onore. La piazza di Vigevano: una lettura storico artistica*, Vigevano 1991.

[32] L. Giordano, *Il rinnovamento promosso da Ludovico Sforza. Ipotesi per Bramante*, in *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, Milano 1992, pp. 289-323.

[33] L. Giordano, *"Vedendosi aver speso i giorni bene": l'esperienza di Bramante pittore*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 315-328.

[34] Sulla chiesa milanese si vedano G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1975; R. Schofield, *A Drawing for Santa Maria presso San Satiro*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIX, 1976, pp. 246-253; id., *Santa Maria presso San Satiro: un problema aperto*, comunicazione al XV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura: "Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo", in corso di stampa.

[35] C. Robertson, *Bramante e la committenza di Gian Giacomo Trivulzio*, comunicazione al XV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura: "Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo", in corso di stampa.

[36] R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino 1995, pp. 297-324.

[37] Sulle prime fasi del duomo pavese si veda ora la sintesi di M. Visioli, *"Per augumento de la Ecclesia de S. Sirio": la vicenda progettuale e l'inizio della fabbrica*, in *Storia di Pavia*, 4, 2, Pavia 1995, pp. 770-782.

[39] A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 772.
[40] Ibid., p. 772.
[41] Per l'individuazione delle fonti antiche nell'opera lombarda di Bramante si veda R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in Bertelli, Rubinstein, Smyth (a cura di), *Florence and Milan*... cit., I, pp. 201-222.
[42] A. Cadei, *Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXII-LXXXIII, 1972-1973, pp. 35-60.
[43] A. Weege, *La ricostruzione del progetto di Bramante per il Duomo di Pavia*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988, pp. 137-140. A proposito di questo argomento si può osservare che, se pure le finestre laterali dell'abside perdono di funzionalità per la presenza del contrafforte, la lavorazione dell'apparato lapideo si modella tra finestra e corpo della contraffortatura senza cesure e contraddizioni.
[44] A. Bruschi, *L'architettura*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano 1983, pp. 35-89; R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, in "Arte Lombarda", 78, 1986/3, pp. 41-58.
[45] G. Sironi, *Novità documentarie; l'Amadeo ed il tiburio di Santa Maria delle Grazie di Milano*, in "Arte Lombarda", 78, 1986/3, pp. 37-40.
[46] Sul rinnovamento di Sant'Ambrogio si veda L. Patetta, *Bramante e la trasformazione della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII, 21, 1983, pp. 49-74; R. Schofield, G. Sironi, *The Canonica of Sant'Ambrogio in Milan*, in corso di stampa.
[47] Per ipotesi sul ruolo di Leonardo nella formulazione di questo particolare motivo si veda P. C. Marani, *Leonardo e le colonne "ad tronconos:" tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in "Raccolta Vinciana", XXI, 1982, pp. 103-120.
[48] Si vedano in particolare i contributi di M. Comincini e P. Modesti, in *S. Maria Nuova in Abbiategrasso*, Vigevano 1990, pp. 62-123; e l'intervento di A. Bruschi, *Bramante e il 'caso' Abbiategrasso*, in "Arte Lombarda", 105-107, 1993, 2-4, pp. 195-202.
[49] A. E. Werdehausen, *Bramante e il convento di S. Ambrogio*, in "Arte Lombarda", 79, 1986/4, pp. 19-48; C. Denker Nesselrath, *I chiostri di S. Ambrogio. Il dettaglio degli ordini*, ibid., pp. 49-60; A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990.
[50] Sulla elusività dei rapporti stabiliti da Francesco di Giorgio in Lombardia si veda P. C. Marani, *Francesco di Giorgio a Milano e a Pavia: conseguenze e ipotesi*, in P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991, pp. 93-104.
[51] Sul ruolo di Leonardo nel settore dell'architettura si veda C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978.
[52] Sulla cronologia dei manoscritti di Leonardo si veda G. Calvi, A. Marinoni, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Milano 1982; sulle caratteristiche dei disegni architettonici del maestro si veda R. Schofield, *Leonardo's Milanese architecture: career, sources and graphic techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci", 1991, 4, pp. 11-157.
[53] Guillaume, *Léonard et l'architecture* cit., pp. 224-248.
[54] J. Guillaume, *Léonard et Bramante. L'emploi des ordres à Milan à la fin du XVe siècle*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988/3-4, pp. 101-106.
[55] Per l'analisi dei disegni di significato urbanistico cfr. Firpo, *Léonard urbaniste*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte* cit., pp. 287-301.
[56] Sulla chiesa si veda da ultimo R. Auletta Marrucci (a cura di), *L'Incoronata. Il tempio di Lodi*, Lodi 1995.
[57] L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, in *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1990, pp. 35-89.
[58] Per la storia della chiesa si veda N. Riegel, *S. Maria presso S. Celso a Milano*, comunicazione al XV Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura: "Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo", in corso di stampa.
[59] G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9-10, 1961-62, pp. 73-287; G. Romano (a cura di), *Domenico Della Rovere e il Duomo Nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Torino 1990.
[60] H. W. Kruft, *La cappella di S. Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in "Antichità viva", 1970, 4, pp. 33-50; id., *La decorazione interna della cappella di S. Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in "Antichità viva", 1971, 1, pp. 20-27; id., *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972, pp. 13-19, 240-241.
[61] G. Colmuto Zanella, *Apporti lombardi all'architettura quattrocentesca del Finale*, in "Arte Lombarda", 61, 1982/1, pp. 43-60.

Venezia e le città del Dominio

MANUELA MORRESI

"Renovatio et Prudentia"

Con un certo ritardo rispetto a Firenze e a Milano, la repubblica di Venezia si dichiara nel Quattrocento erede di Roma antica: ma il paradigma di riferimento è quello della grandezza imperiale, e non il più austero costume repubblicano, che apparirebbe più appropriato alla natura del governo della Serenissima. Un simile indugio sembra interpretabile – tra l'altro – come indizio di una più generale resistenza veneziana alla penetrazione di modelli antichizzanti, *exempla* per la cultura umanistica. E infatti, esso non è rilevabile soltanto nei confronti delle capitali dei nascenti stati italiani, ma trova conferma anche rispetto alle città che stanno per entrare a far parte dello *stato da terra* veneziano. È il caso di Verona, che non perde mai la consapevolezza delle proprie origini, né cessa di riferirsi all'antica romana grandezza; e di Padova – che con Venezia pure condivide il mito di comuni origini troiane – "quasi secunda Roma", con il cronista Rolandino, già nella seconda metà del XIII secolo[1].

Per trovare tracce altrettanto esplicite nella letteratura veneziana è necessario attendere circa due secoli: e una volta apparsi, il riferimento e l'emulazione di Roma non incontreranno unanime accettazione. Ma è proprio di ogni resistenza il rivelarsi preziosa per l'indagine storica: analizzandola, diviene possibile far luce su linee di tendenza espresse da parte dell'Umanesimo veneziano, solo con un'inefficace semplificazione definibili "conservatrici". È infatti necessario avvertire come le categorie di *progresso* e *conservazione*, quali sono usualmente intese e applicate, si rivelino inadeguate alla comprensione dell'universo mentale e politico che agisce all'interno della Serenissima, dove tradizione e innovazione, continuità e mutamento sono "costretti" a coesistere. Una coesistenza che è frutto della precisa volontà di mediazione espressa dalla classe dirigente patrizia nell'esercizio diretto della politica, nell'indirizzo della letteratura celebrativa, nella formulazione dei programmi artistici. L'esasperante lentezza nella prassi decisionale veneziana relativa alle opere pubbliche è garanzia di tale mediazione: la discussione intorno a una modifica della forma dei remi avviata in Senato nel 1480, e ancora in atto, senza alcuna effettiva ricaduta pratica, nel 1592, può essere esempio sufficientemente emblematico al proposito[2]. È la pratica della lentezza a consentire l'assimilazione del *novus*, deprivato della carica eversiva che insidierebbe la "perfezione" originaria trasmessa dai miti che vogliono divina la fondazione della città. La stagione ibrida della contaminazione linguistica, in cui gli oggetti architettonici si rivelano disponibili a contenere molteplici suggestioni, appare dunque dilatata dal tempo rallentato scandito in Venezia: un "lungo secolo", che favorisce l'analisi dei modi e delle tecniche di una metamorfosi antievolutiva; e che suscita dubbi – anche al di fuori delle lagune – sull'efficacia di letture volte alla ricerca dell'anticipazione, all'anacronistica pretesa di coerenza misura-

Antonio Averulino detto il Filarete (?), porta dell'Arsenale di Venezia.



ta su paradigmi di ordine e regole non ancora fondati.

I più precoci riferimenti letterari quattrocenteschi a una relazione tra Venezia e Roma sono strumenti di critica ai primi sintomi della volontà imperialista della città lagunare[3]: manifestazioni del "mito negativo" di Venezia[4], anticipatrici dell'interpretazione fiorentina e milanese della politica espansionistica veneziana, pericolo per la libertà d'Italia[5]. Ma già dagli anni venti del Quattrocento si inaugura un ricco filone celebrativo che elude il tema dell'emulazione, utilizzando le occasioni di confronto con le grandi città antiche – Atene e Sparta, Gerusalemme, Roma, Bisanzio – per postulare, di fronte a esse, l'assoluta superiorità veneziana: vale a dire autonomia politica, amministrativa e culturale rispetto a entrambi gli imperi – di Oriente e di Occidente – nel millenario mantenimento dell'originaria libertà[6]. È dunque necessario attendere gli anni del dogado di Francesco Foscari (1423-57) per un'aperta e pubblica proclamazione dell'assunzione della missione imperiale romana da parte di Venezia. E non si tratta soltanto di estemporanee esternazioni celebrative[7]: il trattato *De Republica* di Lauro Quirini – dedicato allo stesso Foscari – si propone in questa fase come vera espressione di idolatria per la grandezza di Roma, astro di cui Venezia riflette lo splendore. Ma è significativo che del testo del Quirini sia sopravvissuto un solo testimone quattrocentesco, fatto che giustificherebbe l'ipotesi di un intervento politico di censura nei confronti di un manifesto troppo esplicito dell'ideologia imperialista e della strategia di espansione ducali[8]. Solo nel 1487, con la pubblicazione del *Rerum Venetarum* di Marc'Antonio Sabellico, il *topos* dell'emulazione di Roma appare definitivamente stabilito. Ma l'opera di Sabellico non rientra nell'ambito della pubblica storiografia, pur riscuotendo un immediato successo e risultando di ampia diffusione[9]: un'ulteriore conferma, in tale circostanza, della *prudentia* di una classe dirigente attenta alla "regia" della propria autocelebrazione.

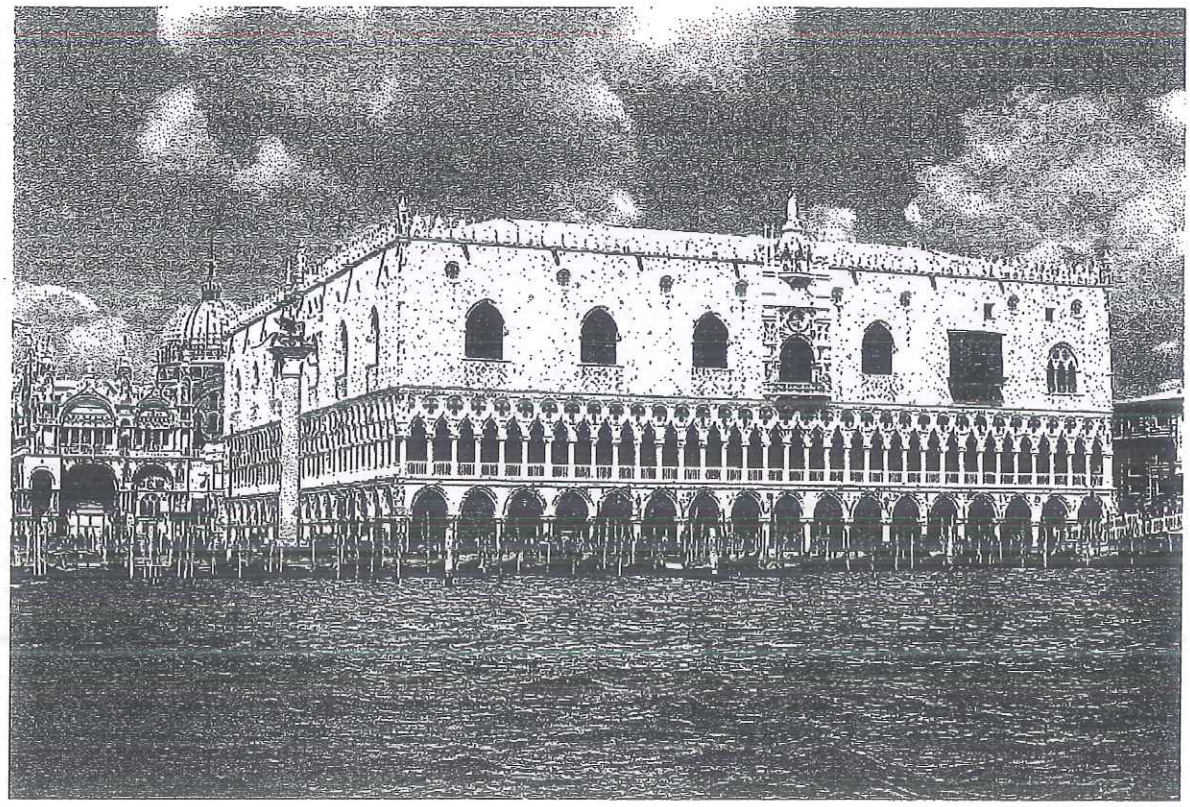
Per l'ultimo quarto del secolo, al momento della pubblicazione del testo di Sabellico, l'espansione veneziana in terraferma è un fatto compiuto e relativamente stabilizzato: appartengono al Dominio, dopo la precoce annessione di Treviso nel 1339, i territori e le città di Vicenza, Padova e Verona – rispettivamente dal 1404 e dal 1405; Brescia, dal 1426 estremo avamposto al confine con il ducato di Milano, Udine e la vasta Patria del Friuli. Le guerre milanesi si concludono nel 1454, quando viene firmata anche una problematica pace col Turco, a un solo anno di distanza dalla caduta di Costantinopoli. Del 1455 è la pace con Firenze, Roma e Napoli, provvisoriamente riunite per la comune causa della difesa della fede; e prende da questo momento avvio l'ambigua politica veneziana nei confronti dei progetti di crociata, definitivamente affossati dal 1464, dopo la morte di papa Pio II Piccolomini. Gli anni ottanta del secolo vedono il riaprirsi delle ostilità tra la Serenissima e la sede pontificia – nella congiuntura della guerra contro Ferrara – che culminano con l'interdetto scagliato da papa Sisto IV nei confronti della sua ribelle ex-alleata, prontamente respinto dai veneziani.

Non è naturalmente verificabile un'automatica corrispondenza tra gli eventi letterari e politici citati e i fenomeni artistici e architettonici a essi coevi. Il sommario quadro sin qui delineato può essere utilizzato soltanto nella sua qualità di fondale di scena per una "rappresentazione" che ha come soggetto l'idea che la Repubblica mostra di sé. A Venezia, per la struttura allargata caratteristica del governo misto, è una collettività che si rappresenta: e se ciò è vero per le occasioni di pubblica committenza, è ugualmente verificabile anche per la committenza privata, che si identifica collettivamente nello stato. In un simile contesto andranno dunque collocati e analizzati i casi – relativamente isolati e particolarmente significativi sul piano artistico – in cui volontà individuali si sottraggono alla mitica e originaria "uguaglianza" del ceto patrizio veneziano: quelle deviazioni da un programma di *mediocritas* in più occasioni teorizzato come valore di stato[10], che hanno dato luogo alle punte "alte", e perciò dissonanti, del paesaggio architettonico lagunare.

La rappresentazione *per architecturam* del programma di governo della Repubblica trova il suo prologo nelle trasformazioni del palazzo Ducale a partire dalla prima metà del XIV secolo, quando alla "serrata" del Maggior Consiglio, che nel 1297 pone un irrevocabile limite all'estensione e alle muta-

zioni interne dell'oligarchia che compone tale organo, fa riscontro il rinnovamento della originaria sede del potere veneziano. Si tratta di una scelta necessitata dall'esigenza di ampliare la sala destinata alle assemblee del Consiglio a causa dell'incremento numerico dei suoi membri, esito del provvedimento[11]. La prima fase del cantiere di palazzo Ducale può ritenersi conclusa per il 1365-67, quando Bartolomeo Guariento è chiamato ad affrescare il *Paradiso* nella nuova sala consiliare. Per tale data la fabbrica è compiuta fino alla quindicesima campata della loggia, in corrispondenza della settima-ottava arcata del portico[12]. Sono probabilmente i tre *sapientes* preposti alla fabbrica nel 1340 a stabilire sin dalla loro nomina l'intero programma edilizio che viene in realtà posto in opera in due successive campagne di lavori.

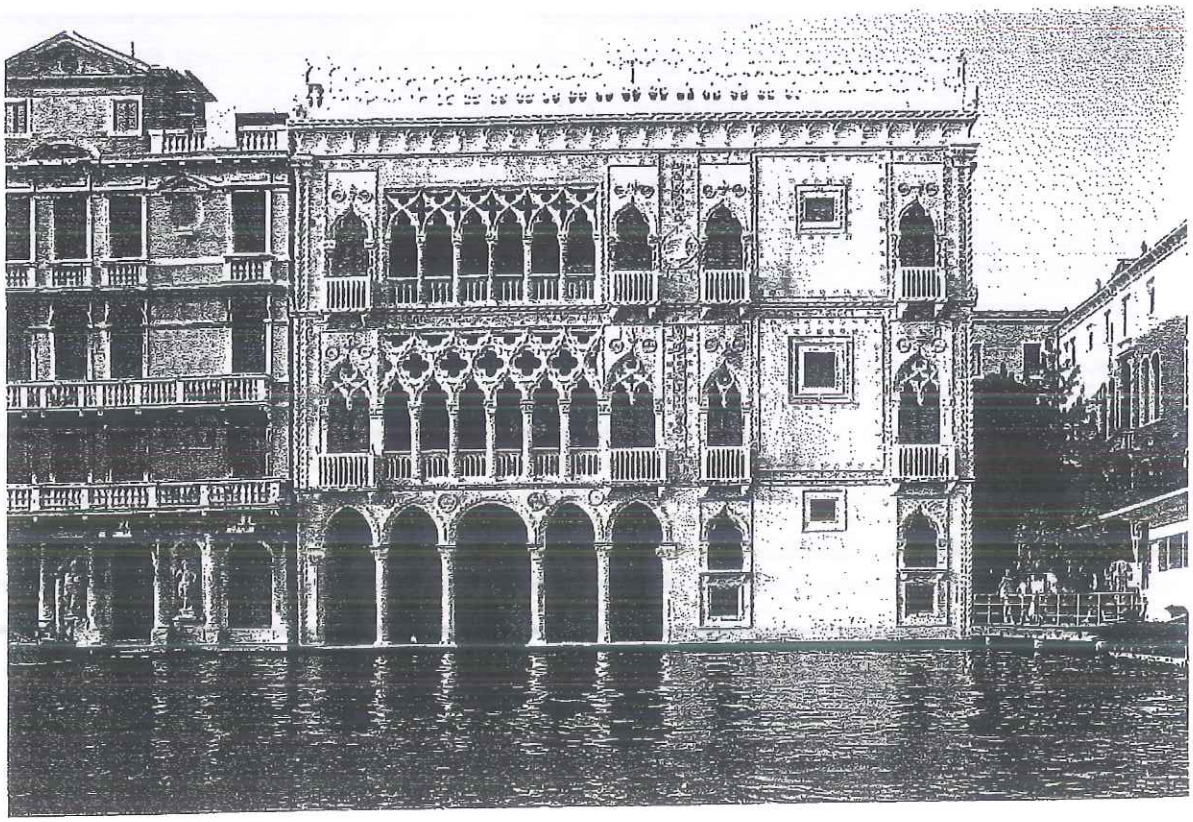
Solo a partire dal 1422 il doge Tommaso Mocenigo – sottoponendosi al pagamento dell'ammenda di 1000 ducati stabilita da una legge del Senato per chi aggravasse l'erario proseguendo il cantiere trecentesco – demolisce i resti delle antiche vestigia e porta a termine il fronte minore del palazzo, mantenendo inalterato il partito architettonico stabilito nel 1340. In tale procedura appaiono riconoscibili valenze simboliche. La *renovatio* – pur se acquisita come programma, per il massimo palazzo veneziano, da quasi un secolo – sembra essere ritenuta gesto peccaminoso; inevitabile, e tuttavia da riparare preventivamente con un donativo che provvede in parte al finanziamento stesso dell'opera. Non è difficile scorgere, in essa, tracce della secolare, biblica consapevolezza della *hybris* sottesa a ciascun gesto fondativo: ora riferita a un'opera di sostituzione edilizia, così da confermare il carattere sacrale attribuito all'originaria sede della potenza e della "santità" veneziane. Al termine della seconda campagna di lavori il nuovo palazzo si presenta come un organismo unitario che ha definitivamente perduto ogni caratteristica di baluardo. Al contrario, il portico terreno che lo avvolge e la loggia a esso sovrapposta parlano insistentemente di "trasparenze", frutto di *securitas*. La moltiplicazione delle aperture nel loggiato superiore, secondo un rapporto di 1:2 rispetto alle arcate sottostanti, e le ae-



Venezia, palazzo Ducale visto dalla laguna.

ree merlature che diverranno consuete nelle fabbriche pubbliche veneziane, sono ciò che accentua il carattere atipico del *palatium* rispetto alla tipologia più diffusa nelle sedi del potere comunale, da Firenze, a Siena, a Perugia. In luogo di possenti basamenti, il *vuoto* del portico, che sembra ricordare come l'intera città sorga su sistemi palafitticoli affondati in laguna; e la "corrosione" della cortina muraria prodotta dalla moltiplicazione delle aperture pare riferirsi al *topos* dell'anomalia, veneziana per eccellenza, della città priva di mura perché difesa da imprendibili "mura" d'acqua[13].

A partire dal rinnovamento dell'unico palazzo noto e definito come tale in Venezia[14], anche le case patrizie reagiscono, adeguando i loro fronti – e si tratta molto spesso di fronti d'acqua – al linguaggio rivestito dall'edificio che tutte le rappresenta e le compendia. Sul consolidato impianto tripartito della casa-fondaco veneziana si depositano dunque nuovi segni di "arredo", mentre resta sostanzialmente invariata la tradizionale distribuzione planimetrica di ascendenza bizantina. Questa risponde infatti non soltanto alle particolari necessità funzionali di residenze di patrizi-mercanti, ma anche alla organizzazione interna della famiglia, cellula del governo pubblico e a esso in qualche modo assimilabile come struttura fondamentale. Al piano terreno, nelle case prospicienti un rio, il *portego* pone in comunicazione l'accesso da terra – cui è attribuita la rilevanza di un ingresso di servizio – con la via d'acqua sulla quale prospetta l'ingresso principale; ai lati si dispongono i *fondaci*, magazzini per la conservazione delle merci. Al piano nobile, e talvolta su più piani, il salone passante centrale che caratterizza la *domus* veneziana è nucleo generatore degli spazi che si aprono su di esso simmetricamente sui due lati. Luogo collettivo della vita familiare, vi confluiscono sovente i componenti di famiglie allargate – frutto di eredità indivise sottoposte dal testatore allo strumento giuridico del fidecommesso – che vivono in settori distinti e periferici della casa. Così come il salone è elemento dominante nella distribuzione interna, allo stesso modo la famiglia allargata domina sui distinti nuclei che la compongono e sui singoli individui che ne fanno parte. Una tale struttura, familiare e architettonica



Matteo Raverti e Giovanni Bon, fronte della Ca' d'Oro.

insieme, è resa trasparente nell'organizzazione di facciata: in corrispondenza della sala passante sovrapposta al *portego*, il diaframma murario è praticamente annullato da sistemi di aperture in serie, che pongono in diretta continuità lo spazio esterno, "pubblico", e l'interno privato della casa. Sono dotate di questo tipo di facciata le fabbriche medievali di ca' Farsetti e ca' Loredan sul Canal Grande, e la non distante e meno conservata ca' da Mosto. Le loro forme ribadiscono la consapevolezza di una consolidata *securitas* rispetto ai nemici esterni, ma vi si riconosce allo stesso tempo un'efficace testimonianza della fiducia reciproca che lega i membri di un medesimo, unitario sistema di governo. O, almeno, è questa l'immagine – la rappresentazione – monumentale che la città offre di sé: non "complessi" concentrati come i monti romani, né, come a Firenze, strutture urbane stratificate riconducibili ai clan familiari[15]. "I fiorentini vivono in palazzi, non in case", secondo un testimone padovano del 1439[16]; al contrario, nella città di sole "case", le residenze patrizie veneziane non lasciano trasparire nella loro struttura e nella loro organizzazione, almeno sino al Quattrocento inoltrato, le fazioni che lacerano il Maggior Consiglio, combattendosi aspramente in occasione dell'elezione del doge attraverso complessi sistemi di alleanze[17]. La proclamazione dell'unità e della concordia interna appare anzi come un fatto corale, collettivamente ricercato e armoniosamente esibito: una vera e propria traduzione in termini architettonici e tipologici dell'analogia platonico-aristotelica tra casa e città, e, insieme, del tema ciceroniano del governo misto, ripetutamente evocato dalle celebrazioni umanistiche. Con ciò non s'intende alludere a una consapevole "messa in opera" di tali temi in termini edilizi; quanto, piuttosto, verificare l'assorbimento capillare nelle forme della rappresentazione di un mito delle cui fonti pochi sono detentori, e tuttavia molti sono coloro che agiscono al suo interno come attivi protagonisti.

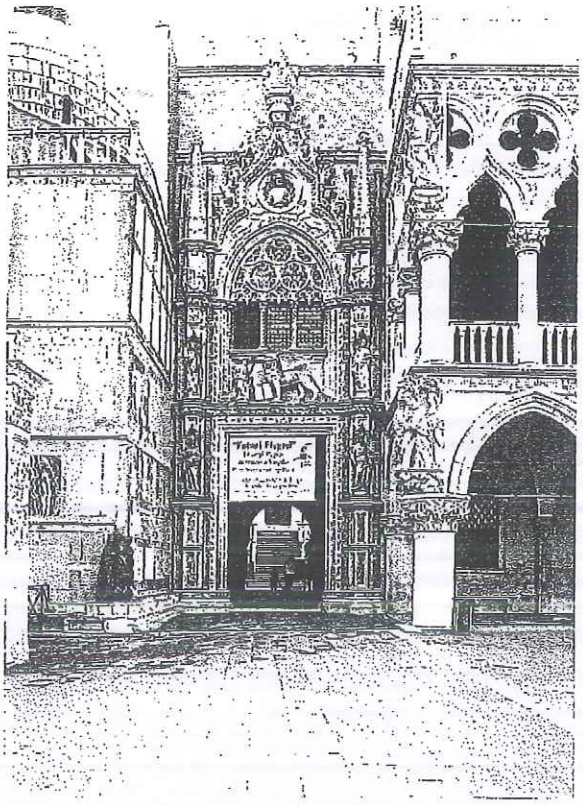
La costruzione della Ca' d'Oro, dal 1423 per Marino Contarini, è un caso emblematico di immediata ripresa dei temi architettonici e simbolici esperiti nel cantiere di palazzo Ducale. Il suo primo committente, Antonio, padre di Marino e Procuratore di San Marco *de ultra*, appare così strettamente legato al doge Tommaso Mocenigo – il promotore del completamento del palazzo dal 1422 – da essere candidato da quest'ultimo in Maggior Consiglio come suo successore, in opposizione a Francesco Foscari. L'impresa edilizia che lo vede coinvolto, a partire dal 1407, si rivela dunque finalizzata alla realizzazione di una residenza ducale privata. La data in cui Marino, delegato dal padre alla cura della fabbrica, firma il contratto con il lapicida Giovanni Bon precede di pochi mesi l'elezione al soglio ducale del Foscari, nell'aprile del 1423: ma ca' Contarini, la magnifica casa di un doge mancato, sembra subire come unica ripercussione della sfortuna politica dei suoi committenti un rallentamento dei lavori, e appare conclusa per il 1436[18]. Nel suo cantiere operano allo stesso tempo diversi maestri, la cui impronta è riconoscibile nella varietà dei particolari decorativi: Matteo Raverti, proveniente dal cantiere del duomo di Milano e capo di una bottega in cui risultano attive maestranze di origine comacina, è responsabile della realizzazione delle due logge sovrapposte in facciata, mentre al Bon vanno ascritti il disegno del portico terreno, la realizzazione delle rimanenti finestre e di altre parti della fabbrica[19]. L'incongruenza tra i partiti decorativi delle logge e quelli delle aperture a esse adiacenti e la mancanza di allineamento dei diversi elementi del fronte mostrano come tali botteghe procedessero isolate l'una dall'altra, probabilmente seguendo un programma di massima controllato dallo stesso committente. Per ca' Contarini, infatti, non è necessario un vero e proprio progetto architettonico, ma è sufficiente il riferimento a modelli e precedenti ben noti. La vistosa asimmetria dell'impianto, e le sue ripercussioni sul fronte, sono determinate da una consolidata prassi costruttiva che impone la riutilizzazione delle fondazioni preesistenti, vincolo determinante per ogni nuova fabbrica. Nel caso della Ca' d'Oro, è il mantenimento della corte interna e della cisterna originaria in essa scavata a determinare l'assetto planimetrico. L'asse mediano del portico, vistosamente dilatato rispetto alle campate adiacenti tanto da originare un arco ribassato, riprende l'analoga enfasi assiale dei *porteghi* di tradizione bizantina, sul modello di ca' Farsetti o di ca' da Mosto, quest'ultima poco

distante dalla Ca' d'Oro: va infatti notato che il *portego* è l'unico settore della fabbrica interamente realizzato su palificate nuove, e non risente dunque di vincoli da riferire a fondazioni preesistenti[20]. Per quanto riguarda l'impaginato del settore principale del fronte, il modello è quello di palazzo Ducale. Dal quale proviene la "cifra" portico-loggia, come pure il coronamento merlato – forse segno residuo delle frustrate ambizioni ducali di Antonio Contarini – e la triplice cordonata di colonnine tortili che delimitano la lastra di facciata, risultanti dalla moltiplicazione dei più semplici tortiglioni angolari del palazzo. Il rivestimento marmoreo dell'intero fronte costituisce il vero carattere esclusivo di ca' Contarini – per il resto assumibile come modello quasi esemplare di casa-fondaco – con il quale la fabbrica entra in aperta competizione con la stessa residenza ducale. Anche la foglia d'oro applicata ai principali particolari decorativi è mutuata da quest'ultima, in cui nel 1401 Pierpaolo Jacobello delle Masegne aveva realizzato il monumentale baldacchino su pilieri – la "fenestra grande indorada" – della sala del Maggior Consiglio, aperta verso il bacino. Nell'arredo aureo di ca' Contarini sembrano infine riecheggiare le parole della profezia formulata da Tommaso Mocenigo sul letto di morte, rivolta contro Francesco Foscari e indirizzata a dimostrare la fecondità della prosecuzione della sua politica marittima e pacifista sul fronte di terraferma, incarnata dal proprio candidato al corno ducale Antonio Contarini: "Sarete signori de l'oro"[21].

"Quelli che diseno voler tuor messer Francesco Foscari, non intendo per qual rason ... dise busie et anche molte cose senza alcuno fondamento, et sora et vola più che non fa i falchoni. Et Dio nol voix, se vui el farete doxe, de brevi sareti in guerra"[22]. Con queste estreme parole il doge Mocenigo tenta di scongiurare l'elezione del suo nemico, il quale tuttavia gode in Consiglio di appoggi tali da risultare infine prescelto. Dal punto di vista politico, le previsioni del vecchio doge si riveleranno, com'è noto, esatte: il 1423, data dell'assunzione del Foscari alla dignità ducale, rappresenta infatti una svolta – quasi un punto di non ritorno – nella vicenda politica veneziana. Le guerre milanesi, tese a contrastare la formazione di un potere forte ai confini del dominio della Serenissima, segneranno la irreversibile trasformazione della strategia della Repubblica: lo spostamento degli interessi dalla supremazia marittima all'investimento economico e all'impegno militare in terraferma, quel "lassar el mar et coltivar la terra" deprecato dai difensori dell'originaria vocazione veneziana e immediatamente raccolto dagli osservatori politici come motivo di preoccupazione nel panorama dei precari equilibri tra le potenze italiane.

Il progetto imperialista di Francesco Foscari non va disgiunto dalle sue trasposizioni in termini di strategia della rappresentazione: si tratta della medesima congiuntura in cui fanno la loro comparsa i primi riferimenti letterari all'imitazione di Roma, precedentemente citati. A fronte di tali riferimenti, le architetture e i programmi decorativi si pongono piuttosto sul piano dell'allusione che non su quello della riproposizione filologica di modelli antichi; ma è fuor di dubbio che negli anni del dogado Foscari si concentri la gran parte delle "infrazioni" al mito bifronte dell'uguaglianza patrizia, e della indipendenza di Venezia da Roma. A infrangere l'esibizione di uguaglianza varrà la fondazione di ca' Foscari, residenza privata della famiglia ducale, e l'evocazione di temi "romani" si renderà riconoscibile nelle opere di completamento della *renovatio* palatina: nella porta della Carta, nell'arco Foscari, e nella decorazione musiva della cappella dei Mascoli in San Marco, di diretta committenza ducale.

Il contratto con Giovanni e Bartolomeo Bon per la realizzazione del monumentale baldacchino che satura il vuoto tra il corpo quattrocentesco del palazzo Ducale e la chiesa marciana – la porta della Carta – è firmato dai Provveditori al Sal nel 1438[23]; ma i lavori relativi a tale scenografico ingresso sono intrinsecamente legati a quelli dell'andito voltato a crociera sul quale esso si apre, che fiancheggia a ovest il cortile del palazzo per una estensione di sei campate, fino a uscire sul cortiletto detto "dei Senatori" con un arco inquadrato da colonne. L'apparizione di una struttura voltata in Venezia – la cui conformazione fisica meglio s'adatta a coperture piane – è da considerarsi di per sé un evento di eccezione, ed è riferibile all'intervento del maestro cremonese Stefano Bon[24]. Andito e arco Fo-





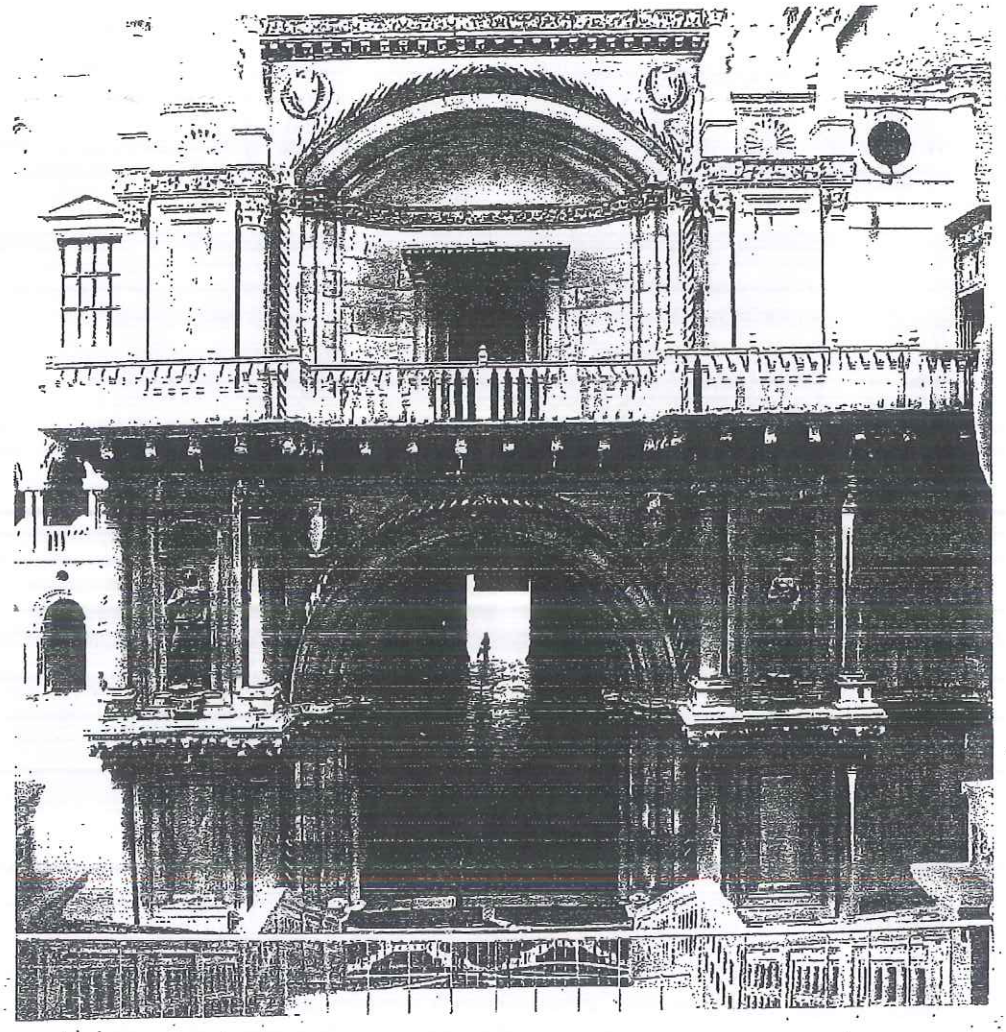
Giovanni e Bartolomeo Bon, porta della Carta in palazzo Ducale.

Giovanni e Bartolomeo Bon, Stefano Bon, andito Foscari in palazzo Ducale.

scari – quest'ultimo completato solo negli anni sessanta del secolo, durante il dogado di Cristoforo Moro – sono entrambi dominati dalla figura ducale, inginocchiata davanti al leone marciano alla base del grande *retablo* posto a incorniciare la porta della Carta: un'ostentata appropriazione privata, da parte del Foscari, del nuovo percorso processionale che introduce al palazzo.

La "macchina" gotica della porta riprende alcuni dei motivi del finestrone della sala del Maggior Consiglio realizzato nel 1400 da Pierpaolo delle Masegne: gli alti pilieri con nicchie, il fastigio mistilineo del coronamento e la decorazione a foglia d'oro. L'andito, posto *en enfilade* con il campanile, funge da cannocchiale di collegamento tra piazza e palazzo, e troverà il suo conclusivo esito nello scalone monumentale – che sarà detto "dei Giganti"[25] – realizzato da Antonio Rizzo nel cortiletto dei Senatori dopo l'incendio del 1483. Ma nel suo insieme, l'itinerario cerimoniale che introduce al cortile appare fruibile come una sorta di "viaggio architettonico". Varcata la transenna gotica, percorso l'andito ritmato dai costoloni delle crociere, il "crescendo" che accompagna la variazione linguistica conduce all'apertura che inquadra la scala, consapevole e volontaria allusione all'Antico. Essa si compone di un'arco a tutto sesto con oculi tangenti – di non improbabile derivazione diretta dall'arco augusteo a Rimini – e chiave figurata, fiancheggiato da coppie di colonne sovrapposte, inquadranti nicchie a conchiglia. Dotate di capitelli fogliati e di basi decorate da *griffes* a foglie d'acqua – queste ultime provenienti dal repertorio tardogotico – le colonne sono parzialmente annicchiate nella muratura retrostante. Si ripropone, con ciò, una soluzione largamente impiegata in epoca medioevale, che riconosce tuttavia i suoi precedenti in ben noti modelli romani di tempietti e mausolei[26]. Per queste sue peculiari caratteristiche, l'arco Foscari è stato da più parti definito, con termine ambiguo, opera "di transizione".

A favore della consapevolezza programmatica rivelata dall'arco si può invocare l'altrettanto volontaria opzione linguistica espressa dalla tomba Foscari, nella chiesa dei Frari: nobilitata da due monu-



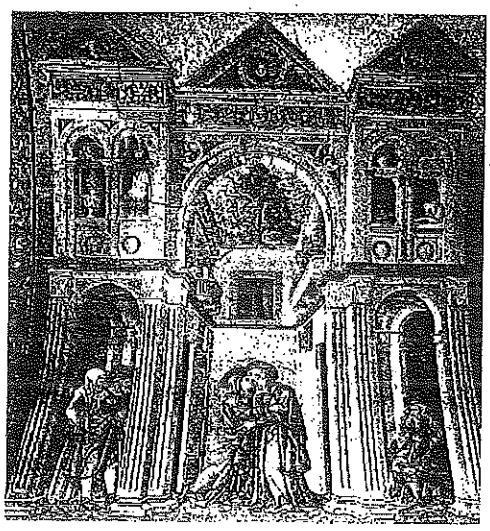
Bartolomeo Bon, arco Foscari

mentali colonne pseudocorinzie su alti piedistalli del tutto fuori contesto nell'impaginato gotico del monumento parietale, poste a parlare, con la loro esibita estraneità, di una *dignitas* che ritorna dall'Antico[27]. E, ancora, come indiscutibile prova di consapevolezza andranno valutati i fondali architettonici che nella cappella dei Mascoli inquadrano la *Visitazione* e la *Dormitio Virginis*, degli anni trenta-quaranta del secolo[28]. Già attribuiti a Matteo Giambono, Andrea del Castagno e Jacopo Bellini, per l'ideazione di tali fondali Carlo Bertelli ha recentemente avanzato i nomi, persuasivi, rispettivamente di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta e di Paolo Uccello[29]. Nella scena della *Visitazione*, l'incontro di Maria e Elisabetta ha luogo all'interno della campata mediana di una struttura a tre fornici con archi inquadrati da lesene, occlusa sulla sfondo da una quinta muraria: una sorta di "calle" cieca, che suggerisce di interpretare l'intera quinta come esito quasi casuale del collegamento tramite un ponte sospeso – l'arco centrale – di due fronti di "case" prospicienti la medesima arteria[30]. Una simile soluzione è infatti diffusa nel panorama urbano di Venezia, e dichiara l'appartenenza di due edifici posti l'uno di fronte all'altro a un unico complesso di *case da statio*[31]. E tuttavia, l'allusione dell'inquadratura architettonica tripartita al tipo dell'arco onorario romano è troppo palese perché possa non essere riconosciuta, resa anzi ancor più aulica dalla sua inedita associazione ai tre timpani triangolari – probabilmente mutuati dal coronamento gotico del duomo di Siena – sovrapposti a ciascuna campata[32]. Vecchietta proporrebbe dunque, con la sua scena urbana, una geniale operazione di "traduzio-

ne" e ibridazione di modelli, tale da rendere meno dirompente l'apparizione in laguna del primo vero e proprio arco trionfale all'antica: di nuovo, in una committenza direttamente riferibile al doge Foscari, l'allusione all'*exemplum* romano apparirebbe dunque preventivamente mediata. Non altrettanto avviene per la cornice architettonica della *Dormitio Virginis* – una rielaborazione della struttura trionfale della *Trinità* di Masaccio – l'apparizione della quale, secondo Bertelli, potrebbe aver causato uno sconcerto tale da provocare la partenza di Paolo Uccello da Venezia nel 1430, e una sospensione temporanea dei lavori di mosaico all'interno della cappella[13]: si riconoscerebbe, in simili circostanze, qualcosa di non troppo distante dagli interventi di "censura" sulla letteratura encomiastica troppo esplicitamente allusiva ai trionfi di Roma imperiale. Quando alcuni dei motivi dell'aulico arco della *Dormitio* verranno ripresi dai Bon per l'arco Foscari – e tuttavia mediati con caratteri più tradizionali – saranno passati almeno vent'anni dalla eversiva proposta di Paolo Uccello, ed essa avrà perso almeno parte della sua originaria forza d'urto: il che conferma le "tecniche" della caratteristica *prudentia* veneziana.

Nel loro insieme le opere pubbliche riconducibili alla committenza foscariana, pur con diverse sfumature, appaiono concordi nel rappresentare la politica imperialista del doge, cantato da Filippo Morandi come "dux augustus"[14]. A dare forma a tale rappresentazione concorrono retaggi goticheggianti e allusioni umanistiche, posti su di un medesimo piano di rilevanza e reciprocamente contaminati. Più che a una fase di transizione, dunque, sembra utile riferirsi a una congiuntura in cui diversi linguaggi non sono ancora posti in alternativa, compiutamente compresa e interpretata anche dal senese Vecchietta, originario di una repubblica che come Venezia è vigile custode della propria tradizione. Il doppio registro applicato nell'architettura della *Visitazione*, e ripreso nuovamente anche nella stessa sepoltura ducale, si ripropone disaggregato, rispettivamente nella porta della Carta e nell'arco Foscari: all'esterno, un "trionfo" goticheggiante per proseguire il rinnovamento dei fronti del palazzo, caratteri all'antica attribuiti all'arco interno. Un'operazione paratattica, due facce della medesima medaglia per un unico programma eterodosso di celebrazione personale, simultaneamente tradotto in "dialetto locale" e in lingua latina. Va piuttosto sottolineata la duttilità manifestata, nella declinazione di un simile "bilinguismo", dalla bottega dei Bon, responsabili dell'intera operazione relativa alla porta, all'arco e all'andito, protrattasi per almeno tre decenni.

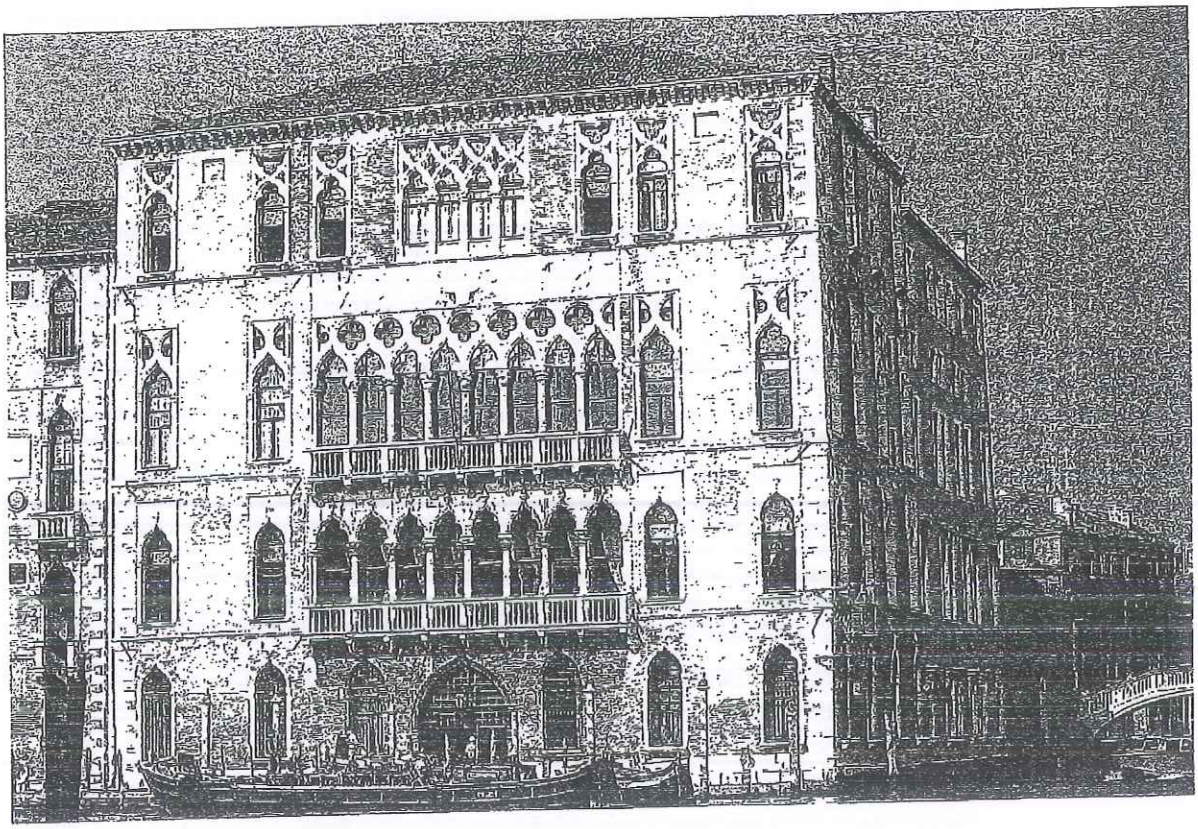
L'attitudine "pluralista" di Foscari rispetto ai vocabolari artistici è confermata dalle scelte relative alla propria residenza familiare, in cui l'accento si appunta sulla scelta del sito e sull'enfasi dimensionale. L'area sulla quale insiste è acquisita dal Foscari nel 1452, a seguito dell'espropriazione da parte



Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Visitazione*. Basilica di San Marco, cappella dei Mascoli.



Paolo Uccello, *Dormitio Virginis*. Basilica di San Marco, cappella dei Mascoli.

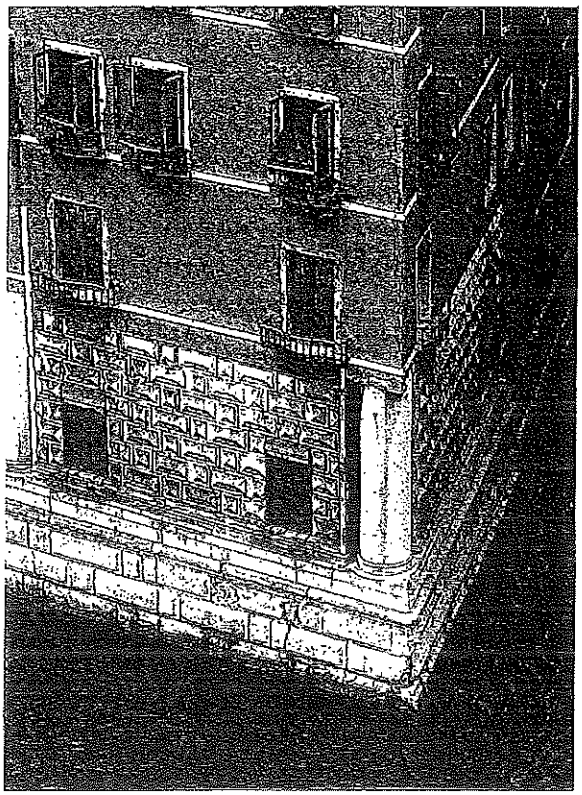


Ca' Foscari, fronte sul Canal Grande.

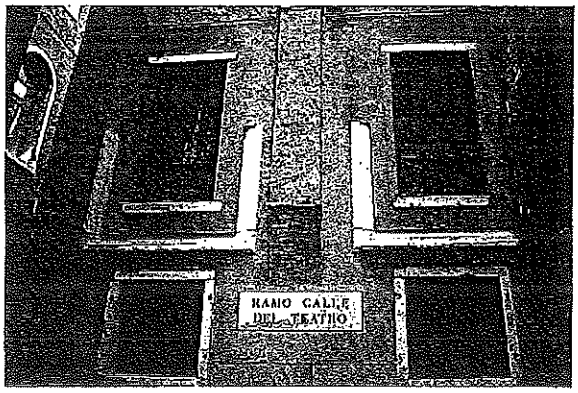
della Repubblica delle case del nemico milanese Francesco Sforza[35]. Rispetto alla costruzione precedente il filo di fabbrica è portato in avanti fino al limitare della riva, così da ottenere quella posizione privilegiata "in volta di canal" che viene immediatamente percepita come esclusiva[36]. In ca' Foscari l'impianto tripartito della casa fondaco è fedelmente riproposto su tre piani, e appare denunciato sulla lastra di facciata dalla contrapposizione tra le logge sovrapposte al centro e le ali laterali murate. E tuttavia, un radicale mutamento funzionale interviene a denotare la sua appartenenza a una nuova "serie" tipologica. A contatto con le acque del Canal Grande, in luogo del *portego* terreno si innalza in ca' Foscari un basamento marmoreo continuo: la scomparsa di uno degli elementi costitutivi della tipologia residenziale lagunare registra dunque un irreversibile punto di discontinuità. Chiusa e imponente, la mole della fabbrica ostenta il rigoroso controllo geometrico del proprio impaginato, frutto di progetto e di impegno tecnico: "Francesco Foscari, che lavorò i suoi fondamenti in pie 7 de acqua", come nota un contemporaneo[37]. Quella che Ennio Concina ha definito la "prima aperta violazione ... la prima dismisura" nei confronti del tessuto continuo delle residenze patrizie sul Canal Grande[38] non si compie – come già nelle occasioni di pubblica committenza foscariana – sotto il segno del rinnovamento formale o decorativo, bensì attraverso un imperioso gesto di conferma della legittimità di un'opzione tipologica, che non esclude, tuttavia, una rilevante trasformazione funzionale. Ca' Foscari costituisce dunque una efficace dimostrazione dell'indissolubile intreccio, nella Venezia del primo Quattrocento, tra *novitas* e *consuetudo*.

A incrinare una simile sintesi provvede, ancora negli anni cinquanta del secolo, un progetto ben più dirompente e ambizioso, e perciò arrestato in una fase ancora germinale: si tratta dell'edificio noto come "ca' del Duca". Posta quasi di fronte a ca' Foscari, e progettata in evidente competizione con quest'ultima, è riferibile a Bartolomeo Bon che nel 1457 presta la propria opera al servizio della potente famiglia Corner. I due fratelli committenti, Andrea e Marco, detengono in città il monopolio

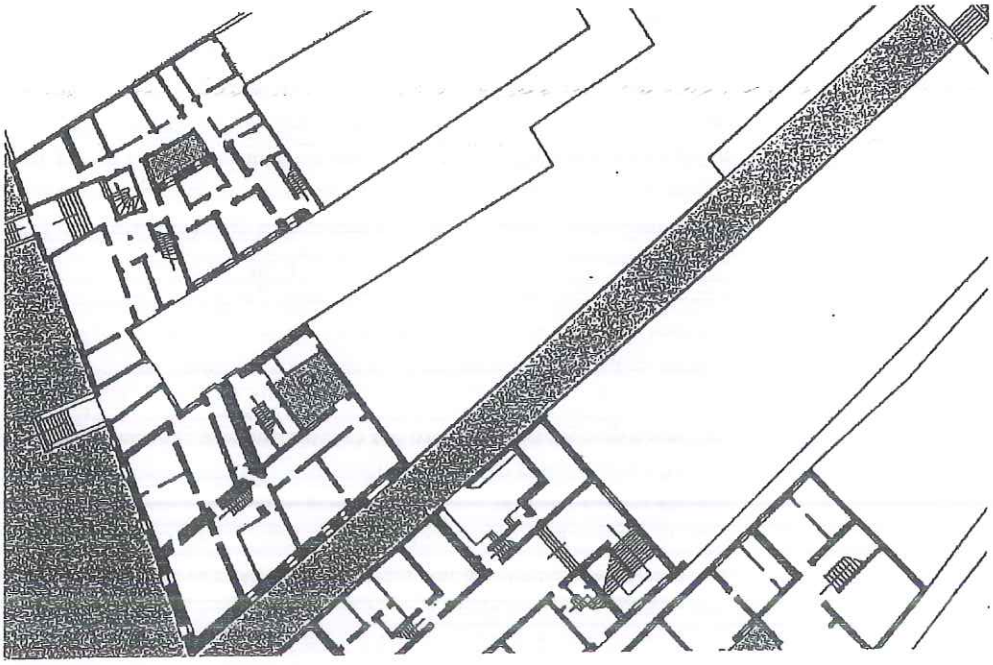
del commercio dello zucchero e sono tra i patrizi più politicamente influenti, tanto da controllare in più occasioni l'elezione ducale[39], anche se le loro fortune sono provvisoriamente intralciate da un'accusa di corruzione a causa della quale vengono esiliati a Cipro[40]. Ma nel momento in cui si fonda la loro residenza veneziana sul Canal Grande, essi non sono ancora caduti in disgrazia: in tale progetto si esprimono dunque palesemente – come già in quello relativo alla Ca' d'Oro – le loro altissime ambizioni, frustrate le quali i committenti rinunciano a condurre a termine la costruzione. La lettera con la quale Marco offre in vendita la casa al duca di Milano Francesco Sforza nel 1460, a cantiere già avviato, contiene un'accurata descrizione del progetto in corso di esecuzione, tale da consentire di riconoscere nel frammento di edificio realizzato l'originario pensiero di Bartolomeo Bon per una gigantesca mole. "La dicta fazada a do torre da lado como a la Caxa del Marchixo de Farara, la qual torre sono de marmoro a diamante, e la riva fra le do torre con colonne grossissime de marmoro"[41]. Il modello tipologico indicato dal committente all'architetto è dunque il cosiddetto Fondaco dei Turchi, vale a dire la casa dei Pesaro poi ceduta al signore di Ferrara[42]. Un edificio con portico e loggia al centro fiancheggiati da due torri lievemente aggettanti, assunto dagli studiosi a prototipo per le residenze patrizie lagunari; ma già investito di tale ruolo – come s'evince dal documento – nel XV secolo. E infatti, il frammento tuttora visibile della casa dei Corner, tra il Canal Grande e il rio del Teatro, mostra il basamento di una torre angolare rivestito di bugne a punte di diamante, elevato su di uno zoccolo a bugnato piatto, con conci rettangolari e quadrati alternati. A delimitare la torre, due rocchi di colonna dotati di base attica indicano con il loro diametro di appartenere a un ordine colossale – il primo di tale specie in assoluto. Le colonne si presentano annicchiate nella muratura retrostante e dotate di *griffes* alla base. Tali caratteristiche, che richiamano quelle già esaminate nell'arco Foscari in palazzo Ducale, insieme alla cronologia ricostruibile attraverso i documenti, permettono di assegnare con sicurezza il progetto descritto e il frammento realizzato a Bartolomeo Bon[43]. È



Bartolomeo Bon, basamento e colonna di ca' del Duca d'angolo con il Canal Grande.



Bartolomeo Bon, cornici delle finestre sul cortile della sala grande di ca' del Duca.



Pianta di ca' del Duca (da Talamini 1990).

dunque necessario escludere dalle ipotesi attributive i nomi di Filarete e dell'ingegnere militare Benedetto Ferrini – entrambi inviati a Venezia da Francesco Sforza con l'incarico di occuparsi della residenza ducale – già altrimenti avanzate[44]. L'Averulino inserisce in effetti nel suo *Trattato* la rappresentazione di un "palazzo in luogo paludoso", da più parti indicata come una ripresa del progetto per ca' Corner[45]. E tuttavia, se pure Filarete ebbe in mano i disegni "segreti" di Bartolomeo Bon – da questi peraltro rifiutati alle richieste degli inviati del duca[46] – non ne comprese i caratteri distintivi: né l'ordine colossale di colonne, né il rivestimento a punte di diamante dello zoccolo delle torri, che non compaiono nella tavola del *Trattato*.

A caratterizzare il progetto di ca' Corner come *unicum* contribuiscono anche le sue dimensioni, puntualmente precisate nella lettera di Marco Corner. Una "salla in terra" di 30 passi e mezzo (53 metri) di lunghezza, alta 11 metri e larga tanto quanto la riva sul canale; fiancheggiata nelle due ali laterali da sei "camare [che] se domandeno magazinii", alte la metà della sala: i fondaci per le merci. L'edificio sembra dunque sfuggire, con le sue misure, alla categoria del palazzo patrizio. Le fabbriche da erigersi sull'area oggi nota come "Corte del Duca" sembrano piuttosto configurarsi come due quinte di "case" – le ali laterali – prospettanti su una sorta di lunga "piazza coperta": la sala di 30 passi e mezzo. La veridicità delle misure fornite da Marco è testimoniata da frammenti di grandi finestre – 1,90 metri circa di larghezza – tuttora visibili nel settore verso terra dell'area, aperte su un muro posto a 53 metri dalla riva sul Canal Grande, vale a dire sul limite verso terra della grande sala. L'individuazione del muro di fondo della sala consente di accertare l'impostazione del cantiere quattrocentesco, avviato, contemporaneamente, alle due estremità d'acqua e di terra. Il rilievo dei lacerti costruiti permette inoltre di precisare le informazioni trasmesse dal committente. La sala terrena passante, ancora oggi identificabile nelle murature di maggior spessore, assume la caratteristica forma a T con braccio trasversale prospiciente il Canal Grande – la *crozola* della tradizione lagunare[47]. I muri perimetrali della sala risultano paralleli, rispettivamente, al Canale e al rio laterale che delimita l'area a est. La descrizione di Marco prevede una seconda sala al piano nobile, mentre le ali laterali avrebbero ospitato le dodici stanze private della casa; su ciascuna torre un terzo piano, con le caratteristiche di mezzanino, sarebbe stato verosimilmente adibito a locali di servizio. E infine, due cortili "non troppo

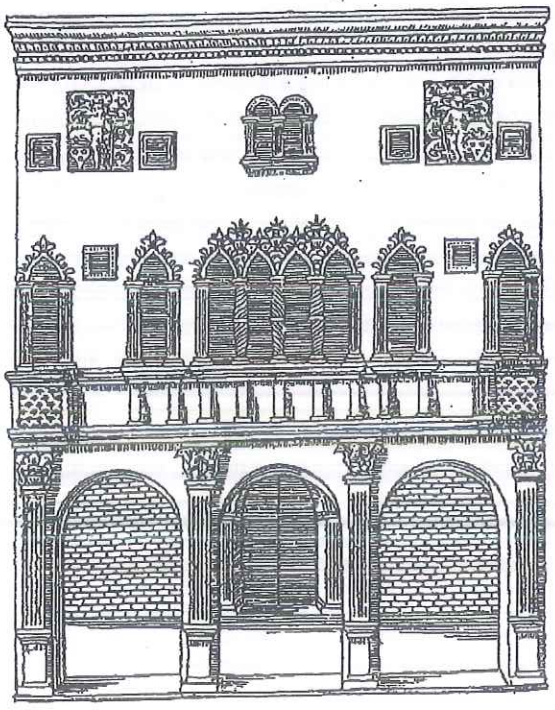
grande con uno pozo per cadauna corte" avrebbero fornito ai due saloni sovrapposti una illuminazione diretta sui lati; un terzo cortile, al fondo della casa verso terra, costituisce il quarto affaccio dei saloni e risulta dalle misure in forma di trapezio irregolare, a seguire la forma fuori squadro dell'area. L'impianto tripartito, la presenza dei magazzini al piano terreno e la forma del salone passante sono gli elementi che assimilano la casa dei Corner alla tradizionale residenza veneziana. A fare di essa un edificio d'eccezione valgono l'ordine colossale di colonne, il rivestimento bugnato, il ricorso a ben tre cortili. Quale conseguenza dell'"atto mancato" dei due fratelli committenti va considerata l'apparizione di bugne a punta di diamante nello zoccolo del fronte sul rio della residenza ducale, ad opera di Antonio Rizzo, negli anni ottanta del secolo[48]: che testimonia principalmente come il palazzo dei Dogi – ora disponibile ad accogliere soluzioni di avanguardia esperite in occasioni di committenza privata – abbia esaurito la sua funzione di modello, propria del Trecento e del primo Quattrocento[49]. Nemmeno lo Sforza condurrà a termine ca' del Duca, verosimilmente per ragioni economiche e politiche insieme: appare infatti poco persuasivo che la Signoria potesse guardare senza diffidenza a un'opera tanto colossale quanto eccentrica, per di più posseduta da un nemico, solo occasionalmente alleato e in ogni caso poco affidabile. È comunque significativo che, dopo la prima "infrazione" dimensionale di ca' Foscari, la famiglia Corner, non meno ricca né meno ambiziosa, abbia potuto pensare a un eccesso ancor più dirompente, anch'esso legato alla mentalità e alle tendenze maturate durante il regno del *dux augustus*[50].

Ancora al medesimo ambito può essere ricondotta un'operazione di pubblica committenza avviata durante il dogado di Pasquale Malipiero (1457-62) e conclusa dal doge Cristoforo Moro (1462-71), entrambi solo in apparenza opposti al Foscari come orientamento politico. Si tratta della monumentale porta di accesso all'Arsenale, luogo depositario della sapienza tecnica della Repubblica. Con essa e con la platea che la inquadra, realizzata in funzione delle processioni ducali, si chiude, tra il 1457 e il 1468, la "serie" di archi all'antica che caratterizza a Venezia la prima metà del secolo. Unica in Italia, in questi anni, per correttezza archeologica – e apparentabile solo all'arco di Castelnuovo a Napoli per l'impaginato d'insieme – la *Porta Magna* ripropone senza incertezze il modello dell'arco dei Sergi a Pola, romano e autoctono allo stesso tempo, utilizzando colonne e capitelli di spoglio bizantineggianti[51]. Appare dunque del tutto singolare che per tale opera, tanto rilevante quanto isolata nel suo rigore filologico, i documenti tacciano il nome – o i nomi – degli architetti che ne furono responsabili: la disparità che si osserva tra la parte inferiore del portale e l'attico che lo sovrasta suggerisce infatti la presenza di almeno due diversi maestri, non dotati di uguale confidenza con la grammatica antica. Esclusa per mancanza di opere di riferimento dotate di analoga tensione antichizzante la tradizionale attribuzione a Antonio Gambello – il primo proto della chiesa di San Zaccaria – l'assoluta estraneità del portale a quanto si viene realizzando in Venezia in quegli stessi anni ha condotto Ennio Concina a proporre il nome del Filarete come suggeritore del modello alla cerchia ducale; la presenza di Antonio Averulino è infatti documentata in città alla fine degli anni cinquanta[52]. In ogni caso, anche a prescindere dalla questione attributiva – ma il silenzio dei documenti lascia supporre una sorta di censura postuma su un'operazione tanto dirompente quanto "dimenticata" e di fatto priva di efficaci conseguenze architettoniche in laguna – la porta dell'Arsenale costituisce il vero e proprio compimento del filone rappresentativo inaugurato nella cappella dei Mascoli e proseguito con l'arco Foscari. Romana e romaica insieme[53], essa coniuga in un unico oggetto l'allusione all'antico *imperium* e il riferimento al *dominium* veneziano, la cui nuova denominazione è sancita dal Maggior Consiglio il 9 maggio 1462 con l'eliminazione del termine "Comune" dalla Promissione Ducale[54]. Non appare dunque casuale che entrambi i dogi coinvolti nella realizzazione della porta e della antistante platea – Malipiero e Moro – siano salutati con espressioni analoghe a quelle già apparse in riferimento a Foscari: "alterum Julium Cesarem" il primo, del quale una medaglia di Marco Guidizzani celebra la "Concordia Augusta"[55]; sotto il triplice segno di

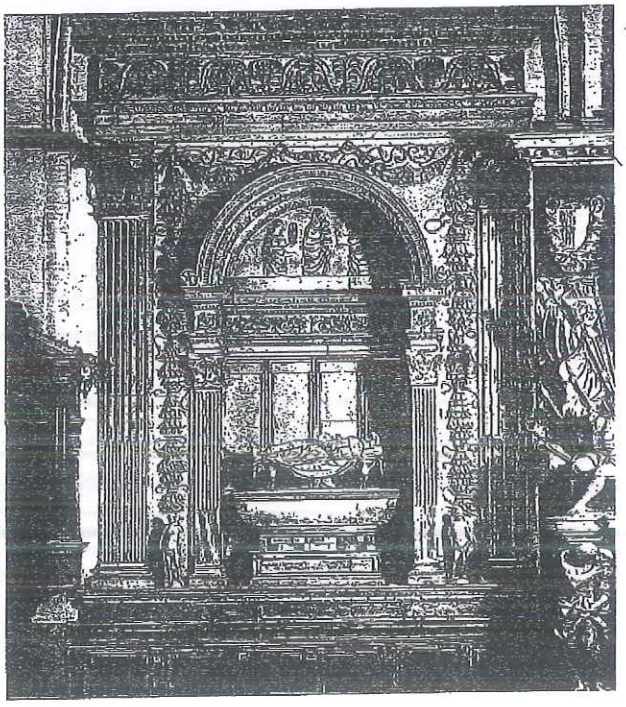
Tito, Traiano e Augusto il secondo, nelle parole di augurio di Nicola da Cusa[56]. E tuttavia, il "crescendo" architettonico costituito dalla successione degli archi all'antica e commentato da eccezionali ancorché isolate fabbriche private, sembra arrestarsi alla seconda metà del secolo. Le grandi operazioni artistiche si concentrano ora principalmente sull'edilizia religiosa, dando luogo a forme ambigue e di difficile interpretazione, tali da suggerire ipotesi di lettura tra loro contrastanti: espressive di una volontà di *renovatio*, o, al contrario, manifestazioni di conservatorismo politico e architettonico. Ma prima di affrontare la "svolta" che sembra prodursi in Venezia, è opportuno allargare il campo, prendendo in considerazione singole vicende urbane e architettoniche significative – alcune recentemente indagate – relative alle città del Dominio, allo scopo di estrarne materiali di confronto necessari alla storicizzazione della "resistenza" veneziana. Se infatti Venezia media e dilata i suoi tempi, le città del Dominio sono al contrario interessate da improvvise accelerazioni che ne sospendono – almeno provvisoriamente – il ruolo subordinato.

È ciò che avviene a Padova nei decenni intorno alla metà del secolo, quando la ricezione in presa diretta delle novità toscane trasforma la sede dell'unico *studium* della Repubblica in "officina" artistica, segnata dalla presenza di Donatello, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea Mantegna e Pietro Lombardo, che in città compie il proprio apprendistato[57]. Pur non mancando i canali di comunicazione artistica tra Venezia e Padova – gli stessi artefici, ma anche i patrizi veneziani educati presso lo Studio, nella loro veste di futuri committenti – le profezie antichizzanti donatelliane e l'archeologismo mantegnesco hanno però esiti attenuati in Venezia. Le grandi strutture voltate che inquadrano la scena del *Miracolo della Mula* di Donatello, nell'arca del Santo (1446-50), sono estranee alla pratica costruttiva lagunare; e la grammatica degli ordini ricomposta negli affreschi di Mantegna nella cappella Ovetari agli Eremitani sembra scontrarsi con deformazioni riconducibili alla plurisecolare pratica del reimpiego di materiali di spoglio di età tardoromana e bizantina, provenienti dalle isole della laguna, dalla Dalmazia e da Costantinopoli. La stessa architettura padovana si misura a fatica con le invenzioni immaginate in pittura, nella scultura, e nella sperimentazione architettonica *in vitro* attuata attraverso i monumenti funebri. Le opere d'esordio di Pietro Lombardo – la tomba Roselli al Santo (1465)

Pietro Lombardo, casa Olzignani a Padova in una xilografia del 1653.



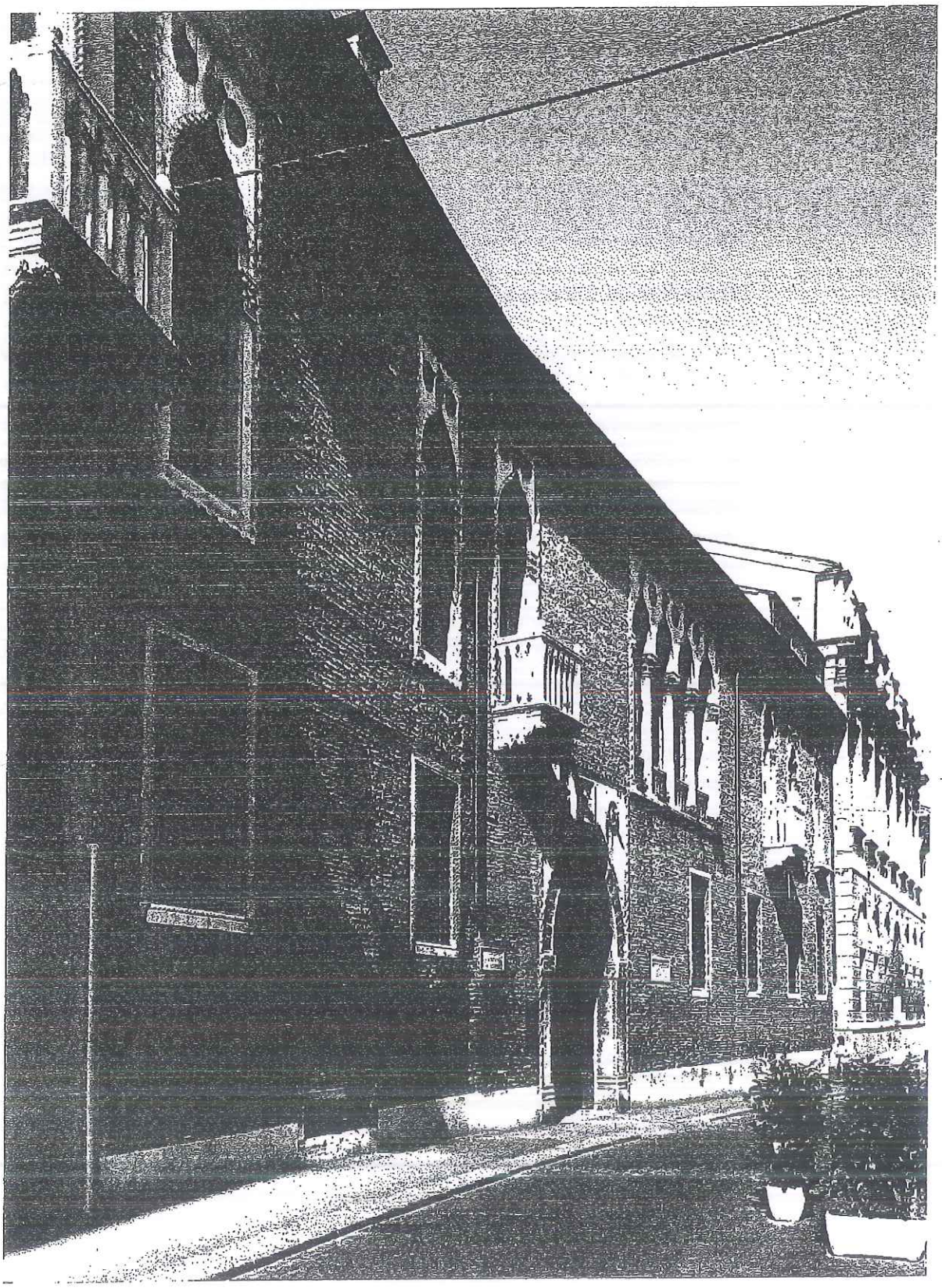
Pietro Lombardo, tomba Rosselli nella basilica del Santo a Padova.



e casa Olzignani (1464-67) – esibiscono con evidenza la loro discrasia. La prima, manifestamente aulica nell'accostamento paratattico di due ordini di lesene scanalate e rudentate, mostra la ricezione delle innovazioni introdotte da Rossellino nella tipologia del monumento funebre[58]. Nella seconda – vero e proprio *pastiche* di stilemi gotico-moreschi nella quadrifora archiacuta – gli elementi architettonici all'antica sono trattati come "inserti" decorativi, alla pari dei vasi che s'interpongono tra i lobi delle aperture. Le lesene applicate alle tre campate diseguali del portico terreno non inquadrano gli archi, ma si sovrappongono semplicemente ai pilastri, senza ricondurli a ordine e "misura". È verosimile che in casa Olzignani l'opera di Pietro si sia limitata alla fornitura di elementi scolpiti – cornici di finestre, balaustri, vasi e lesene – per una fabbrica non soggetta al controllo di un architetto. Una simile prassi risulta infatti documentata per la coeva casa Miglioranza in contrà del Carmine, per la quale è richiesta al Lombardo la fornitura di "fenestras, balchonatas, portas et podiolos et strafora ac rosetas si occurret ... *ad modernam*": ciò che Pietro interpreta riproponendo, per gli "arredi" del fronte, il proprio repertorio sovraccarico di ornati, questa volta applicati ad aperture a pieno sesto[59]. Due linguaggi, dunque, quelli applicati a Padova, rispettivamente all'architettura rappresentata e in quella costruita: e nelle case padovane, l'appartenenza a un ceto dominante appare legata non tanto all'aggiornamento stilistico, quanto alla profusione decorativa.

Diversamente in Vicenza, dove la competizione tra gruppi familiari emergenti – sin dalla dedizione alla Serenissima nel 1404 spaccati nella contrapposizione tra reazione antiveneziana e "partito" marchesco – incide segni vistosi sulla forma della città. Nello schieramento filoveneziano si riconosce – almeno sino alla fine del secolo – la famiglia da Porto, detentrice del primato della ricchezza nell'oligarchia locale[60] e responsabile di una lucida strategia di politica urbana. A partire dal 1419 i da Porto avviano un sistematico programma di acquisizione di aree prospettanti sulla contrà di porta di Posterla – una delle direttrici che conducono dalle mura fino al cuore urbano della piazza e del palazzo pubblico – che trova il suo esito nella "colonizzazione" dell'intera arteria[61]. Su una delle strade di maggiore rilevanza della città prospetta dunque, almeno dalla metà del secolo, una sequenza continua di case appartenenti ai diversi rami della medesima famiglia, che esibisce con ciò la propria posizione di supremazia all'interno della nobiltà vicentina. Non si tratta tuttavia di un insediamento difeso, sul modello dei monti romani tardomedievali: l'intera strada si presenta aperta e delimitata da orti sui fronti interni, a segnalare una posizione di saldo controllo politico da parte dei suoi occupanti. Solo alcune delle undici case da Porto documentate nel Cinquecento sono ancora visibili, se pure in qualche caso alterate. Ciononostante, contrà Porti – come risulta denominata almeno dal 1563, in conseguenza della sua trasformazione in chiave familiare[62] – mantiene a tutt'oggi evidente il suo carattere tardogotico, sul quale non giunge a prevalere nemmeno il successivo e isolato intervento palladiano del palazzo di Iseppo da Porto, polemicamente "fuori contesto" rispetto a una simile omofonia.

Le case da Porto non presentano caratteri omogenei nella loro distribuzione interna: piuttosto registrano, nella giustapposizione delle parti che le compongono, il loro essere frutto di successive acquisizioni di aree e proprietà. Rispetto alla gran parte dei palazzi vicentini del Quattrocento, caratterizzati da uno sviluppo asimmetrico su un solo lato rispetto all'atrio[63], le due più rilevanti case della contrada ancora analizzabili – gli attuali palazzi Porto-Breganze e Porto-Colleoni – estendono i loro fronti su entrambi i lati dei rispettivi portali, posti tuttavia fuori asse[64]. Le loro facciate appaiono regolarizzate in corrispondenza del piano nobile, la cui originaria tripartizione è resa evidente all'esterno dalle polifore centrali, in corrispondenza del salone, affiancate da monofore simmetricamente disposte. In palazzo Porto-Breganze, compiuto entro il quarto decennio del secolo, la polifora riprende il motivo veneziano dei rosoni intrecciati, mentre quella del successivo palazzo Porto-Colleoni – dal 1440 in poi – rinuncia a tale enfasi decorativa. Ma la tripartizione dei fronti di queste case vicentine non si coniuga, come nelle residenze lagunari, con lo svuotamento della lastra

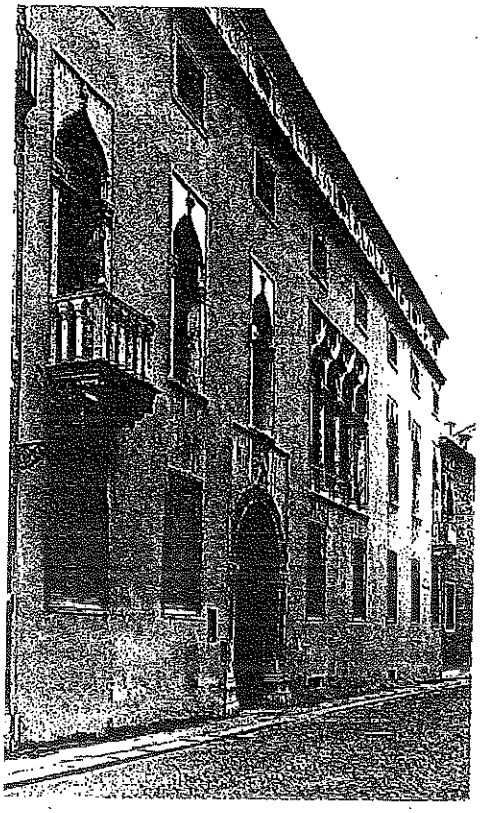


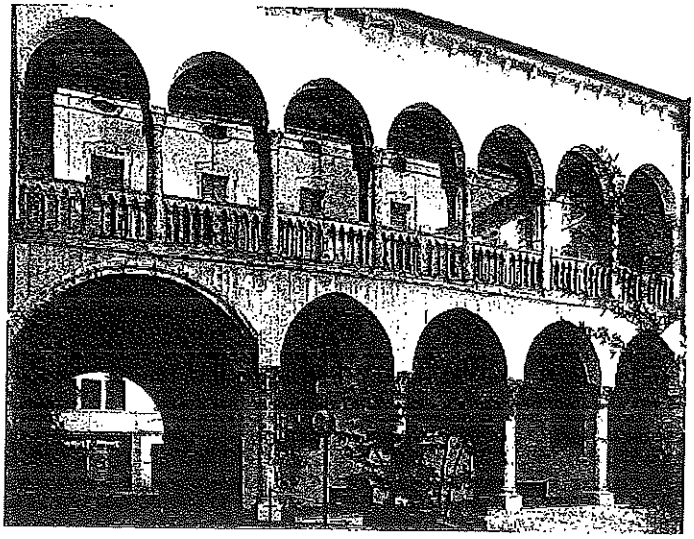
Vicenza, palazzo Porto-Colleoni, facciata.

di facciata. Entrambi gli edifici sono infatti chiusi verso l'esterno, dove le murature di tamponamento prevalgono sui vuoti delle finestre, e si aprono all'interno attraverso loggiati sovrapposti. In essi, la mancanza di allineamento dei sostegni verticali sui due piani denuncia l'accostamento paratattico delle diverse parti che compongono gli impianti planimetrici, comune alle fabbriche urbane tardomedievali[65].

La "palace street"[66] vicentina, precorritrice di più tardi esempi fiorentini e romani, rappresenta in sostanza un modello di mediazione tra l'insediamento familiare difeso e la permeabilità del tessuto residenziale veneziano. Ciò è confermato anche dal fronte dell'unico edificio quattrocentesco della contrada che non appartiene alla "parata" familiare dei da Porto: si tratta del palazzo fondato dal ramo filomarchesco dei Thiene[67], collegato ai da Porto attraverso consolidate politiche matrimoniali. È probabilmente attraverso la mediazione di questi ultimi che Lorenzo da Bologna, del quale è precedentemente documentata la presenza nelle vicine case portesche[68], viene introdotto presso i Thiene; e col bolognese fa la sua comparsa in Vicenza un linguaggio aggiornato alla nuova maniera umanistica. Il palazzo, governato dalle rigorose simmetrie della facciata, "presidia" la contrada sul limitare verso la piazza col vigoroso bugnato a punte di diamante applicato al basamento e alle lesene estreme, ma si riveste, allo stesso tempo, all'antica: attraverso le forme pseudocorinzie dei capitelli, l'adozione di aperture a pieno centro per la polifora centrale e per le monofore, e nell'apparizione di teste di Cesari a incorniciare il portale. Ma nonostante tale "moderna" presenza, le case contigue di contrà Porti – vera cittadella filomarchesca su cui svetta con intento forse polemico la merlatura alla veneziana di palazzo Porto-Breganze – anche a Quattrocento avanzato non si aggiornano se non con piccoli segni – il portale su lesene a candelabra del medesimo palazzo, probabilmente dello stesso Lorenzo da Bologna: mute di fronte all'avanzare del nuovo, esse ostentano la loro originaria fedeltà alla Repubblica.

Vicenza, palazzo Porto-Breganze, facciata e loggiato sul cortile.





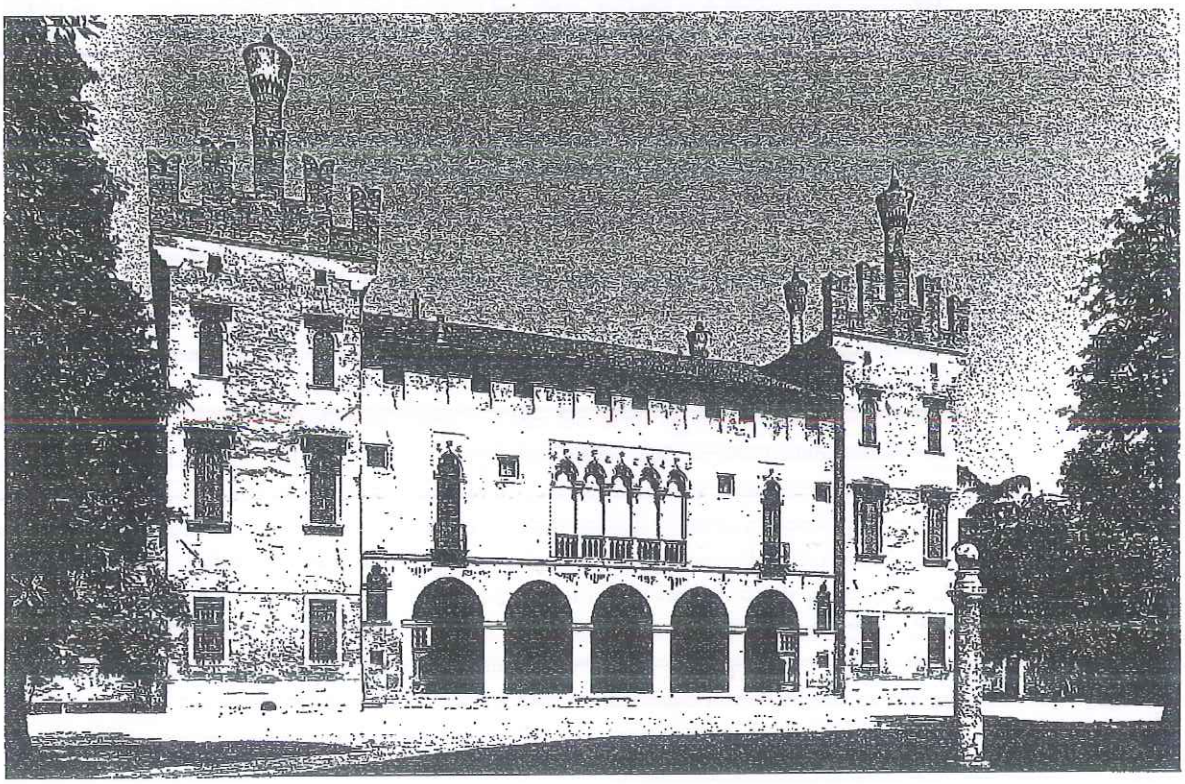
Nel medesimo senso di venezianismo esibito e privo di equivoci è da intendersi l'operazione condotta, ancora dai da Porto, nel territorio agricolo vicentino. A Thiene, dei cui diritti la famiglia risulta infeudata sin dal 1397, una grande dimora familiare – "palazzo", nei documenti – si eleva a dominare con la propria mole e la propria regolarità lo spazio aperto e multiforme di una campagna priva di emergenze costruite, costituendo in essa un polo di controllo produttivo-giuridico, un elemento razionalizzante sotto il segno della "dittatura formale". Costruita a partire dagli anni 1440-41, come appare dai riscontri documentali[69], la residenza extraurbana dei da Porto consiste in un impianto di tipo castellare con quattro torri d'angolo leggermente sporgenti, che racchiude sorprendentemente un nucleo tripartito di rigorosa osservanza tipologica veneziana. Un portico terreno a T, con archi su pilastri in facciata e comunicante sul retro con il giardino, si ripercuote nella sala passante del piano nobile che distribuisce ai due lati le stanze private della casa. I locali terreni delle torri sono originariamente destinati a magazzini per la conservazione di parte delle entrate provenienti dalle estese proprietà familiari nella terra di Thiene, alla stessa maniera in cui, a Venezia, i locali adiacenti il *portego* sono riservati ai fondaci per la conservazione delle merci[70]. Anche il fronte principale della villa risponde alla citazione veneziana dell'impianto: tripartito, come si presenta, con una pentafora costituita da elementi trilobati al centro, in corrispondenza del salone passante, affiancata da monofore sui lati.

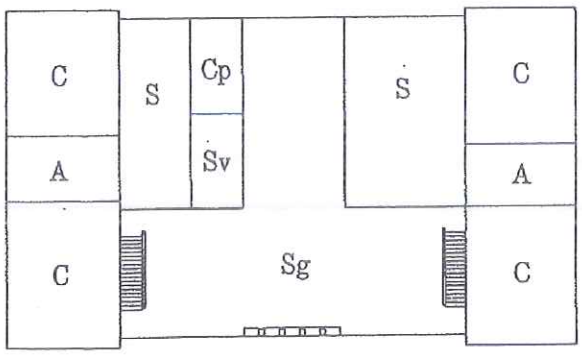
Per i suoi peculiari caratteri "lagunari", il palazzo thienese dei da Porto è stato assimilato al tipo della casa-fondaco, in particolare al modello originario del Fondaco dei Turchi, analogamente dotato di torri angolari con portico e loggia al centro[71]. E a partire da tale associazione, gli studiosi hanno ricercato l'evocazione del medesimo modello in altre dimore di villa disseminate sul territorio della Serenissima, volti a istituire una serie tipologica derivabile dalle forme della tradizionale residenza veneziana[72]. Analisi ravvicinate su singoli soggetti appartenenti a tale presunta serie, sembrano invece testimoniare di differenti vicende. Gli impianti simmetrici con torri e logge appaiono in realtà frutto del completamento tardo di insediamenti residenziali cresciuti intorno a una sola torre: a essa può venire in un primo tempo aggregato un corpo loggiato e successivamente – in alcuni casi – una seconda torre, a conferire congruenza all'insieme. È il caso della cosiddetta ca' Brusà a Lovolo di Albettone, ancora nelle campagne vicentine – particolarmente significativa per il doppio loggiato del fronte con archi a tutto sesto su colonne – ma anche della veronese villa Bertoldi a Negrar, in Valpolicella[73]. Gli organismi asimmetrici della villa delle Cattanee, di villa Valmarana a Altavilla, della "Casa del sole" e di villa Piovene a Brendola – tutte nei dintorni di Vicenza e dotate di una sola torre con portico e loggia affiancati – testimoniano ulteriormente di genesi accidentate e prive di progetti unitari.

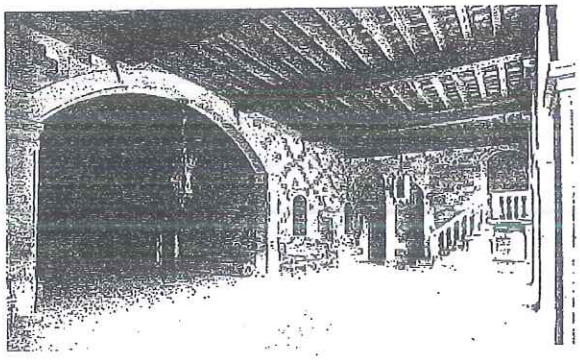
Il fenomeno tipologico che ha destato interesse negli studiosi in relazione all'area spaziale e temporale circoscritta nella quale si sarebbe sviluppato – le campagne venete del XV secolo – non sembra essere inoltre univocamente legato a tali contesti. Al contrario: la recente scoperta degli affreschi della cappella di palazzo Branda a Castiglione Olona ha portato alla luce un'invenzione architettonica del Vecchietta, costituita da un edificio merlato su podio, con loggia centrale e ali sporgenti, databile alla seconda metà degli anni trenta del Quattrocento[74]. Carlo Bertelli individua in tale impianto una rielaborazione toscana della tipologia veneziana esemplata dal Fondaco dei Turchi, frutto del passaggio lagunare dell'artista; ma è necessario ricordare come un organismo più arcaico, e tuttavia analogo come impianto a quello vecchiettesco, sia già rappresentato come modello ideale da Ambrogio Lorenzetti nella *Campagna ben governata*, la cui "regolarità" sembra emanare da quella degli oggetti architettonici che la dominano. La tipologia veneta della *Portikusvilla* troverebbe quindi un precedente – o quantomeno una linea genealogica parallela – di origine senese, che da Vecchietta, attraverso Francesco di Giorgio Martini e Baccio Pontelli, giunge fino a Baldassarre Peruzzi[75]. Né va trascurata la circostanza dell'apparizione di modelli regolari e simmetrici di fabbriche di villa in rappresentazioni pit-

toriche anticipatrici delle realizzazioni architettoniche, che ribadisce la declinazione idealizzata di tali prototipi.

In un simile quadro, il palazzo thienese dei da Porto spicca come un eccezionale, precoce e non fortunato esempio di evocazione tipologica e simbolica: e per ritrovare interventi carichi di altrettanta *vis* razionalizzatrice rivolta alle campagne del Dominio sarà necessario attendere la stagione palladiana[76]. Le imprese costruttive dei da Porto si rivelano dunque non solo insistentemente rivolte a esibire una posizione politica filomarchesca, ma anche annunciatrici di una tendenza che troverà largo seguito nel secolo successivo. L'occupazione delle campagne, e la loro "perimetrazione" attraverso cospicui interventi architettonici, vedrà infatti in un primo tempo protagonisti i nobili delle città dominate, esautorati dall'effettivo controllo politico delle città dal sistema di governo periferico della Repubblica; e sarà successivamente amplificata a opera dei patrizi veneziani, attraverso i quali si riversano sulle campagne capitali sottratti all'investimento commerciale. Per quanto riguarda i da Porto, il doppio registro applicato rispettivamente alle residenze urbane e alla dimora di villa – flessibi-







Thiene (Vicenza), villa Porto-Colleoni, veduta del fronte anteriore e del portego, e ricostruzione (M. Morresi) della distribuzione funzionale del piano nobile nel XVI secolo (C camera, A anticamera, S sala, Cp cappella, Sv servizio, Sg sala grande).

li all'*accidens* del tessuto medioevale le prime, imperiosamente *matematizzante* la seconda, che si confronta con lo spazio non architettato della campagna – evidenzia una sapienza rappresentativa non comune, paragonabile a quella applicata – con differenti strumenti linguistici – nel centro umanistico per eccellenza costituito dalla Firenze medicea, nelle dimore di città e di campagna di Lorenzo il Magnifico.

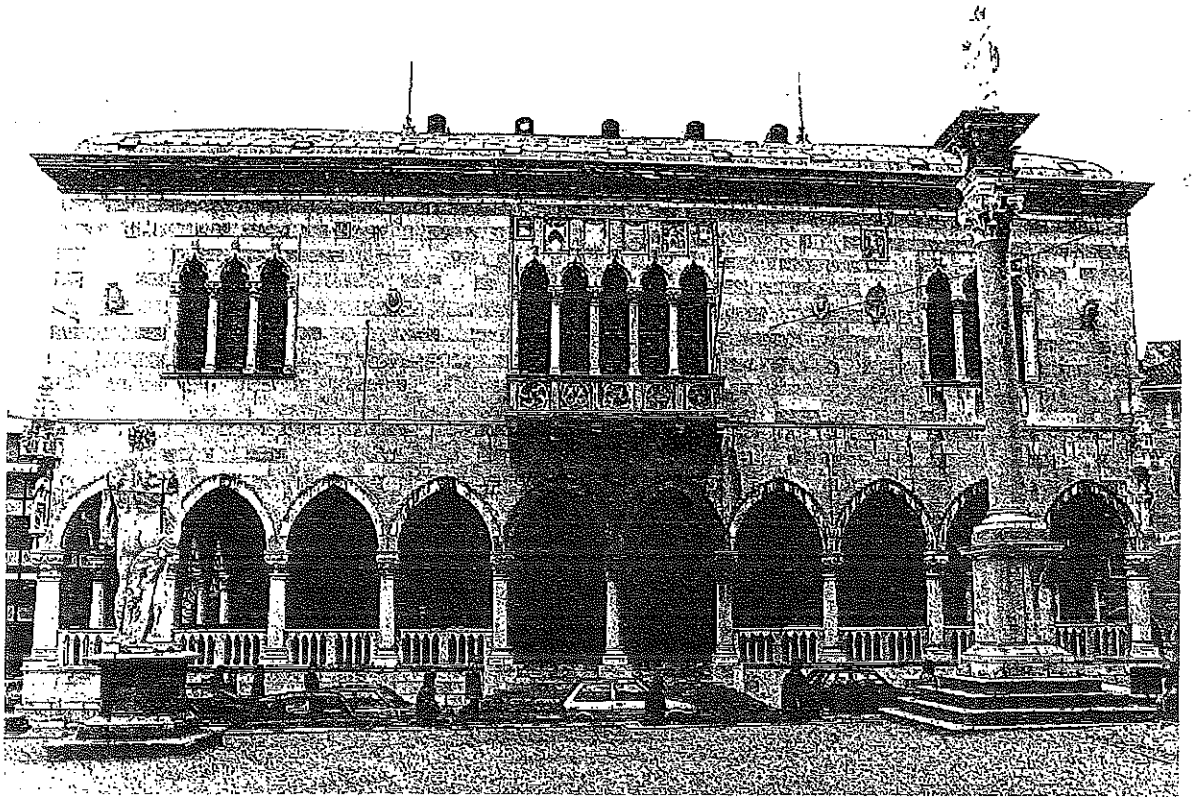
A fronte di una simile intraprendenza nell'edilizia privata, le opere pubbliche vicentine mostrano, al contrario, una più che evidente vischiosità. È il caso del duomo – riedificato dal 1442, sul luogo della precedente chiesa cattedrale – nella copertura a crociera del quale Howard Burns riconosce l'evocazione del sistema voltato della basilica di Massenzio, il cui modello è forse introdotto in città con la mediazione dell'umanista vicentino Antonio Loschi, segretario di Eugenio IV[77]. La sua costruzione non sarà infatti condotta a termine prima della seconda metà del XVI secolo. Un analogo destino investe anche il palazzo della Ragione, dopo il crollo nel 1496 delle logge "in forma terzacuta et todescha"[78] di Tommaso Formenton, completate nel 1494[79]. Il loro integrale ripristino, nonostante numerose consulenze richieste ai maggiori architetti presenti nelle terre della Serenissima, sarà compiuto solo dal 1549, sulla base del progetto palladiano. Nella lentezza e nella difficoltà di avanzamento di questi cantieri – a lungo aperti nel loro stato di incompletezza nel cuore urbano vicentino – sembra riconoscersi un assorbimento della pratica veneziana della "decantazione" delle novità architettoniche. Ma un tale tratto non sembra estensibile ad altre realtà cittadine del Dominio, interessate da fenomeni di pubblica committenza di opposta natura: è il caso del palazzo pubblico di Udine e della loggia di Brescia, recentemente indagati da accurati studi filologici.

A Udine, un vero e proprio crescendo di interventi investe la sede del potere comunale, dal 1420 controllato dal luogotenente veneziano sulla Patria del Friuli, dopo l'ingresso della città nello *stato da terra* veneziano[80]. L'intenzione di modificare la sede delle magistrature urbane risale al 1441, quando viene predisposto un progetto che prevede la realizzazione di una loggia a L intorno alla vecchia fabbrica, posta sulla piazza dalla quale si sale al castello. Per esso emergono dai documenti i nomi di Cristoforo Orsini da Milano, già attivo nel cantiere veneziano della Ca' d'Oro, e del maestro istriano Bartolomeo delle Cisterne. Solo pochi anni dopo, nel 1448, l'orefice udinese Nicolò Lionello presenta un proprio disegno relativo al palazzo – probabilmente un piano di massima – e nel 1450 è nuovamente il Lionello a chiudere il lungo dibattito che s'era avviato intorno alla collocazione delle scale con un ulteriore disegno, seguito dalle planimetrie dei due piani dell'edificio presentate nel 1451. La fabbrica appare completata nella sua struttura per il 1455, quando vi ha luogo la prima riunione dell'arengo; segue, dopo tale data, la messa in opera di alcuni elementi decorativi. Intorno alla metà della quinta decade il palazzo si presentava addossato su uno dei due lati corti a edifici preesistenti e aperto su due lati da una loggia terrena, con archi a sesto leggermente acuto su colonne. I due fronti loggiati, interamente rivestiti con corsi alterni di marmi bianchi e rosa, si aprivano al secondo livello con una pentafora, monofore e trifore uniformemente trilobate alla veneziana; solo due aperture, sul lato corto prospiciente via Mercatovecchio, denunciavano la loro appartenenza al nucleo trecentesco del palazzo pubblico, inglobato nella nuova costruzione. Di tale assetto, ricostruito da Donata Battilotti, il Lionello sembra essere solo limitatamente responsabile; è verosimile, piuttosto, che questi abbia ripreso o precisato pensieri riconducibili a Cristoforo da Milano e a Bartolomeo delle Cisterne. Ma è comunque significativa la presenza attiva di un "cittadino" nella gestazione del palazzo pubblico: si tratterebbe infatti di una circostanza non dissimile da quella che si verifica per la loggia del Consiglio di Verona, in cui apparirebbe coinvolto come "progettista", dal 1482, il nobile Daniele Banda, esaltato come conoscitore di Vitruvio[81].

Nel caso udinese, anche a prescindere dalla paternità del progetto, va rilevata la velocità con cui si perviene alla chiusura del primo cantiere; e, insieme, l'insistenza con la quale si continua, nella seconda metà del secolo, a intervenire sull'edificio. Successive campagne di lavori – che vedono tra

l'altro documentata la presenza in città di Pietro Lombardo – conducono infatti all'ampliamento e all'isolamento del palazzo, con l'eliminazione del *camino* terreno – la stanza dove si riuniva il consiglio ristretto e si conservavano gli atti – che invadeva parzialmente lo spazio loggiato[82]. È a questa fase che va ascritta la messa in opera del filare interno di colonne del portico, che insiste sull'allineamento del muro esterno del precedente *camino*. Un tale fervore costruttivo, che a partire dal nucleo del palazzo si estende all'intera piazza e agli edifici che su di essa prospettano, appare finalizzato alla realizzazione di uno spazio pubblico "veneziano" nel cuore di una città dominata. È infatti sul modello del palazzo Ducale di Venezia che si plasma l'aspetto esterno della nuova *domus communis* udinese, che ingloba, come nel caso veneziano, il più antico nucleo palatino. Ciò è verificabile nella ripresa del rivestimento marmoreo bianco e rosato e nella riproposizione di un portico terreno che cinge inizialmente a L la fabbrica – fino all'estensione della loggia anche sul secondo lato corto, deliberata a metà del Cinquecento e realizzata nel secolo successivo. Infine, tra il 1482 e il 1484, nella realizzazione della pavimentazione della piazza "iuxta quam in Venetiis salizatur", in cotto e con filari regolari di pietra, alla maniera in cui viene ripavimentata sullo scorcio del secolo la stessa platea marciana[83].

L'omaggio a Venezia, perseguito a Udine per volontà dall'arengo, non tarderà a essere contraddetto dagli interventi che interessano il castello, residenza del luogotenente veneziano, ricostruito dopo il terremoto del 1511 ad opera di Giovanni Fontana con elementi architettonici all'antica. In questa occasione, la Dominante apparirà competitiva con la città dominata sul piano dell'architettura, segnando con tale intervento un punto di discontinuità che evidenzia l'arcaismo della sede delle magistrature comunali, rispetto alla *noritas* di cui s'ammanta la sede veneziana. Di tale programma si rivela regista, dietro le quinte, il veneziano Giorgio Corner, protettore del Fontana e padre del luogotenente Giacomo, committente del progetto: è infatti a Giorgio che l'architetto indirizza una lettera in



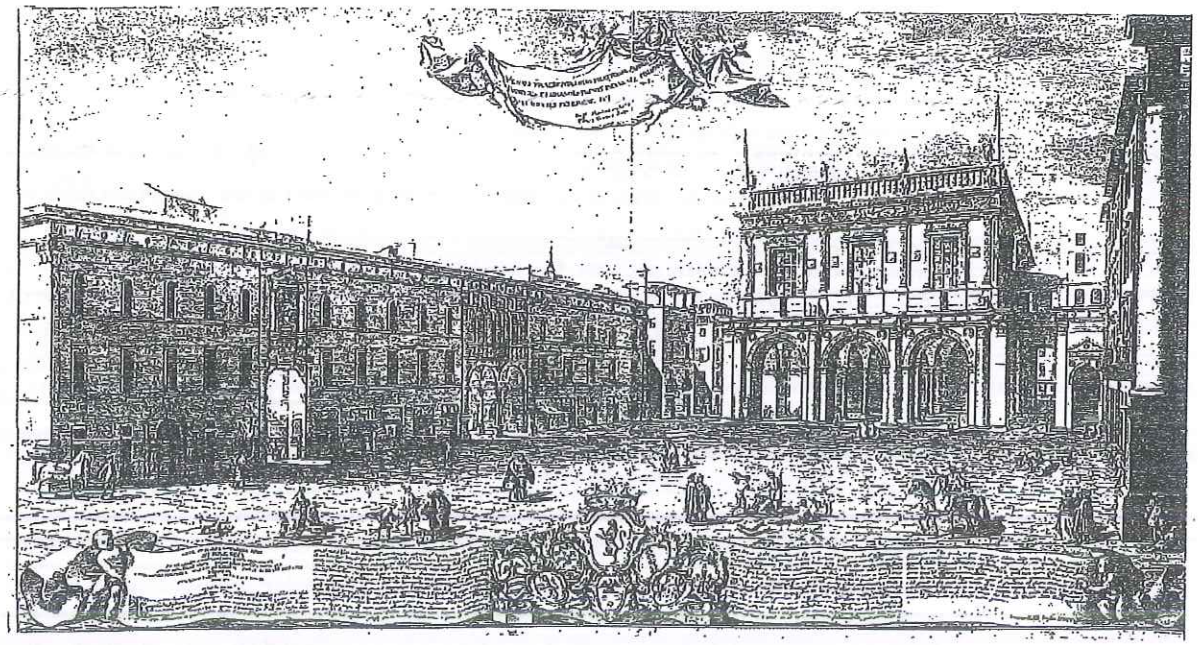
Udine, palazzo del Comune, fronte sulla piazza.

cui descrive la nuova fabbrica, esibendo un'aggiornata terminologia vitruviana, patrimonio comune tra mittente e destinatario[84]. Il mutamento di linguaggio negli interventi di pubblica committenza udinese sembra dunque determinato da un'iniziativa "familiare" abilmente dissimulata sotto il manto della ragion pubblica, in cui tornano a essere protagonisti i discendenti dei Corner già promotori dell'incompiuta ca' del Duca: né sarà questa l'ultima occasione in cui la medesima famiglia esibisce una non comune "intelligenza" architettonica.

Del tutto ascrivibili alla volontà politica della Repubblica appaiono invece essere i programmi relativi alla *platea magna communis* bresciana, aperta a partire dagli anni trenta del Quattrocento e teatro, sullo scorcio degli anni ottanta, di una vera e propria rifondazione urbana posta sotto il segno di Roma[85]. Dovuta all'iniziativa di Marco Foscari, fratello del doge Francesco e podestà nel 1433, la fondazione della piazza è l'oculato atto politico con cui si assorbono, da parte veneziana, le istanze cittadine volte alla smilitarizzazione dell'area del Broletto, sede medievale del comune recinta da mura durante gli anni della dominazione viscontea. Convogliando tali aspirazioni sulla nuova platea si mantiene in effetti la postazione di difesa interna alla città, spostando il centro urbano in un sito adiacente, privo di memorie comunali e viscontee: disponibile dunque a essere interamente plasmato come luogo simbolico della presenza veneziana. È ancora all'iniziativa veneziana che si deve la prima proposta relativa alla costruzione di un nuovo palazzo "pro iure reddendum" sulla piazza già nel 1468, successivamente oggetto di numerose e poco efficaci deliberazioni[86]. Ma nel 1480, dopo la scoperta di lapidi romane negli scavi di fondazione della facciata da costruirsi innanzi alle botteghe prospicienti la piazza, il progetto a essa relativo si trasforma in un trionfale programma di rifondazione all'antica, e si accelera al contempo il ritmo dei cantieri. Il fronte delle botteghe, inizialmente nulla di più di un modesto muro, viene in tale circostanza sostituito dall'edificio oggi noto come Lapidarium, sul cui basamento si depositano le preziose iscrizioni emerse dal sottosuolo. Ciò che qualifica la nuova facciata, oltre al suo integrale rivestimento in botticino – il marmo degli edifici monumentali della *Brixia* romana –, è la presenza di lesene scanalate e rudentate, poste su alti piedistalli e inquadranti l'intera quinta per la complessiva altezza dei suoi tre livelli. L'apparizione di un ordine gigante all'antica è di per sé espressiva dell'ambizioso significato politico sotteso al nuovo programma: è a una *secunda Brixia*, trionfalmente risorta sotto il segno di San Marco, che Venezia intende alludere, rivendicando con ciò a sé il ruolo di *secunda Roma*, come la prima civilizzatrice di provincie. Il tutto, posto in essere sull'estremo confine con il ducato milanese, nemico e poi nuovamente infido alleato, e al termine della guerra contro Ferrara, che aveva definitivamente manifestato gli intenti espansionistici della Repubblica.

Il significato del programma di *renovatio* bresciana trova ulteriore conferma con l'epilogo della vicenda relativa al nuovo palazzo *pro iure reddendum*[87]. Per esso il consiglio cittadino si rivolge, nel 1484, al vicentino Tommaso Formenton, il costruttore delle logge archiacute del palazzo pubblico della città berica. Formenton consegna il progetto insieme a un modello ligneo nell'ottobre del 1489[88], una congiuntura che ha condotto a un'attribuzione a quest'ultimo dell'edificio oggi noto come palazzo della Loggia[89]. Si tratta di un struttura a due livelli – di sui solo quello terreno appartiene alla fabbrica tardoquattrocentesca – sormontata da una balaustra a cielo aperto che inquadra una copertura a carena di nave realizzata nel 1560[90]. Il loggiato terreno consta di arcate a pieno sesto con oculi tangenti decorati da busti all'antica, inquadrate da colonne corinzie parzialmente annicchiate nei pilastri retrostanti; in posizione angolare, agli estremi della fabbrica, pilastri corinzi sono associati alle colonne. Nel lacerto quattrocentesco del palazzo l'elemento di *finitio* di derivazione antica – lo stilema pilastro-colonna in angolo, dalla basilica Aemilia nel foro Romano – appare dunque coniugato con l'alveolatura delle colonne, che a Venezia era stata riproposta in chiave aulica nell'arco Foscari e in ca' del Duca: c'è di che interrogarsi sulla casualità di una simile commistione di fonti.

Per i due più rilevanti interventi architettonici che interessano la piazza bresciana – il Lapidarium e



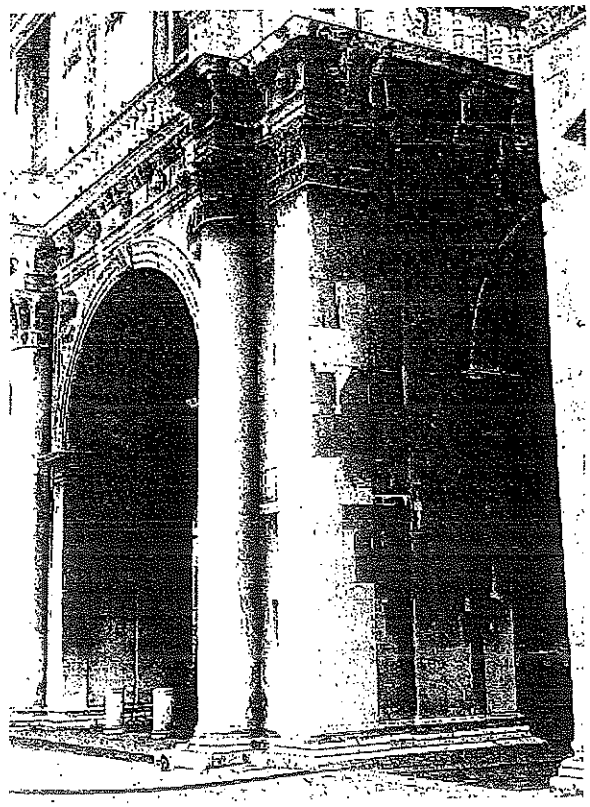
Brescia, la piazza della Loggia nell'incisione di D. Carboni, F. Zucchi, 1754.

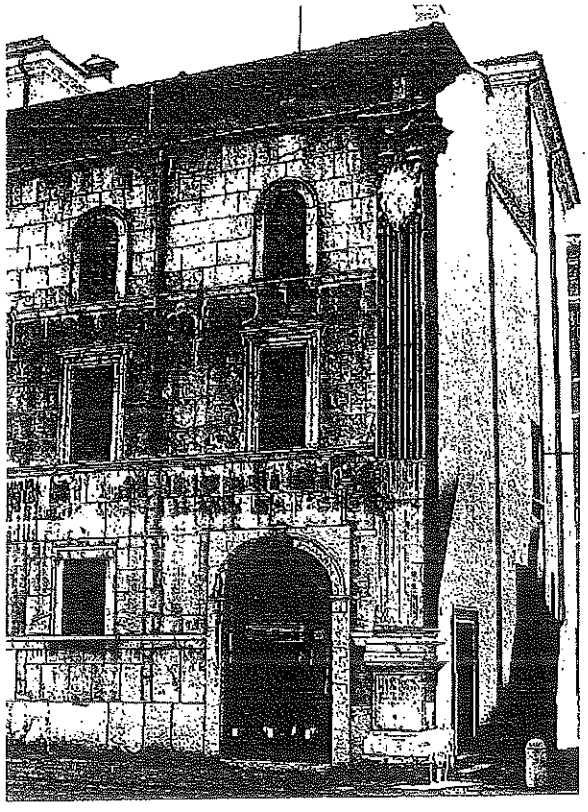
il primo livello del palazzo della Loggia – è stata avanzata l'ipotesi di una progettazione bramantesca, sostenuta da riscontri stilistici sulle coeve fabbriche milanesi dell'urbinate[91]. Nel primo caso, attraverso una verosimile chiamata di Bramante da parte di Sebastiano Badoer e Giovanni Moro, rispettivamente podestà e capitanio di Brescia negli anni 1480-81, già responsabili del coinvolgimento di Donato nella decorazione del palazzo del Podestà di Bergamo nel 1477[92]. La seconda attribuzione – relativa al palazzo della Loggia e riconducibile ai primi anni novanta – è motivata dall'impossibilità di assegnare al Formenton una struttura così dissimile dalle logge tardogotiche del palazzo della Ragione di Vicenza, e dalla necessità di riferirla piuttosto a un architetto che sia al corrente delle ricerche sull'antico condotte a Roma nella seconda metà del secolo. Un ritratto che ben si attaglia a Bramante, proveniente dall'officina urbinate e già avvertito delle sperimentazioni mantovane di Leon Battista Alberti; segnato infine, nella sua maturazione, dal fondativo incontro milanese con Giuliano da Sangallo e con il suo *Libro grande* di disegni dall'antico, nel 1492[93]. Bramante apparirebbe dunque a più riprese implicato in operazioni di pubblica committenza insistenti sul territorio della Repubblica, ma è significativa la sua assenza da Venezia. "Citazioni incrociate" tra opere bramantesche e architetture veneziane testimoniano tuttavia di migrazioni linguistiche rese possibili dalla mobilità degli artefici. Il riconoscimento in Venezia di motivi comuni a Bramante e ai Lombardo – segnatamente, come si vedrà, nella Scuola Grande di San Marco – ma anche la ripresa dello stilema della colonna alveolata nella Loggia bresciana, rendono infatti legittima l'ipotesi di scambi a doppio senso con Milano[94]: che testimonierebbero ulteriormente dell'attitudine all'assimilazione propria di Donato, ma non di significative rivoluzioni "di ritorno" nell'espressione architettonica lagunare.

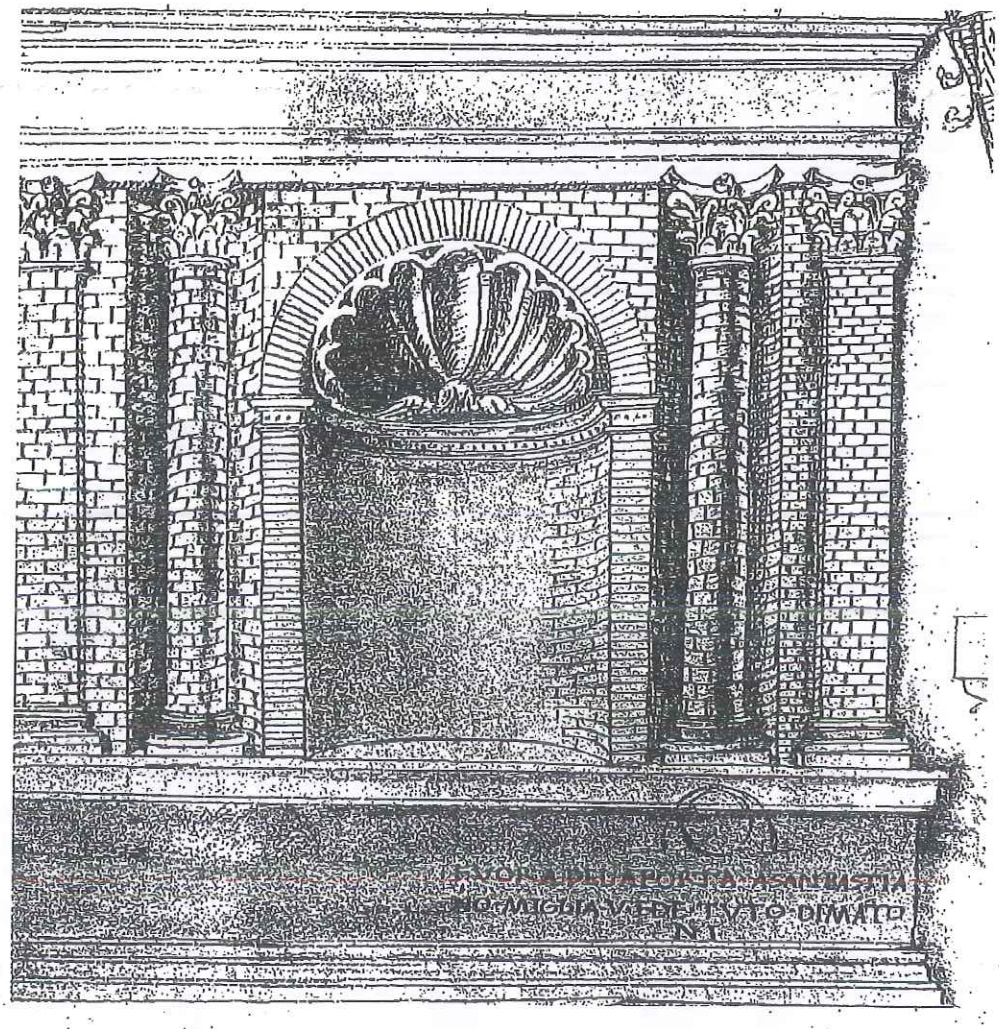
L'*excursus* territoriale sin qui compiuto consente ora di tornare all'analisi della vicenda architettonica veneziana, lasciata sospesa in prossimità della "svolta" della seconda metà del secolo: le circostanze che la determinano possono infatti acquistare nuova luce dal confronto con la consapevolezza programmatica manifestata dalla Dominante nelle città di terraferma. L'apertura di una nuova fase può farsi risalire all'arrivo in laguna di Mauro Codussi, e alla sua opera d'esordio presso il cenobio camaldolese di San Michele in Isola. Per una committenza di cui sono note e documentate frequentazioni albertiane dirette e indirette, il maestro bergamasco proveniente dalle terre di Romagna edifi-

ca dal 1468 una nuova facciata per la chiesa del monastero[95]: interamente rivestita in pietra d'Istria trattata a bugnato gentile, tripartita da lesene e coronata da semifrontoni lobati a conchiglia in posizione laterale, con un fastigio ad arco di cerchio sovrapposto al settore centrale. La terminazione del fronte sembra voler riproporre, in una versione aggiornata, lo stilema medievale balcanico e dalmata della facciata triloba, a Venezia mediato anche attraverso il coronamento del fronte di San Marco[96]: lo si veda, ad esempio, nella chiesa di San Giovanni in Bragora. Ma l'intero impaginato del fronte di San Michele, nel suo insieme, sfugge alla semplice riproposizione di etimi locali. Durante la sua permanenza presso i camaldolesi di Classe, Codussi sembra in effetti aver preso coscienza del vero e proprio evento architettonico costituito dal sorgere del nuovo fronte della chiesa di San Francesco a Rimini sul corpo gotico della medesima, ad opera di Alberti. È infatti da tale "testo" che provengono citazioni, rielaborazioni e fraintendimenti: lo stesso coronamento trilobo – incompiuto nella facciata riminese, ma rappresentato nella medaglia di Matteo de' Pasti – forse un frammento autobiografico di Leon Battista, colto come espressione veneziana durante gli anni di istruzione presso lo *studium* di Padova. Filtrato dall'interpretazione albertiana, tale coronamento rientra con Mauro in laguna, per ripartirne successivamente verso una rinnovata diffusione in area padana. Dal Tempio Malatestiano provengono anche l'uso di caratteri lapidari all'antica nei fregi – prima della loro codificazione veneziana ad opera di Luca Pacioli; o dettagli come l'ovato di porfido sull'asse del timpano centrale, già nel portale riminese. E probabilmente, anche l'interruzione del secondo livello di lesene con una modanatura in aggetto, al di sopra della quale l'ordine prosegue e si conclude con il capitello: non già da Alberti, in questo caso, ma dal trattamento dei pilastri interni di San Francesco, dovuti a Matteo de' Pasti e Sigismondo de' Fanti[97]. Ancora come albertismo va infine interpretato il bugnato del primo livello del fronte, assimilabile a quello di palazzo Rucellai a Firenze e invasivo della stessa superficie delle lesene, come nel rosselliniano palazzo Piccolomini a Pienza. Nei medesimi palazzi si riscontra

Brescia, piazza della Loggia, pilastro d'angolo del palazzo della Loggia e parasta gigante del Lapidarium, sul fronte meridionale.







Giuliano da Sangallo, tempio del dio Redicolo (Bibl. Apostolica vaticana, cod. Barb. Lat. 4424, f. 70v, particolare).

anche la rilegatura a parete delle modanature della base delle lèsene, comune al fronte di San Michele: il "muro *triumphato*" – dagli archi onorari e dal Pantheon – che incontrerà grande fortuna in Venezia. L'articolazione dello spazio interno della chiesa camaldolese non si presenta altrettanto omogenea: a fronte del solecismo delle navate, ad archi su colonne, un salto linguistico interessa i due luoghi topici del presbiterio – cupolato[98], e inquadrato da un trionfale arco su pilastri con alti piedistalli – e del *barco* che si innesta trasversalmente sulla quarta campata[99]. Quest'ultimo costituisce il primo esempio in Venezia di sequenza di archi correttamente inquadrati da un ordine, in forma di lesene verso l'interno e di semicolonne verso l'esterno; nell'insieme, una struttura che sembra mutuata dal *barco* che taglia trasversalmente lo spazio delle navate nella *Presentazione della Vergine al Tempio* del Maestro delle Tavole Barberini, la cui provenienza appare legata al laboratorio urbinate[100]. Sin dalla sua opera d'esordio in laguna, Codussi esibisce dunque i propri eruditi riferimenti: insieme a Leon Battista Alberti, una allusione a Urbino che altre prove del bergamasco non tarderanno a ribadire.

La penetrazione in Venezia dei più aggiornati motivi umanistici sembra subire una battuta d'arresto negli anni ottanta-novanta del secolo, interessati da un nuovo fenomeno. Si deve alle ipotesi di John McAndrew intorno alla perduta chiesa di Sant'Andrea alla Certosa – sulla scorta delle anticipazioni di Wladimir Timofievitsch – l'apertura del dibattito sul neobizantinismo veneziano[101]. Riconoscendo

BIBLIOTECA FACOLTÀ ARCHITETTURA NAPOLI



Venezia, San Michele in Isola, fronte sulla laguna.

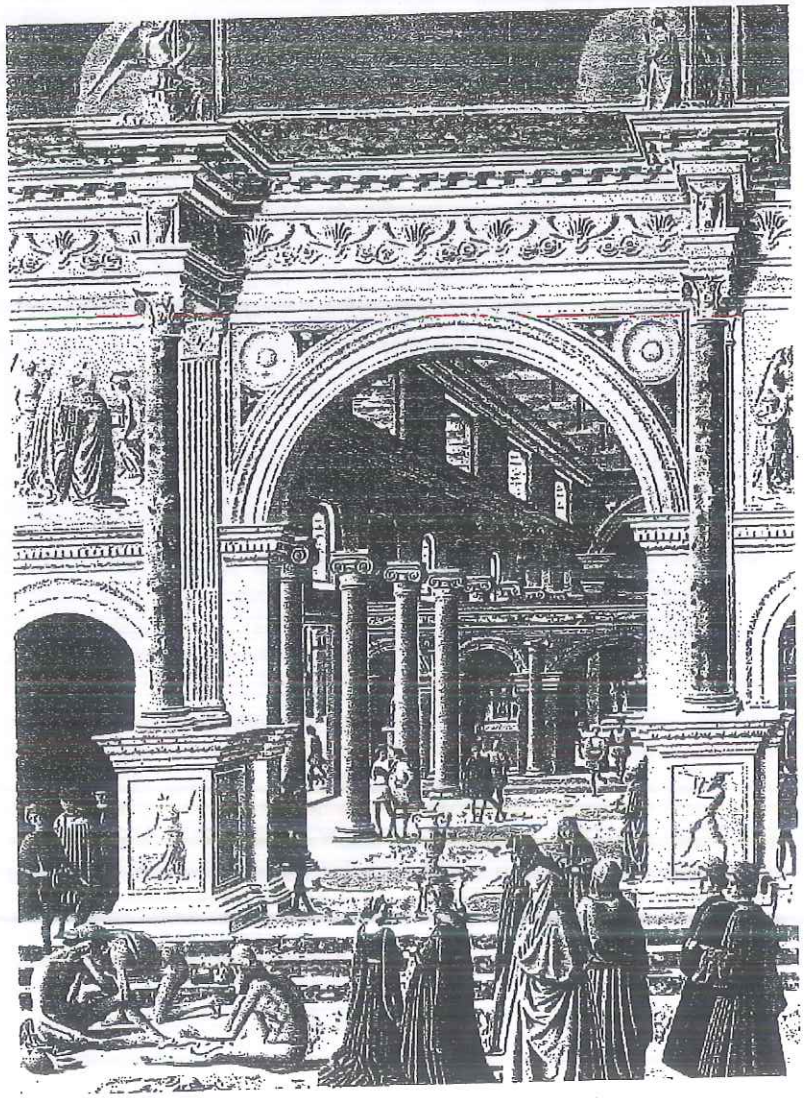
nell'impianto planimetrico di Sant'Andrea la riproposizione dello schema a cinque cupole diffuso nei Balcani e nell'Oriente bizantino, McAndrew nota come tale schema sia riproposto, con minime varianti, in un numero cospicuo di chiese veneziane riconducibili agli ultimi decenni del XV secolo: da San Giovanni Crisostomo, a Santa Maria Formosa, fino a San Salvador, opera-limite del *revival* neobizantino. L'esplosione di bizantinismo – per McAndrew, una deliberata reazione alla tradizione gotica e una ricerca autonoma rispetto ai percorsi dell'architettura umanistica – è stata successivamente messa in relazione da James Ackerman con tre rilevanti fattori che determinano la vita politica veneziana: l'interdetto lanciato da Sisto IV nel 1483, durante la guerra di Ferrara, e rigettato dai veneziani che s'appellano al Concilio; la pace tra Venezia e il Turco, del 1479; la diffusione della cultura greca nelle lagune ad opera degli umanisti provenienti da Costantinopoli[102]. La reazione antiromana e antipapale avrebbe cioè prodotto una ricerca di forme architettoniche sganciate della tipologia basilicale e radicate, al contrario, nella tradizione autoctona, mediterranea della Repubblica. Tale tendenza sarebbe stata inoltre favorita dall'apertura di canali artistici tra la Serenissima e la Sublime Porta – attraverso i quali transita, com'è noto, Gentile Bellini[103] – e dalla presenza di influenti personalità dell'umanesimo greco in città, non ultimo il cardinale Giovanni Bessarione. Ackerman conclude dunque



San Michele in Isola, il "barco" nella navata.

interpretando il *revival* neobizantino come un fenomeno di stampo populista e conservatore, non indenne da intenti antirinascimentali. Di segno opposto è la lettura di Lionello Puppi, che lega la reiterazione del modello a *quincunx* per le chiese veneziane a una volontà politica nuovamente rivolta verso il Mediterraneo e la supremazia marittima, che sancirebbe una inversione di tendenza rispetto all'età foscariana. Nella assunzione di modelli e di elementi linguistici bizantini – principalmente riconoscibili nelle architetture religiose e civili codussiane, ma anche nelle rappresentazioni pittoriche carpaccesche – si renderebbe dunque visibile un "partito della pace", legato alla cerchia camaldolese e impregnato di cultura umanistica, volto a imprimere in Venezia segni allusivi a una *renovatio Imperii christiani*[104].

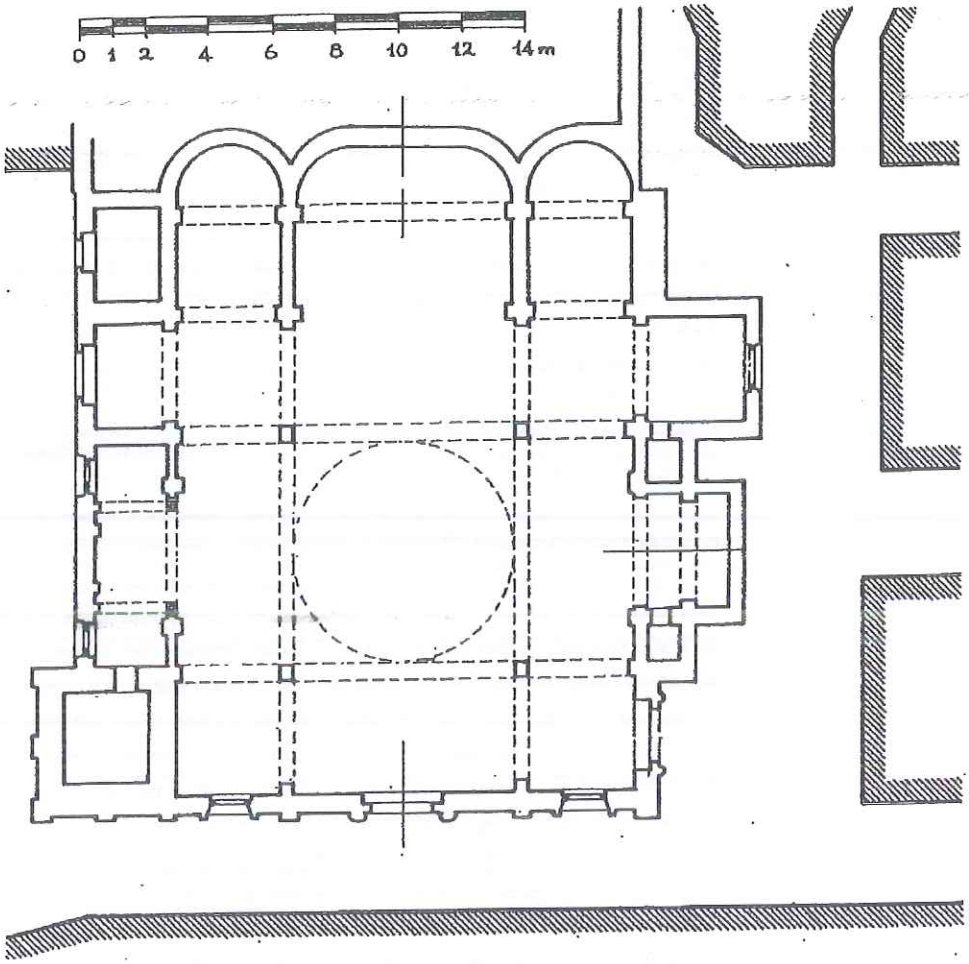
L'improvvisa esplosione del neobizantinismo veneziano quattrocentesco sembra dunque dare luogo a un "caso storiografico" altrettanto improvviso: sino agli anni sessanta-settanta del nostro secolo gli studi relativi all'architettura religiosa lagunare non sembrano infatti sottolineare il fenomeno. Un silenzio, questo, che costituisce di per sé un problema interpretativo. Si può tentare di affrontarlo iniziando a notare come le chiese a *quincunx* che si costruiscono in Venezia nell'ultimo quarto del Quattrocento rispondano alle caratteristiche del tradizionale modello bizantino solo per ciò che riguarda



Maestro delle tavole Barberini, *Presentazione della Vergine al Tempio* (Boston, Museum of Fine Arts).

l'impianto planimetrico; e come tali impianti siano resi difficilmente riconoscibili dalla sovrapposizione su di essi di alzati e fronti autonomi nella loro configurazione. Le due opposte chiavi di lettura proposte si scontrerebbero dunque con una solo parziale riconoscibilità del modello tipologico cui entrambe fanno riferimento, tale da richiedere capacità di penetrazione difficilmente dimostrabili – da parte di fasce allargate di committenza – all'interno di sofisticati dispositivi architettonici. Un'ulteriore ragione della lunga insensibilità degli studiosi al fenomeno neobizantino – inteso come peculiare della vicenda architettonica veneziana di fine secolo – può essere riconosciuta nella consuetudine lagunare all'impianto a croce greca[105]. È strutturata secondo tale impianto la mitica chiesa di San Giacomo di Rialto – la cui fondazione si vuole far risalire al 421, anno della nascita di Venezia secondo Sanudo – assunta a modello, nelle parole di Francesco Sansovino, dalla stessa chiesa di San Marco[106]; ma anche quella di San Giminiano, insistente sull'area marciana dall'XI secolo e riedificata dal 1505 sulle fondazioni preesistenti. La rilettura di documenti da tempo noti, relativi alle chiese di Santa Maria Formosa (1491 sgg.) e di San Giovanni Crisostomo (1497 sgg.), conduce a ritenere che anche in questi ultimi casi – per i quali è accertata la paternità codussiana – si sia proceduto a un'opera di sostituzione di manufatti preesistenti: in particolare, ciò si può verificare per l'unica chiesa occidentale dedicata sin dall'XI secolo al santo vescovo bizantino. Dopo un incendio che aveva coinvolto alcune case vicine alla chiesa, nel 1495 si stabilisce che "dictam ecclesiam ad terram proiciendi et eam iterum rehedificandi"; due anni più tardi il diarista Malipiero rende conto di come "a questo tempo è sta comenzà a renovar la giexia de S. Zuan Grisostomo". I lavori relativi alla struttura muraria sembrano compiuti per il 1499, anno in cui si dà avvio alle opere interne di decorazione, e un documento del 1504 prescrive che gli altari che ancora non sono collocati siano posti "in suum locum prout erat ante"[107]. I riscontri archivistici testimoniano dunque di una riedificazione subordinata alla demolizione della chiesa preesistente, dell'andamento rapidissimo del cantiere, dell'identificabilità dell'antica posizione degli altari anche nel nuovo edificio: vale a dire della riedificazione del corpo della fabbrica sul medesimo tracciato delle antiche fondazioni[108]. Estendendo ad altri casi di impianti a croce greca una prassi costruttiva tipica della problematica edilizia veneziana, si può dunque giungere a ridimensionare la consistenza del *revival* neobizantino; e mettere piuttosto in evidenza come la *renovatio* veneziana proceda nel senso della più che rigorosa tutela di un consolidato tessuto architettonico, ricostruendo senza apparenti traumi, senza creare vuoti. Va comunque riconosciuta rilevanza alla concentrazione nell'ultimo quarto del secolo della ricostruzione di antichi edifici di culto. È a una tale congiuntura temporale – piuttosto che a una volontaria e consapevole opzione tipologica – che si può attribuire il significato di una risposta polemica all'interdetto e alla scomunica sistini: nel mostrare cioè una inedita "devozione costruttiva" nello stesso momento in cui la chiesa di Venezia, orgogliosa della propria originaria indipendenza, è posta sotto accusa dalla chiesa di Roma. Ugualmente, non si può escludere che l'interesse per chiese "bizantine", di antica fondazione e perciò degradate, si sia acceso anche in conseguenza di più ravvicinati contatti umanistici con i dotti greci: i quali si riconoscono in espressioni architettoniche loro familiari nella città lagunare – "quasi alterum Bysantium", nelle note parole del cardinale Bessarione[109]. Va infine rilevata la non esclusività dell'interesse veneziano verso prototipi a croce greca intorno alla fine del secolo. Oltre ad alcuni grafici riconducibili a pensieri di Francesco di Giorgio Martini – che propongono varianti su tale tipo di impianto – possono essere ricordate, tra le altre, anche le prove di Alessio Tramello nella chiesa di San Sisto a Piacenza, e di Baccio Pontelli in Santa Maria Nuova a Orciano di Pesaro[110].

Per quanto attiene allo specifico della casistica veneziana, sembra piuttosto utile soffermarsi sulle forme di ibridazione del modello a *quincunx*, così come risultano rilevabili negli interventi codussiani. Nella chiesa di San Giovanni Crisostomo, Mauro predispone una struttura completamente voltata[111]: alla cupola centrale e alle quattro volte a vela che coprono le cappelle angolari sono infatti associate volte a botte che insistono sulle quattro braccia della croce greca inscritta. La struttura portante con-



Mauro Codussi, San Giovanni Crisostomo a Venezia, pianta (da Puppi 1977).

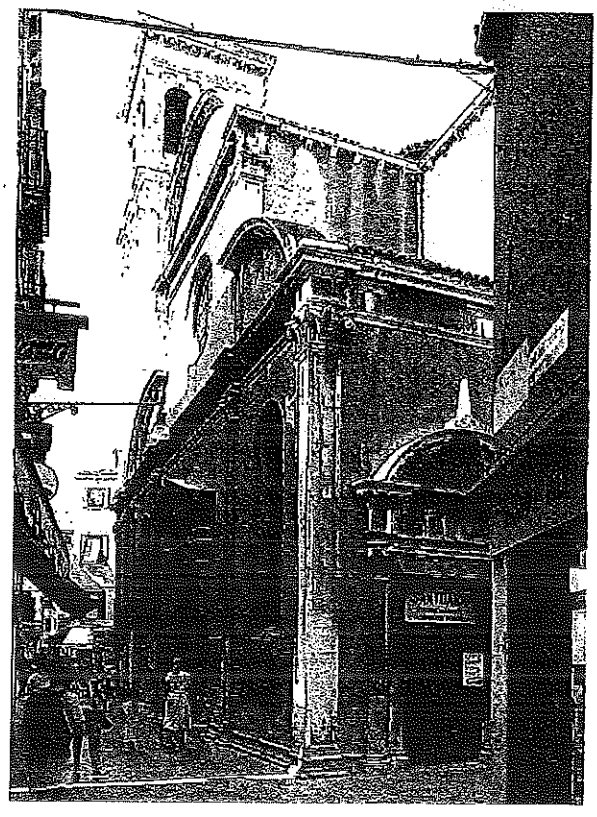
siste di *columnae quadrangulae* – secondo il precetto albertiano – come già quella, di poco precedente, della chiesa di Santa Maria Formosa. Il primo livello dei pilastri con specchiature a rincasso sui lati e ribattuto a parete in forma di lesene, si eleva su piedistalli ed è privo di capitello: in suo luogo si trova un risalto corrispondente all'imposta degli archi di accesso alle cappelle, prolungato come cornice lungo le murature perimetrali. Nei quattro piloni centrali, l'altezza degli arconi sottoposti alla cupola è raggiunta prolungando il primo livello con una corta "bretella" sormontata da un capitello pseudocorinzio. Interpretando una simile sovrapposizione di elementi come un unico ordine architettonico, esso risulterebbe impropriamente interrotto, a tre quarti dell'altezza, da una modanatura di imposta. In alternativa, si può leggere l'articolazione dei piloni come frutto della sovrapposizione di un ordine "bastardo" a un sostegno trattato in modo neutro e astratto. In entrambi i casi, l'ambigua declinazione codussiana si apparenta a ben note "cifre" ricorrenti nel vocabolario architettonico di Francesco di Giorgio Martini, presente a Venezia nel 1490[112]: il rinvio d'obbligo è alla chiesa di Santa Maria della Grazie al Calcinaio (1484-90), e in particolare ai piloni interni del transetto[113]. L'uso di pilastri tagliati è diffuso del resto anche nelle opere urbinati di Francesco; e inoltre, ugualmente martiniano è il ricorso al prolungamento a parete di una cornice astratta di imposta – i "ricinti" – e lo stesso bicromatismo applicato all'interno, che individua la struttura portante in pietra sulla superficie intonacata delle pareti.

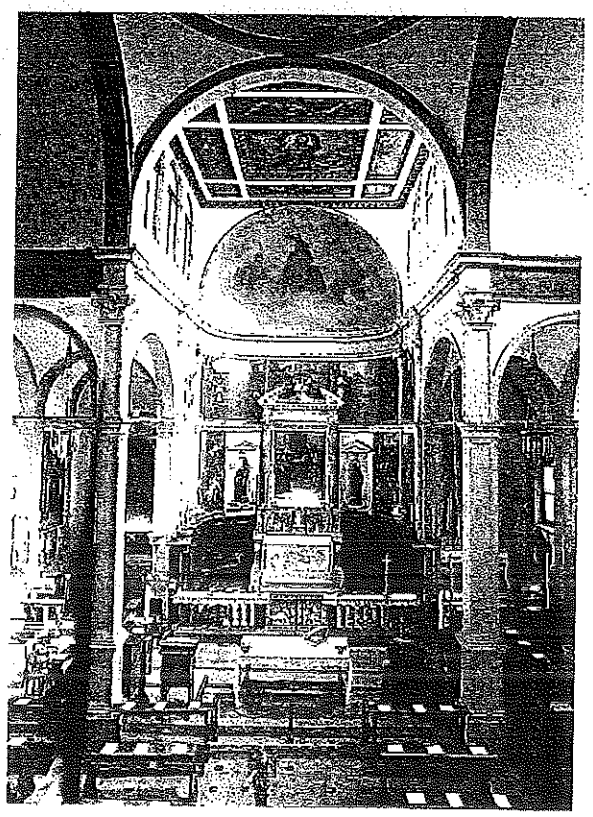
Di nuovo Urbino sembra guidare le opzioni architettoniche di Codussi, né i motivi urbinati sembra-

no circoscritti, in Venezia, al vocabolario del bergamasco. La nomina del duca Federico a Capitano Generale della Repubblica nel 1480 può aver ulteriormente incrementato gli scambi tra la Serenissima e il Montefeltro. È stato infatti da più parti notato come la citazione testuale nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli (1480 sgg.) di soluzioni decorative già poste in opera presso il palazzo di Urbino debba presupporre un trasferimento in laguna di maestranze e modelli provenienti da tale cantiere[114]: e tuttavia, nella più edonistica tra le opere di Pietro Lombardo e bottega, l'inequivocabile "segno" brunelleschiano del filetto di lesena annegato nella muratura in posizione angolare – dalla scarsella della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo – testimonia di un intreccio di riferimenti linguistici e di un viaggio fiorentino di Pietro.

Una matura comprensione della sintassi degli ordini di Brunelleschi informa anche un ulteriore, problematico intervento, la cui irrisolta vicenda attributiva coinvolgerebbe la stessa bottega dei Lombardo, o, in alternativa, Mauro Codussi: si tratta dell'atrio della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Con esso, e con gli interventi quattrocenteschi che interessano le sedi di altre istituzioni veneziane della medesima natura, entra in scena un tipo edilizio esclusivamente lagunare, che risponde alle esigenze di riunione, di autocelebrazione e di assistenza proprie delle confraternite – Scuole, "grandi" e "piccole", dalla loro diversa rilevanza e ricchezza – che ne promuovono la costruzione. Riservate al ceto cittadinesco, ma protette e finanziate da famiglie nobili, già nella seconda metà del Quattrocento le Scuole subiscono processi che ne mutano le originarie caratteristiche di confraternite puramente devozionali, divenendo una sorta di *longa manus* statale, decentrata e capillarmente diffusa, depositaria dell'attività assistenziale e di controllo della povertà[115]. Tali funzioni caritative non escludono, tuttavia, la pratica di una politica di magnificenza che pone le Scuole in reciproca competizione, nell'assicurarsi i servigi dei più noti pittori, lapicidi e architetti: è ciò che avviene, dagli anni ottanta del secolo in poi, alle Scuole Grandi di San Giovanni e di San Marco, preludio alla "gara" an-

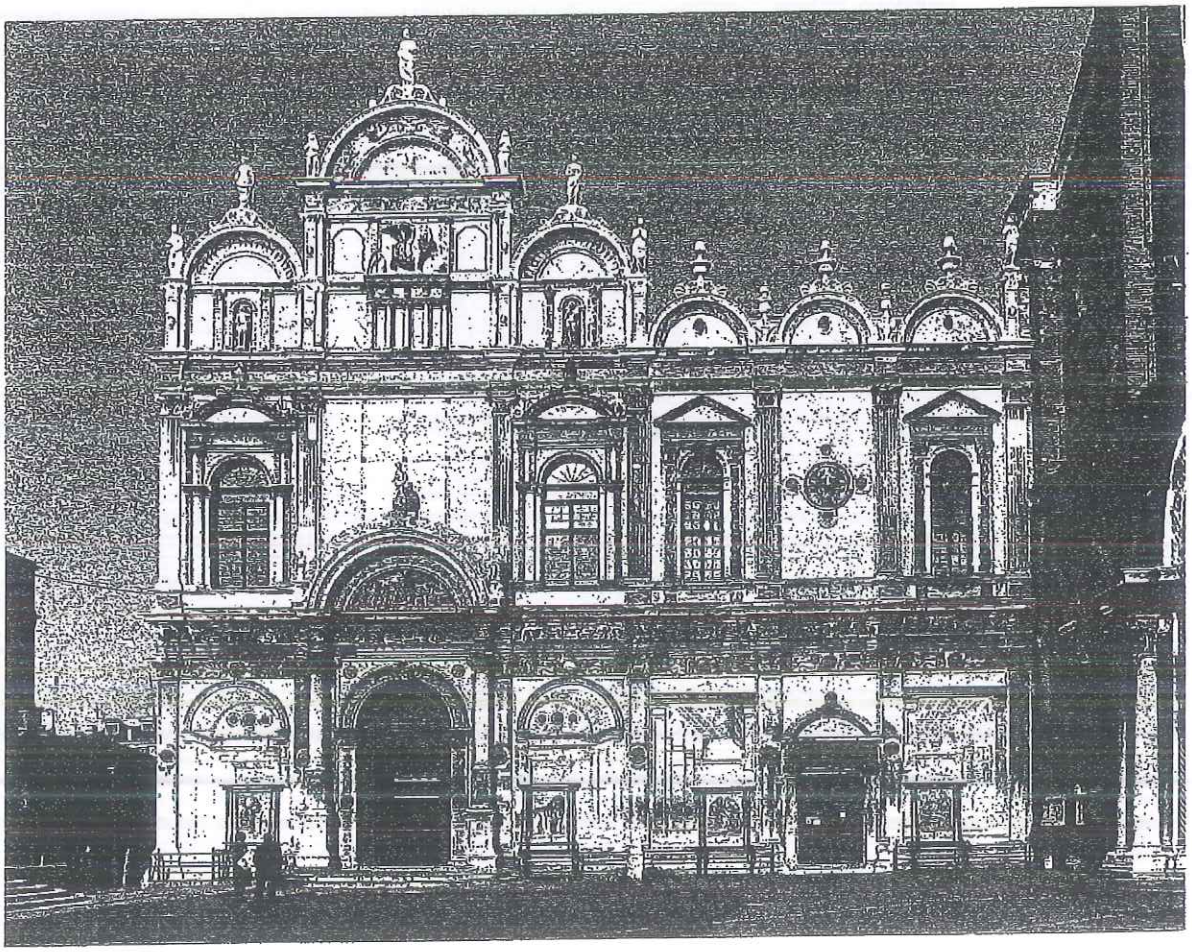
San Giovanni Crisostomo, vedute della facciata e dell'interno.



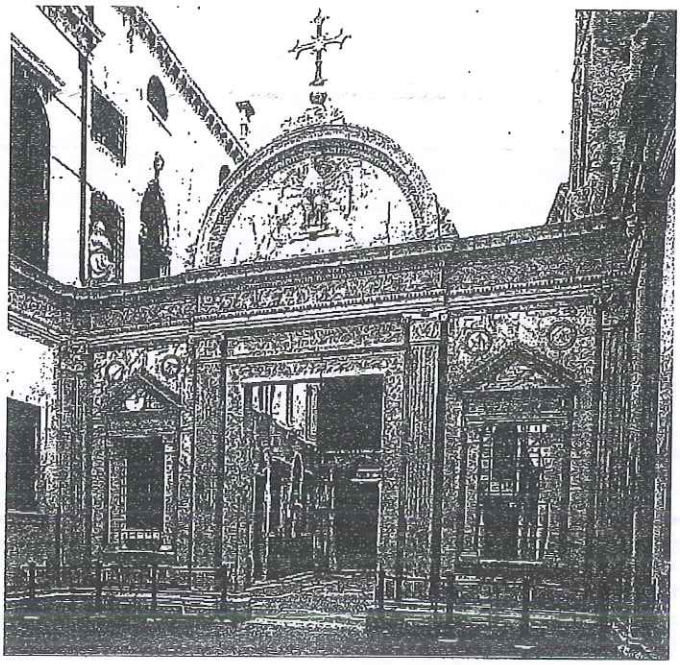


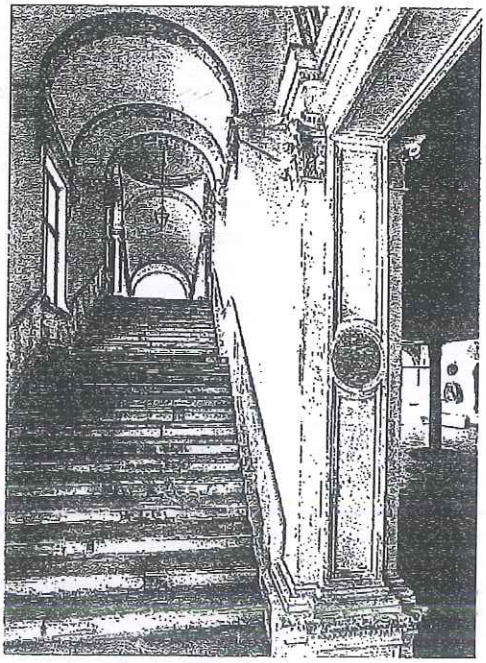
cor più eclatante tra le Scuole che si svilupperà nel Cinquecento[116].

Tangente alla calle del Caffettier, lo spazio delimitato dalla transenna marmorea dell'atrio della Scuola di San Giovanni è compiutamente "misurato" da un ordine di lesene pseudocorinzie scanalate e rudentate, che agganciano, piegandosi a libro, la stessa calle; le loro basi, prolungate a parete, rilegano l'invaso, concluso superiormente da una trabeazione completa sovraccarica di elementi decorativi. Il septo vero e proprio consiste in una parete aperta al centro da un portale con frontone semicircolare, fiancheggiato da due finestre a edicola dotate di timpano triangolare su pilastrini a candelabra; agli angoli, le lesene si piegano a libro in corrispondenza di un risalto della trabeazione[117]. Un frammento di razionalità fiorentina, del tutto fuori contesto a Venezia, irrompe dunque all'interno di una struttura urbana caratterizzata dall'accostamento paratattico di stratificate irregolarità: uno spazio, quello dell'atrio, polemicamente "antiveneziano". In esso, l'assimilazione della lezione di Brunelleschi è verificabile sino a singoli, inequivocabili dettagli: si vedano i fianchi delle lesene, scanalati, così come aveva proposto Filippo nell'esclusiva "invenzione" all'interno della Sacrestia Vecchia[118]. A favore dell'attribuzione alla bottega lombardesca depongono gli elementi scultorei: dal fregio, al trattamento degli stipiti e dell'architrave del portale, e dei pilastrini che inquadrano le finestre, alla conformazione dei capitelli. L'intero repertorio non appare infatti dissimile da quello applicato alla chiesa dei Miracoli, e potrebbe essere riferito alla produzione lombardesca dell'ultimo decennio del secolo. Indizi di una concezione codussiana possono invece essere ritenuti la presenza di finestre che schermano due spazi aperti – inversione del motivo della transenna finestrata che filtra gli spazi in-



Pietro e Tullio Lombardo, Mauro Codussi, facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia.





Venezia, atrio della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

Mauro Codussi, scalone a doppia rampa nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

terni nella chiesa di Santa Maria Formosa – e l'allusione antichizzante depositata nell'invenzione spaziale: riferibile, forse, a un tentativo di restituzione dell'*atrium* della *domus* romana nell'accezione proposta da Flavio Biondo, certo nota in ambito veneziano[119]. Non va trascurato il fatto che tra i patroni della scuola – insieme ai Badoer, titolari di un attiguo palazzo residenziale – si trovi anche la famiglia Corner[120], la medesima cui appartengono i sostenitori della carriera professionale del "vitruviano" Giovanni Fontana. Il septo, in sé, sembra in ogni caso risultare da una trasposizione all'esterno di strutture ricorrenti in chiese monastiche: dalla transenna marmorea di Donatello al Santo di Padova, a quella della chiesa dei Frari, realizzata dalla bottega dei Lombardo, al già citato *barco* codussiano di San Michele in Isola[121].

Un ulteriore intervento in cui s'incrociano i nomi dei Lombardo e di Mauro Codussi è quello relativo alla Scuola Grande di San Marco, interessata da due successive campagne di lavori. La prima, dal 1437, vede il trasferimento dell'istituzione dal sestiere di Santa Croce a quello di Castello, con l'intervento di maestranze già attive in palazzo Ducale[122]. Pochi decenni dopo la conclusione dei lavori per la nuova sede, adiacente alla chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, un incendio distrugge l'edificio (1485). La parte strutturale del cantiere di ricostruzione è affidata al proto Gregorio di Antonio da Padova; soltanto nel 1489 è documentata la presenza di Pietro Lombardo e Giovanni Buora, cui si richiede la fornitura di marmi e la predisposizione di un progetto per l'arredo esterno della fabbrica. Ma dal novembre 1490 compare nei libri di conti della Scuola il nome di "maistro Moro de Martin" – Mauro Codussi – che viene chiamato in qualità di arbitro per liquidare i residui pendenti con il Lombardo e il Buora[123]. Sono forse i numerosi impegni di Pietro a provocare una incuria del cantiere sgradita ai confratelli, tale da richiedere l'intervento di un nuovo proto. Alla data, sono probabilmente compiuti i primi due ordini del fronte, alla base del quale le sculture prospettiche di Tullio Lombardo testimoniano di una pronta ricezione, nell'ambito della bottega, delle sperimentazioni bramantesche nel coro prospettico di Santa Maria presso San Satiro[124]. Sulla struttura già impostata, Mauro sovraimpone un coronamento polilobato – che individua il corpo della Scuola vera e propria rispetto a quello più basso dell'attiguo ospizio – mutuato dalla terminazione della chiesa marciana, cui la Scuola appare intrinsecamente legata dalla condivisione del medesimo santo patrono[125]. L'intervento di maggior

rilievo di Codussi resta comunque quello dello scalone a farfalla, forse progettato sin dal 1486, ma posto in opera dal 1494[126]. Distrutto dai lavori di adattamento della Scuola a ospedale militare in età napoleonica, lo scalone codussiano ha una replica nell'analogo dispositivo realizzato dal bergamasco per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, dal 1498. Siamo in presenza, infatti, di un significativo caso di competizione tra le Scuole, che determina la migrazione, dall'una all'altra, di maestri e di soluzioni architettoniche di avanguardia. Nel 1498 Mauro risulta iscritto, senza pagamento della relativa "benintrada", alla Scuola di San Giovanni: un segno inequivocabile, finalmente, della sua presenza in essa in qualità di proto. Nello stesso anno i confratelli stabiliscono la costruzione di una nuova scala, puntualmente descritta nel verbale di delibera "a honor et gloria della Santissima Croce": la scala, infatti, avrebbe consentito di raggiungere in solenne forma processionale la preziosa reliquia della vera Croce conservata nella grande sala superiore[127].

Su un sito irregolare prospiciente il rio delle Muneghette, esterno rispetto al corpo della Scuola e deformato in senso trapezoidale, Mauro allestisce un duplice sistema ascensionale in cui le rampe convergono alla sommità, in corrispondenza dell'accesso alla sala: si tratta di una soluzione altamente scenografica, tale da essere ripresa per la sua eccezionalità, nel secolo successivo, da Jacopo Sansovino[128]. L'ascesa, interrotta dalle pause di due pianerottoli simmetrici a mezza altezza, è accompagnata da un crescendo di luce e di decorazioni, fino all'esplosione di entrambe nella grande bifora terminale, di provenienza fiorentino-urbinate[129]. La deformazione trapezia del sito viene utilizzata per allargare progressivamente, salendo, la dimensione degli scalini. L'effetto, non percettibile nella sua realtà dimensionale, è quello di un rallentamento maestoso dell'ascesa, confacente alla "sacralità" della funzione della scala. La "macchina", nel suo insieme, sembra infatti alludere volontariamente al *tribunal* che nel cerimoniale bizantino è riservato all'apparizione della figura imperiale, già riproposto peraltro a Venezia in almeno due occasioni come struttura effimera: all'interno della chiesa di San Zaccaria, con una esplicita allusione al Santo Sepolcro[130], e in occasione dell'ingresso di Federico III in città, nel 1469[131]. A Venezia, tale struttura rituale può essere stata assimilata a una sorta di trascrizione monumentale della più quotidiana forma del ponte, già teatralmente impiegata da Jacopo Bellini in una veduta con figure collocate al di sotto dell'arcata, in luogo dell'acqua[132].

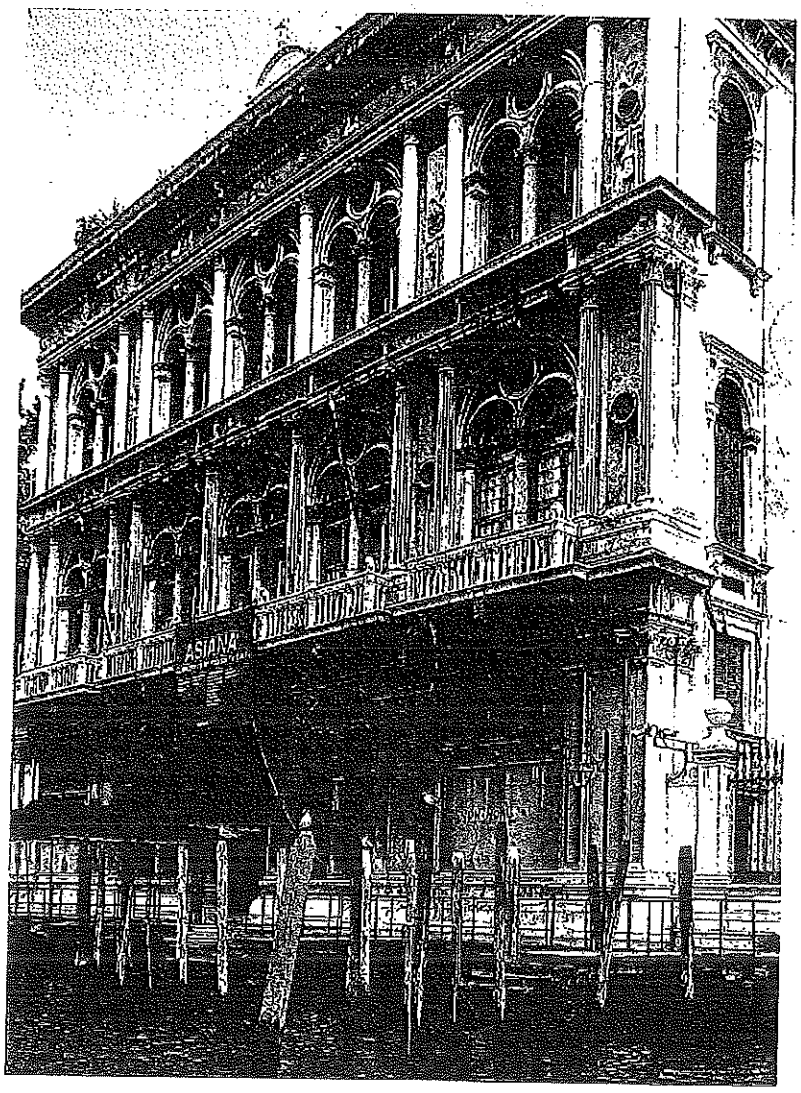
Va infine rilevata la perizia mostrata da Codussi nella predisposizione del complesso sistema voltato richiesto dalla struttura della scala: al di sopra della quale le volte a botte inclinate sono interrotte, in corrispondenza dei pianerottoli intermedi, da botti disposte orizzontalmente, complanari al piano di calpestio, mentre un triplice sistema di cupole è applicato, rispettivamente, ai due pianerottoli inferiori e a quello sommitale, in corrispondenza della grande bifora. Il sistema voltato di sostegno è altrettanto raffinato, con botti rampanti e crociere in corrispondenza dei pianerottoli. Il tutto – è bene sottolinearlo – in una città in cui perdura la diffidenza, e manca una specializzazione tecnica diffusa per la realizzazione di simili sistemi.

Perizia tecnica e intelligenza dell'antico. A fronte del ricercato decorativismo manifestato dalla bottega dei Lombardo, la fine del secolo si pone in Venezia sotto il segno codussiano, con due opere che individuano, rispettivamente, la chiusura di un ciclo e i sintomi di una nuova mentalità: si tratta della cappella Cornaro nella chiesa dei Santi Apostoli e di palazzo Loredan a San Marcuola.

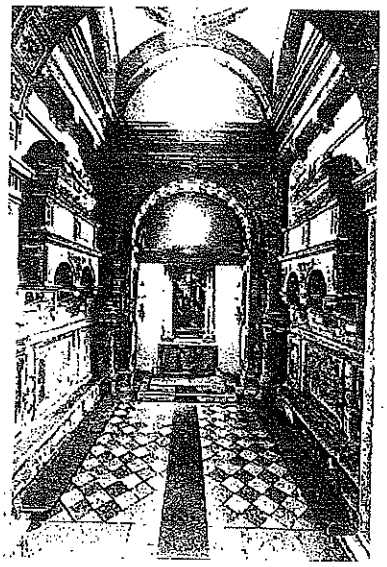
I Cornaro – già responsabili del rivoluzionario moncone di ca' del Duca, forse programmatori occulti per le operazioni edilizie della Scuola di San Giovanni, e registi della ricostruzione "vitruviana" del castello di Udine – si ripropongono quali protagonisti sulla scena architettonica veneziana nei primi anni ottanta, come committenti di Codussi per una cappella funeraria. È significativo che l'autorappresentazione familiare, per questi patrizi colti e intraprendenti in campo architettonico, si attui a fine secolo non già attraverso la fondazione di un nuovo palazzo, ma con una cappella privata. Il mito "resistente" dell'uguaglianza patrizia sembra con ciò aver riassorbito – almeno temporaneamente – anche la forte spinta individualistica dei Cornaro. La celebrazione personale, quella stessa che la

Repubblica sembra ostacolare nell'edilizia residenziale privata, si attua più liberamente nei monumenti funebri: opere di scultura e architettura insieme, essi sono anzi occasione per sperimentare motivi all'antica che non appaiono altrettanto limpidi nelle fabbriche civili o religiose. È il caso – più significativo tra gli altri – della tomba Vendramin a San Giovanni e Paolo, di Tullio Lombardo (1488-94)[133]. Una tale "libertà" riservata agli apparati funerari, ma anche la loro stessa diffusione, testimoniano – non solo nella mentalità veneziana – nuovi bisogni soggettivi, espressi in una percezione del tempo proiettata oltre la vita. A Venezia – per ciò che attiene il problema inizialmente posto delle forme della rappresentazione – l'enfasi monumentale di carattere funerario coniugata al valore depositato sull'uguaglianza delle *domus*, identifica il monumento come espressione privata e la casa come "opera pubblica": entrambe, destinate a un patrizio che è soggetto singolo solo nella tomba, mentre agisce come membro di una collettività nella sua stessa dimora.

All'interno di un simile quadro si può forse meglio comprendere la portata delle "infrazioni" quattrocentesche al mito di Venezia, e quelle ancor più laceranti del secolo successivo, delle quali il palazzo edificato da Mauro Codussi per i Loredan (1494-1509) costituisce una clamorosa prefigurazione[134]. In esso si riconosce infatti la prima compiuta e organica citazione veneziana della struttura a or-



Mauro Codussi, facciata di palazzo Loredan-Vendramin-Calergi.



Mauro Codussi, cappella Cornaro nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia.

dini sovrapposti – lesene e semicolonne inquadranti archi – propria del teatro antico, contaminata con il modello dell'arco trionfale, nel ritmo binario delle campate estreme; e nella declinazione di tali motivi, ritornano, come già nelle opere codussiane d'esordio, albertismi ed espressioni martiniane. Posto verso l'estremità ovest del Canal Grande, il fronte del palazzo – composto senza soluzione di continuità con fianchi neutri, privi di architettura – è nuova "porta d'aqua" per la città, alternativa e simmetrica a San Marco. Estraniato dal *continuum* del tessuto residenziale urbano, è architettura del "come se" – nella felice espressione di McAndrew[135] – e come tale radicalmente albertiana[136]. Frutto del peccato di orgoglio commesso da un singolo, richiede infine pubblica espiazione: "non nobis, non nobis Domine" (sed nomini tuo da gloriam)[137], in caratteri capitali sul basamento. La rilevanza dell'"infrazione" è perfettamente compresa da Francesco Sansovino, che associa l'opera ultima di Codussi ai palazzi cinquecenteschi Grimani, Dolfin e Corner – di Michele Sanmicheli e Jacopo Sansovino – registrando nel contempo la già avvenuta rimozione del nome del suo artefice[138]: con Pietro Aretino, la "perfezione de la presente età" – il valore del *novus* – è "tal che coloro, che pur famosi venti anni sono, non si mentovano adesso punto"[139].

Nella cappella Cornaro ai Santi Apostoli – che, al contrario di palazzo Loredan, vede un nucleo patrizio assoggettarsi alla regola della celebrazione privata *post-mortem* – i legami tra l'opera di Codussi e l'ambiente urbinate giungono a precipitazione: e non è escluso che si tratti, ancora una volta, di legami a doppio senso. Come dimostra esaustivamente Matteo Ceriana, la "casa della morte" cornara recepisce con sorprendente immediatezza e interpreta "alla veneziana" il modello martiniano per la chiesa di San Bernardino a Urbino (anni ottanta del Quattrocento e sgg.), probabilmente nota in laguna attraverso la mediazione di Angelo dal Cortivo e del suo taccuino[140]. Ma nell'apparizione di quattro colonne isolate agli angoli di un quadrato cupolato e aggregato a una scarsella voltata a botte, si riconosce – più che una tarda citazione brunelleschiana dalla Sacrestia Vecchia – la riproposizione del motivo "originario" del battistero di San Marco, dell'XI secolo: anch'esso formato da due ambienti quadrati cupolati, con colonne libere in angolo. Come già nel caso del frontone trilobo, Codussi giungerebbe dunque alla riproposizione di un elemento tradizionale e autoctono attraverso sollecitazioni provenienti da avanguardie esterne. Sono il Tempio Malatestiano e il mausoleo dei Montefeltro a illuminare stilemi già presenti nella tradizione veneziana, e a consentirne la "riscoperta". In alternativa, la penetrazione del linguaggio della *novitas* apparirebbe determinata dalla sua riconducibilità a espressioni "dialettali" radicate in Venezia, a una *consuetudo* che ne attenui l'effetto traumatico. Probabilmente, entrambi i processi agiscono all'interno della continuità della storia veneziana, in cui diversi *tempi* – romano, bizantino, gotico, umanistico – si allacciano implodendo l'uno nell'altro, rimuovendo – o allontanando nel tempo – ineludibili conflitti[141].

[1] Rolandino da Padova, *Cronica*, citato da G. Arnaldi, L. Capo, *I cronisti di Venezia e della Marca Trevigiana dalle origini alla fine del secolo XII*, in *Storia della cultura veneta*, I, Vicenza 1976, p. 389.

[2] G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino 1986, p. 175.

[3] Cfr. Giovanni da Spilimbergo, *Proemio degli statuti del Friuli*, 1429, citato in B. Marx, *Venezia – altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo veneziano*, in "Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani", 10, 1978, p. 6.

[4] G. Fasoli, *Il mito di Venezia*, in *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*, Firenze 1958, vol. I, pp. 445-479.

[5] N. Rubinstein, *Italian reactions to Terraferma expansion in the Fifteenth century*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, London 1973, pp. 197-207.

[6] Lorenzo de' Monaci, *De gestis, moribus et nobilitate civitatis Venetiarum*, 1421-28, citato in F. Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in *Storia della cultura veneta*, III/1, Vicenza 1980, p. 18. Il tema della superiorità veneziana rispetto ai modelli delle città antiche verrà ripreso nel XV secolo anche da Paolo Morosini e da Francesco Filelfo, fino a essere più compiutamente sistematizzato ad opera di Bernardo Giustinian, con il *De Origine urbis venetiarum*, scritto tra il 1477 e il 1489 e pubblicato postumo, ad opera di Domenico Morosini, nel 1492.

[7] Filippo Morandi da Rimini, *Carmen*, 1440-41, citato in Marx, *Venezia – altera Roma?...* cit., p. 8: "Urbs Venetum salve, o celsis elata Triumphis / Salve, sidus Italia radians, salve, altera Roma / Felix perpetuum tellus dignissima mundi"; Porcellio Romano, ibid., p. 14: "Te sibi regina munum petat, ac velut olim / Romano imperio totus tibi serviat orbis".

[8] Cfr. Marx, *Venezia – altera Roma?...* cit., p. 7.

[9] Cfr. Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale...* cit., pp. 66-67.

[10] Giovanni Caldiera, *De oeconomia veneta libri duo*, citato in M. L. King, *Venetian Humanism in an age of Patrician Dominance*, Princeton (N. J.) 1986, pp. 101-105; D. Morosini, *De bene istituta re publica*, a cura di C. Finzi, Milano 1969, *passim*.

[11] Sulle conseguenze della serrata del Maggior Consiglio e la nuova conformazione del medesimo si vedano G. Cracco, *Società e Stato nel Medioevo veneziano*, Firenze 1967; F. C. Lane, *The Enlargment of the Great Council of Venice*, in J. G. Rowe and W. H. Stockdale (a cura di), *Florilegium Historiale. Essays presented to Wallace K. Ferguson*, Toronto 1971, pp. 236-274. Sul palazzo comunale e sull'assetto di piazza San Marco nel Medioevo cfr. J. Schulz, *La piazza medievale di San Marco*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-93, pp. 134-156.

[12] M. Schuller, *Il palazzo ducale di Filippo Calen-*

dario, conferenza tenuta a Venezia il 28 novembre 1996 nell'ambito del convegno internazionale "L'architettura gotica veneziana" (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 27-29 novembre 1996), ha dimostrato sulla base di nuovi rilievi di precisione che la giuntura che delimita le due fasi costruttive di palazzo Ducale è spostata più a nord (verso la basilica di San Marco) di quanto sin qui si ritenesse. La settima colonna dal molo sul fronte verso la piazzetta, di diametro maggiore delle precedenti, non può pertanto essere considerata il limite della fabbrica trecentesca. Il tondo che rappresenta Venezia come Giustizia, sovrapposto alla settima colonna, è datato a prima del 1355 da W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, vol. I, cat. 49, p. 179.

[13] Giovanni Battista Egnazio, iscrizione dettata per la sede del magistrato alle acque in palazzo Ducale, in M. F. Tiepolo (a cura di), *Laguna, lidi, fiumi*, catalogo della mostra, Venezia 1983, p. 17, scheda 4: "Venetorum urbs / divina disponente Providentia / in aquis fundata / aquarumm ambitu circumspecta / aquis pro muro munitur". Cfr. anche Marin Sanudo il Giovane, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero, La città di Venezia (1493-1530)*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Milano 1980, p. 20: (Venezia) "non ha muraglie niuna attorno la città, né porte che la notte si serrino, né si fa custodia come le altre cittade, per paura de' nimici".

[14] F. Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia 1663, vol. I, p. 381.

[15] Per l'organizzazione urbana di Roma nel basso Medioevo cfr. H. Broise, J. C. Maire Vigueur, *Strutture familiari, spazio domestico e architettura civile a Roma alla fine del Medio Evo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. XII: *Momenti di architettura*, Torino 1982, pp. 99-160. Sulla dislocazione dei palazzi fiorentini in rapporto al contesto cittadino si veda W. Kent, *Il palazzo, la famiglia, il contesto politico*, in "Annali di Architettura", 2, 1990, pp. 59-72.

[16] Cit. in G. Pozzi, *Da Padova a Firenze nel 1439*, in "Italia Medioevale e Umanistica", IX, 1966, p. 198.

[17] Per un'analisi delle contrapposizioni interne al patriziato lagunare cfr. O. Logan, *Venezia cultura e società 1470-1790*, Roma 1980 (1a ed. London 1972); S. Chojnacki, *In search of the Venetian Patritiate: Family and Factions in the Fourteenth Century*, in Hale (a cura di), *Renaissance Venice* cit., pp. 47-90.

[18] Cfr. R. Goy, *The House of Gold: Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge 1992; id., *Architectural Taste and Style in Early Quattrocento Venice: the facade of the Ca' d'Oro and its legacy*, in D. S. Chambers, C. Clough, M. Mallet (a cura di), *War, Culture and Society in Renaissance Venice*, London-Rio Grande 1993, pp. 173-190.

[19] Nel cantiere della Ca' d'Oro sono presenti anche altri maestri, come il lapicida Marco d'Amadio, che in una fase iniziale presta la sua opera sovrapponendosi a più noti Raverti e Bon, all'interno di una prassi di cantiere in cui non appare definita la figura di un unico responsabile della fabbrica e delle maestranze in essa impiegate, e in cui il solo committente sembra essere il coordinatore delle diverse botteghe e dello stesso progetto.

[20] Goy, *The House of Gold*... cit., pp. 181-185.

[21] Le "arringhe" di Tommaso Mocenigo contro Francesco Foscari sono in F. Besta, F. Visentini (a cura di), *Bilanci Generali della Repubblica di Venezia*, vol. I, tomo I, Venezia 1912, p. 95.

[22] Ibid., p. 96.

[23] D. Pincus, *The Arco Foscari: the building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York-London 1976, pp. 42, 442-443, doc. 3.

[24] G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1858, pp. 66-68, doc. 158, 1438, 28 gennaio.

[25] A causa delle due statue gigantesche di Nettuno e Marte realizzate da Jacopo Sansovino nel 1554.

[26] Si vedano il tempietto del dio Redicolo o mausoleo di Annia Regilla sulla Caffarella e un mausoleo sulla via Appia a Roma (Biblioteca Apostolica Vaticana, Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 70 v).

[27] Il monumento Foscari è attribuito a Nicolò di Giovanni Fiorentino: cfr. A. Markham Schultz, *Nicolò di Giovanni Fiorentino and the Venetian sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978.

[28] La lapide posta sulla parete dell'altare all'interno della cappella "MCCCCXXX DUCANTE INCLITO DOMINO FRANCESCO FOSCARI" sarebbe relativa all'inizio dei lavori, forse legati a un ex voto formulato dal doge in conseguenza di un attentato dal quale era stato salvato dall'ambasciatore senese. La cappella è firmata nell'imbotte sinistro della volta "Michael Cambono venetus fecit".

[29] C. Bertelli, *Siena e Venezia: storia di due città*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 373-397, con bibliografia precedente.

[30] Ibid., p. 389.

[31] Per il significato di *casa da statio* (dominicale) cfr. E. Concina, *Pietre, parole, storia*, Venezia 1988, p. 141.

[32] La sequenza dei tre timpani triangolari posti a coronare una struttura a ordini sovrapposti sarà ripresa da Francesco di Giorgio Martini, allievo del Vecchietta, al foglio 14 della versione saluzziana dei Trattati in una facciata di chiesa a croce: sui rapporti tra il Martini e Vecchietta cfr. M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio*, in F. P. Fiore, M. Tafuri, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 19-23; M. Bonaiti, *Il Vecchietta e la chiesa di Villa a Castiglione Olona 1431-1444*, tesi di dottorato, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1997.

[33] Bertelli, *Storia di due città*... cit., p. 391.

[34] Morandi, *Carmen* cit.

[35] L. Beltrami, *La Ca' del Duca sul Canal Grande e altre reminiscenze sforzesche a Venezio*, Milano 1900, p. 10, cita la *Cronaca Magna*, vol. I, cc. 55-56: "Essendo sta venduda per la guerra la caxa del Duca Francesco de Milan fo donà in Venetia, et quella comprà per el doxe et fabrichà".

[36] Sansovino, *Venetia*... cit., p. 338: "Sul cantonale del Rio di San Pantaleone scuopre, nello volger del canal Grande, dalla sinistra fino a Rialto, dalla destra fino alla Carità ... di maniera che per questo conto è singolare".

[37] M. Cornaro, *Scritture sulla laguna*, a cura di G. Pavanello, Venezia 1919, p. 151.

[38] E. Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano 1995, p. 112.

[39] Marin Sanudo ritiene l'azione di Marco determinante per le elezioni ducali di Andrea Vendramin (1475) e Giovanni Mocenigo (1478), entrambi alleati familiari dei Corner: cfr. A. Caracciolo Aricò (a cura di), *Le vite dei dogi (1474-1494)*, Padova 1989, pp. 67 e 119.

[40] G. Gullino, voce *Andrea Corner*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma 1983, pp. 157-159. I due fratelli riusciranno a mettere a profitto anche la sfortunata congiuntura dell'esilio acquisendo di fatto il controllo dell'isola, determinante dal punto di vista commerciale e strategico, attraverso il matrimonio della figlia di Marco con il re di Cipro. Sulla committenza e l'ambito culturale dei Corner si veda M. Ceriana, *Venezia: la cappella Corner nella chiesa dei SS. Apostoli*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architetture del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, in particolare al primo capitolo.

[41] Cit. in Beltrami, *La Ca' del Duca*... cit., pp. 55-56.

[42] Dopo l'espropriazione delle case insistenti sul sito di ca' Foscari, Francesco Sforza è ospitato in Venezia presso la residenza del duca di Ferrara, che doveva quindi ben conoscere: cfr. Sanudo, *Vita dei Duchi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 22, col. 1160.

[43] Bartolomeo Bon è documentato come soprastante alla fabbrica: cfr. Beltrami, *La Ca' del Duca*... cit., *passim*.

[44] Filarete è a Venezia tra il marzo e l'aprile del 1458, quando il progetto per ca' Corner è verosimilmente già stato redatto, ma ben due anni prima della cessione dell'area allo Sforza. Per l'ipotesi di un intervento filaretiano nella progettazione di ca' del Duca cfr. L. Puppi, *Filarete in gondola*, in "Arte Lombarda", 39-39, 1973, pp. 75-84 e M. Verga Bandirali, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco*, in "Arte Lombarda", 60, 1981, p. 54, che interpreta in maniera discutibile alcuni dubbi riscontri documentari. Benedetto Ferrini giunge a Venezia nel gennaio 1461, e descrive al duca casa Corner come una fabbrica che "non ha il suo quadro, anzi è gualampa ... et in vero chi doverà redurla al quadro ... farà una grande spexa per reffecto de li fondamenti a li quali va grande spexa ad farli in questa terra" (cit. in Beltrami, *La Ca' del Duca*... cit., p. 29): un ritratto che s'attaglia perfettamente al frammento realizzato, con il quale il Ferrini mostra di comprendere le specifiche esigenze del difficile e limitato suolo edificabile lagunare. Per l'attribuzione di ca' del Duca a Ferrini cfr. comunque J. R. Spencer, *The Ca' del Duca in Venice and Benedetto Ferrini*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", XXIX, 1970, pp. 3-8. Per un riepilogo della vicenda attributiva cfr. G. Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Grande. Architettura e committenza nella Venezia del '500*, Venezia 1993, pp. 49-56, 65, n. 2.

[45] Filarete, *Trattato di architettura*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VIII, 2 (2796), f. 156 v.

[46] Beltrami, *La Ca' del Duca*... cit., pp. 31-32.

[47] Sansovino, *Venetia*... cit., p. 245: "Le sale si facevano dagli antichi in crocciola, cioè in forma di T".

[48] Non appare convincente la proposta di attribuzione di questo settore di palazzo ducale a Mauro Codussi avanzata da T. Hirte, *Mauro Co-*

dussi als Architekt des Dogen-Palastes, in "Arte Veneta", 36, 1982, pp. 31-44.

[49] Anche il bugnato di ca' Lando (poi Corner-Spinelli), attribuita dubitativamente a Mauro Codussi, proviene dal basamento di ca' del Duca. Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda*... cit., p. 121, n. 18, annuncia la prossima pubblicazione di nuovi documenti sul palazzo; per ora, si vedano L. Olivato, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1977, pp. 203-206; J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia 1995, pp. 281-290 (1a ed. Cambridge 1980); R Martinis, *Ca' Loredan-Vendramin-Calergi a Venezia: la figura di Mauro Codussi attraverso il palazzo di Andrea Loredan*, tesi di laurea (relatore M. Morresi), Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, a.a. 1996-97.

[50] Di diversa opinione Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda*... cit., p. 55, che definisce ca' del Duca una prova di "eclettismo storicista" messo in opera attraverso una "pratica di mediazione e moderazione".

[51] Le due vittorie alate dei pennacchi dell'arco sono aggiunte alla struttura quattrocentesca nel 1571, per celebrare la vittoria sui turchi conseguita in quell'anno a Lepanto. Per un confronto tra la porta dell'Arsenale e la "Magna Porta" dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1500, cfr. M. Tafuri, *La "nuova Costantinopoli". La rappresentazione della "renovatio" nella Venezia dell'Umanesimo*, in "Rassegna", 9, 1982, p. 38, n. 33; E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano 1984, p. 68. La proposta di R. Lieberman, *Real Architecture, Imaginary History: The Arsenal Gate as Venetian Mithology*, in "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, pp. 117-126, secondo il quale l'uso di capitelli di spoglio nella porta dell'Arsenale dimostrerebbe l'esistenza di un programma in cui la porta avrebbe dovuto apparire lacerto antico, restaurato in epoca bizantina e successivamente incorporato nella cinta muraria dell'Arsenale, appare tanto fantasiosa quanto scarsamente fondata.

[52] Concina, *L'Arsenale*... cit., pp. 51-73; id., *Dal Medioevo al primo Rinascimento: l'architettura*, in A. Tenenti e U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia, V, Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, p. 209. Sulla porta dell'Arsenale cfr. anche McAndrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento* cit., pp. 22-26.

[53] Concina, *L'Arsenale*... cit., p. 63, adotta il termine romaico in riferimento alla tradizione bizantina autoctona lagunare.

[54] Archivio di Stato di Venezia, *Maggior Consiglio*, Libro d'oro, reg. 8, c. 57.

[55] Concina, *L'Arsenale*... cit., pp. 54-55 .

[56] La citazione, inedita, è di R. Klibanski, "Nicola da Cusa e il pensiero dell'uomo", conferenza tenuta presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia il 23 febbraio 1996.

[57] A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-67) con un'appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolomeo Bellano*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1-6, 1913, pp. 1-99; 1-6, 1914, pp. 1-43.

[58] Ibid., p. 30.

[59] Ibid., pp. 39 e 94. Corsivo dell'autore.

[60] Lo testimonia una perizia d'estimo cinquecentesca riferita alla levata del 1453: cfr. Archivio Porto, *Thiene, Processi*, mazzo V, n. 75, 11 agosto 1583.

[61] Per la ricostruzione del processo di acquisizione dei terreni contigui a contrà di Porta di Posterla e per la cronologia dei primi palazzi da Porto ivi costruiti cfr. M. Morresi, *Contrà Porti a Vicenza. Una famiglia, un sistema urbano e un palazzo di Lorenzo da Bologna*, in "Annali di Architettura", 3, 1990, pp. 97-120; ead., *Palazzo Porto Breganze a Vicenza. Una precisazione per Lorenzo da Bologna*, in "Annali di Architettura", 4, 1991, pp. 32-39.

[62] "Et datto il nome alla contrà dove stano della contrà de Porti": Archivio Porto, *Thiene, Armaro I*, canto 19, n. 6 B.

[63] Per un'analisi della struttura del palazzo tardogotico vicentino cfr. R. Cevese, *Considerazioni sulle asimmetrie nell'architettura vicentina del primo Rinascimento*, in "Bollettino del CISA", VI, 1964, pp. 249-299.

[64] L'identica disposizione delle aperture nei fronti dei due palazzi, sia nel piano terreno come nel piano nobile, manifesta una volontà di reiterazione probabilmente consapevole, volta a conferire un aspetto uniforme alla quinta su strada.

[65] Il ritmo irregolare delle campate del doppio loggiato sul cortile di palazzo Porto-Colleoni è probabilmente frutto di un'alterazione cinquecentesca che coglie e stravolge, allo stesso tempo, il nuovo sintagma della serliana introdotto da Palladio nelle logge del palazzo della Ragione: cfr. Morresi, *Contrà Porti a Vicenza*... cit., pp. 105-106.

[66] L'espressione è di R. Goldthwaite, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, in "The American Historical Review", 77, 1972, pp. 977-1012.

[67] Per l'attribuzione della facciata quattrocentesca di palazzo Thiene a Lorenzo da Bologna cfr. G. Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, Venezia 1963, pp. 26-28.

[68] Morresi, *Palazzo Porto-Breganze*... cit., p. 37.

[69] M. Morresi, *Villa Porto-Colleoni a Thiene. Architettura e committenza nel Rinascimento vicentino*, Milano 1988; per la datazione della villa cfr. alle pp. 18 e 28-31. R. Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, in Giuseppe Mazzotti (a cura di), *Le ville venete*, Treviso 1952, p. 331, data la villa alla seconda metà del secolo sulla base di considerazioni di carattere stilistico. Più recentemente è stata proposta una datazione agli anni venti del Cinquecento, osservando i risultati provenienti da analisi condotte con il metodo della termoluminescenza su un campione di mattoni estratti dalla fabbrica: cfr. C. Goedicke, M. Kubelik, K. Slusallek, *La datazione scientifica della Rotonda di Palladio e della villa Porto-Colleoni a Thiene*, in "Ateneo Veneto", 174, 1986, pp. 7-26.

[70] Solo dopo la metà del Cinquecento i magazzini quattrocenteschi sono trasformati in sale, una delle quali viene decorata dagli affreschi di Giovanni Battista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo: cfr. Morresi, *Villa Porto-Colleoni*... cit., pp. 45-52.

[71] Sul Fondaco dei Turchi cfr. J. Schultz, *The restauration of the Fondaco dei Turchi*, in "Annali di Architettura", 7, 1995, pp. 19-38, che dimostra su basi documentarie la sostanziale corrispondenza alla fabbrica originale dei rifacimenti ottocenteschi guidati da Berchet; la principale alterazione è concentrata sulla merlatura delle torri angolari, verosimilmente aggiunta da Berchet sul fronte verso il Canal Grande.

[72] A partire dalla nota e fortunata definizione di K. M. Swoboda, "Porticus-villa mit Eckrisaliten", in id., *Römische und Romanische Palaste*, Wien 1919, cfr. gli studi di J. S. Ackerman, *Sources of Renaissance Villa*, in *The Renaissance and Mannerism*, Princeton 1963, vol. II, pp. 6-18; B. Rupprecht, *Ville venete del '300 e del primo '400*, in "Bollettino del CISA", 6, 1964, pp. 239-250; J. S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton (N. J.) 1990 (trad. it. Torino 1992). Smentisce la ricostruzione proposta da Swoboda della villa di Teodorico a Galeata, sin qui ritenuta un prototipo tardoantico per il modello della casa-fondaco veneziana, P. Bolzani, *Teodorico e Galeata. Un'antologia critica*, Fusignano 1994 (devo alla cortesia di Juergen Schulz la segnalazione di questo testo).

[73] Il più aggiornato studio di catalogazione sulle ville venete quattrocentesche è M. Kubelik, *Die villa im Veneto. Zur tipologischen Entwicklung im Quattrocento*, 2 voll., München 1977. Su ca' Brusà si veda vol. 1, pp. 123-125; per villa Bertoldi a Negrar, ibid., p. 112, dove è documentata la realizzazione delle due torri angolari al 1679. La quattrocentesca villa Quintarelli a Noval di Torbe (ibid., p. 112-113), il cui corpo loggiato si appoggia a una più antica torre colombara ed è completato sul lato opposto da un corpo chiuso, testimonia di un analogo processo costruttivo. Sulle ville veronesi cfr. anche G. F. Viviani (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona 1975.

[74] C. Bertelli, *La cappella del Palazzo Branda Castiglioni*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, pp. 297-303; id., *Storia di due città*... cit., p. 396.

[75] Si vedano gli impianti a U con torri angolari e logge al centro del convento di Santa Chiara a Urbino (1480 sgg.), del Belvedere di Innocenzo VIII a Roma (1485 sgg.) – che come molte ville venete a torri e logge è frutto di due successive campagne di lavori –, della più tarda villa Chigi alle Volte presso Siena (1496-1505) e della Farnesina Chigi a Roma (dal 1503): cfr. Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 280-293, 338-345; Ch. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Fruwerk*, Berlin 1961. Cfr. anche M. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano. La chiesa di Santa Maria Nuova a Orciano, il Belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria*, in "Architettura. Storia e Documenti", 1991-96, pp. 99-151. L. Pellecchia, *Reconstructing the Greek House: Giuliano da Sangallo's Villa for the Medici in Florence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LII, 3, 1993, p. 329, ipotizza la derivazione delle planimetrie a U da impianti termali antichi.

[76] Per un parallelo tra villa da Porto a Thiene e le ville palladiane cfr. J. S. Ackerman, *Palladio*, Torino 1972 (1a ed. Harmondsworth 1966), p. 212.

[77] H. Burns, "Beginnings of the Architecture of Renaissance in Vicenza", conferenza tenuta al convegno "Les débuts de la Renaissance", Tours, 1-4 giugno 1994.

[78] Giulio Romano, *Relazione sullo stato della fabbrica del palazzo della Ragione*, citato in G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei se-*

coli XV e XVI, in *Regia Deputazione di Storia Patria per le Venezie*, vol. III, 1937, doc. 22, pp. 145-146.

[77] Sull'assetto quattrocentesco del palazzo della Ragione di Vicenza cfr. F. Barbieri (a cura di), *La Basilica Palladiana*, Vicenza 1968, pp. 145-146.

[80] D. Battilotti, *Piazza Contarena a Udine. Uno spazio veneziano per la Serenissima*, in M. Tafuri (a cura di), *La piazza, la chiesa, il parco*, Milano 1991, pp. 9-55.

[81] Nel panegirico a lui dedicato dal nipote Andrea (Verona, Biblioteca Comunale, ms. 1968): "Doctus inest fabricas: docuit Vitruvius artem/ . . . Hic perfecit opus, quod dum quis lumine cernit/ Romanos arcus assimilasse putat". In realtà la loggia veronese si compone di una sequenza di archi su colonne, simile alla più tarda loggia del Consiglio di Padova, quest'ultima su modello di Annibale Maggi (1493-96 sgg.). La loggia di Verona è stata attribuita a fra' Giocondo, a Antonio Rizzo e a Giovanni Maria Falconetto: cfr. G. Neumann, *La loggia del Consiglio*, in P. Marini (a cura di), *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, Vicenza 1980, pp. 122-123. H. Burns, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in Marini (a cura di), *Palladio e Verona* cit., pp. 104, rileva come i forti interessi antiquari manifestati dalla classe dirigente veronese nel XV secolo non si traducano in esiti architettonici altrettanto significativi.

[82] "azo che la loza remagna integra nel so quadro", ibid., p. 22 e doc. 4. Un successivo ampliamento a opera di Giovanni da Udine interessa la fabbrica dal 1527, alla quale viene aggregato uno scalone sospeso di collegamento con la nuova sala del consiglio, entrambi demoliti da Raimondo d'Aronco nel 1910. I lavori di ripristino dopo il disastroso incendio del 1876 introducono alcune modifiche nell'assetto delle aperture sui fronti.

[83] Ibid., p. 22. Per la pavimentazione di piazza San Marco cfr. W. Wolters, *Architettura e scultura*, in W. Wolters, N. Huse, *Venezia. L'arte del Rinascimento*, Venezia 1989, pp. 54-55.

[84] Il frammento del castello attribuibile a Giovanni Fontana è però meno vitruviano di quanto non prometta la lettera dell'architetto al committente (Archivio di Stato di Udine, Notarile, b. 5545, c. 15 v). Sul castello di Udine cfr. M. Tafuri, *Il pubblico e il privato. Architettura e committenza a Venezia*, in *Storia di Venezia. Dal Rinascimento al Barocco*, vol. VI, Roma 1994, pp. 375-378; A. Guerra, *"Architectus venetus". Un'indagine su Giovanni Fontana (1470 c.-1528)*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1996, pp. 27-37.

[85] G. Lupo, *Platea magna communis Brixiae (1433-1509)*, in Tafuri (a cura di), *La piazza, la chiesa, il parco* cit., pp. 56-95; D. Hemsoll, *Le piazze di Brescia nel medioevo e nel rinascimento: lo sviluppo di piazza della Loggia*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-93, pp. 168-177.

[86] Ibid., p. 60.

[87] La prima pietra viene posta nel dicembre 1477, alla presenza di Pierino da Caravaggio e di Simone de Burno, incaricati del cantiere. Il primo dei due maestri, presente negli anni novanta a Civita Castellana a fianco di Antonio da Sangallo il Vecchio, potrebbe essersi trasferito a Roma al seguito di Giuliano da Sangallo, documentato a Milano nel 1492.

[88] Lupo, *Platea magna*... cit., pp. 73-74 e nn. 79-80.

[89] B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia 1778, p. 45.

[90] Il secondo livello dell'edificio viene completamente riedificato dopo la metà degli anni cinquanta del Cinquecento, dopo una consulenza richiesta a Palladio; la copertura viene ricostruita nel 1914, probabilmente sul modello originario: cfr. Lupo, *Platea magna*... cit., p. 77 e n. 89.

[91] Lupo, *Platea magna*... cit., *passim*. L'ipotesi di un coinvolgimento bramantesco per il solo palazzo della Loggia è stata avanzata indipendentemente anche da D. Hemsoll, *Bramante and the Palazzo della Loggia in Brescia*, in "Arte Lombarda" 86-87, 1988, 3/4, pp. 167-179; successivamente lo stesso Hemsoll, *Le piazze di Brescia nel medioevo e nel rinascimento*... cit., p. 175 e n. 52, ha ipotizzato un ruolo di Bramante nella progettazione di piazza della Loggia, riconducibile agli anni 1480-85. V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, I, pp. 156-166, II, pp. 44-51, propendono per l'assegnazione di Lapidarium e palazzo della Loggia a maestri locali influenzati dall'ambiente bramantesco milanese.

[92] M. Sanudo, *Itinerario di terraferma*, Padova 1847, p. 77; M. Michiel, *Notizie d'opere del disegno*, Bologna 1884, p. 47 (che data erroneamente gli affreschi al 1486).

[93] BAV, Codice Vaticano Barberiniano Lat. 4424, che raccoglie i disegni dall'antico e i progetti di Giuliano da Sangallo.

[94] W. Stedman Sheard, *Bramante e il Lombardo: ipotesi di una connessione*, in *Venezia e Milano*, Milano 1984, pp. 25-56.

[95] Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., pp. 18-45, 177-183.

[96] E. Dyggve, *Il frontone ad arco e trilobato veneziano. Alcune osservazioni sulla sua origine, in Venezia e l'Europa*, atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia 1956, pp. 266-230. Il coronamento trilobo è ripreso da Codussi anche nella facciata di San Zaccaria, completata dopo il 1483 sull'apparato inferiore dovuto a Antonio Gambello.

[97] Devo alla cortesia di Andrea Guerra la segnalazione di questa ipotesi. La cifra del pilastro tagliato è ricorrente anche nell'opera di Francesco di Giorgio, se pure in forme diverse da quelle riscontrabili nel fronte di San Michele.

[98] Si tratta della seconda cupola ad archi su pennacchi realizzata in Venezia, dopo quella del presbiterio di San Giobbe dovuta a Pietro Lombardo e databile al 1470: cfr. M. Ceriana, *Due esercizi di lettura: la cappella Moro in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-93, p. 27.

[99] P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, vol. I, pp. 168-169, attribuisce il barco a Codussi e lo data intorno al 1480. V. Meneghin, *S. Michele in Isola*, Venezia 1962, vol. I, pp. 325-327, conferma l'attribuzione con indirette prove documentali ma lo anticipa al 1476-78. Il barco è sottratto all'attribuzione codussiana senza discussione da Concina, *Storia dell'architettura di Venezia*... cit., p. 80.

[100] Databile alla metà degli anni settanta del Quattrocento; la stretta somiglianza tra il barco dipinto e quello costruito all'interno di San Michele lascerebbe presupporre una circolazione in Venezia del modello proveniente dall'area urbinate: cfr. B. Jestaz, *Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques*, in J. Guillaume (a cura di), *L'Eglise dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1996, p. 182. Sulle Tavole Barberini cfr. F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino 1961, con riepilogo delle ipotesi attributive.

[101] W. Timofievitsch, *Genesi e struttura della chiesa del rinascimento veneziano*, in "Bollettino del CISA", VI, 1964, parte II, pp. 271-282; J. McAndrew, *Sant'Andrea alla Certosa*, in "The Art Bulletin", LI, 1969, pp. 15-28. Entrambi riferiscono la chiesa di Sant'Andrea a un intervento progettuale di Mauro Codussi.

[102] J. S. Ackerman, *L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento*, in "Bollettino del CISA", XIX, 1977, pp. 135-164. E. Concina, *San Marco, Costantinopoli e il primo rinascimento veneziano*, in R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Venezia 1997, p. 21, lega il neobizantinismo veneziano quattrocentesco al progetto di crociata antiturca.

[103] Ma anche in precedenza artisti occidentali vengono inviati al Turco in missioni politico-artistiche: è il caso di Matteo de' Pasti, "prestato" da Sigismondo Malatesta al Sultano insieme a Roberto Valturio; entrambi sono catturati a Creta dai veneziani nel 1461 e trovati in possesso di una copia del *De Re Militari* e di una mappa dell'Adriatico: F. Cardini, *Venezia, il Papato e il dominio dell'Adriatico*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano 1987, p. 114.

[104] Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., *passim*; Tafuri, *La "nuova Costantinopoli"*... cit.; Concina, *Storia dell'architettura di Venezia*... cit., *passim*. Più recentemente D. Pincus, *Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics*, in "Artibus et Historiae", 26, 1992, pp. 101-114, rilegge i fenomeni di revival neobizantino che interessano Venezia come strettamente intrecciati con la riproposizione dell'eredità culturale romana; cfr. anche, a questo proposito, Concina, *San Marco, Costantinopoli*... cit., p. 18.

[105] Riconduce il "presunto bizantinismo di alcune architetture religiose veneziane della seconda metà del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento" a modelli locali W. Wolters, *San Marco e l'architettura del rinascimento veneziano*, in R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana*... cit., pp. 252-253.

[106] Sanudo, *Diarii*, LIII, col. 72: "del 421 fo principiata la città de Rivoalto". Sansovino, *Venetia*... cit., p. 197, descrive la chiesa di San Giacomo esemplata sulla "compositura della testudine ... così ben raccolta insieme e mantenuta dai volti che sostengono gli archi che è mirabile cosa a vedere e può dirsi che essa fosse il modello della chiesa di S. Marco".

[107] Tutte le fonti documentarie sono tratte da Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., pp. 215-217. Sulla chiesa di San Giovanni Crisostomo cfr. anche A. M. Odenthal, *Die Kirche San Giovanni Crisostomo in Venedig*, Bonn 1985 (i documenti alle pp. 153 sgg.).

[108] Concina, *Storia dell'architettura di Venezia*... cit., p. 144, conferma la ricostruzione di San Giovanni Crisostomo su fondazioni preesistenti, anticipato da McAndrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento* cit., p. 258, che si esprime nello stesso senso anche per il caso di

Santa Maria Formosa (p. 243) senza tuttavia trarne le necessarie conseguenze. Per i documenti relativi a quest'ultimo edificio cfr. Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., pp. 206-208, con una cauta ipotesi di rifondazione sul tracciato preesistente.

[109] H. Omont, *Inventaire des manuscrits grecs et latins donnés à Saint-Marc de Venise par le cardinal Bessarion en 1468*, in "Revue des Bibliothèques", 5, 1894, p. 138 sgg.

[110] Per un'ipotesi sull'interesse di Francesco di Giorgio verso impianti di chiese a croce greca cfr. M. Morresi, *Francesco di Giorgio e Bramante. Osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana*, in P. Carpeggiani, L. Patetta (a cura di), *Il disegno di Architettura*, Milano 1989, pp. 117-124; su Alessio Tramello è da tempo in corso una ricerca condotta da Bruno Adorni; sulla chiesa orcianese di Baccio Pontelli cfr. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano...* cit. Anche in area lombarda modelli romanici quali il sacello di San Satiro "generano" impianti a quincunx: si veda, ad esempio, il caso di Santa Maria Teodote a Pavia. Quanto l'insieme delle sperimentazioni tardoquattrocentesche su impianti a cinque cupole abbia potuto raggiungere ed eventualmente influenzare la ricerca bramantesca sul medesimo tema, è questione stimolante e ancora ampiamente aperta.

[111] La copertura piana del braccio di croce corrispondente al presbiterio è frutto di un'alterazione tarda: cfr. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento* cit., pp. 259-260.

[112] Lo testimonia una lettera di Antoniazzo Romano a Virginio Orsini il 1° gennaio 1491: cfr. L. Borsari, *Il castello di Bracciano*, Roma 1985, p. 23.

[113] Per un confronto tra San Giovanni Crisostomo e la chiesa del Calcinaio cfr. M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio* cit., p. 29.

[114] Su Santa Maria dei Miracoli cfr. R. Lieberman, *The Church of Santa Maria dei Miracoli*, New York University 1972, che ipotizza senza cogenti prove un primo progetto codussiano per la chiesa. Per i riferimenti urbinati si vedano P. Rotondi, *Il palazzo ducale di Urbino*, Urbino 1950-51, vol. I, pp. 280-281; Stedman Sheard, *Bramante e il Lombardo...* cit.; Ceriana, *Venezia: la cappella Corner...* cit., p. 167 e n. 281. Secondo Concina, *Storia dell'architettura di Venezia...* cit., p. 134, i costruttori della chiesa dei Miracoli attingerebbero "al repertorio interno ai domini della repubblica marciana e alla sua aurea architettura ducale". La chiesa di Santa Maria dei Miracoli è stata recentemente restaurata a cura della Soprintendenza veneziana, sotto la direzione dell'architetto Mario Piana. Si attende una pubblicazione che documenterà le importanti acquisizioni rese disponibili dai rilievi effettuati e dalla stessa campagna di lavori.

[115] Sulle Scuole veneziane si vedano B. Pullan, *Poverty, Charity and Reason of State: some Venetian examples*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello stato veneziano", II, 1969, pp. 17-60; id., *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford 1971; id., *Natura e carattere delle Scuole*, in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 9-26; R. Maschio, *Le Scuole Grandi a Venezia*, in *Storia della cultura veneta* cit., 3, III, Vicenza 1981, pp. 193-206; P. Fortini Brown, *Le "Scuole"*, in *Storia di Venezia*, V; A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma 1996, pp. 307-354.

[116] Si veda, al proposito, M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza e architettura*, Torino 1985, pp. 126-154, in cui si evidenziano tra l'altro le polemiche provocate dall'eccessiva pratica del lusso nelle Scuole.

[117] La data 1481 riportata sulla lapide ora sul retro del septo marmoreo era originariamente aggregata a un gruppo scultoreo oggi a Berlino: cfr. A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987, p. 493. Assunta come testimonianza della conclusione dei lavori relativi all'atrio da G. Lorenzetti, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, Venezia 1929, e da L. Olivato, in Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., p. 218, essa va tuttavia considerata con cautela, in assenza sino a ora di una esaustiva ricerca documentaria sulla fabbrica. Sulla Scuola di San Giovanni cfr. anche McAndrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento* cit., pp. 124-129; M. Tafuri, *Ratio umanistica e spazio veneziano. L'atrio della Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista*, in "Gran Bazaar", 12, 1982, pp. 67-71.

[118] Le lesene dell'atrio presentano sui fianchi una scanalatura e mezza: una sorta di fusione tra il motivo riscontrabile nella sacrestia Vecchia (lesene con una scanalatura sui fianchi) e quello della cappella Pazzi (lesene con mezza scanalatura sui fianchi).

[119] Flavio Biondo, *Roma trionfante, tradotta per hora per Lucio Fauno*, Venezia 1542: "Locum ante ianuam relinquebant, quel inter fores domus et viam relicuts esset ... et neque in via stabat, neque intra aedes". Nel proemio al libro IX dell'opera il Biondo convoca come proprio interlocutore l'umanista veneziano Francesco Barbaro: cfr. Concina, *Storia dell'architettura di Venezia...* cit., pp. 120, 163.

[120] Marco e Francesco Corner, figli di Giorgio, sono stati riconosciuti nel telero belliniano del Recupero della Vera Croce, dipinto su commissione dei confratelli della Scuola di San Giovanni: cfr. H. Collins, *Time, Space and Gentile Bellini's The Miracle of the Cross at the Ponte San Lorenzo*, in "Gazette des Beaux Arts", dicembre 1982, p. 205.

[121] Ceriana, *Venezia: la cappella Cornaro...* cit., pp. 176-177, n. 89, suggerisce una derivazione della transenna della Scuola di San Giovanni da apparati effimeri per feste civili e religiose.

[122] Si tratta di Stefano Bon, già citato in relazione all'andito Foscari, di Bartolomeo Bon, responsabile col padre Giovanni della Porta della Carta e dell'arco Foscari, e di Antonio Rizzo, che realizza la facciata sul rio del Palazzo: cfr. P. Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia 1929, p. 13.

[123] Paoletti, *L'architettura e la scultura...* cit., II, p. 103.

[124] Stedman Sheard, *Bramante e il Lombardo...* cit., p. 25 sgg.

[125] P. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550*, New York-London 1982, pp. 139-140, assegna il progetto dell'intera facciata a Pietro Lombardo e ritiene Codussi responsabile della sola realizzazione del coronamento, forse con un aggiustamento del progetto originario. Negli anni trenta dell'Ottocento rilevanti interventi di restauro – sostituzione di intere parti marmoree corrose – hanno interessato la parte alta della facciata della Scuola: cfr. Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., pp. 202-203.

[126] In questo caso, l'intervento di Codussi nella fabbrica precederebbe quello dei Lombardo: cfr. l'atto di concessione del terreno necessario alla costruzione della scala da parte dei domenicani ai confratelli della Scuola, in Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco* cit., p. 43 (Archivio di Stato di Venezia – ASVe – Scuola Grande di San Marco, busta 121, 16 agosto 1486: "quod aleat ascensum ex una parte, et descensum ex alia scalla") e le notizie relative alla costruzione della scala, riferibili al 1494-95 (ASVe, Scuola Grande di San Marco, busta 135, in Paoletti, *L'architettura e la scultura...* cit., II, p. 104). Sohm, *The Scuola Grande di San Marco* cit., p. 187, assegna l'idea originaria per la scala al Provveditori alla Fabbrica, e in particolare all'orefice e antiquario Domenico di Piero (p. 118).

[127] "una scala de piera in doi rami ... con el patto (pianerottolo) al mezzo della scala che risponde in sala et altri patti per i rami della scala", in Paoletti, *L'architettura e la scultura...* cit., II, p. 181. L'articolazione della scala di San Giovanni corrisponde a quella già descritta da T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia 1778, pp. 94-95, all'interno della Scuola di San Marco (vita di "Martino Lombardo", ritenuto legato alla famiglie e alla bottega di Pietro, successivamente identificato da Paoletti con Mauro Codussi, di Martino, bergamasco).

[128] Nella scala a doppia rampa del progetto per il palazzo di Vettor Grimani e nella scala a farfalla della Zecca, in cui le rampe divergono, anziché convergere, da un unico pianerottolo: cfr. M. Tafuri, A. Foscari, *Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande*, in "Bollettino dei Civici Musei Veneziani", XXXVI, 1981, pp. 71-87.

[129] La bifora, con grande oculo centrale tangente ai due archi, modifica la finestra alla fiorentina del tipo adottato a palazzo Rucellai e trova grande diffusione a Venezia ad opera di Codussi e dei suoi imitatori. Una bifora identica a quella codussiana si trova al f. 44r della versione magliabechiana dei Trattati di Francesco di Giorgio Martini e al foglio 126 r del codice Zichy. Le due bifore (una chiusa) del salone della Scuola di San Giovanni sono realizzate nel 1732 da Giorgio Massari.

[130] "Monumento al modo de nostro Signor" secondo la *Cronaca Magna* citata in R. Cattaneo, *La Ducale Basilica di San Marco*, Venezia 1889, Testo, p. 1180, n. 2.

[131] Per la descrizione dell'apparato in onore dell'imperatore cfr. P. Ghinzoni, *Federico III imperatore a Venezia*, in "Archivio Veneto", XXXVII, 1889, p. 135: "Hé ordinato ... uno tribunale su el quale sederà la maestà delo imperatore da un capo de una sala in solaro; tute le done montarano da una scala e passarano per questo tribunale per vedere, e poi descendono da capo de dicta salla per una altra scala".

[132] Jacopo Bellini, *Taccuino del British Museum*, f. 92a, Veduta con figure sotto un ponte. Jacopo de' Barbari, nella sua veduta di Venezia del 1500, rappresenta una scala a doppia rampa con pianerottolo sommitale nel mercato realtino.

[133] W. Stedman Sheard, *The Tomb of doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, Yale University, 1971; D. Pincus, *An antique fragment as*

a workshop model: classicism in the Andrea Vendramin tomb, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 939, 1981, pp. 342-346; S. Romano, *Tullio Lombardo. Il monumento al doge Andrea Vendramin*, Venezia 1985.

[134] R. Martinis, *Ca' Loredan-Vendramin-Calergi*... cit. Cfr. anche Olivato, Puppi, *Mauro Codussi* cit., pp. 221-226.

[135] McAndrew, *L'architettura del primo rinascimento a Venezia* cit., p. 300.

[136] Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*,... cit., p. 61.

[137] Salmo 115, 1.

[138] Sansovino, *Venezia*... cit., p. 387: "È per tanto da sapere che i principalissimi di tutti i palazzi del canal Grande sono quattro ... cioè il Loredano a San Marcuola, il Grimano a San Luca, il Delfino a San Salvadore, e il Cornaro a San Mauritio ... fatti nei tempi nostri, e secondo la dottrina dell'antico Vitruvio ... Il Loredano adunque di gran corpo, e di grand'altezza, e anteriore in tempo agli altri, e quasi posto in Isola è molto nobile, percio che altre alla gran copia delle statue di dentro, ha la facciata di marmi Grechi, con gran finestroni tutti colonnati alla Corinthia". Per una "riscoperta" del nome e dell'opera di Codussi è necessario attendere la fine dell'Ottocento, e l'esplorazione archivistica di Pietro Paoletti.

[139] "Di Vinezia, di marzo 1545", in *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di E. Camesasca, Milano 1957, vol. II, pp. 216-217.

[140] Ceriana, *Venezia: la cappella Corner*... cit. La convincente datazione proposta da Ceriana per la cappella, dai primi anni ottanta del Quattrocento, permette di ipotizzare che Francesco di Giorgio nel suo soggiorno a Venezia del 1491 abbia potuto vedere già costruita la "traduzione veneziana" del proprio prototipo urbinate.

[141] Tafuri, *Il pubblico e il privato*... cit., p. 399.

Ferrara

Pia Kehl

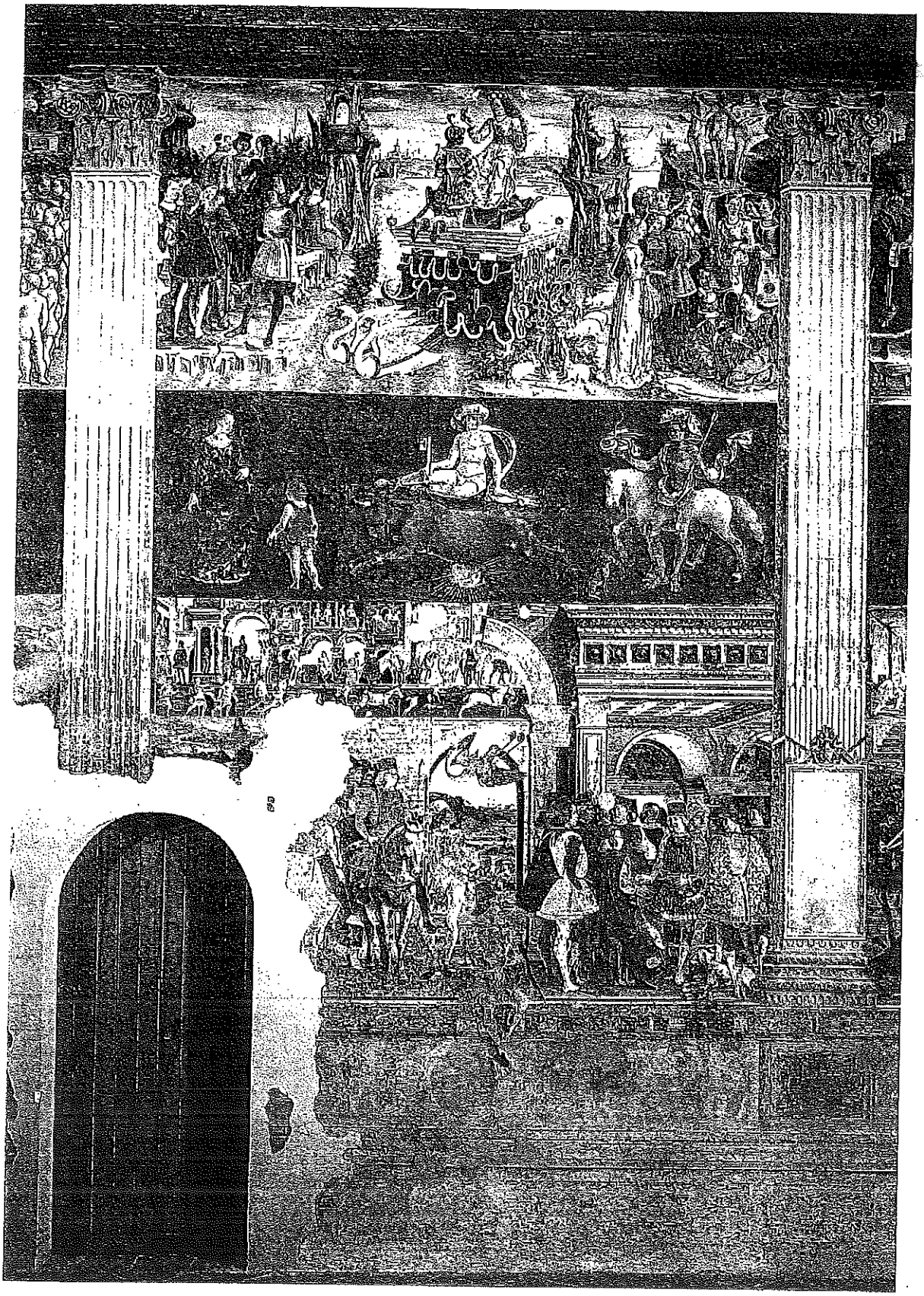
Lo sviluppo urbano al tempo di Niccolò III, Leonello e Borso d'Este

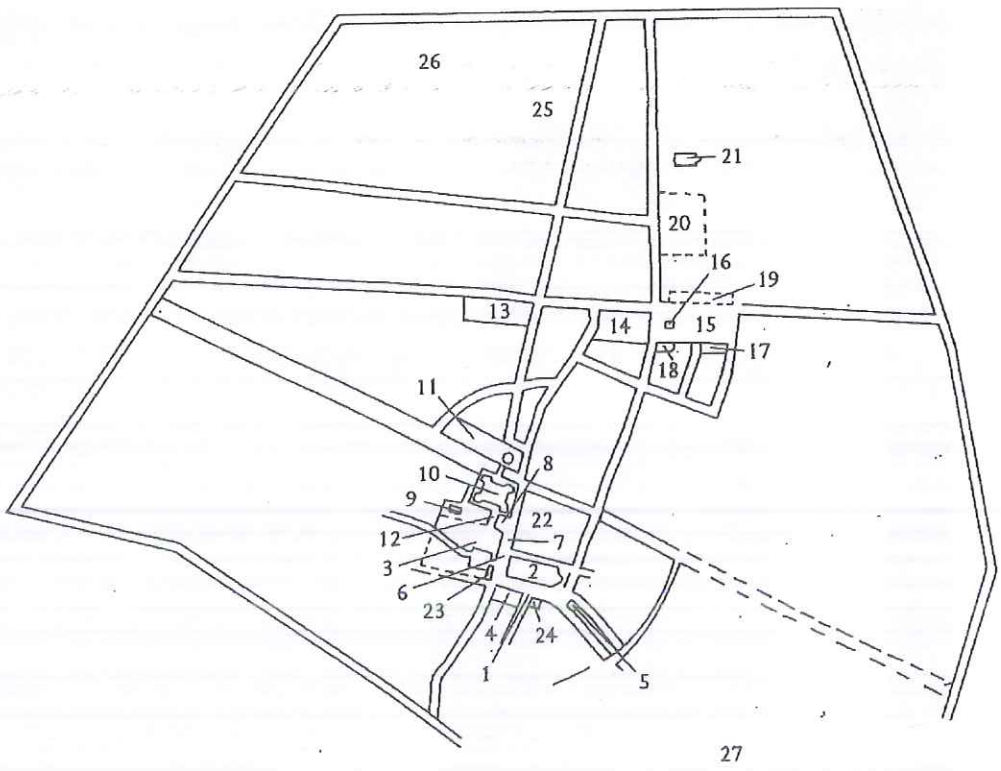
Fra il XIV e il XVI secolo la città di Ferrara prese slancio sia dal punto di vista politico che culturale, divenendo uno dei centri più importanti dell'Italia settentrionale e conquistando una posizione di riguardo anche nei confronti di quelli europei. Sarà scopo primario di questo saggio scoprire le cause storiche e dimostrare i risultati artistico-architettonici di tale trasformazione. Come semplice comune, questa tranquilla e isolata cittadina, simile a tanti altri centri settentrionali, non sarebbe stata in grado di compiere un passo di tale portata con le proprie forze. Fu necessario lo stimolo di una famiglia nobile, tanto ambiziosa quanto prepotente, proveniente da un centro ancora più piccolo, Este presso Padova: un padre, Niccolò III, e i suoi tre figli, Leonello, Borso ed Ercole I, dominarono per un secolo e fondarono la nuova Ferrara. Diametralmente opposti per carattere, educazione e destino, ognuno di essi perseguì idee personali e indipendenti rispetto al predecessore, con l'unico scopo di ingrandire e abbellire Ferrara per trasformarla in centro del marchesato, elevato a ducato nella seconda metà del Quattrocento. Il centro secondario degli Estensi, Modena, rimase allo stesso livello di Ferrara fino a quando Ercole I (1472-1504) aggiunse a questa la "terra nuova", raddoppiandola. I signori di casa d'Este erano feudatari di due possedimenti distinti: il territorio a sud di Venezia, che si estendeva fino a Bologna, e la zona intorno a Modena[1]. Il primo faceva parte dello stato della Chiesa, mentre il secondo era un feudo imperiale. Il consolidamento del loro potere non avvenne dunque per caso, ma fu il risultato di un duro e fortunato processo di politica interna ed estera. Il fattore che li distinse tra gli altri signori del Quattrocento fu la loro estrema forza di volontà e l'audacia nel rischiare tutto in politica.

Già Niccolò III era riuscito a stringere legami con i suoi potenti vicini grazie a un'astuta politica matrimoniale: nel 1397 prese in moglie Gigliola di Carrara, nel 1418 si legò a Laura Malatesta[2] e nel 1431 sposò Riccarda di Saluzzo. Le mogli degli Estensi avrebbero svolto un ruolo basilare nello sviluppo culturale della corte a partire dal XV secolo, sia come committenti che come "locotenenti" nell'amministrazione dello stato. I matrimoni principeschi non furono perciò combinati esclusivamente dal punto di vista territoriale o dinastico. I maschi della famiglia scelsero damigelle colte e ben istruite nel loro ruolo, capaci di garantire un'ottima educazione alla discendenza; furono esse a determinare il livello culturale di corte.

Francesco del Cossa, *Mese di aprile*, uno degli affreschi dei *Mesi* nella sala delle Muse, palazzo Schifanoia, Ferrara.

Niccolò III e Leonello, il suo successore designato, furono i principali promotori della rinascita dell'antico a Ferrara. Sarà superfluo ricordare che mentre Niccolò fu prevalentemente impegnato a consolidare il potere nello stato, Leonello, suo figlio naturale, educato nelle lingue classiche, svolse essenzialmente il ruolo di mecenate. I due dettero insieme inizio a un progetto ambizioso ed estrema-





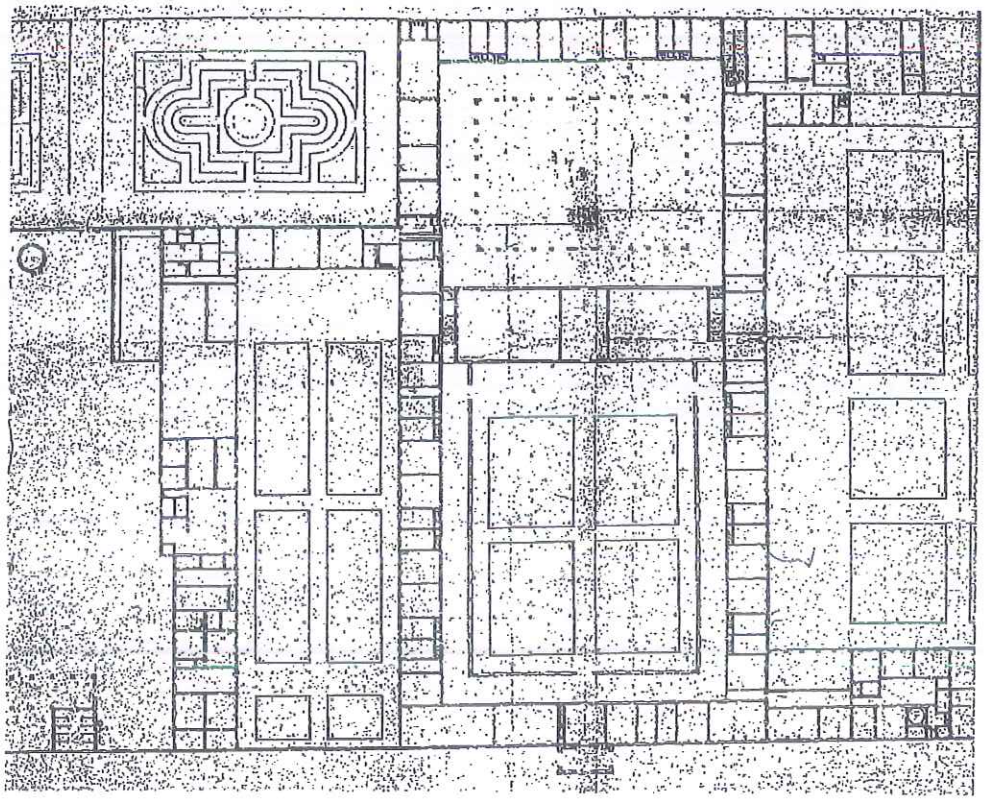
Ferrara, pianta schematica della città con l'"Addizione Erculea" e la posizione degli edifici principali: 1 piazza Comunale; 2 duomo; 3 palazzo Ducale (corte Nuova); 4 palazzo della Ragione; 5 loggia dei Calzolari; 6 piazza del Duomo; 7 borgo del Leone; 8 piazzetta; 9 beccaria; 10 castello Vecchio; 11 giardino del Padiglione; 12 via Coperta; 13 palazzo dei Diamanti; 14 palazzo Strozzi-Bevilacqua; 15 piazza Nuova; 16 monumento equestre di Ercole I; 17 palazzo Stancaro; 18 chiesa della Consolazione; 19 granai ducali (?); 20 palazzo Ippolito d'Este (?); 21 certosa; 22 palazzo Arcivescovile; 23 torre di Rigobello; 24 San Romano; 25 Santa Maria degli Angeli; 26 villa Belfiore; 27 palazzo Costabili.

mente grandioso: la costruzione della villa di Belriguardo. Nel 1435 il padre comprò, a metà strada tra Ferrara e Ravenna, il terreno sul quale il figlio costruì una lussuosa villa di impianto simmetrico. Dopo l'arrivo di Riccarda di Saluzzo, gli appartamenti signorili furono ampliati sia nelle residenze di città che, soprattutto, nella villa di Belriguardo. È probabile che in quest'ultimo sviluppo sia stato coinvolto anche Meliaduse, il fratello di Leonello, stretto amico di Leon Battista Alberti. La villa fu eretta lontano dalle principali arterie stradali, su un terreno ancora vergine. Fu, nel senso più ampio della parola, una villa "all'antica", completamente priva di fortificazioni, al contrario di tante residenze rustiche del tempo. Un edificio porticato di un piano e mezzo racchiudeva su tre lati il primo cortile, concluso da un corpo a due piani sul lato di fondo, di fronte a quello d'ingresso. Dal loggiato del cortile due scale simmetriche portavano direttamente alla sala grande realizzata qui al primo piano, con salotti sui due lati. Sul lato sinistro del cortile si estendeva la cosiddetta "castalderia", con stalle, rimessa, granai e casa del castaldo o fattore, intorno a un'amplissima aia. Era questa l'area conclusa dalla vera e propria residenza principesca, con i bagni padronali al piano terreno e l'appartamento privato al piano superiore[3]. Sui fianchi del cortile erano poi gli appartamenti indipendenti per gli ospiti[4], mentre nell'ala di ingresso erano la lavanderia, il barbiere degli uomini e luoghi di incontro. Al di là del primo cortile se ne apriva un secondo, più piccolo, circondato da un loggiato su due piani. Intorno a esso erano collocati la cappella, l'appartamento della marchesa e le stanze per gli ospiti di riguardo. Sul lato occidentale vi erano anche un cortiletto con la cucina padronale, alcune stanzette per la dispensa e l'abitazione dei cuochi. Intorno alla residenza erano giardini, frutteti, un "brolo" o orto e, ancora oltre, estesi campi a grano. Una strada di accesso lunga quattro miglia superava con un ponte la grande peschiera antistante la villa per proseguire, come asse di simmetria, attraverso l'intero edificio. Tutte le stanze della residenza erano affrescate con storie, purtroppo interamente distrutte, della famiglia d'Este[5]. La prima fase di costruzione della villa si concluse nel 1442[6].

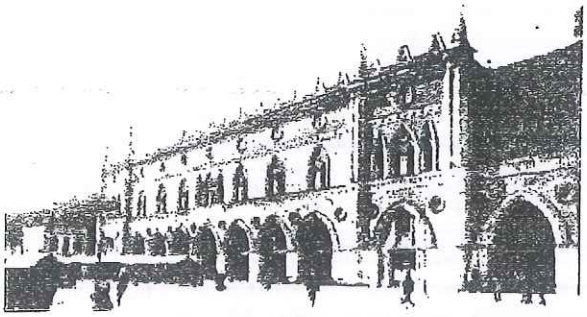
A Ferrara, gli Este vivevano nel castello tardo-medievale unito alle mura settentrionali della città, ma già Niccolò fece spostare la residenza signorile a sud del castello, sulla piazza allungata che si estendeva tra il fianco della cattedrale e il palazzo Comunale, abbattuto in seguito ai gravi danni subiti durante l'ultima guerra mondiale. Il palazzo signorile, chiamato corte Nuova, fu costruito sul lato breve a ovest della piazza, di fronte alla facciata della cattedrale, e poi ampliato in profondità per tutto il secolo seguente, sino a raggiungere il castello[7]. Già nel 1436 il palazzo disponeva di un cospicuo numero di stanze affrescate a disposizione del marchese[8].

Sulla piazza esistevano, ai tempi di Ercole I, due statue, quella di Borso e quella di Niccolò III, che il nuovo duca fece spostare accanto al portale del palazzo[9]. Al tempo di Borso, la residenza era collegata al castello tramite una struttura chiamata "via coperta", ancora in legno, che nel 1471 Ercole decise di trasformare in muratura poggiandola su arcate; all'inizio del XVI secolo, Alfonso I vi avrebbe realizzato il suo studiolo, decorato da Tiziano. Strategicamente e funzionalmente, la via Coperta ebbe la stessa funzione dell'appartamento signorile nella villa di Belriguardo: anche qui permetteva di controllare scambi e mercati che avvenivano ai lati. Recenti studi provano che Ercole intervenne anche "alla nuova fazada Herculea de questo reformado palazo ducale, sublimada in aera cum tanta diversità de candissime colunne de marmo"[10]. È da sottolineare che nel corso dell'intero XV secolo il castel Vecchio ospitò le dimore dei membri della famiglia signorile, ma poiché negli ultimi tre decenni l'appartamento privato di Ercole fu spostato più volte, non è oggi possibile ricostruire la localizzazione e la dimensione delle sue stanze.

Un secondo castello, il castel Nuovo, fu eretto per volontà di Niccolò III sul lato a sud-ovest della città. La sua sorte fu di breve durata, perché proprio lì sorse la cittadella papale alla fine del XVI secolo. Fino a quel momento il castello fu però la residenza principale della famiglia, insieme al castel Vecchio e alla connessa corte Nuova all'interno delle mura. Niccolò scelse il sito del castel Nuovo sia



Ferrara, villa Belriguardo, pianta della fine del sec. XVI (Archivio di Stato di Modena, *Mapp. Estense*, Fabbriche, 91/7).



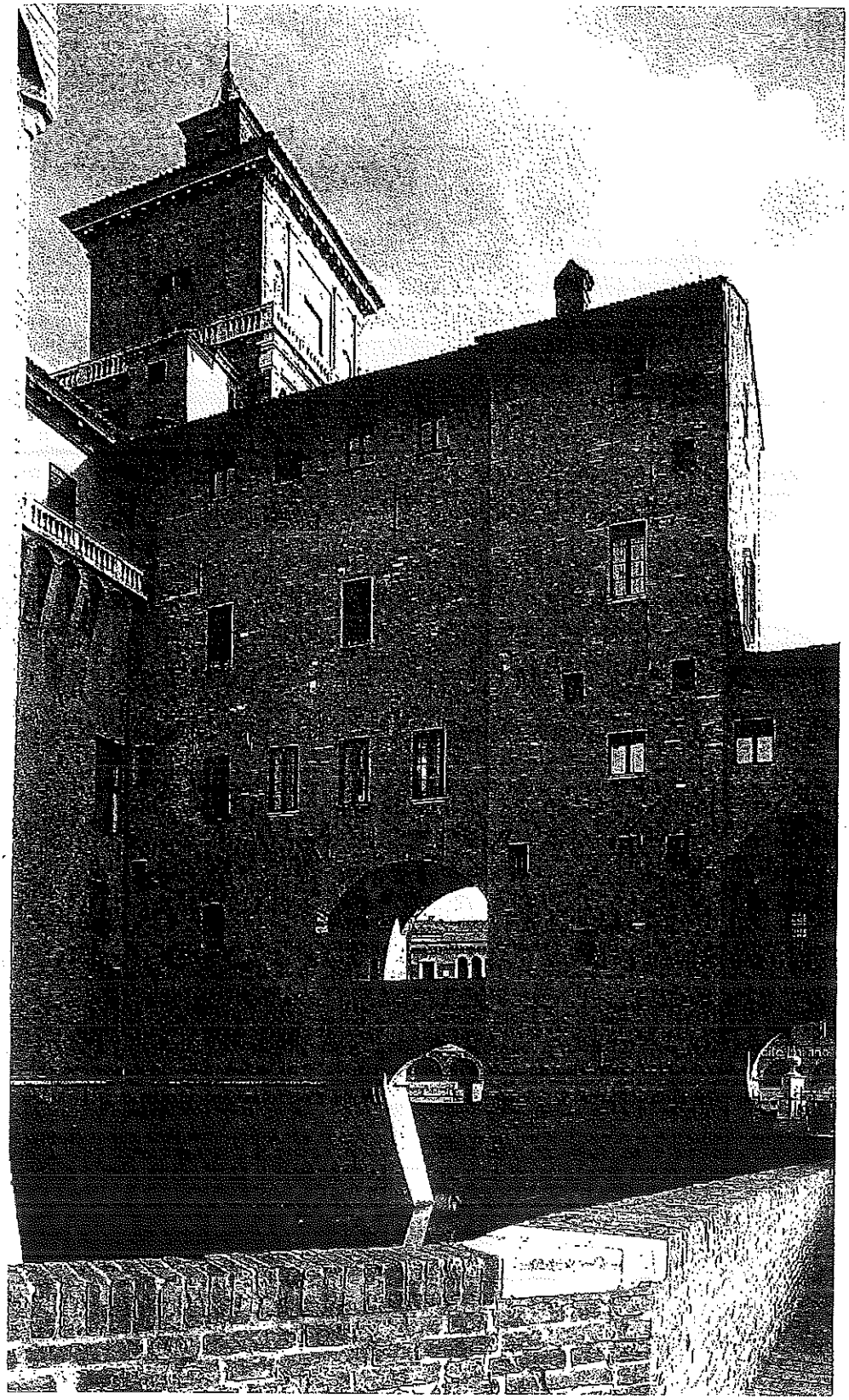
Ferrara, il palazzo della Ragione sul lato meridionale della piazza comunale in una veduta precedente il 1944, anno della sua distruzione.



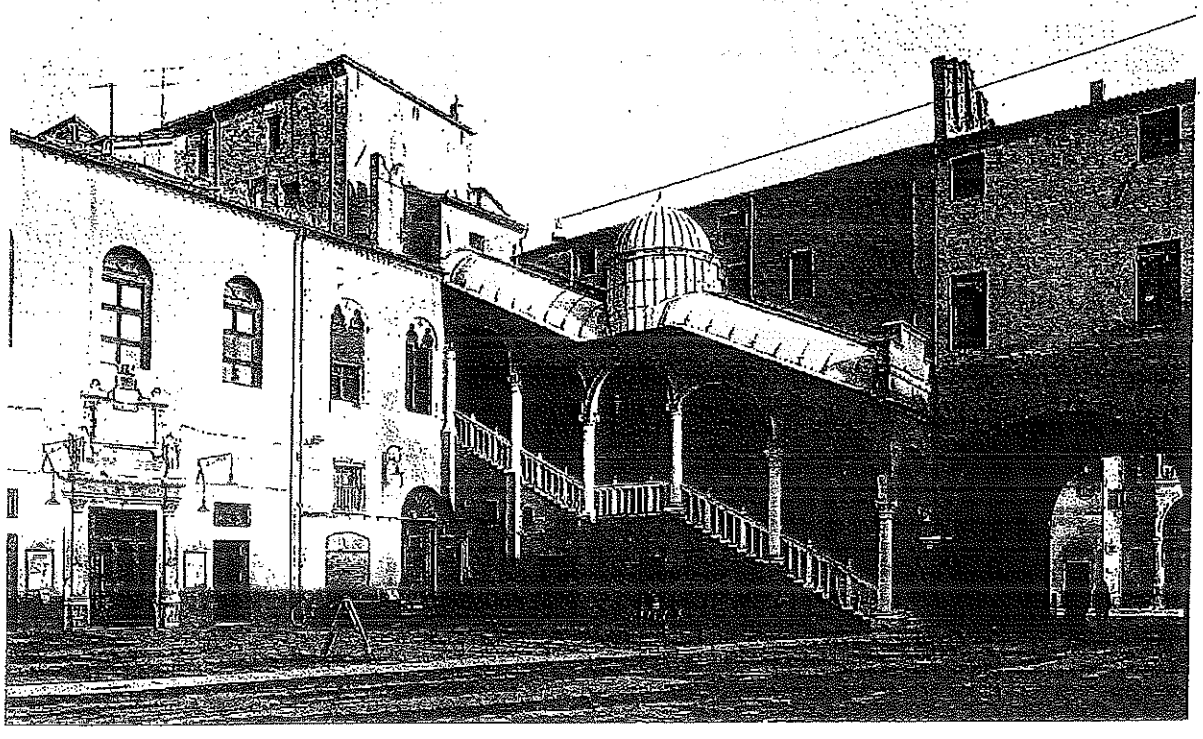
Ferrara, la corte Nuova sul lato occidentale della piazza comunale in una veduta dei primi decenni del Novecento; in primo piano, l'arco del Cavallo.

per ragioni militari che per la vista sul Po e sulla valle circostante, e negli anni trenta vi abitò con la giovane sposa Riccarda di Saluzzo, mentre si stava costruendo la corte Nuova in città. Ercole I, che vi si trasferì nei suoi ultimi anni, nel 1496 vi aggiunse balconi e fece aprire finestre più grandi.
All'inizio del Quattrocento non erano del resto molti i palazzi a disposizione del signore, visto che anche palazzo Schifanoia disponeva di un unico piano e poche stanze accanto a una loggia a L sul giardino. Fu Borso a ingrandirlo, aggiungendo il piano superiore con le splendide decorazioni ad affresco di Francesco del Cossa e Cosmè Tura nelle sale degli Stucchi e dei Mesi[11]. Pare che i lavori fossero terminati nel 1469, ma il palazzo non fu mai utilizzato da Borso. Ercole lo cedette al fratellastro Alberto, che vi rimase sino al 1474, quando fu mandato in esilio. In seguito fu utilizzato a più riprese da Eleonora d'Aragona, che vi diede alla luce il suo primogenito, Alfonso, e da ospiti di alto rango come ambasciatori e

Ferrara, il volume di innesto della "via coperta" in castel Vecchio.







Ferrara, la "via coperta".

Ferrara, lo scalone nel cortile della corte Nuova.

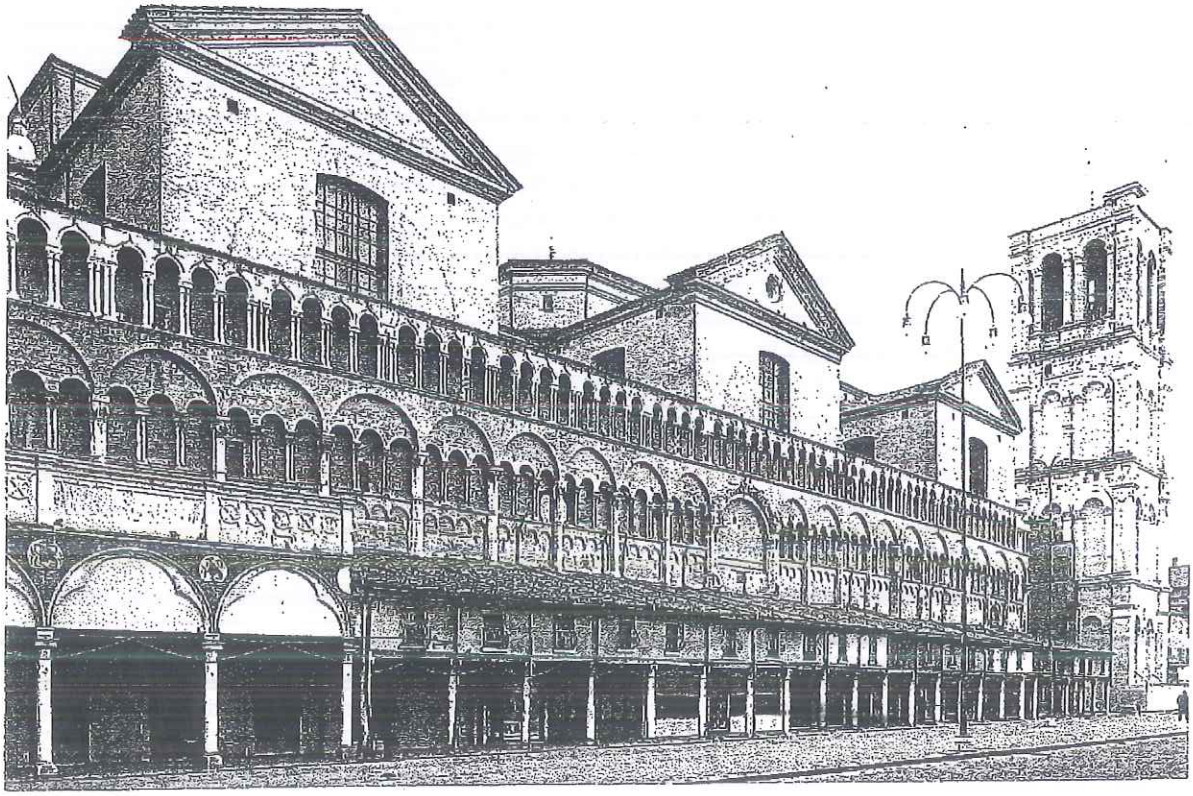
cardinali. Solo nel secolo XVI sarebbe diventato residenza di don Sigismondo, figlio di Ercole I.
A nord della città, oltre a palazzo Schifanoia, si trovava dai tempi di Alberto d'Este (1388-93) un altro edificio signorile, la villa di Belfiore. Leonello la ristrutturò nel 1447, e già all'inizio del 1448 vi iniziò la decorazione dello studiolo delle Muse[12]. Non è facile determinare le reali dimensioni dell'edificio al tempo di Leonello, ma si può dedurre che si trattasse di una grande casa con due logge accanto a un torrione. Due inventari del tempo di Borso (1455, 1471) descrivono una loggia aperta su un cortile con fontana e una cappella accanto a uno studiolo, e al secondo piano dei bagni. Appena prese le redini del governo, Ercole I aggiunse nuovi terreni alla proprietà di Belfiore per realizzare un "barco" destinato alla caccia, poi chiuso da mura; fece anche costruire stalle per bovini. Durante la guerra contro i veneziani (1482-84), il duca cercò senza successo di proteggere la villa, che fu danneggiata come la vicina chiesa di Santa Maria degli Angeli, mentre tutti gli animali furono uccisi. Sembra, invece, che si salvasse la decorazione dello studiolo, già trasferita nel castel Vecchio in città, dove poi rimase. Nel 1488 furono iniziati nuovi interventi di restauro, la costruzione di un nuovo muro intorno ai giardini e i lavori di consolidamento dei nuovi ambienti, presumibilmente quelli voluti da Leonello e Borso. I lavori iniziati nel 1492, invece, si inserirono nel progetto di Ercole di annettere alla città una vasta area a settentrione: la villa suburbana si trovò entro la cerchia urbana, protetta da fortificazioni che inglobarono anche la chiesa di Santa Maria degli Angeli e la Certosa. I lavori alla villa continuarono sino al 1504, anno della morte di Ercole I: sappiamo dell'esistenza di due logge verso il giardino, con colonne in laterizio poi sostituite da colonne in pietra, e di un ciclo di affreschi che coinvolgeva la maggior parte delle stanze: malgrado la dettagliata descrizione di Sabatino degli Arienti nella seconda metà degli anni novanta, non è oggi possibile localizzarle[13]. Nell'andito d'ingresso il committente Alberto d'Este appariva in diverse scene di caccia, e scene di caccia erano anche nei salotti accanto, in fondo ai quali si trovavano altre due stanze comunicanti con una loggia, decorate con scene analoghe. A sinistra si raggiungeva una seconda loggia, rivolta verso un padiglione nel giardino, con una copertura in rame sormontata da una statua di elefante su due colonne di marmo bianco e sei di pietra rossa. Negli affreschi della loggia veniva illustrato anche il pellegrinaggio di Ercole a Santiago de Compostela nel 1487, proibito dal papa e tramutato nel pellegrinaggio alla Santa Casa di Loreto. A questa loggia seguivano sale con figure di pantere e struzzi, e infine un camerino con leoni. A sud e a ovest furono aggiunte due logge più piccole che consentivano di raggiungere i bagni. A destra della prima loggia una scala e una rampa inferiore portavano a un'ultima loggia a due piani che si affacciava su una vasta area occupata da vigneti e frutteti. Seguivano altre sale con scene di caccia e una con l'arrivo a Ferrara di Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole. A queste seguivano un grande ambiente con cinque finestre vetrate istoriate con scene di uccellagione, una sala con scene di pesca e una con orsi. Tutte erano ottimamente illuminate da finestre vetrate.
Poco conosciuta è la cosiddetta "casa dei Forastieri", un edificio autonomo sul lato meridionale della corte Nuova dove risiedettero Niccolò III e Riccarda di Saluzzo prima e, negli anni settanta, dopo la presa di potere di Ercole nel 1471, Sigismondo d'Este, fratello e luogotenente del duca, e sua madre Riccarda. Del palazzo non si tramanda altro che le panche in pietra in facciata[14], dettaglio che ricorda la simile soluzione di palazzo Medici a Firenze.
Poco studiato è anche il complesso della Certosa, e solo con ulteriori ricerche si potrà arrivare al riconoscimento delle diverse fasi della costruzione. Si tratta di tre corpi distinti, la chiesa di San Cristoforo, il monastero e il palazzo, tutti costruiti da Borso. Una prima indicazione viene da un documento del 1452, dove risulta probabilmente pagato, anche se non espressamente menzionato, un modello in legno[15]. Seguono sino al 1457 pagamenti regolari che farebbero pensare alla costruzione della chiesa, mentre nel marzo 1457 viene commissionato il convento[16]. Una donazione fatta nel 1461 da Borso ai frati potrebbe far pensare che il palazzo e il monastero fossero terminati, ma questo non si concilia con i pagamenti registrati tra il 1467 e il 1468 per grossi lavori alla chiesa e al convento[17].

La chiesa era comunque terminata quando Borso vi fu sepolto nel 1471. Del palazzo non si riescono a ricostruire nemmeno le dimensioni, mentre si può supporre che la sua collocazione fosse accanto al fianco meridionale della chiesa. Danneggiato dai veneziani, fu ampliato dal 1493 da Ercole I per il cardinale Ippolito, suo figlio, ma venne distrutto da un incendio nel 1505. Accanto al convento fu anche realizzata una peschiera, elemento tipico delle ville extraurbane, mancante però a Belfiore.

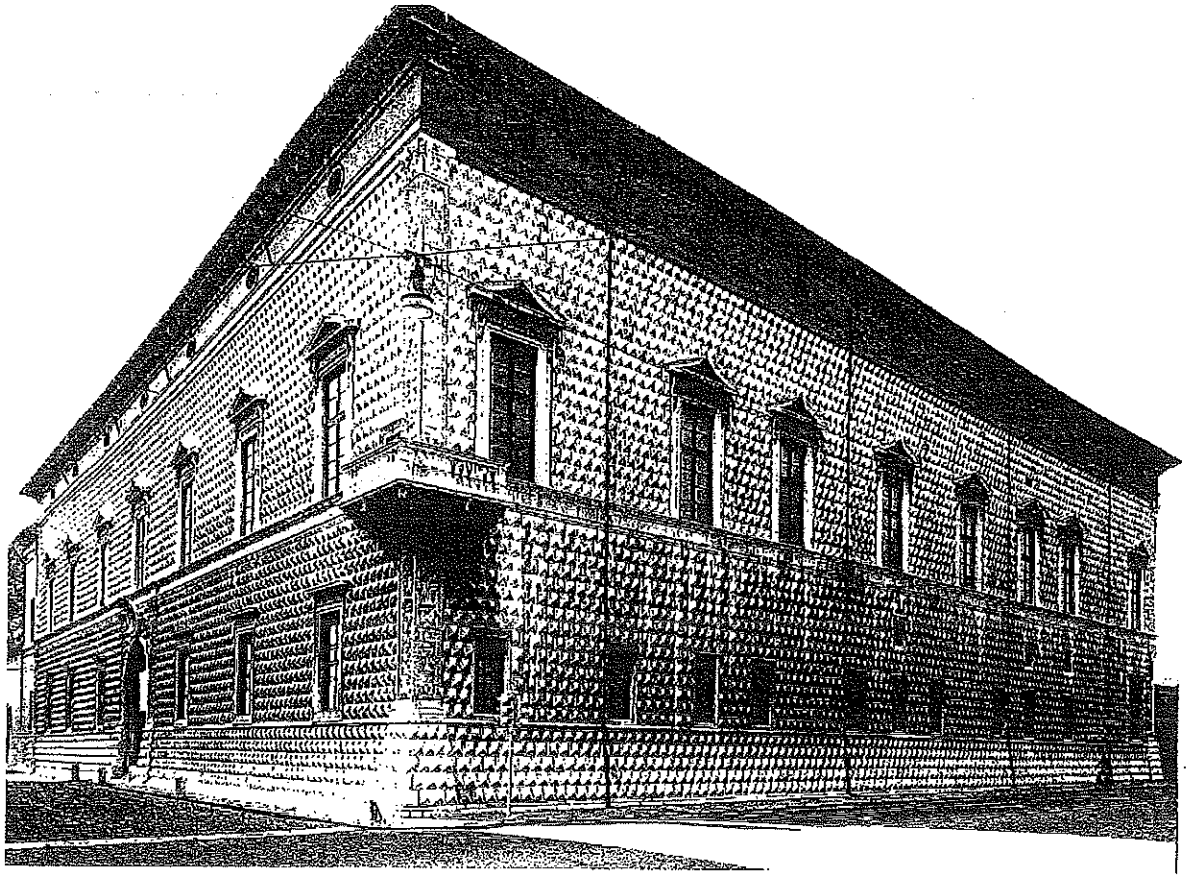
L'Addizione Erculea (1492-1504)

Sebbene non tutti gli edifici eretti nella prima parte del secolo siano stati sinora discussi, è tempo di occuparsi della nuova città di Ercole I. L'assedio dei veneziani negli anni ottanta aveva lasciato il fianco settentrionale dell'abitato bisognoso di interventi e aveva dimostrato quanto fosse difficile difenderlo. Il duca optò per una soluzione di grande impegno: il raddoppio dell'area urbana. In considerazione degli enormi progressi dell'artiglieria, egli volle infatti creare una vasta zona di sicurezza tra la sua residenza cittadina – il castel Vecchio e la corte Nuova – e le nuove mura settentrionali, creando allo stesso tempo una vasta area per le costruzioni private e religiose, circondata da grandi appezzamenti di terreno. Era più che ovvio che gli edifici esistenti, come la villa di Belfiore, Santa Maria degli Angeli e la Certosa, fossero compresi nel nuovo, più ampio tracciato difensivo. Nuove mura con fossato e bastioni furono edificate anche lungo il limite meridionale della città vecchia.

I lavori per l'Addizione di Ferrara iniziarono nell'agosto del 1492 con il tracciamento della linea del fossato e delle nuove vie principali dirette alle porte, una in direzione nord-sud e l'altra est-ovest. Le strade secondarie, invece, non seguirono un andamento perfettamente parallelo, ma cercarono di collegarsi alle strade della città vecchia, pur risultando molto più larghe e regolari di quelle. Dal nuovo assetto urbano il castel Vecchio guadagnò una vasta area a nord, dove fu realizzato un giardino con un padiglione sormontato da una statua del dio Ercole. La via degli Angeli, larga 13 metri, inizia proprio



Ferrara, duomo, fianco e campanile sulla piazza comunale.



Ferrara, il palazzo dei Diamanti all'incrocio tra via degli Angeli e via dei Prioni.

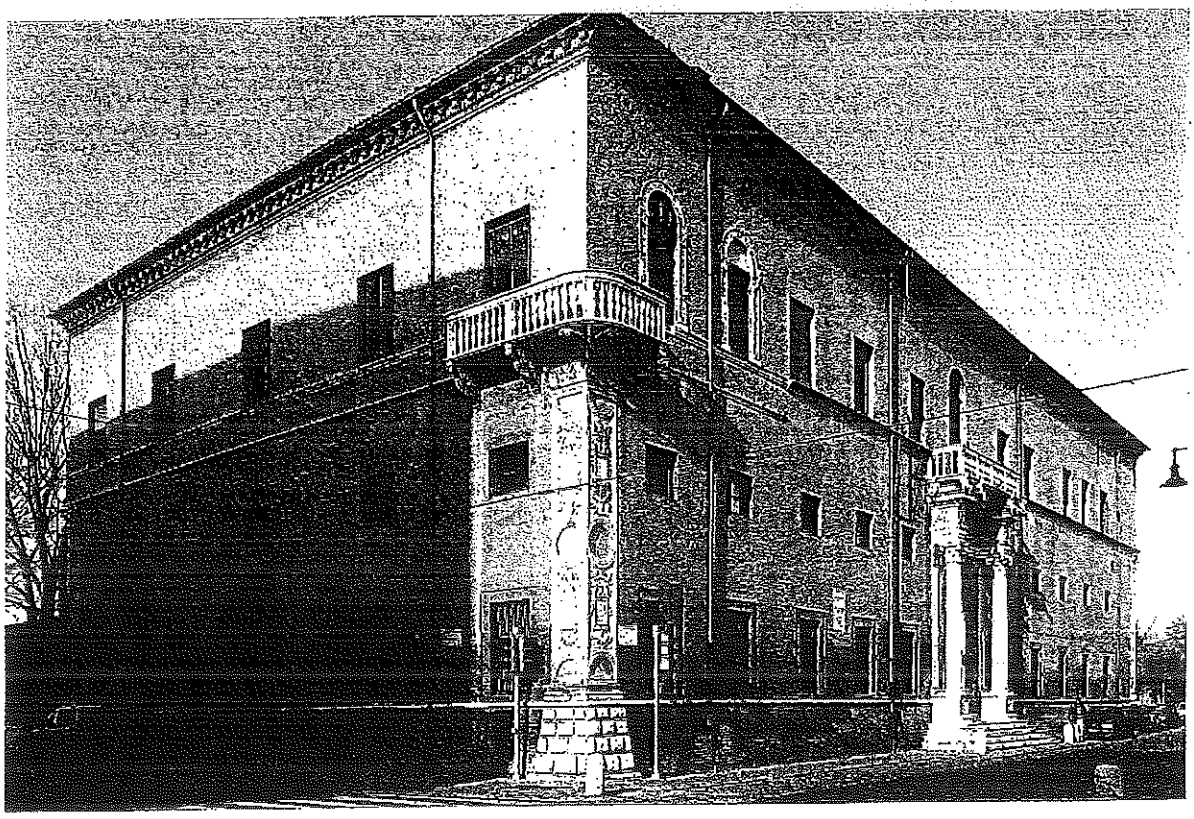
da qui per condurre alla porta delle nuove mura come asse principale nord-sud dell'Addizione. Ai suoi lati sarebbero stati costruiti i palazzi più prestigiosi: dei Diamanti, Trotti, Castello, di don Giulio, Lardi, Guarini e Manfredi. La via toccava anche la piccola piazza antistante Santa Maria degli Angeli prima di affiancare il "barchetto" del duca e raggiungere la porta degli Angeli. Il suo incrocio con l'asse est-ovest, la via dei Prioni, determina la divisione in quadranti della "terra nuova". Quando le fortificazioni erano appena iniziate e le strade tracciate, l'area dell'Addizione venne suddivisa in lotti e assegnata ai nuovi proprietari. A sud della via dei Prioni fu aggiunta una grande piazza, la "piazza Nuova"[18], dove si previde di erigere una statua equestre di Ercole I. La sua realizzazione si protrasse sino alla seconda decade del XVI secolo, ma senza superare l'altezza del piedistallo, che reca le imprese di Alfonso I regnante a quel tempo.

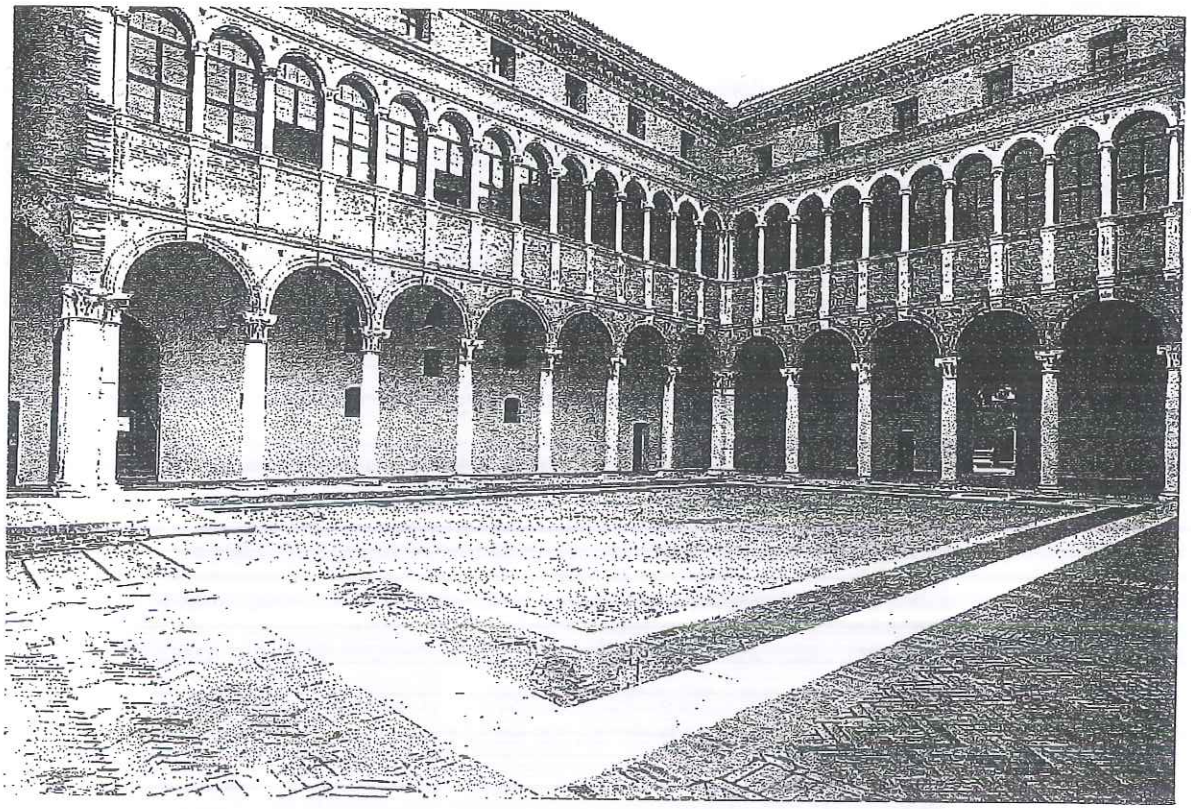
Dal momento che non è possibile esaminare tutti i nuovi palazzi quattrocenteschi dell'Addizione, si può utilizzare come esempio quello dei Diamanti, all'incrocio tra via degli Angeli e via dei Prioni. Fatta eccezione per il rivestimento in pietra calcarea e a bugne a diamante della facciata, l'edificio presenta le soluzioni tipiche del palazzo ferrarese, il cui schema basilare ritorna sia nella disposizione dei cortili della residenza di Fontainebleau del cardinale Ippolito II che nella pianta dei palazzi romani. Lo slancio della costruzione non è verticale, come a Firenze, ma orizzontale, come nell'Italia settentrionale. Le unità spaziali e funzionali si raggruppano intorno a diversi cortili. Punto di riferimento per i palazzi urbani rimane la villa di Belriguardo. Entrando dal portale principale, un piccolo andito porta a un ampio cortile delimitato da un loggiato ad archi con copertura piana, a volte anche parzialmente sviluppato su due o tre lati, a L o a U. Al pianterreno sono i tinelli e gli appartamenti estivi, affacciati sul giardino retrostante per godere, nelle notti calde, dell'aria fresca e profumata. Al primo piano so-

no la sala grande, i salotti adiacenti e gli appartamenti invernali dei diversi componenti della famiglia. Tra il piano terra e il primo piano c'è un mezzanino, destinato a studioli, archivio e biblioteca, riservati al proprietario. Per lo più gli ospiti non vi hanno accesso, e non lo notano nemmeno: le finestre si aprono sulla facciata secondaria o, in altri casi, sul cortile, e il passaggio agli appartamenti è assicurato da scale a chiocciola, utili anche per una rapida fuga nel momento del pericolo. A lato del cortile maggiore, e molto lontano dalle stanze del signore, si trova il cortile più piccolo sul quale si affacciano cucine, locali di servizio e dispense; qui c'è un altro pozzo e una zona lastricata per abbattere e pulire il bestiame. La cucina maggiore è situata tra i due cortili, in modo che le derrate possano entrare dal lato dei servizi e le pietanze uscire dall'altro o essere servite attraverso strette scale di servizio nei tinelli o negli appartamenti del piano nobile. Del tutto separato da quello delle cucine è il cortile delle stalle, che ospita solo cavalli e muli, mentre il bestiame da macello è tenuto in stalle lontane dagli alloggi. Questo cortile è generalmente accessibile dalla strada attraverso un portale indipendente: nel palazzo dei Diamanti, prima di raggiungere il cortile dove venivano puliti e strigliati i cavalli, si doveva attraversare la stalla. A seconda della forma del lotto i cortili potevano anche essere disposti uno dopo l'altro; la loro destinazione era stabilita soprattutto in base a criteri di carattere igienico, oltre che acustico: il padrone di casa e i suoi ospiti non desideravano essere disturbati da cattivi odori o rumori molesti. Tale distribuzione ritornava in tutti i palazzi ferraresi, che nell'Addizione ebbero anche la stessa altezza. Solo le cucine, le stalle e i giardini erano chiusi da muri merlati alti un piano. I balconi d'angolo, ritenuti caratteristici di Ferrara, non risalgono invece a quest'epoca, ma furono aggiunti solo a partire dal XVI secolo, come si può dedurre dalle volute mancanti sull'angolo del palazzo dei Diamanti o dalla data sotto il balcone del palazzo Castello (1826).

Anche il palazzo Costabili, eretto dopo il 1494 nella città vecchia, seguì lo schema distributivo illustrato; a differenza degli altri ebbe però il loggiato sul cortile coperto a volta[19]. Da qui si poteva rag-

Ferrara, il palazzo Prosperi-Sacrati, di fronte al palazzo dei Diamanti.





Ferrara, palazzo Costabili, le logge sul cortile dopo il restauro del 1930.

giungere un secondo porticato sul giardino, accessibile anche dalla strada. La facciata rimase incompleta e solo il fusto scanalato del pilastro d'angolo suggerisce che vi fosse l'intenzione di inserirvi un ordine gigante e di rivestirla in pietra. A differenza del palazzo dei Diamanti, qui la sala grande è collocata nell'ala retrostante il cortile; entrambe le soluzioni erano quindi presenti a Ferrara e la scelta tra la sala affacciata sulla strada o arretrata al di là del cortile veniva fatta secondo le richieste del committente. Poiché Antonio Costabile e la moglie Paola rimasero senza figli, il palazzo si dimostrò troppo grande e i numerosi elementi in pietra squadrata della facciata e del cortile rallentarono la costruzione, che infine si interruppe.

Alla sala si accede da una scala grande a una o due rampe in marmo o pietra. Nei palazzi maggiori, come nella villa di Belfiore, la sala grande è affiancata sui due lati da un salotto, come anche precedentemente a Belriguardo. Nessuna testimonianza resta invece sulla decorazione di sale e stanze, presumibilmente realizzata con affreschi o tappezzerie. Il fatto che in seguito tali ambienti siano stati rivestiti di cuoio dorato o argentato potrebbe anche dimostrare che la decorazione, ancora esistente, della sala delle Muse di palazzo Schifanoia era un caso eccezionale. Dopo i salotti viene l'appartamento privato del padrone di casa composto di camera e camerino, con in fondo una guardacamera per conservare gli oggetti preziosi e accanto una scala a chiocciola per raggiungere le stanzette del mezzanino e il pianterreno. Un appartamento simile era riservato alla padrona di casa e ai figli. Dal momento che i servi dormivano accanto ai luoghi del loro lavoro, non era necessario un altro piano per alloggiarli; così, al contrario di quanto accadeva a Firenze, il sottotetto era vuoto. Come si è già visto per le ville di Belriguardo e di Belfiore, i bagni si trovano al pianterreno e vengono usati da tutta la famiglia. Ai piani superiori si dispone di acqua fredda corrente, destinata alle stanze da pranzo o tinelli; l'acqua di scarico, raccolta in pozzi separati, veniva probabilmente riutilizzata per altri scopi. I pozzi neri erano invece svuotati da speciali addetti.

Palazzo Costabili, testata su via della Ghiara del corpo di levante, con una loggia al piano terreno.



Contemporaneamente ai lavori per l'Addizione, vennero erette nella città vecchia anche la chiesa di San Francesco (1495, demolita e ricostruita), Santa Maria in Vado (trasformata dal 1494), San Niccolò (trasformata dal 1498) e la nuova abside del duomo (1499-1500). Sembra incredibile che si lavorasse nello stesso momento in tanti cantieri, ma ciò fu possibile grazie all'organizzazione di abili imprenditori e alla presenza poco fuori dalla città di manifatture di mattoni. L'uso di tale materiale offrì grandi vantaggi, poiché poteva essere prodotto in grande quantità risparmiando lunghi e costosi trasporti. La stessa costruzione in laterizi non richiedeva tempi lunghi o mano d'opera specializzata come nel caso della costruzione in pietra. Le facciate furono al più dipinte.

Ugualmente vantaggioso fu il fatto che non esistessero veri e propri architetti o artisti in grado di richiedere variazioni rispetto alle consuetudini costruttive. Accanto a Pietro Benvenuto, "ingenere ducale", lavorava Biagio Rossetti con lo stesso titolo, ma entrambi furono più imprenditori che architetti creativi. Biagio è stato presentato dalla letteratura storico-artistica come il Bramante ferrarese[20], ma ciò non corrisponde alla verità storica. Dopo che, negli anni novanta, fu accusato di non aver tenuto separata la funzione di ufficiale delle "munizioni e fabbriche ducali" dagli interessi privati, rinunciò a condurre i lavori del palazzo dei Diamanti e di palazzo Costabili e il duca gli concesse solo di continuare l'attività alle mura cittadine. La maggior parte degli edifici ferraresi fu dunque costruita da imprenditori, chiaramente privi di capacità artistiche: anche se le piante dei palazzi furono innovative, gli alzati rimasero quindi piuttosto tradizionali.

Con la sua "terra nuova", Ercole d'Este riuscì a prevedere la dimensione di Ferrara sino ai tempi nostri, ed è anche grazie a questo che le strutture da lui realizzate sono rimaste integre. Così come Ercole rispettò i lavori intrapresi dal padre e dai fratelli, i suoi successori furono costretti a eseguire il suo progetto e a perfezionarlo. La realizzazione del piano era avvenuta in varie fasi in logica successione: 1. fortificazione della città; 2. tracciamento delle strade; 3. edificazione dei palazzi; 4. costruzione di chiese e monasteri. Quando, nel 1504, Ercole era ormai in fin di vita, si era già alla quarta fase; tale organizzazione si rivelò estremamente vantaggiosa, soprattutto nei primi anni di governo di Alfonso I, il suo successore, che dovette dedicarsi a difendere il ducato da papa Giulio II e non ebbe quindi più né tempo né denaro per la costruzione della città, già assurta a rango di capitale.

Ringrazio T. Touhy, A. Franceschini e G. Guerzoni che mi sono stati di grande aiuto accettando di discutere la mia ricerca. I risultati del lavoro di Guerzoni, che ha discusso la sua tesi di dottorato *La corte estense 1471-1559* in Storia economica e sociale presso l'Università Bocconi di Milano nel 1996, non sono stati ancora pubblicati.

[1] Le frontiere tra gli stati dell'Italia settentrionale si spostarono di continuo nel corso del XV secolo per via delle guerre e di scontri armati minori che obbligherebbero a una discussione molto dettagliata sull'argomento.

[2] Denominata Parisina, fu decapitata quando Niccolò scoprì la sua relazione con il figlio di Ugo d'Este: cfr. D. Muletti, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, vol. 6, 1829-33, p. 42 sgg.

[3] Il padrone di casa aveva il continuo controllo su quanto si svolgeva nella castalderia.

[4] Le singole unità e la loro distribuzione lungo il loggiato ricordano quelle di un monastero, anche se ognuna di esse era composta da una camera al piano terra e da una camera da letto al mezzanino superiore.

[5] La visita di Pisanello a Belriguardo è documentata, ma non rimane traccia dei lavori. Ercole de' Roberti vi eseguì affreschi negli anni novanta.

[6] Due ulteriori fasi di costruzione e di adattamento ai nuovi gusti seguirono nello stesso secolo: la ricostruzione di questi lavori sarà oggetto di future pubblicazioni.

[7] Uno sviluppo simile risulta nello stesso secolo nel caso del palazzo di Mantova e in quello di Urbino.

[8] Archivio di Stato di Modena, *Camera ducale, Amministrazione dei Principi*, vol. 1, Inventarium 1436-44, pubblicato da G. Bertoni, E. P. Vicini, *Il Castello di Ferrara*, Bologna 1907; vi è contenuto l'inventario del castello e di diverse residenze appartenenti al marchese.

[9] P. Kehl, *La piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-93, pp. 180-182.

[10] M. Folin, *Ferrara: 1385-1505. All'ombra del principe*, in D. Calabi (a cura di), *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, Roma 1997, app. 1, p. 386.

[11] R. Varese, *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989.

[12] F. Cazzola, *L'orto di Belfiore, la villa, il barco: una campagna per diletto*, in *Le muse e il principe, arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 203-222.

[13] G. Sabadino degli Arienti, *De triumphis religionis*, a cura di W. Gundersheimer, Genève 1972, p. 67 sgg.

[14] P. Kehl, *Ferrara Humanista. Il palazzo dei Diamanti*, cap. I, in corso di stampa.

[15] A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, I-II, Ferrara 1993-95, I, 1993, docc. 683 BB, 702e, 764a, 786a, 789a, 820b e f, 825c, 859.

[16] Ibid., doc. 836.

[17] Ibid., doc. 965.

[18] Kehl, *La piazza Comunale...* cit., p. 183 sgg.

[19] Oltre alla decorazione del cortile, il loggiato voltato fa riferimento a Milano, dove il committente era accreditato come ambasciatore di Ferrara presso la corte di Ludovico il Moro.

[20] B. Zevi, *Biagio Rossetti*, Torino 1960; F. Marcianò, *L'età di Biagio Rossetti*, Ferrara 1991.

Bologna

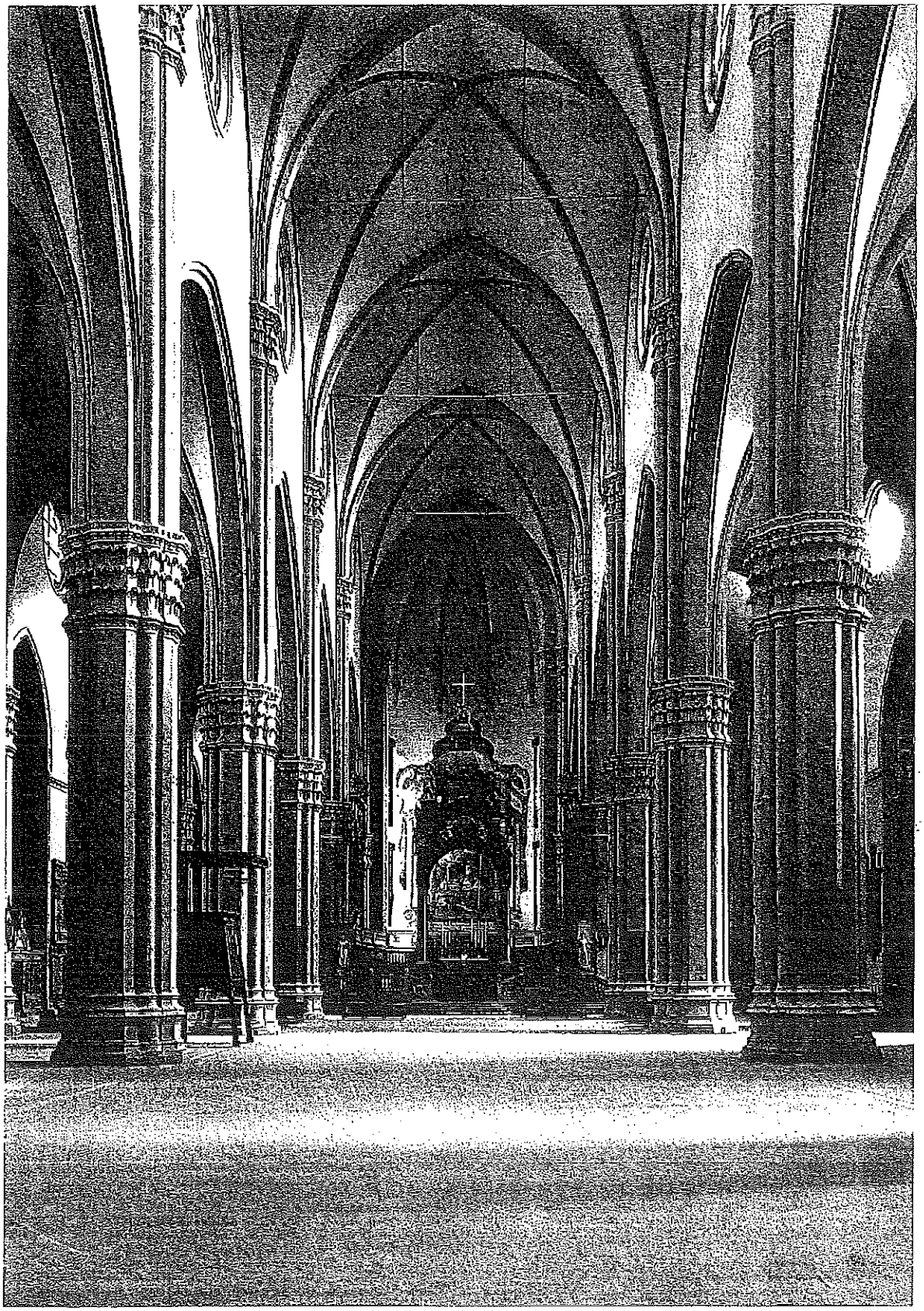
Richard J. Tuttle

È passato quasi un secolo da quando Francesco Malaguzzi Valeri ha scritto la sua fondamentale monografia sull'architettura del Quattrocento e del Cinquecento in Bologna[1]. All'epoca della pubblicazione, il libro segnò un risultato straordinario e senza precedenti negli studi locali, e con pochi rivali in altre città italiane[2]. Basata su ricerche d'archivio ampie e originali condotte per un decennio e preceduta da una serie di articoli scrupolosamente documentati, l'opera fornì una trattazione completa, nuova e attendibile non solo per i monumenti celebri ma anche per numerosi edifici e architetti fino ad allora praticamente esclusi dalla letteratura storico-artistica[3]. Si potrebbe affermare che il lavoro di Malaguzzi Valeri non è stato mai superato: in realtà è più corretto sostenere che l'attuale stato delle conoscenze sull'architettura del Quattrocento a Bologna è avanzato in misura alquanto modesta dopo il 1900[4].

In effetti, alla città di Bologna è stato assegnato un posto decisamente secondario negli annali dell'architettura italiana dell'inizio dell'età moderna, malgrado la vasta attenzione richiamata dagli sforzi del Comune per documentare e preservare l'ampio e altamente omogeneo centro storico[5]. Fatto singolare, questo, in quanto Bologna è stata, almeno sin dal Duecento, uno dei centri regionali più grandi, ricchi e culturalmente produttivi. Bologna nel Quattrocento era uno snodo fondamentale di rotte commerciali che collegavano l'Italia settentrionale a quella centrale, e racchiudeva una delle più importanti fucine intellettuali e culturali d'Europa, lo Studio. Queste condizioni uniche e la vitalità della società che ne fruiva sono intimamente correlate alla creazione di una particolare cultura architettonica, con propri ideali e tradizioni di forme, simbolismi e funzioni, altrettanto peculiare quanto quella di Genova, Siena o Napoli[6].

Perché allora l'evidente mancanza di interesse e le scarse ricerche sull'argomento? All'origine di tale fenomeno potrebbe essere la valutazione dell'architettura del Quattrocento secondo un'accezione alquanto ristretta di Rinascimento – ovvero uno stile nato, sotto l'egida dell'élite intellettuale umanistica, in primo luogo a Firenze e Roma – la quale, con tutta evidenza, manca di spiegare le peculiarità del Quattrocento in Bologna. Come di recente è stato osservato, "Bologna non era mai riuscita in epoca rinascimentale a crearsi una maniera architettonica propria, comparabile a quella di Venezia, Firenze, Roma, e perfino di città meno importanti, come Verona e Vicenza"[7]. È convenzione comune ritenere che una generica categoria stilistica di Gotico sia stata gradualmente messa in discussione e infine soppiantata da uno stile rinascimentale particolarmente rigoroso, d'ispirazione classica o umanistica, proveniente dall'Italia centrale. A Bologna, tuttavia, alcune tradizioni costruttive tardo-medievali, come quelle relative all'architettura sacra, si conservarono pressoché inalterate

Bologna, San Petronio, la navata centrale verso l'altare.



per tutto il secolo, mentre altre, come l'edilizia residenziale e civile con portici, subirono profondi mutamenti che hanno relativamente poco a che fare con i modelli classici. I futuri studi di arte e architettura su quest'epoca dovranno formulare nuovi e più pertinenti criteri stilistici se vorranno tener conto non solo di Bologna, ma anche di altre importanti città poste a nord di Firenze e a sud di Roma.

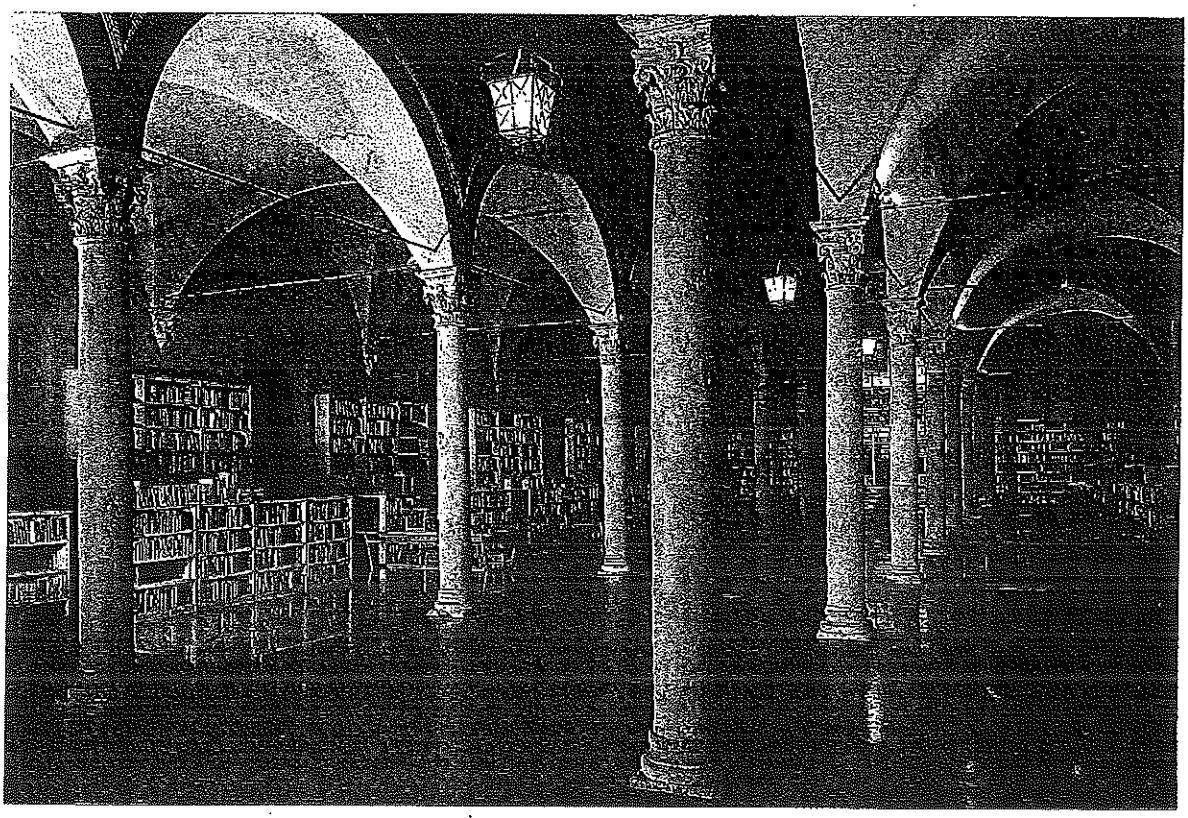
La vita architettonica del Quattrocento bolognese è dominata dal tempio civico gotico di San Petronio[8]. Concepita da un governo popolare nel 1388 come un monumentale voto sacro alla libertà comunale e all'autonomia politica, la chiesa venne progettata per diventare la più grande della Cristianità. Dal contratto per il modello in scala 1:12, sappiamo che l'edificio doveva misurare originariamente oltre 182 metri di lunghezza e più di 136 metri di larghezza. Solo le navate, di sei campate, vennero effettivamente costruite. L'architetto di San Petronio era Antonio di Vincenzo (attivo tra il 1380 e il 1401), un "muratore-capomaestro" bolognese che stese il progetto (assistito dal generale dei Serviti Andrea Manfredi da Faenza) dopo aver studiato chiese a Firenze, Milano e Venezia[9]. San Petronio, in tal modo, rappresenta un'ingegnosa risposta creativa ad alcune importanti idee architettoniche del tardo Trecento, poiché in essa si combinano la semplicità concettuale di Santa Maria del Fiore a Firenze con la incommensurabile magnificenza del duomo di Milano. Ma San Petronio presenta anche aspetti originali e significativi per le successive generazioni: l'inserimento delle cappelle private lungo le navate laterali, ad esempio, nonché la straordinaria chiarezza, luminosità e il caldo cromatismo dei colossali spazi interni. La sua facciata non finita, al centro di tante discussioni architettoniche nei secoli seguenti, sembra sia stata oggetto di almeno tre proposte progettuali durante il Quattrocento: il progetto originario, di cui resta solo il basamento marmoreo; una seconda proposta, elaborata molto probabilmente in relazione alla maestosa decorazione scultorea di Jacopo della Quercia per l'ingresso principale, la "porta magna" (1425); e una terza, rappresentata in un modello ligneo, ora perduto, che Agostino di Duccio (1463) sottopose all'autorità[10].

La costruzione di San Petronio procedette senza interruzioni per tutto il corso del Quattrocento[11]. Sul piano della produzione architettonica il suo cantiere esercitò così una considerevole influenza sull'attività costruttiva bolognese: come grande impresa d'affari per fornitori di materiali – dal legname, mattoni e terrecotte alla pietra, al ferro, al vetro – e come risorsa d'impiego per lavoratori – operai, esperti artigiani, ingegneri e architetti[12]. I maestri che dirigevano i lavori alla basilica erano preminentemente funzionari pubblici; la fedeltà al progetto originario era quanto maggiormente preoccupava tanto le autorità governative che il pubblico, e non vi era culto del genio architettonico individuale. È da tenere presente, infatti, che il nome di Antonio di Vincenzo venne dimenticato solo pochi anni dopo la sua morte e che un architetto-ingegnere dalla fama internazionale come Aristotele Fioravanti (1415-85 c.) non godette di molta celebrità nella sua città natale[13]. Quel documento veramente straordinario della cultura architettonica del Quattrocento che è il diario tenuto dal capomastro Gaspare Nadi (1408-70) contiene molto poco circa gli architetti, e si sofferma invece sulla committenza della signoria e ancor più sulle imprese condotte in collaborazione dalle locali corporazioni di costruttori[14].

La dedizione del governo e del popolo all'impresa di San Petronio – il progetto venne sostenuto senza fallo da vari regimi politici – portò ad alto livello un raffinato idioma locale che divenne lo stile architettonico preferito per i principali progetti, tanto civili quanto ecclesiastici. Altre opere di Antonio di Vincenzo, come il palazzo della Mercanzia (1384-91), il portico di Santa Maria dei Servi e, per la chiesa di San Francesco, la cappella Muzzarelli e il campanile (1397), ne consolidarono il valore. I più notevoli esempi di architettura profana della generazione successiva furono il cortile d'onore e la facciata principale del palazzo Comunale (1425-28), di Fieravante Fieravanti (1390-1440 c.), dove i ricchi capitelli in arenaria e le cornici in terracotta, meticolosamente curate, rivestono con colore ed eleganza quella che è sostanzialmente una massiccia struttura muraria[15]. Nel campo dell'architettura

sacra la stessa San Petronio fu paradigmatica. La chiesa di Santa Maria dei Servi, riprogettata negli anni ottanta del Trecento, vide realizzata la sua abside gotica nel 1437, il deambulatorio gotico con cappelle nel 1470 e le volte costolonate delle navate non oltre il 1505. A San Giovanni in Monte vennero aggiunte cappelle alle navate imitando la soluzione di San Petronio; a San Martino vennero costruite le volte gotiche alla metà del secolo; e Santa Maria della Misericordia, iniziata negli anni settanta, nonché la Santissima Annunziata, iniziata nel 1488, vennero entrambe progettate in stile gotico. Queste chiese hanno molto in comune: ampie navate centrali con crociere costolonate e illuminate da finestre a oculi; navate laterali relativamente strette; spesso cappelle poco profonde. Le commissioni che si rifacevano esplicitamente a modelli toscani erano poche e non riuscirono a riscuotere molta ammirazione, e ancor meno furono oggetto di imitazione. La grande biblioteca a tre navate eretta nel monastero di San Domenico nel 1466, ad esempio, non esercitò un'influenza riscontrabile su altre costruzioni in città[16]. Il persistente ricorso alla maniera gotica non dovrebbe essere imputato solo a un chiuso conservatorismo, e tanto meno a una mancata comprensione degli apporti stilistici "avanzati". È invece molto più probabile che le idee architettoniche straniere, fiorentine o romane fossero considerate inadeguate o venissero scartate come irrilevanti dai committenti, come pure dagli architetti, per gli scopi locali. Il "gotico cittadino" di San Petronio fornì un modello di "stile elevato" appropriato per le importanti opere pubbliche che sorsero, spesso in un grandioso e splendido isolamento, nel denso e continuo contesto urbano dell'edilizia domestica.

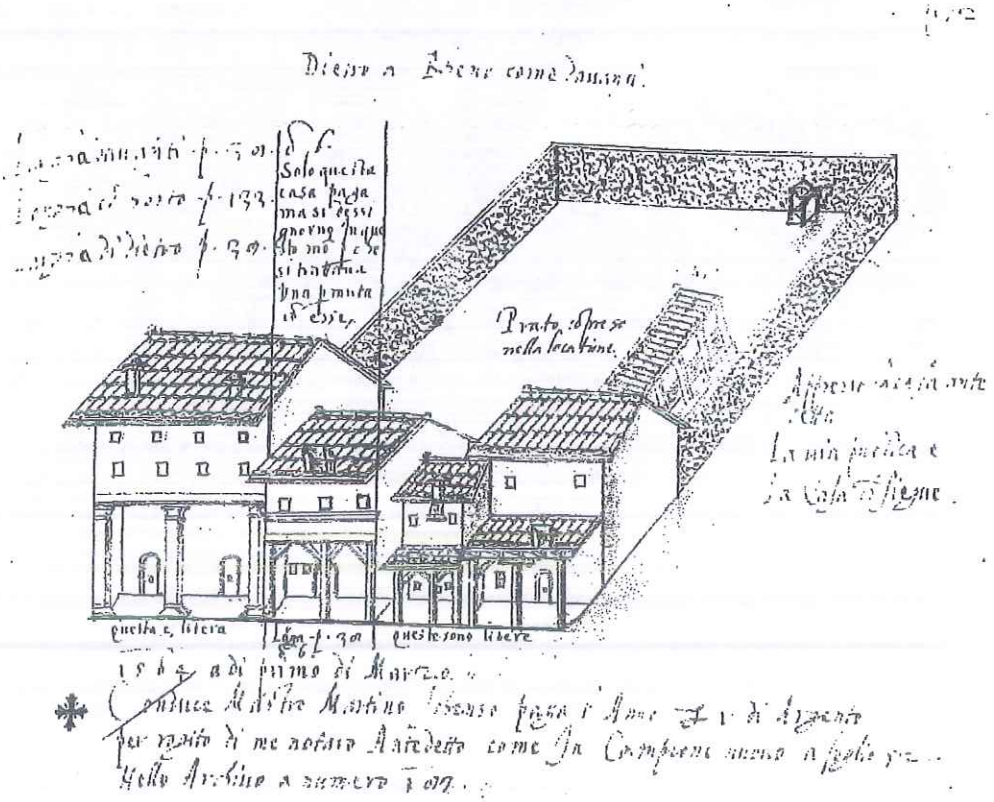
Eppure, nel campo dell'architettura profana il Quattrocento fu un secolo di trasformazioni pervasive e incessanti. Come altre città comparabili per grandezza e vitalità economica, Bologna era perennemente impegnata in un laborioso processo di abbattimento, ricostruzione o rimaneggiamento di edifici vecchi o degradati. Ciò è particolarmente vero per l'architettura residenziale, campo in cui ebbe luogo una rivoluzione importante, anche se tuttora in parte trascurata, nella trasformazione ma-



Bologna, biblioteca di San Domenico.

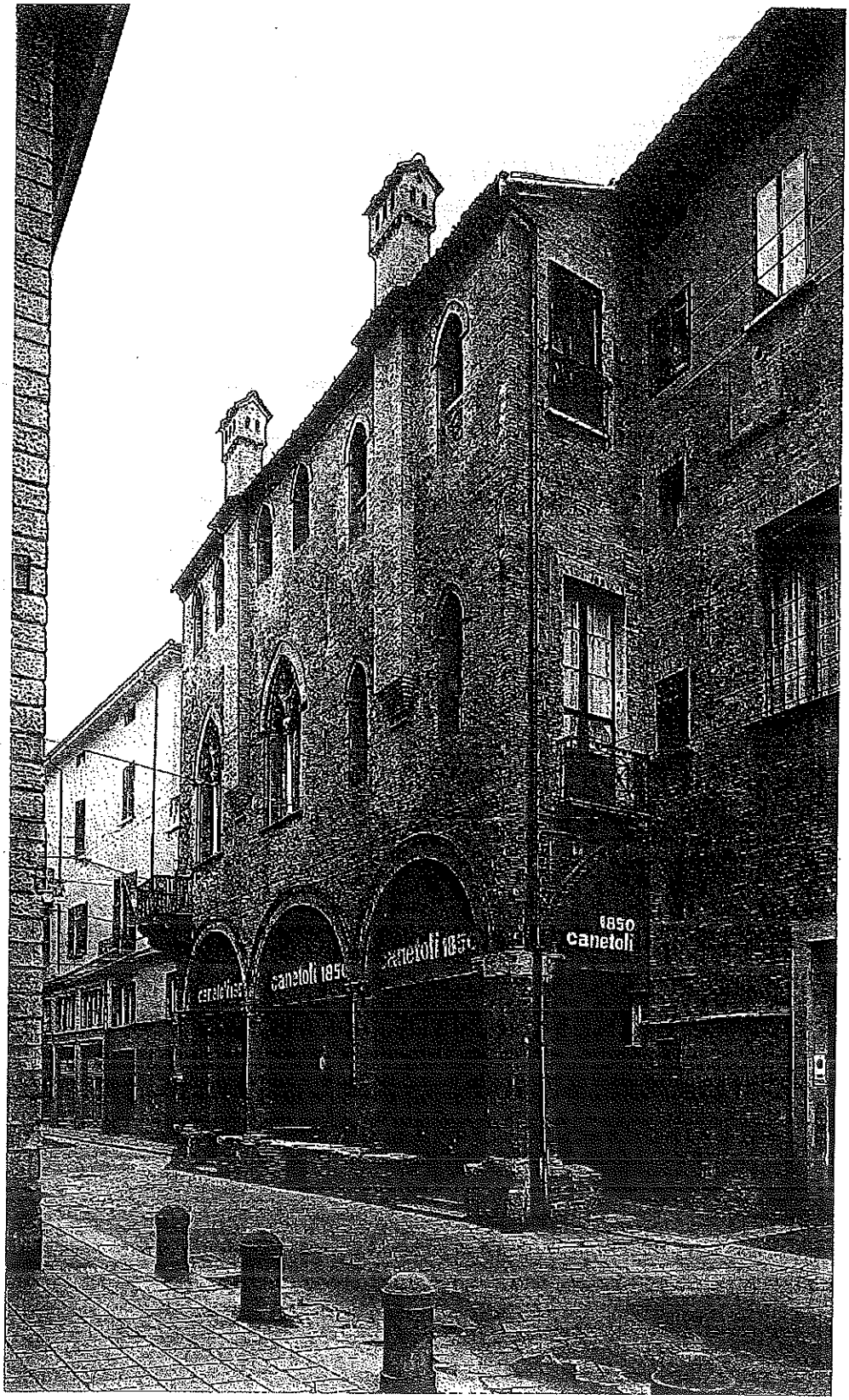
teriale della città[17]. Possiamo credere che la testimonianza di Leon Battista Alberti sia valida per Bologna come per ogni altra città italiana quando egli nota le trasformazioni occorse attorno a lui durante la sua vita: "Quante città vedevamo noi mentre eravamo fanciulli fatte tutte di Asse le quali hora sono state fatte di marmo?"[18]. Questa vivida osservazione si rifà apertamente alle parole di Augusto (riportate da Svetonio), che celebravano la trasformazione di Roma, voluta da quell'imperatore, da città di cotto a città di marmo. Tuttavia Alberti non si limitava a indulgere a una retorica traduzione dell'Italia contemporanea in termini neo-antichi; anche se esagerava nell'affermare che le grandi città italiane venivano nuovamente ricostruite in marmo, era nel giusto quando si riferiva alle costruzioni in legno. Poiché la Bologna che Alberti conosceva quando frequentava l'università negli anni venti del Quattrocento era in larga misura un prodotto delle foreste appenniniche. Recenti ricerche hanno documentato l'estesa presenza di costruzioni a struttura portante lignea o in parte lignea nell'edilizia residenziale tra la fine del Medioevo e gli inizi dell'età moderna[19]. Il reimpiego di muri di spina antichi e preesistenti in strutture più recenti ha determinato la sopravvivenza di armature lignee nel centro storico di Bologna fino ai nostri giorni. Nel Duecento, Trecento e nel primo Quattrocento la gran parte delle principali arterie cittadine era costeggiata da portici realizzati in legno[20]. Le poche strutture sopravvissute in Bologna con portici lignei – soprattutto palazzo Isolani a Strada Maggiore e palazzo Grassi in via Marsala, ma anche case come quelle dei Piatesi in via Marsala, Rampionesi in via del Carro, Serracchioli in piazza della Mercanzia e Azzoguidi in via S. Nicolò – sono solo preziosi frammenti di un paesaggio urbano un tempo vastissimo e in gran parte realizzato in legno, gradualmente smantellato e rimpiazzato nel corso dei secoli.

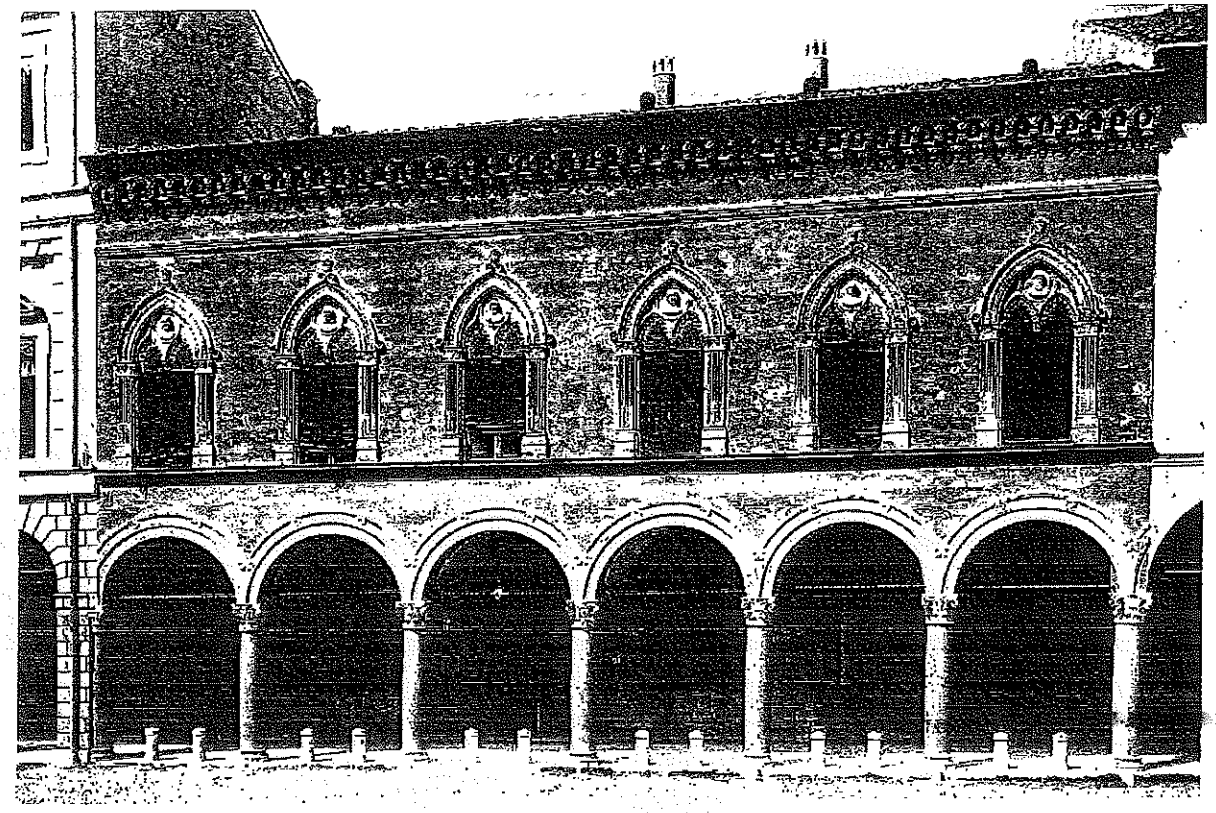
Sembra che l'abbandono dei supporti lignei e la modernizzazione delle facciate di palazzi e case si siano verificati gradualmente in numerose fasi fra loro sovrapposte nel corso del Quattrocento. I portici medievali avevano pesanti travi di quercia innalzate su piedistalli o su bassi muretti – simili a quel-



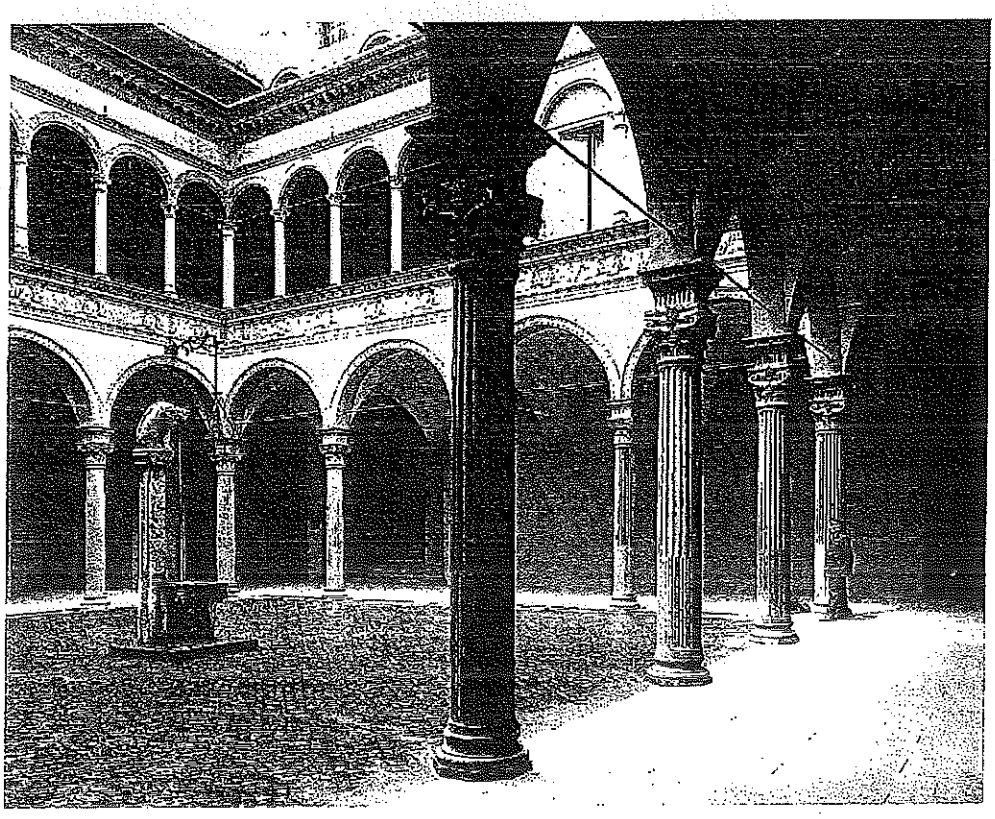
Bologna, portici di via San Felice, ancora con struttura lignea, in un disegno del sec. XVI (Archivio di Stato di Bologna, *Demaniale*, Santi Naborre è Felice, 89/117).

Bologna, palazzo Gaddi-Pepoli, facciata.



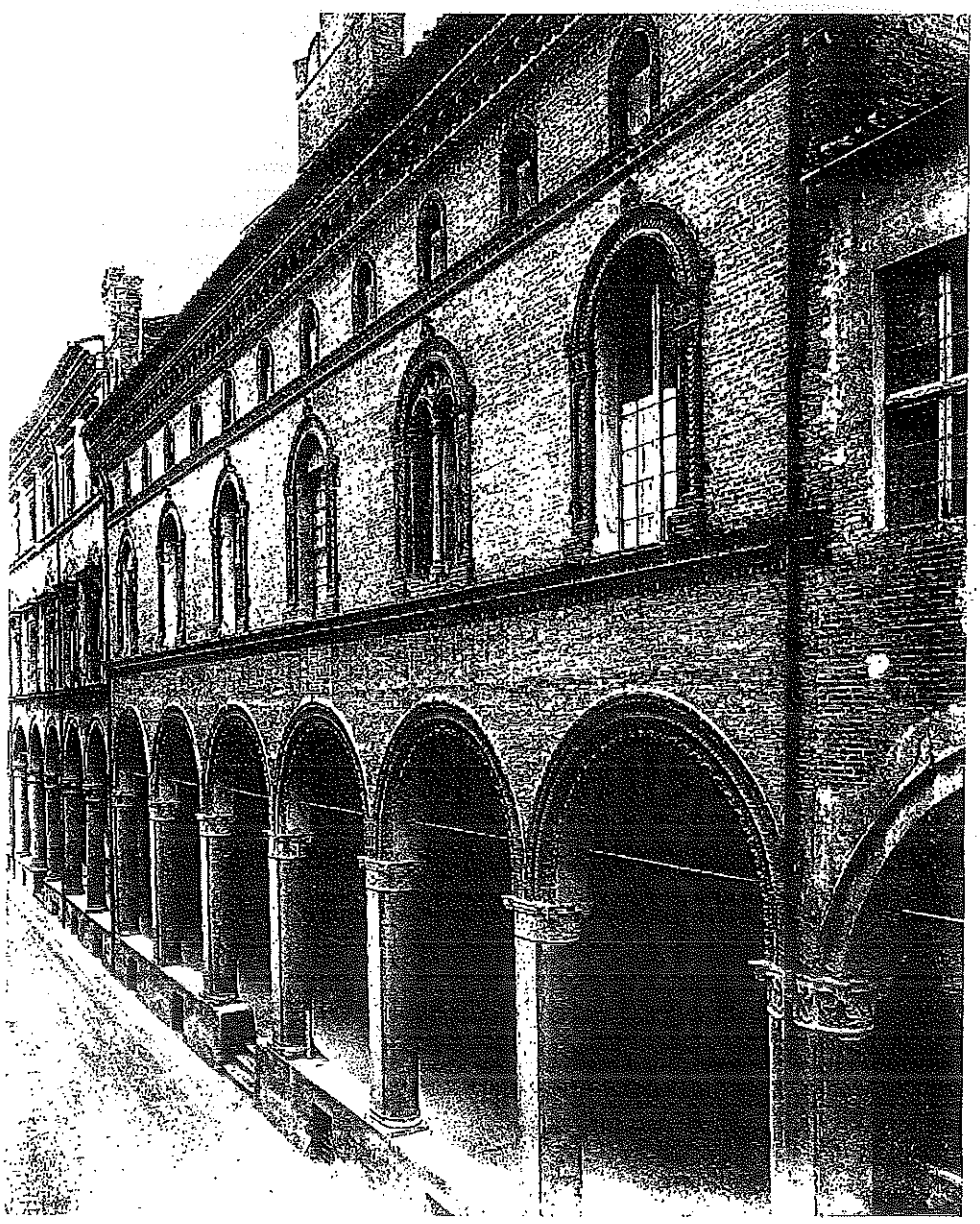


Bologna, palazzo Bolognini-Isolani, la facciata ai primi del Novecento.

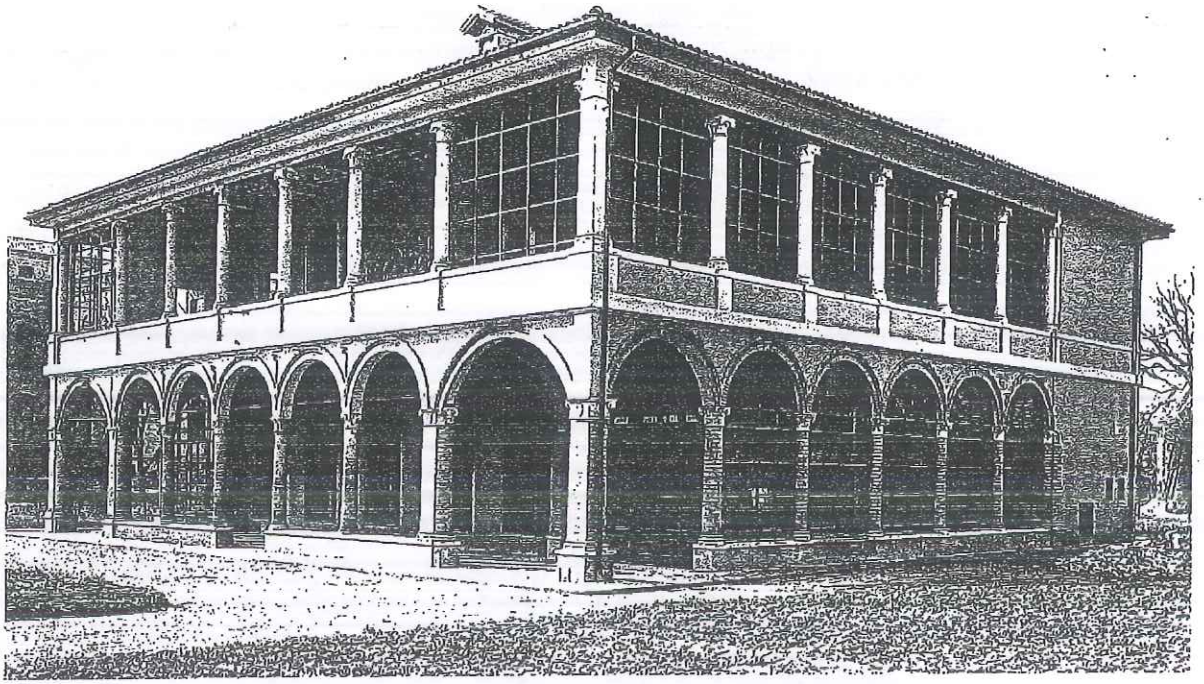


Palazzo Sanuti-Bevilacqua, il cortile ai primi del Novecento.

li che si trovano in molti chiostri di monasteri medievali – realizzati in mattoni e pietra. Il muretto riparava la struttura dai danni derivanti dagli urti dei veicoli e dall'umidità, oltre a proteggere pedoni, negozianti e abitanti dai pericoli e dall'inconcepibile sporcizia delle strade[21]. Le travi verticali dei palazzi porticati – e delle logge nei cortili – sorreggevano elementi orizzontali che a loro volta sostenevano i solai lignei dei piani superiori, come pure i tramezzi interni relativamente leggeri. Ora, attorno al 1400, pilastri in mattoni, di solito a pianta ottagonale, iniziarono a rimpiazzare i sostegni lignei. I nuovi elementi verticali continuavano a sorgere dai muretti, ma erano ora ornati con basi e capitelli scolpiti nell'arenaria estratta dalle vicine cave, il "macigno". Tra gli esempi di tali edifici figurano la casa Pezzoli-Lupari in via Santo Stefano, palazzo Gaddi-Pepoli e palazzo Poeti, entrambi in via Castiglione. In questi palazzi i pilastri ottagonali sorreggono archi ribassati in muratura. La nuova solidità strutturale così acquisita permise e indubbiamente favorì l'idea di coprire il portico con vol-



Bologna, palazzo Ghisilardi-Fava, la facciata ai primi del Novecento.



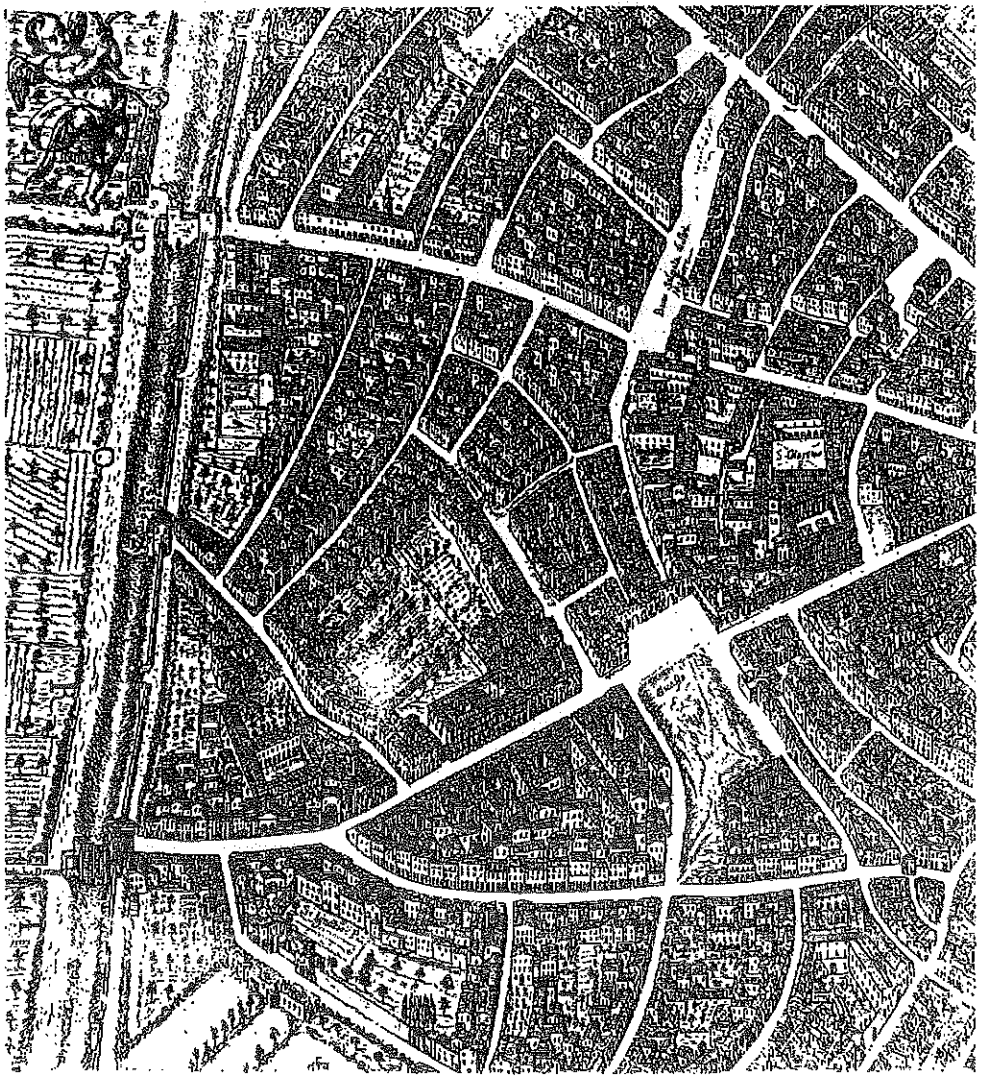
Bologna, palazzetto della Viola.

te che potevano anche estendersi per tutto il piano terreno. In effetti il primo Quattrocento vide la graduale immissione nel campo dell'edilizia domestica di caratteri formali e strutturali fino ad allora riscontrabili principalmente nelle costruzioni nobiliari, ecclesiastiche e civiche.

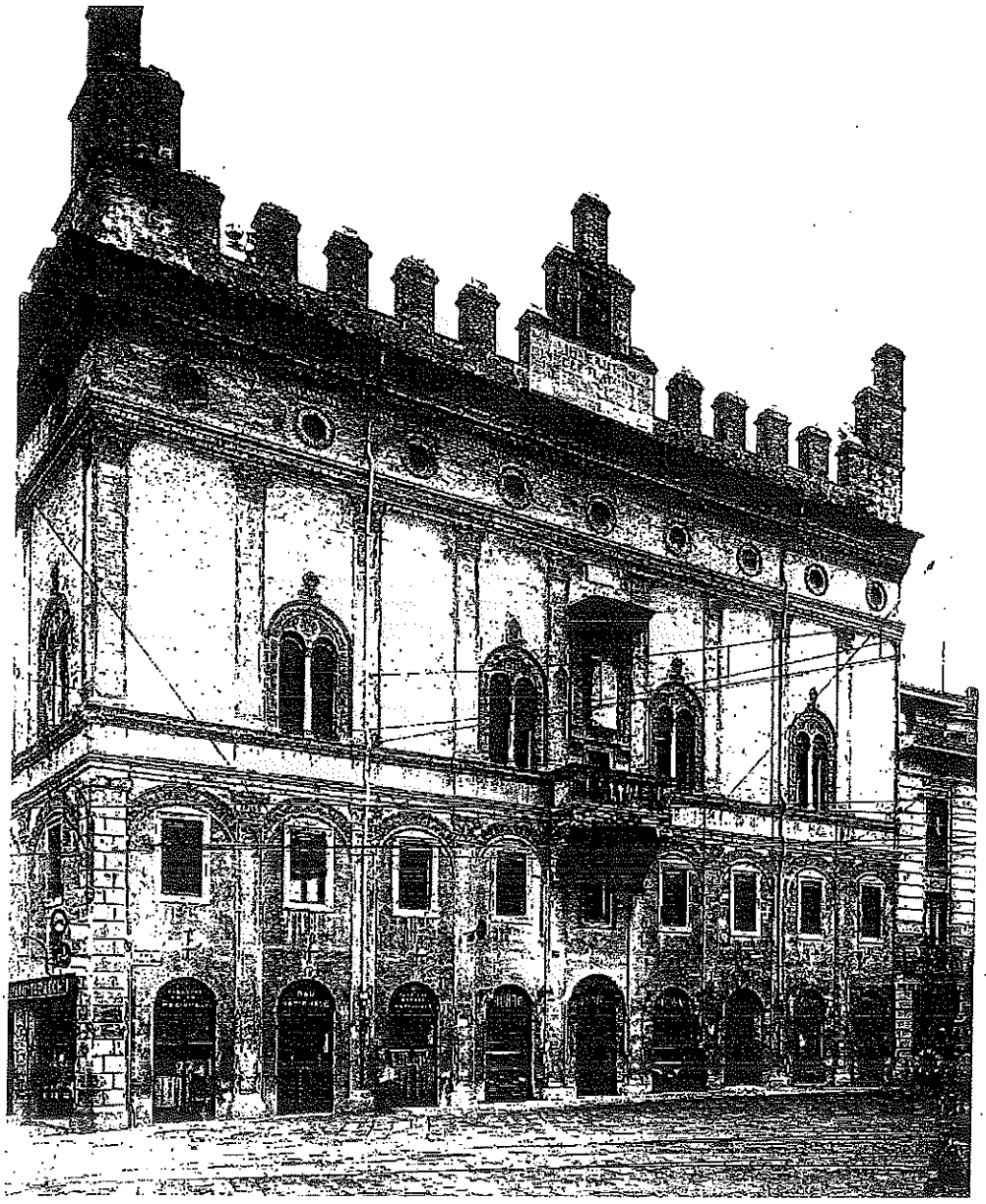
Verso la metà del secolo si ebbe un'altra fase nell'evoluzione delle facciate dei palazzi: si iniziò a preferire l'uso di colonne circolari in mattoni rispetto ai pilastri ottagonali, e si abbandonò l'abitudine di recingere il portico con un basso muretto di protezione verso la strada, forse in conseguenza delle pavimentazioni, o ripavimentazioni, di numerose strade del centro cittadino. A quest'epoca i capitelli vennero scolpiti con maggior ricchezza e una crescente varietà di motivi classici, e gli archi posti al di sopra iniziarono ad assumere una forma semicircolare[22]. Questi nuovi archi a tutto sesto comportarono una riduzione degli intercolumni – e un più attento proporzionamento del tutto – al fine di mantenere la tradizionale altezza del portico e del piano nobile. Sempre in quest'epoca vennero di moda le bifore con archi a tutto sesto. Il bel prospetto di palazzo Bolognini-Isolani in piazza Santo Stefano (1451-55), disegnato da Pagno di Lapo Portigianni da Fiesole (1408-70), esemplifica bene il momento di transizione delle idee progettuali in questo periodo. La facciata sembra essere stata semplicemente addossata a una fabbrica preesistente. Il portico a sei campate imponeva la posizione asimmetrica per la porta principale e, nonostante le bifore inquadrate da raffinate paraste scanalate, al piano nobile prevalgono archi acuti. È necessario pensare, d'altra parte, che i forti danni del terremoto del 1505 e i segni di un restauro radicale alla fine del Settecento sembrano aver determinato la totale ristrutturazione delle arcate al piano terreno e l'inserzione dei busti sopra le finestre del piano nobile[23]. Forse nessun altro palazzo come il Bolognini-Isolani illustra meglio i tanti tranelli che presenta l'architettura bolognese, così ricca di episodi di reimpiego, ricostruzioni, nuove decorazioni e restauri d'invenzione[24].

Durante l'ultimo quarto del Quattrocento vennero fatti alcuni tentativi per rendere le facciate dei pa-

lazzi ancor più vicine all'ideale suggerito da Alberti, costruendo i portici interamente nella pietra arenaria locale, il macigno. Sono notevoli, a tale riguardo, l'esteso ed elegante portico che corre lungo il fianco di San Giacomo Maggiore, a colonne scanalate che sorreggono dadi d'imposta per gli archi (1477), come pure il porticato, sullo stesso modello, che perimetra il cortile di palazzo Sanuti-Bevilacqua in via D'Azeglio (1482)[25]. Questo edificio stravagante è un caso eccezionale, unico a Bologna, e non solo per l'esteso uso dell'arenaria. Il prospetto principale è un'ibrida combinazione della facciata alla rustica, qui in una accezione particolarmente ricca, con il tipo emiliano di facciata a scarpa; la decorazione è completata da ordini classici utilizzati in modo assolutamente libero. Queste opere inaugurano una tradizione che sarebbe durata per secoli ma che, in ultima analisi, non avrebbe mai soppiantato realmente l'uso bolognese di realizzare colonne in mattoni. Infatti, i più monumentali palazzi patrizi del tardo Quattrocento – palazzo Ghisilardi-Fava (1480), palazzo Ghisilieri (1491) e palazzo Felicini-Calzolari (1497) – vennero costruiti in massima parte in mattoni[26]. Jacob Burckhardt aveva già notato molto tempo fa che l'aderenza al tipo del portico, come pure la preferenza per edifici di soli due piani, rese impossibile l'adozione in Bologna dell'ideale architettonico e urbano proprio dell'Italia centrale: il palazzo concepito come blocco isolato[27].



"Guasto Bentivoglio", sito del distrutto palazzo Bentivoglio, nella incisione di Filippo de' Gnudi, 1702, particolare (Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio).



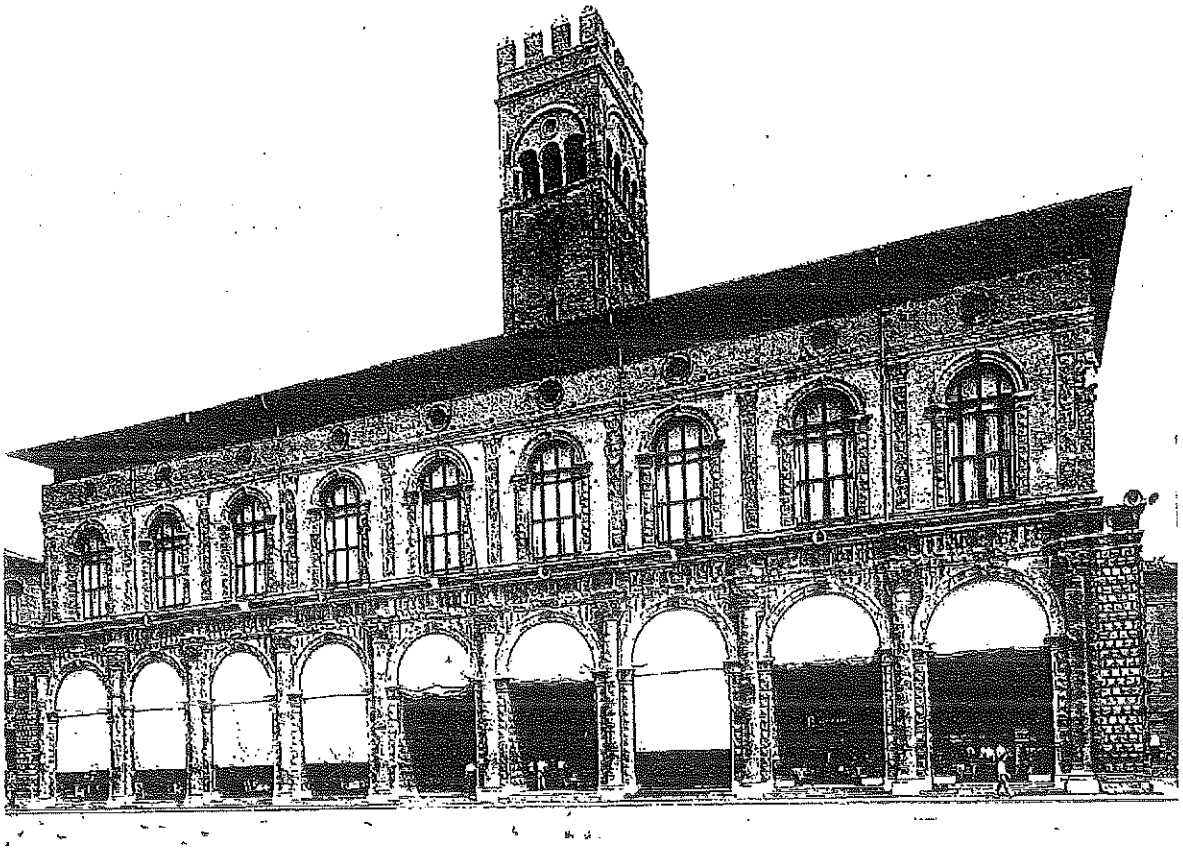
Bologna, palazzo Strazzaroli, la facciata negli anni quaranta del Novecento.

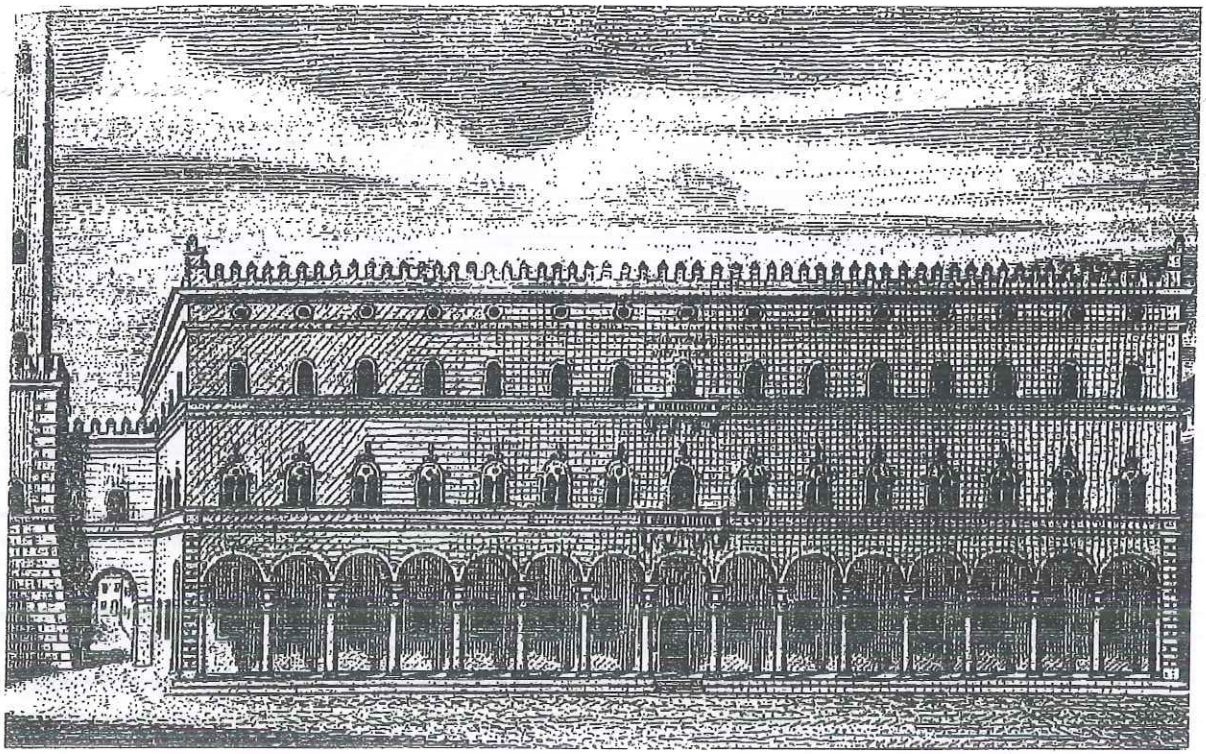
La nuova architettura residenziale bolognese trovò un esempio a scala colossale in palazzo Bentivoglio, la residenza della famiglia signorile che dominò Bologna con pugno di ferro per l'intero secolo[28]. Il palazzo venne iniziato nel 1459-60 da Pagno di Lapo Portigianni per Sante Bentivoglio e completato dal successore di questi, il condottiero-despota Giovanni II Bentivoglio, negli anni ottanta del secolo[29]. Per un crudele fato non ci è rimasta alcuna testimonianza visiva a documentare la disposizione o l'aspetto generale di questo sontuoso palazzo che, dopo la sua totale distruzione nel 1507, sarebbe sopravvissuto soltanto nelle concise memorie scritte e nel vasto spazio aperto, il "Guasto del Bentivoglio" (luogo su cui ora sorge il Teatro Comunale) sulla strada San Donato (oggi via Zamboni)[30]. Ora, è vero che il primo committente di quest'opera era cresciuto in Toscana ed era stato un protetto di Cosimo il Vecchio de' Medici, e che il suo architetto era stato collaboratore di Michelozzo, Donatello e Jacopo della Quercia; ma queste circostanze, pur così suggestive – contrariamente a

quanto ci si potrebbe attendere – non ebbero come esito un progetto programmaticamente filo-fiorentino. Sempre abile a destreggiarsi nelle incerte acque della politica locale, Sante esercitò il potere per oltre vent'anni prima di decidersi a sostituire le avite case dei Bentivoglio con una residenza principesca; e Pagno, da parte sua, aveva lavorato per molti anni con altri committenti in città[31]. In effetti il progetto di palazzo Bentivoglio, con la sua fronte porticata in mattoni, terracotta e macigno, conclusa da una cornice sormontata da merlature, si conforma alle condizioni locali secondo un lessico ampiamente bolognese. I dettagli classicheggianti – capitelli riccamente scolpiti, bifore arcate a tutto sesto, rosette nella cornice – si possono trovare in altri palazzi dell'Italia settentrionale. Erano in realtà la grandiosità e lo sfarzo dell'edificio a catturare l'attenzione dei contemporanei: il fatto che esso occupava un intero isolato; l'inclusione al suo interno degli appartamenti sia per il protonotaro apostolico Antonio Galeazzo Bentivoglio che per Giovanni II, ai quali si accedeva da due ampie scale; il numero delle camere in grado di ospitare 244 persone; i due cortili con logge; il giardino anch'esso con loggia e inoltre una fontana e una peschiera; le due ampie scuderie. A essere celebrati erano inoltre la consistenza materiale del palazzo – che Ghirardacci avrebbe poi sintetizzato come "tutto fabbricato di pietra cotta et di macigno, diviso in tre solari, l'uno sopra l'altro, tutti in volta" – nonché i costosi arredi, comprese le decorazioni murali di pittori come Francesco Francia e Lorenzo Costa. Paolo Giovio considerò palazzo Bentivoglio in un più ampio contesto osservando che "di bellezza, et di larghezza pareva ch'avanzasse, anchorché fosse di mattoni, il palazzo di Cosimo de' Medici in Firenze, et quel del Duca Federigo da Montefeltro in Urbino"[32].

Oltre che una residenza per la corte, la *domus magna* fu anche al centro di un'ambiziosa e moderna concezione urbana, ideata da Giovanni II a partire dal 1480 circa e proseguita fin quando egli e la sua

Palazzo del Podestà, facciata.





A. Serra, ricostruzione ipotetica del distrutto palazzo Bentivoglio (da G. Bosi, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, Bologna 1853).

famiglia non vennero esiliati per volere di papa Giulio II nel 1506. In effetti, gli ultimi due decenni del Quattrocento videro un'attività costruttiva praticamente ininterrotta, che trasformò la strada San Donato in una vetrina per l'aristocrazia, in cui alla nuova pavimentazione corrispondevano le quinte continue dei palazzi patrizi bentivoleschi. Proprio dinanzi al palazzo la strada venne allargata per creare una piazza oblunga, l'attuale piazza Verdi, cinta per un lato da un monumentale portico in mattoni che ospitava la scuderia e gli appartamenti degli "armigieri" dei Bentivoglio (1487); adiacente al palazzo sorgeva una massiccia torre di famiglia dall'aspetto neomedievale (1489-95), seconda per altezza solo alla torre degli Asinelli; e non lontano venne creata una villa urbana circondata da giardini, la palazzina della Viola (1499), luogo appartato per brevi e private "delizie" non appropriate alle ville nel contado[33].

Nel campo dell'architettura sacra, il mecenatismo dei Bentivoglio si rivolse alla chiesa agostiniana di San Giacomo Maggiore, che sorgeva sul lato opposto di strada San Donato, diagonalmente rispetto al palazzo. I Bentivoglio abbellirono la chiesa non solo con la cappella di famiglia (iniziata ne 1445), ma anche con il campanile (1471), il porticato lungo la strada e la cappella di Santa Cecilia, riccamente dipinta (1483). Infine, Giovanni II intraprese l'intera ricostruzione e la copertura a volta della navata della chiesa, dove furono inseriti otto grandi piloni collegati da archi longitudinali e trasversali, su cui si impostarono tre volte a vela e una cupola (1492 sgg)[34]. La creazione di un nobile "quartiere bentivolesco" accomuna Giovanni II ai suoi principali alleati-concorrenti politici, Ercole d'Este a Ferrara, Lorenzo de' Medici a Firenze e Lodovico Sforza a Milano: tutti costoro elaborarono progetti per creare nuovi quartieri patrizi nel tardo Quattrocento.

Nel più ampio contesto urbano di Bologna, vennero rinnovate molte strade, piazze e istituzioni pubbliche. Negli anni sessanta e settanta si intrapresero campagne per la pavimentazione delle strade, specie lungo strada Maggiore e a piazza di Porta Ravegnana, dove nel 1486-96 venne realizzato palazzo Strazzaroli (o palazzo dell'Arte dei Drappieri) di fronte all'imbocco di strada San Donato. La

facciata di questo imponente edificio riprende motivi architettonici presenti in palazzo Bentivoglio. Nel 1476 si affrontarono problemi di drenaggio e di igiene con un progetto di impianti fognari che interessava l'intera città. Grazie ad alcune demolizioni vennero aperte nel 1487 piazza Calderini e piazza San Salvatore, seguite nel 1496-99 dalla via Imperiale con la sua piazza, un'ampia arteria che facilitava grandemente la circolazione del traffico nel cuore della città. Gli anni novanta videro anche la creazione del portico pubblico del Barracano in strada Santo Stefano e del portico dei Bastardini in via D'Azeglio, entrambi connessi a ospedali, e la riuscita riattivazione del canale del Naviglio, che collegava Bologna al fiume Po.

In piazza Maggiore, il foro cittadino, Giovanni II sovrintese personalmente alla parziale demolizione e alla ricostruzione del romanico palazzo del Podestà, iniziato nel 1486. Per la prestigiosa ubicazione, per il significato pubblico, per le dimensioni e per lo stile, quest'opera non ha eguali. L'alzato della facciata corinzia a due livelli, ispirata al Colosseo e chiaramente elaborata sotto l'influenza delle opere realizzate in Roma negli anni sessanta del secolo, è per tale data uno tra i più notevoli esempi di classicismo alla romana dell'Italia settentrionale. Sfortunatamente, l'autore di quest'opera, a lungo ritenuto Aristotele Fioravanti senza un attendibile avallo documentario, resta sconosciuto. Eppure, il palazzo ebbe scarsa incidenza sull'architettura della città: solo un piccolo numero di edifici del primo Cinquecento presenta un portico con pilastri rettangolari o mostra paraste apposte a essi. La cultura antiquaria bolognese sembra più a proprio agio negli studioli dei collezionisti, nelle biblioteche e nelle accademie che per le strade della città[35].

A Bologna, come forse nella maggior parte delle altre città italiane, la prima metà del Quattrocento fu un periodo di lenti ma importanti mutamenti nell'edilizia domestica. Fu solo dopo la metà del secolo che si iniziarono a costruire palazzi in forme più ampie, più ambiziose e secondo una più spiccata consapevolezza della loro risonanza pubblica. Si ebbe poi una forte accelerazione durante gli ultimi due decenni del secolo, e le opere pubbliche patrocinate da Giovanni II sembrano aver avuto a questo riguardo un ruolo fondamentale. Come avrebbe più tardi scritto Sebastiano Serlio, fu durante questi anni che si iniziò a costruire "modernamente" in Bologna[36]. Il cronista di corte Jacopo Poggi affermò nel tono adulatorio consono a quel momento, ma non senza una buona parte di verità: "Se Cesare Augusto in grande sua lode soleva dire haver trovato Roma facta de codri e lassata quella tutta de marmore; perchè non se può laudare, et da tutti esser laudato questo suo patre, il quale trovò la cità facta de ligni et terra incomposita, inornata, tutta piena de fango, de sito, de squalore, et lassata quella tutta restaurata, mondissima, ornatissima de edificii pubblici et privati, in tanto che pare una diversa cità da quella prima Bologna"[37]. Verso il 1500 appariva chiaro a Poggi che la città di Bologna era stata rinnovata: rinnovata nella sua configurazione architettonica come pure nelle sue infrastrutture. Per lui la città era stata "restaurata", non secondo un programma neo-antico o un qualche elevato ideale classico, ma piuttosto secondo nozioni concrete, pragmatiche e politicamente sensate di pulizia, salubrità e decoro urbano. L'architettura del Quattrocento a Bologna è contrassegnata da un processo diffuso di concreto rinnovamento strutturale.

[1] F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano 1899. Stampato in copie numerate, questo volume meriterebbe senza dubbio una riedizione.

[2] Tra i primi studi importanti figurano: G. Gozzadini, *Note per studi sull'architettura civile in Bologna dal secolo XIII al XVI*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia", n.s., I, 1877, pp. 1-40; F. Cavazza, *Il Palazzo del Comune in Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", III, 1890, pp. 107-118; C. Ricci, *Fieravante Fieravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del secolo XV*, in "Archivio storico dell'arte", IV, 1891, pp. 172-201. Fondamentale per la documentazione è G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, 5 voll., Bologna 1868-73. Per la storia culturale della città, che conta molte figure notevoli per l'architettura, vedi G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Bologna 1781-94.

[3] Tra gli articoli sull'argomento scritti da Malaguzzi Valeri figurano: *La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", VI, 1893, pp. 32-48; *La chiesa ed il portico di San Giacomo in Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", VII, 1894, pp. 5-22; *La chiesa e il convento di S. Giovanni in Monte a Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", VII, 1894, pp. 317-334; *La chiesa e il convento di San Michele in Bosco*, Bologna 1895; *Der Palast des Podestà in Bologna*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 18, 1895, pp. 245-252; *La chiesa "della Santa" a Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", seconda serie, II, 1896, pp. 72-87; *La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secondo nuove ricerche*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 20, 1897, pp. 173-193; *Il palazzo e la cappella dei Notai in Bologna*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 21, 1898, pp. 165-183; *Le terre cotte bolognesi*, in "Emporium", X, 1899, pp. 282-292.

[4] Alcune pubblicazioni moderne di valore, pur senza rimpiazzare la sintesi di Malaguzzi Valeri, meritano certo di essere menzionate. Tra le più importanti troviamo: L. Sighinolfi, *L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologna 1909; I. B. Supino, *La scultura in Bologna nel secolo XV*, Bologna 1910; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII, *L'architettura del Quattrocento*, parte II, Milano 1924, pp. 339-386 (Gotico) e pp. 447-483 (Rinascimento); I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, secoli XV-XVII*, Bologna 1938; G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del Bolognese*, Bologna 1967; G. Cuppini, G. Roversi, *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna 1974; C. De Angelis, P. Nannelli, *L'architettura del Quattrocento a Bologna: proposte per una rilettura*, in "Il Carrobbio", I, 1975, pp. 93-107; V. Fortunati Pietrantonio, *Architettura bolognese dell'ultimo ventennio del Quattrocento: dallo spazio portico cittadino alle "delizie" bentivolesche*, in "Arte Lombarda", n.s., 44-45, 1976, pp. 71-78. Vedi anche N. Miller, *Renaissance Bologna*, New York 1989. Tra le opere di consultazione moderne, sono particolarmente utili: C. Ricci e G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna 1968; F. Bergonzoni, *Nove secoli d'arte a Bologna* ("Quaderni culturali bolognesi", 4), Bologna 1977; G. Zucchini, *Edifici di Bologna, repertorio bibliografico e iconografico*, 2 voll., Roma 1931-54 e F. Rodriguez, *Edifici di Bologna, parte terza (1954-1976)*, Bologna 1977; M. Fanti, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna 1974.

[5] Sul programma per la tutela del centro storico vedi soprattutto, Comune di Bologna, *Bologna Centro Storico*, Bologna 1970; P. L. Cervellati, R. Scannavini, *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Bologna 1973.

[6] Tra le sintesi storiche generali utili e affidabili, troviamo A. Ferri, G. Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bologna 1978, che include una trattazione del Quattrocento in G. Fasoli, *Bologna nell'età medievale (1115-1506)*, pp. 127-196, e G. Ricci, *Bologna* (Le città nella storia d'Italia), Bari 1980.

[7] H. Burns, *Gli architetti rinascimentali e gli edifici preesistenti: il contesto dei progetti per la facciata della basilica di San Petronio*, in M. Fanti e D. Lenzi (a cura di), *Una Basilica per una Città: sei secoli in San Petronio, Atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990*, Bologna 1994, p. 262.

[8] M. Fanti, *La fabbrica di S. Petronio in Bologna dal XIV al XIX secolo. Storia di una istituzione*, Roma 1980; M. Fanti et al. (a cura di), *La Basilica di San Petronio*, 2 voll., Bologna 1983-84; Fanti, Lenzi (a cura di), *Una Basilica per una Città...* cit.; R. D'Amico, R. Grandi (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologna 1987.

[9] A. M. Matteucci, *Affinità d'intenti nella cultura tardogotica bolognese*, in "Paragone", 419-21-23, 1985, pp. 64-72; ead., *Il protoumanesimo di Antonio di Vincenzo*, in G. Perini (a cura di), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del Colloquio C.I.H.A. 1990, Bologna 1992, pp. 153-166.

[10] Vedi J. H. Beck, *Jacopo della Quercia e il portale di S. Petronio a Bologna*, Bologna 1970; A. M. Matteucci, *San Petronio: 1462*, in Fanti, Lenzi (a cura di), *Una Basilica per una Città...* cit., pp. 205-213.

[11] Le prime due campate delle navate e delle cappelle vennero completate nel 1392, la terza nel 1446, la quarta nel 1456, la quinta nel 1462, le fondazioni per le ultime cappelle nel 1470, il campanile venne eretto tra il 1481 e il 1492. Vedi I. B. Supino, *Le fasi costruttive della Basilica di S. Petronio*, in "L'Archiginnasio", VIII, 1913, pp. 127-136. Ancora fondamentale per la storia costruttiva della basilica è A. Gatti, *La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche*, Bologna 1889.

[12] Giunsero scalpellini da Milano, Venezia, Firenze e anche dalla Germania. C. von Fabriczy, *Partecipazione di artefici stranieri alla fabbrica di San Petronio a Bologna*, in "Archivio storico dell'arte", II, 1891, pp. 307-308; G. Zucchini, *Artigiani a Bologna nei secoli XIV, XV e XVI*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna", VIII, 1942-43, pp. 37-84; IX, 1942-47, pp. 113-159. Vedi anche A. L. Trombetti Budriesi, *I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397)*, in Fanti e Lenzi (a cura di), *Una Basilica per una Città...* cit., pp. 51-75.

[13] Per Aristotele vedi S. Tugnoli Pattaro, *Le opere bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e ingegnere del secolo quindicesimo*, in "Arte Lombarda", n.s., 44-45, 1976, pp. 35-70. Per l'ulteriore letteratura in merito vedi nello stesso volume la *Nota bibliografica*, pp. 239-241.

[14] G. Nadi, *Diario Bolognese (1418-1504)*, ed. a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna 1886 (rist., Bologna 1969). Vedi anche R. Dondarini, *Gaspare Nadi, capomastro bolognese (1418-1504)*, in F. Bocchi (a cura di), *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale*, Bologna 1990, pp. 135-147.

[15] Su quest'opera vedi ora H. W. Hubert, *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Wien 1993, p. 77 sgg.

[16] V. Alce, A. D'Amato, *La biblioteca di S. Domenico di Bologna*, Firenze 1961; J. O'Gorman, *The Architecture of the Monastic Library in Italy, 1300-1600*, New York 1972, pp. 39-41.

[17] Lo studio dell'architettura domestica bolognese è reso particolarmente difficile da tre fattori. Il primo è la scarsità della documentazone iconografica rimastaci, in forma di piante, disegni e antiche vedute. Il secondo è l'uso di riadattare continuamente strutture più antiche: materiali relativamente deteriorabili come il legno, il mattone e la terracotta, come pure la friabile arenaria locale, permisero, se non incoraggiarono, frequenti ricostruzioni. Il terzo fattore è la presenza di estesi restauri d'invenzione a partire del diciannovesimo secolo. I problemi del restauro sono analizzati e appositamente illustrati in G. Zucchini, *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna 1959, in larga misura incentrato sull'opera di Alfonso Rubbiani. Su questa figura che esercitò una grandissima influenza vedi, inoltre, le seguenti monografie: O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani: la maschera e il volto della città, Bologna 1879-1913*, Bologna 1979; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologna 1981; L. Bertelli, O. Mazzei (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, Milano 1986; G. Zucchini (a cura di), *L'opera del Comitato per Bologna storica e artistica*, Bologna 1954. Per gli sviluppi alla metà del nostro secolo vedi A. Barbacci, *Monumenti di Bologna: distruzioni e restauri*, Bologna 1977.

[18] L. B. Alberti, *L'architettura*, Venezia 1565, trad. di C. Bartoli, VIII, cap. 5, p. 282.

[19] Vedi P. Guidotti, *L'approvvigionamento dei materiali edili: il legno e la selenite*, e C. De Angelis, *Le case a struttura lignea*, in Bocchi (a cura di), *I portici di Bologna...* cit., pp. 151-160 e 171-197. Per i metodi costruttivi e i materiali in generale, vedi L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Bologna 1992. Inoltre, F. Bergonzoni, et al., *Muratori in Bologna. Arte e società dalle origini al secolo XVIII*, Bologna 1981.

[20] Sui portici bolognesi è ancora fondamentale E. Sulze, *Gli antichi portici di Bologna*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", serie 4, XVIII, 1927-28, pp. 305-411. Vedi ora gli illuminanti studi pubblicati in Bocchi (a cura di), *I portici di Bologna...* cit. Vedi inoltre F. Bocchi, *L'edilizio civile bolognese fra Medioevo e Rinascimento. Le miniature del Campione di Santa Maria della Vita (1585-1601)*, Bologna 1990.

[21] La successiva rimozione di questi muretti può spiegare il fatto che numerosi palazzi e case mostrano pilastri ottagonali posti goffamente su alti e inarticolati piedistalli quadrati o poligonali.

[22] A. Foratti, *Capitelli del Rinascimento a Bologna*, in "Il Comune di Bologna", 19, 1932, pp. 21-

29; A. Santucci, *"A decoro e vantaggio di questa città". Archi colonne capitelli. La scultura decorativa a Bologna: problemi di tutela e conservazione*, Bologna 1993.

[23] Vedi G. Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, III (1426-1509), in R.I.S., XXXIII, I, 1, p. 334 (gennaio 1505); e Guidicini, *Cose notabili...* cit., V, pp. 61-62.

[24] Vedi sopra la nota 17. Su questo palazzo vedi gli scritti di Fabriczy e di Foratti alla nota 29. Secondo Ghirardacci, il terremoto del gennaio 1505 "smosse tutta la facciata del palazzo degl'eredi di Giovanni Bolognini da San Stefano" (Ghirardacci, *Della Historia di Bologna* cit., p. 334). I lavori di consolidamento a seguito di questa calamità comportarono probabilmente la ricostruzione del porticato, cosicché le colonne di supporto e le volte hanno poco a che vedere con i portici di palazzi del primo Quattrocento in Bologna o Firenze. Guidicini, *Cose notabili...* cit., V, p. 61, segnala un restauro della facciata nel 1757.

[25] Su questo celebre palazzo, unico per la sua fronte in macigno riccamente scolpita, con bugnato sfaccettato, bifore e balcone, vedi G. B. Comelli, *Di Nicolò Sanuti primo conte della Poretta*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna", serie 3, XVII, 1899, pp. 106-161; A. Rubbiani, *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna*, in "Rassegna d'Arte", 8, 1908, pp. 124-129; G. Cuppini, G. Roversi, *I palazzi senatorii a Bologna*, Bologna 1974, pp. 55-57 e 140-147.

[26] Su palazzo Ghisilardi-Fava, vedi G. C. Cavalli, et al., *Il palazzo Ghisilardi-Fava nuova sede del Museo Civico medievale e del Rinascimento*, in "Il Carrobbio", II, 1976, pp. I-L.

[27] J. Burckhardt, *Il Cicerone*, Firenze 1952, p. 229.

[28] I principali studi moderni sui Bentivoglio sono: G. Gozzadini, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna 1839, ancora valido per la sua ampia raccolta di documenti; A. Sorbelli, *I Bentivoglio signori di Bologna*, a cura di M. Bacci, Bologna 1969; e la classica monografia di C. M. Ady, *The Bentivoglio of Bologna*, London 1937 (trad. it., Milano 1965), incentrata soprattutto su Giovanni II. Vedi inoltre: R. Belvedere, *I Bentivoglio e i Malvezzi a Bologna negli anni 1463-1506*, in "Annali della Facoltà di Magistero" (Università di Bari), 6, 1967, pp. 35-78; F. Bocchi, *Il patrimonio bentivolesco alla metà del '400*, Bologna 1971, e ead., *Il potere economico dei Bentivoglio alla fine della loro signoria*, in "Il Carrobbio", II, 1976, pp. 77-89, sono studi ricchi di riferimenti all'attività costruttiva. Vedi anche M. Faietti, K. Oberhuber, *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Bologna 1988; i saggi raccolti in B. Basile (a cura di), *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma 1984; E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna 1987.

[29] Il palazzo Bentivoglio è accuratamente studiato in Bocchi, *Il patrimonio bentivolesco alla metà del '400* cit., ed è anche trattato in W. Wallace, *The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed*, in "Sixteenth Century Journal", X, 3, 1979, pp. 97-114, e in S. Valtieri, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma 1988, pp. 3-30.

[30] Vedi le antiche descrizioni dell'edificio pubblicate in Ghirardacci, *Della Historia di Bologna* cit., pp. 371-372; L. Frati, *Due cronisti bolognesi plagiari*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna", ser. 3, XXIII, 1905, pp. 284-300; e C. von Fabriczy, *Der Bentivogliopalast zu Bologna*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 31, 1908, pp. 398-400.

[31] Su Portigianni e la sua attività a Bologna vedi: C. von Fabriczy, *Pagno di Lapo Portigianni*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXIX, 1903, pp. 119-139; A. Foratti, *L'attività di Pagno di Lapo Portigianni in Bologna*; in *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I. B. Supino*, Firenze 1933, pp. 353-373; G. Zucchini, *Opere di Pagno di Lapo e di Baldassarre Peruzzi in S. Domenico*, in "Il Comune di Bologna", XXI, 1934, pp. 8-10. L'attività di Portigianni in Toscana è ampiamente esaminata in M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984.

[32] P. Giovio, *Gli elogi vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi, et moderni*, trad. di L. Domenichini, Venezia 1559, p. 198.

[33] Sulle "stalle" vedi A. Rubbiani, *La casa degli armigeri del Bentivoglio*, in "Strenna Storica Bolognese", 33, 1955, pp. 7-16; e sulla palazzina: S. degli Arienti, *Descrizione del Giardino della Viola (1501)*, pubblicata in occasione delle nozze Ercolani-Angelelli, Bologna 1836; C. von Fabriczy, *Villa della Viola, ein Sommersitz der Bentivoglio zu Bologna*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXIX, 1908, pp. 169-178; A. Foratti, *La palazzina della Viola in Bologna*, in "Rassegna d'Arte", 12, 1912, pp. 145-147; G. Casini-Ropa, *Notizie storiche sul giardino e sui fabricati bentivoleschi della Viola*, in "Accademia nazionale di Agricoltura, Annali", III, 1966, pp. 57-72; Cuppini, Matteucci, *Ville del Bolognese...* cit., pp. 9-10, 149-150 e 364.

[34] Vedi C. Volpe (a cura di), *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967.

[35] Sul palazzo del Podestà e le imprese urbanistiche di Giovanni II nel centro cittadino e nei suoi dintorni, vedi R. J. Tuttle, *Urban Design Strategies in Renaissance Bologna: Piazza Maggiore*, in "Annali di Architettura", 5-6, 1994, pp. 39-63.

[36] S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, Venezia 1619, Settimo Libro, cap. 63, pp. 158-159. Vedi R. J. Tuttle, *Sebastiano Serlio bolognese*, in Ch. Thoenes (a cura di), *Sebastiano Serlio*, Milano 1989, pp. 22-29.

[37] Jacopo Poggi, *Opus morale: De permutatione reipublice*, Lib. 3 cap. 4, in Gozzadini, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio* cit., p. 199. Vedi anche D. Manetti, *Il "Martino di Guardia" del Signore di Bologna: Giovanni II Bentivoglio*, in "Emporium", LII, 1920, p. 193.

Siena e Urbino

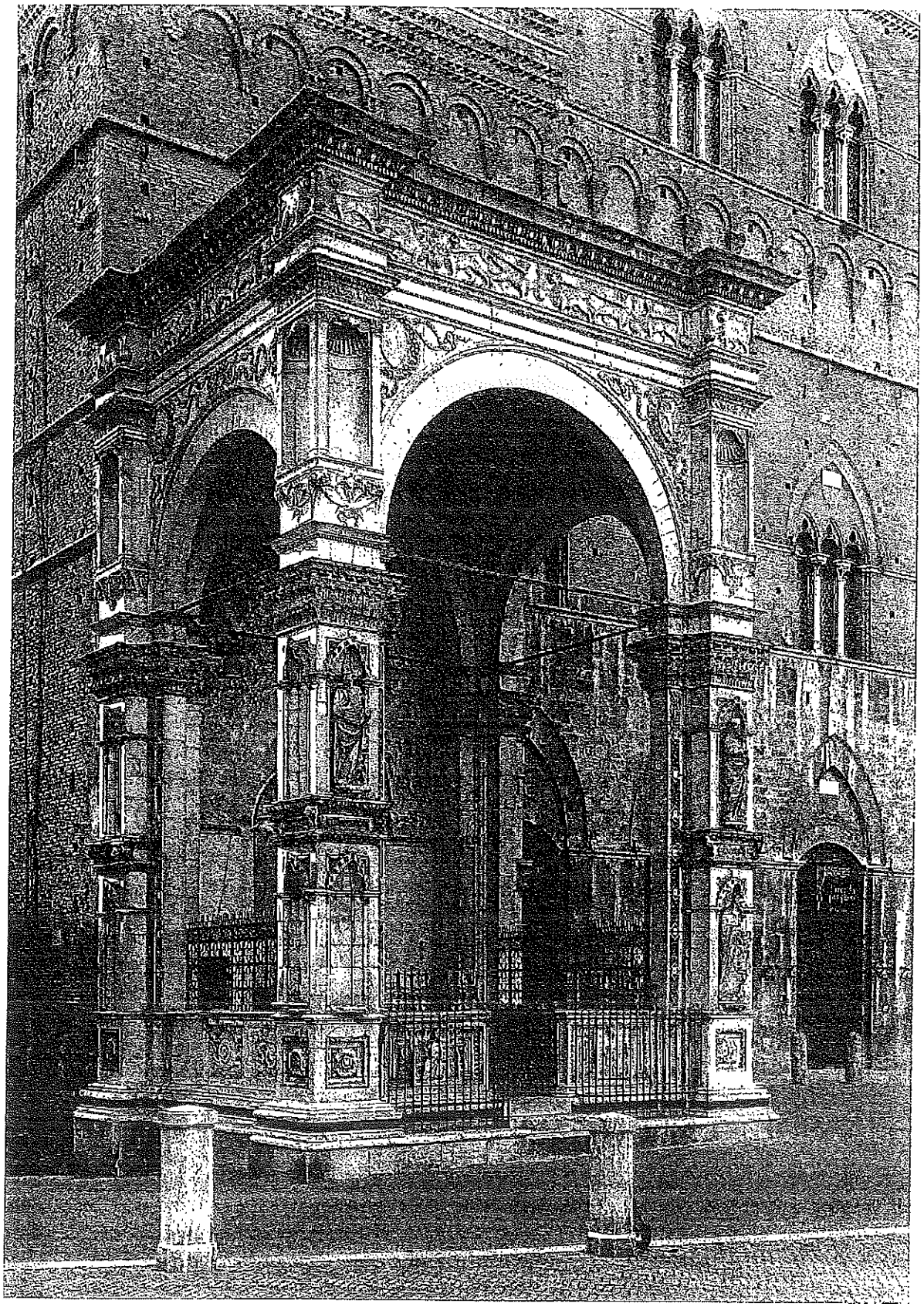
Francesco Paolo Fiore

Nella situazione centro-italiana del Quattrocento, Siena e Urbino potrebbero apparire poli lontani nella trasformazione che coinvolge le diverse città-stato della fascia mediana della penisola. Siena vede prolungarsi per quasi tutto il secolo il governo comunale, controlla un vasto territorio tra Roma e Firenze e presenta una produzione artistica che si rinnova pur resistendo nella tradizione romanica prima che gotica. Urbino, con un'organizzazione comunale sempre più nettamente sottoposta al governo signorile dei Montefeltro, è alla testa di un piccolo stato bisognoso di stabilità e riconoscimento e in campo artistico si rivolge più decisamente agli apporti esterni che possono introdurre il nuovo. Numerosi elementi sollecitano tuttavia un confronto. I due centri partecipano alla riorganizzazione di un potere più stabile anche se in Toscana ciò è rispecchiato dal consolidarsi delle oligarchie cittadine[1], nelle Marche e nelle Romagne dalla concessione da parte dello stato della Chiesa di un rinnovato ruolo agli antichi signori feudali[2]. Nella gara, non solo militare, con i loro maggiori antagonisti, Siena con Firenze e Urbino con Rimini, entrambe le città si trovano sulla via di Roma: il rapporto con il centro della cristianità, ma anche dell'antico, diviene ancora più forte, per Siena e Urbino, al tempo di papa Pio II Piccolomini. Entrambe hanno inoltre rapporti con gli Aragonesi di Napoli, ben presenti in Toscana e sostenuti dalle capacità militari del signore di Urbino, per non parlare di quelli persistenti con Milano. Se poi consideriamo il compito, anche diplomatico, che viene affidato a quel tempo agli artisti, troviamo nei loro stessi movimenti ulteriori indizi di rapporti privilegiati, artistici e non, che si istituiscono tra Siena, Lucca e Bologna, con Jacopo della Quercia; tra Mantova e Siena, con Gerolamo e Liberale da Cremona; tra Urbino, Pesaro e Mantova con Luciano Laurana; ma anche tra Sansepolcro, Arezzo, Urbino, Rimini con Piero della Francesca, e soprattutto tra Siena e Urbino con Francesco di Giorgio. Anche Perugia, presto tornata papale, diviene un interessantissimo luogo d'incontri di flussi artistici fra le due città. Accanto all'irraggiamento degli artisti fiorentini, si può dunque ben parlare, nell'Italia centrale, di uno scambio molteplice di artisti tra centri di minori dimensioni, tra i quali Siena ha un tradizionale primato, e porre a confronto Siena e Urbino può permettere di individuare episodi della sperimentazione architettonica e figurativa del Quattrocento che presentano elementi originali, perché legati a una concezione e visione della tradizione e del nuovo che non vanno confuse con quelle da cui scaturiscono le pur variegate proposte fiorentine.

Siena, cappella di Piazza, completata da Antonio Federighi sopra i pilastri trecenteschi, 1460-70.

Siena

Il giudizio sulla produzione artistica di Siena è stato a lungo limitato dal fatto di averla considerata tra i centri italiani dove le permanenze del Gotico furono più pervicaci[3], dando addirittura luogo a defi-



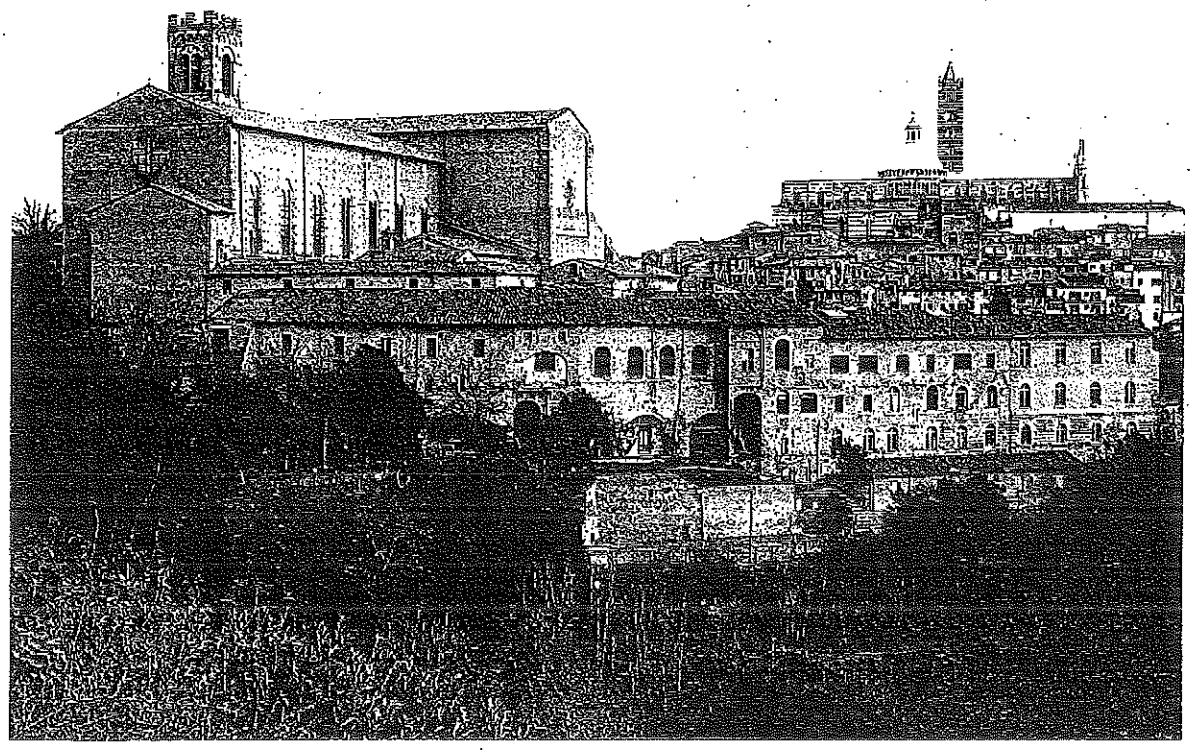
nizioni come quella di anti-Rinascimento[4]. L'interrogativo storico sul trapasso tra Gotico e Rinascimento conserva un indubbio interesse[5] e, si è detto nell'*Introduzione*, resta sotteso a questa raccolta di saggi. Ma Siena dimostra, dal canto suo, quanto sia indispensabile approfondire le singole situazioni di passaggio, che in Toscana si rivelano persino più problematiche che nell'Europa settentrionale, anche se vale ricordare con il Seymour che non solo a Siena, ma nell'intera Toscana, è difficile rintracciare una linea di divisione tra Gotico e Rinascimento intorno al 1420, e che anche per questo va sconsigliato il confronto tra i due termini impiegati "normalmente"[6]. Le trasformazioni che provengono dall'interno della tradizione artistica cittadina non sono infatti inferiori rispetto a quelle che giungono dalla vicina Firenze. La scultura di Jacopo della Quercia ne è una prima, evidente dimostrazione, tanto da essere apparsa a molti come un fenomeno non classificabile all'interno delle più tradizionali periodizzazioni. Una constatazione tanto più necessaria in quanto la nuova architettura senese si lega, nelle più impegnative architetture civili di inizio secolo, alle scelte innovative di Jacopo[7]. E persino nei completamenti delle grandi chiese mendicanti sarebbero apparsi forme e spazi nuovi, in risposta al desiderio di continuità, ma anche di ripresa, dopo la tragica interruzione causata dalla peste del 1348.

La morte di Giangaleazzo Visconti (1402), che segnò la fine dell'espansionismo visconteo in Toscana, contribuì al rapido mutamento politico della città, già alleata con Milano in funzione anti-fiorentina. Si verificò tuttavia solo una variazione all'interno dell'alleanza dei Monti popolari che l'avevano governata per tutto il secolo precedente, alleanza dalla quale vennero esclusi i Dodici e, ancora una volta, i nobili. I Piccolomini prima, e tutta la nobiltà immediatamente dopo (1459), sarebbero rientrati al governo solo grazie alle imperiose sollecitazioni di papa Pio II Piccolomini, anche se per breve tempo[8]. Rivolgimenti più radicali si sarebbero verificati invece negli anni ottanta: con il rientro dei fuoriusciti dei Nove (1487) il primato sarebbe passato a Jacopo e Pandolfo Petrucci e, morto Jacopo, Pandolfo sarebbe rimasto signore di Siena (1497-1512)[9].

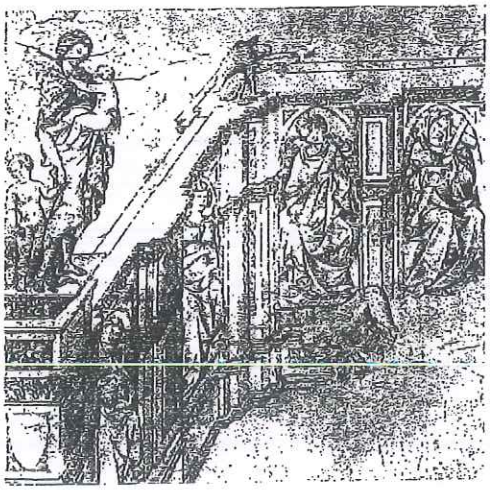
Una instabile ma persistente continuità di governo si mantenne dunque a Siena quasi sino alla fine del Quattrocento: le più importanti imprese artistiche furono volute o finanziate dal Comune e sottoposte a decisioni collegiali, così come collegiale fu la direzione, tramite più "operai", di quasi tutte le costruzioni rilevanti, ivi comprese le chiese e gli altri edifici religiosi. Anche i due maggiori committenti artistici oltre il Comune, l'Opera del duomo e l'ospedale di Santa Maria della Scala, subirono il controllo pubblico da parte di "operai" eletti a tempo. Ciò non significa che a Siena la situazione della committenza o il controllo regolato dallo stato corporativo di origine medievale fossero molto diversi da quelli fiorentini di inizio secolo[10], ma permette di comprendere meglio perché, soprattutto in una prima fase, la ripresa e la ricerca di nuove espressioni architettoniche venissero indirizzate all'interno della tradizione artistica cittadina. In realtà a Siena nel Quattrocento tale ricerca non venne mai meno, e una seconda fase della sua architettura si rese riconoscibile solo quando a tale autorappresentazione si affiancarono, sovrastandola per chiarezza di intenti, le iniziative del papa senese Pio II Piccolomini, che dal 1459 in poi[11] trasformò la natia Corsignano in Pienza. A Siena, Pio II promosse contemporaneamente la costruzione di diverse architetture familiari caratterizzate dal linguaggio alla fiorentina, ma soprattutto all'antica, che avrebbe influenzato le architetture dei suoi partigiani e protetti. Fu nel momento in cui terminò il diretto influsso delle scelte del Piccolomini che l'architettura senese, acquisite ulteriori e articolate tendenze, trovò una sintetica e propositiva rielaborazione dei temi in una terza fase, riconoscibile dalla metà degli anni ottanta in poi, legata al ritorno di Francesco di Giorgio e di Jacopo Cozzarelli da Urbino e insieme al mecenatismo del nuovo signore Pandolfo Petrucci[12]. È evidente che la suddivisione in tre fasi dell'architettura senese del Quattrocento è necessariamente indicativa e che non mancano sovrapposizioni temporali e fenomeni difficilmente spiegabili all'interno di una rigida periodizzazione, ma sembra interessante discuterne la riconoscibilità nel rapporto complesso fra artisti e committenti, oltre che fra tradizione e nuovo.

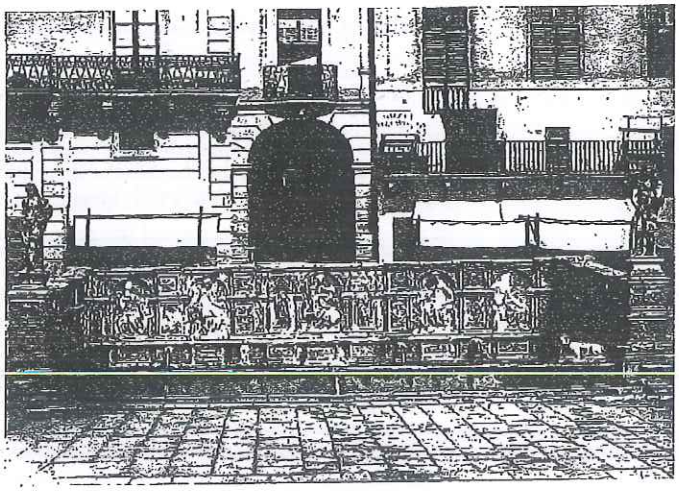
Nella prima fase la continuità con il Trecento è segnata dai lavori di decorazione del coro del duomo fondato sul battistero di San Giovanni e, come si è detto, dalla ripresa dei lavori alle chiese degli ordini Mendicanti, caratterizzate da navate uniche molto ampie e dotate di transetti persino più alti delle navate in un prolungato sforzo costruttivo documentato, per le chiese di Sant'Agostino e di San Domenico, dalla ricerca più recente sulle chiese di Siena diretta da Riedl e Seidel[13]. A Sant'Agostino i lavori ripresero intorno al 1425, quando tre cittadini senesi vennero nominati "operai" della fabbrica per seguire la costruzione del transetto rimasto interrotto alle fondazioni. Il Comune finanziò l'opera nel 1427 e nominò altri quattro "operai" a controllare i lavori, condotti dai capomaestri Antonio di Paolo da Vescovado e Meio di Francesco sino alla copertura del transetto con una volta a padiglione lunettata e testate più basse coperte da crociere costolonate, una non trascurabile innovazione accompagnata dalla trasformazione del preesistente arco trionfale da acuto a tutto sesto. In San Domenico, dopo aver posto mano al secondo dormitorio del convento (1417-20), fu probabilmente il finanziamento concesso dal Comune nel 1449 alle tre chiese mendicanti a consentire di abbattere il transetto già costruito (1463-65) per realizzarne uno più ampio, terminato nel 1475 ad opera di Andrea di Vannuccio Cingumi e di Andrea di Giovanni da Vignola, con il contributo economico di Ambrogio Spannocchi, il banchiere senese protetto da Pio II. Lo Spannocchi aveva infatti ottenuto di erigere la propria tomba nel coro della chiesa e l'aveva affidata a Benedetto da Maiano (1475-76) insieme alla grande vetrata del coro[14], forse a imitazione delle vetrate e della tomba commissionate nel 1459 da papa Pio II nel coro di San Francesco in onore dei propri genitori[15]. Qui il rapporto dimensionale navata-transetto rimase favorevole alla navata che, iniziata nel 1407 e conclusa nel 1475, venne addirittura rialzata nel 1482[16].

L'enorme lavoro dedicato alle tre chiese mendicanti senesi e la sostanziale unità di linguaggio mantenuta nel tempo con le preesistenze trecentesche, dimostrano quanto contasse per l'intera città ri-



Siena, veduta della navata che si innesta nel transetto quattrocentesco di San Domenico.





Jacopo della Quercia, disegno di studio per la fonte Gaia (New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1949-49.141).

Jacopo della Quercia, la fonte Gaia in piazza del Campo prima della rimozione e sostituzione con una copia, in una veduta di fine Ottocento.

confermarsi nelle forme, pure rielaborate, dell'architettura sacra mendicante e del suo spazio legato alla tradizione gotica.

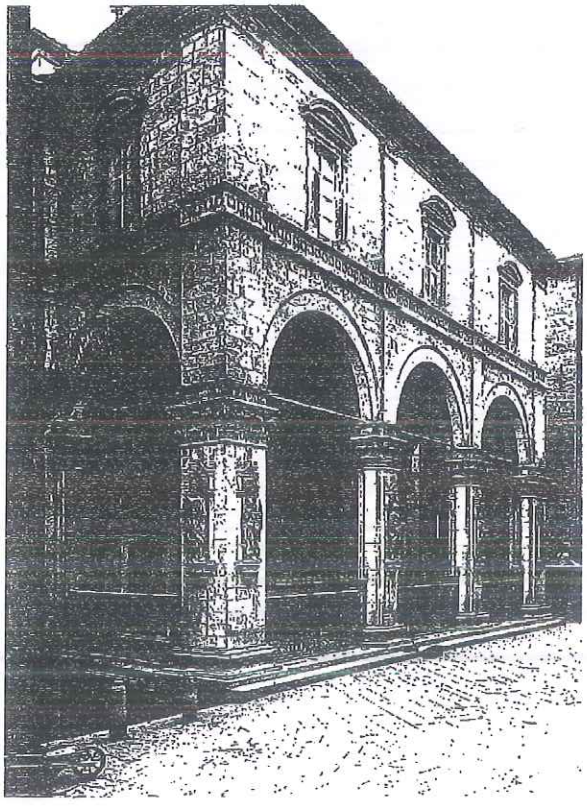
Nei primi anni del Quattrocento sono però presenti anche segni di una più esplicita volontà di rinnovamento, come nel caso della fonte Gaia nel Campo[17]. Nel 1408 essa fu affidata a Jacopo della Quercia, il quale aveva già partecipato, in gara con Ghiberti, Brunelleschi e altri tra cui il senese Valdambrino, al concorso per la seconda porta del battistero di Firenze (1401), e aveva inaugurato con successo il tema della decorazione all'antica nei festoni scolpiti sui fianchi della tomba di Ilaria del Carretto a Lucca[18]. Il contratto di esecuzione della fonte tardò sino al 1416 a causa dei numerosi dibattiti pubblici sul programma iconografico. Jacopo scelse di delimitare su tre lati uno spazio rettangolare con un recinto marmoreo a pilastri, intervallati da nicchie arcuate a tutto sesto sopra un basamento continuo a risalti. La cornice di imposta degli archi che si prolunga sui pilastri[19] e quella a essi tangente in sommità contribuiscono alla orizzontalità dell'insieme, che dovette apparire ai senesi non meno nuova delle sculture a tutto tondo e dei bassorilievi di Jacopo. Se nella fonte Gaia il rapporto tra scultura e architettura si risolve a favore della prima, in un'altra importante opera che si può legare a Jacopo, la loggia della Mercanzia, il rapporto si inverte malgrado la presenza di una serie nutrita di sculture, quasi in risposta all'Orsanmichele di Firenze[20]. Come nella fonte Gaia, le proporzioni della loggia, contenute e scandite in orizzontale, sono decisive per ottenere uno sfondo semplificato ma reso monumentale dalla presenza di sculture ospitate nelle nicchie a edicola, lievemente scavate nei pilastri. Il coinvolgimento di Jacopo nel progetto della loggia è noto sin dalla pubblicazione da parte del Milanesi di un documento secondo cui egli ne realizzò il capitello campione prima di morire (1438), e non si può escludere che ciò seguisse un suo primitivo disegno per la loggia[21]. Del resto, lo stesso Jacopo era stato consultato a Bologna nel 1428, anno di inizio della costruzione, per consigliare un direttore dei lavori. Sia per la novità delle proporzioni che per la cadenzata sequenza dei ricorsi orizzontali, la loggia della Mercanzia si lega in ogni caso alla fonte Gaia e manifesta l'avviarsi di una ricerca architettonica che guarda in autonomia a quella fiorentina. I pilastri, ancora a fascio, sono nettamente dominati dalla larga e liscia lesena frontale che negli angoli li avvolge sui due lati, accrescendo l'effetto di semplificazione e solidità. Le arcate sovrastanti, lievemente falcate, sono a tutto sesto e con ghiere lisce, contenute ai lati da fasce verticali che si prolungano al di sopra del capitello sino a risaltare nel fregio superiore quasi tangente agli archi – come ad esempio nel cortile del palazzo Pubblico. L'effetto equilibrato e severo dell'insieme era completato da un attico, un tempo basso e aperto in piccoli oculi[22]. La ricercata commistione di forme si presenta con più evidenza all'interno della loggia, dove il dialogo tra vecchio e nuovo, tradizione e ricerca, è ac-

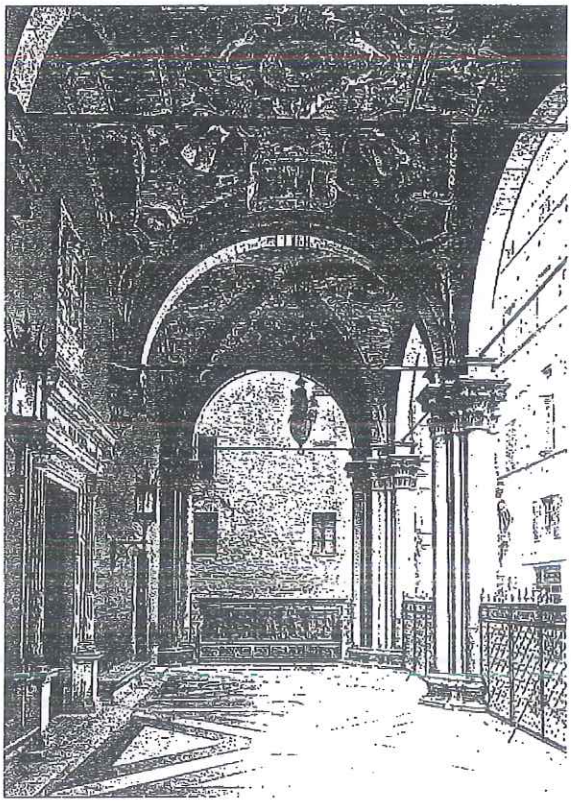
centuato dall'articolazione dei pilastri a fascio sotto le ogive e gli archi di volta a spigolo vivo tra le crociere a tutto sesto, mentre sulla parete di fondo spiccano peducci d'ornato gotico. Le memorie romaniche, oltre alle consuetudini gotiche, vengono dunque richiamate alla ricerca di un nuovo linguaggio, come sarà più tardi per Francesco di Giorgio[23].

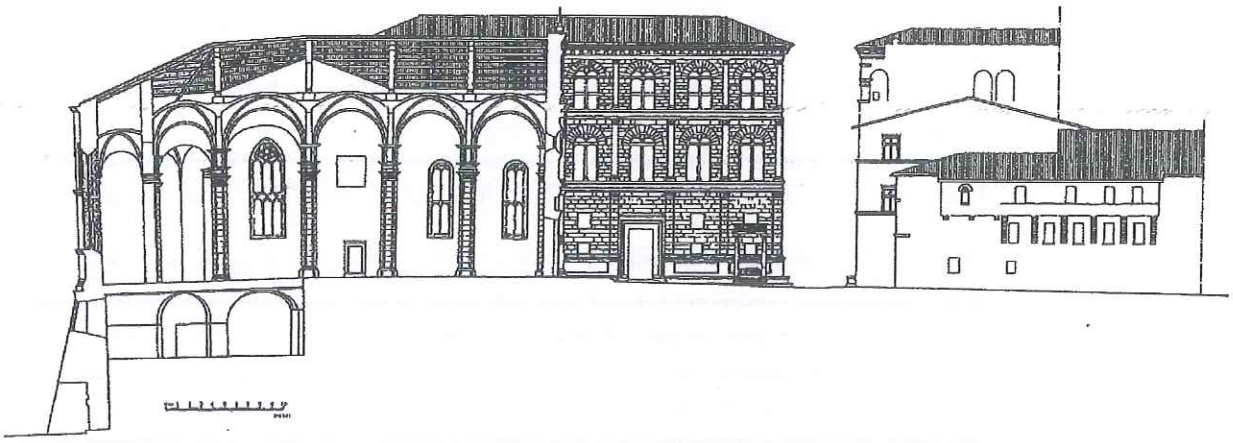
La committenza artistica senese subì una improvvisa trasformazione con la riammissione dei Piccolomini negli organi di governo e l'ingresso di Pio II in città, e a essa si lega, come si è detto, la seconda fase dell'architettura senese del Quattrocento. Sembra che Pio II avesse pensato sin dalla sua elezione a papa (1458) alla costruzione di un palazzo e di una loggia Piccolomini a Siena. Non conosciamo esattamente i motivi per i quali il papa volle invece iniziare dalla trasformazione di Corsignano, suo borgo natio in terra senese, in Pienza. Forse furono la complessità dell'azione a Siena – le difficoltà legate all'acquisto di case e alla richiesta di concessioni pubbliche e l'opportunità politica di evitare iniziative troppo risonanti – o la possibilità di realizzare più compiutamente a Corsignano il suo sogno umanistico sottolineando allo stesso tempo le origini nobili della famiglia attraverso un rinnovato comportamento da signore feudale, a condurlo a questa decisione. Nicholas Adams, che discute in questo volume le conseguenze della trasformazione, considera giustamente l'atteggiamento da feudatario del borgo di Pio II. Bisogna considerare anche la sua volontà di realizzare senza ritardi il programma di trasformazione, visto che solo a tre anni dall'inizio dei lavori il papa poté visitare il palazzo di famiglia e la cattedrale eretti da Bernardo Rossellino, l'architetto fiorentino già "ingegnere di palazzo" di papa Nicolò V a Roma[24]. A Pienza, Pio II puntò innanzitutto sulla realizzazione di una piazza delimitata da architetture esemplari: il palazzo familiare, il duomo, il nuovo palazzo comunale e quello vescovile con accanto la casa del prevosto e dei canonici. Il linguaggio architettonico adottato, più che polemicamente fiorentino di fronte ai senesi, si può interpretare come un deciso richiamo del Piccolomini ai valori universali della cultura umanistica. Scelta dominante nelle facciate

Siena, la loggia della Mercanzia in una veduta di fine Ottocento: l'attico è quello rialzato nel 1766.

L'interno della loggia della Mercanzia in una veduta intorno agli anni venti-trenta.







Bernardo Rossellino, il duomo e palazzo Piccolomini, Pienza, sezione-prospetto della piazza (da Cataldi, Formichi e altri 1977).

del duomo e del palazzo è infatti l'impiego degli ordini sovrapposti, che indica come il Rossellino fosse invitato a dare una interpretazione strutturale e proporzionale, e non solo decorativa, dell'architettura antica, rifacendosi alle recentissime e innovative sperimentazioni architettoniche che Leon Battista Alberti stava conducendo a Firenze. L'umanesimo di Pio II si manifestò tuttavia appieno nella volontà di introdurre in tale elaborazione le esigenze religiose e di vita familiare che gli competevano come papa e signore di Pienza. Solo tenendo presente l'aspirazione, pienamente umanistica, di interpretare l'eredità antica sulla base di esigenze e sentimenti nuovi, si può comprendere da un lato la soluzione del duomo, configurato all'interno in forma di *Hallenkirche* gotica e perciò luminosissimo, e dall'altro quella del palazzo, che alla sequenza papale di ambienti interni unisce il cortile alla fiorentina, ma con finestre "papali" crociate, e il dilatato affaccio sul giardino e sul paesaggio del monte Amiata. È un'interpretazione che si può appoggiare su numerosi indizi presenti nella narrazione del Piccolomini, ma soprattutto sulle architetture realizzate.

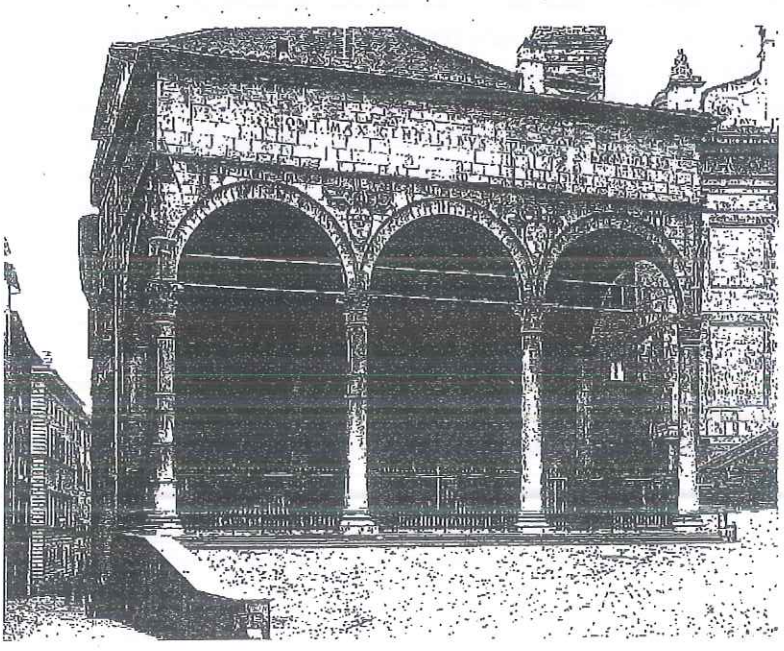
Per il duomo, è infatti riduttivo attribuire le scelte alla pur dichiarata nostalgia del papa per le chiese tedesche conosciute in gioventù: all'interno goticheggiante venne infatti giustapposta una facciata che lo stesso Pio II magnificò come facciata di un tempio antico[25]. Da parte sua l'architetto riuscì nel compito difficile di far corrispondere l'altezza degli archi in facciata a quella delle navate, superando in questo quanto realizzato prima di lui nel simile impianto di San Giacomo degli Spagnoli a Roma, e fu piuttosto nel tentativo di trovare una mediazione tra i due linguaggi che collocò nel pièdicroce, tra la facciata all'antica e le bifore archiacute dell'abside, bifore a tutto sesto[26]. Ma se la "conformità" tra linguaggi fu una possibile preoccupazione del Rossellino, è probabile che, come papa, il Piccolomini anteponesse a essa la proposta di un nuovo modello di chiesa, caratterizzato all'interno dagli spazi e dalla luce della tradizione ancora vivissima in Italia e nel mondo cristiano e, in facciata, da innovative forme all'antica. Proprio come raffinato umanista Pio non poteva infatti ignorare l'esigenza di una sintesi tra tempio antico e chiesa per il culto cristiano, tentativo in cui anche la trattatistica si sarebbe impegnata almeno sino alla traduzione vitruviana illustrata di Cesare Cesariano (1521). Del resto, in Santa Maria Novella a Firenze l'Alberti stava per dimostrare la possibilità di un simile accostamento tra il corpo della chiesa, autenticamente gotico, e la facciata, radicalmente nuova, progettata intorno al 1458.

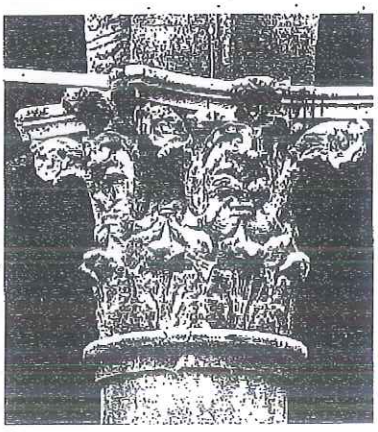
La volontà di proporre un modello umanistico di residenza signorile e insieme papale sembra ugualmente evidente nel palazzo Piccolomini che, coevo al palazzo fiorentino dell'Alberti per i Rucellai, ne dipende per il disegno di facciata e di dettaglio[27]. È evidente che nel disegno generale il palazzo Piccolomini, isolato, con un ampio cortile centrale, un lato di otto campate sulla piazza – sebbene per metà nascosto dal volume della chiesa – e la facciata di sette campate sulla via, si distacca dal palazzo Rucellai, che al contrario è inserito nella quinta edilizia dietro un'unica facciata, possiede un angusto

cortile asimmetrico e solo in un secondo momento avrebbe avuto la possibilità di affacciarsi su di una piazzetta antistante. Il confronto sottolinea tuttavia che per Pio II e il suo architetto contava innanzitutto la novità degli ordini sovrapposti, e il palazzo Piccolomini ne sviluppa il tema con originalità. Considerevoli differenze caratterizzano infatti gli alzati dei due palazzi, e non solo per il bugnato piatto che in palazzo Piccolomini invade le paraste del piano terreno, rendendo ambigua la funzione dell'ordine architettonico a quel piano. La facciata di palazzo Rucellai è caratterizzata dal motivo diluito a travata ritmica (a, a, b, a, a), tanto che le ghiere ad arco che racchiudono le finestre, serrate tra le paraste, emergono a varia altezza nello spazio superiore in ragione della differente ampiezza (a, b) delle campate. In palazzo Piccolomini, le finestre sono invece di pari altezza e trovano spazio ai fianchi, dove la ghiera d'arco si interrompe e il bugnato riappare tra finestre e paraste. Piuttosto che le verticali delle paraste, come in palazzo Rucellai, nel Piccolomini sono dunque determinanti le linee orizzontali, segnate dalle trabeazioni. La libertà introdotta dalla pausa muraria tra finestre e paraste permette così di accogliere le irregolarità della costruzione, ma soprattutto le non indifferenti correzioni visive che il Rossellino ritenne necessarie – allargando progressivamente le campate centrali – per tenere conto della disposizione del lungo fianco sulla piazza[28]. La predominanza delle orizzontali trova applicazione anche nella facciata sulla via, dove, in corrispondenza del maestoso portale principale contenuto in una campata più ampia delle altre, la finestra del primo piano resta della stessa altezza delle altre. In palazzo Piccolomini, il sacrificio del rigore geometrico della facciata di palazzo Rucellai non è dunque frutto di un disegno debole, come è stato talora interpretato, ma esalta l'orizzontalità degli ordini così come nella facciata del duomo, dove l'arco centrale e maggiore è ricondotto insieme a quelli laterali e minori sotto il medesimo frontone sommitale. Un'ambiguità nell'uso dell'arco tra le più rilevanti ma anche tra le più significative del Rossellino, che l'aveva preannunciata nel chiostro degli Aranci della Badia fiorentina e che si distacca in tal modo dalla ricerca dell'Alberti, proponendo maggiori libertà e alternative nell'uso degli ordini sovrapposti e dei loro ritmi.

Malgrado le critiche ricevute, il Rossellino fu lodato e premiato da Pio II, che afferma di avergli assegnato altri incarichi dopo quelli pientini[29]. Non sappiamo però se questi riguardassero opere a Siena, dove il papa aveva iniziato (1460-62 c.) a far costruire la loggia Piccolomini da Antonio Federighi, lo scultore-architetto allievo di Jacopo della Quercia al quale molti vogliono attribuire il proget-

Siena, l'affaccio della loggia Piccolomini sulla piazza di San Martino in una veduta di fine Ottocento e particolare di un capitello.





to oltre che la direzione dei lavori della loggia[30]. Il Federighi si può considerare il maggiore interprete senese del rinnovamento sospinto da Pio II in città, e l'avvicinamento alle forme antiche divenne elemento saliente nelle sue sculture e architetture. La loggia Piccolomini, coperta da tre grandi crociere, si affaccia sulla piazza di San Martino a conclusione di un isolato, con tre grandi archi a tutto sesto su colonne libere in facciata e paraste sul retrostante muro di fondo. Stemmi Piccolomini trovano posto sugli angoli e tra gli archi, dove sono sostenuti da coppie di vittorie alate, mentre un attico trionfale, alto e spoglio, reca l'iscrizione dedicatoria in caratteri cubitali di bronzo dorato: "PIVS II PONT MAX GENTILIBVS SVIS PICCOLOMINEIS". L'impatto di tale interpretazione del tema della loggia dovette oscurare in città gli stessi modelli fiorentini, e una riprova si potrebbe avere confrontandola con un'altra architettura per i Rucellai, la loggia di fronte al palazzo, che riprende con fraintendimenti più celebri soluzioni brunelleschiane[31]. Ma oltre al disegno generale, sono i dettagli della loggia Piccolomini a proporre un esibito richiamo alle forme antiche, non senza libere interpretazioni e ricordi radicati nella tradizione: le basi delle colonne, a tre tori con quello inferiore fortemente aggettante, mostrano una versione della base corinzia che, più che risentire della simile base del secondo ordine interno del Pantheon, sembra memore delle ricche basi in uso a Siena nel secolo precedente; i capitelli, suddivisi in due fasce, presentano un robusto e inusitato rilievo nella parte superiore, in una rielaborazione elegante ma quasi neo-romanica per la massa; la ghiera liscia degli archi è ancora lievemente falcata, con riquadri all'antica ma simili a quelli presenti nell'intradosso come nel finestrone del duomo nuovo e cornici taglienti e sottili come mai in antico; le crociere sono prive di ogive, ma suddivise da archi di volta a spigolo vivo di tipo romanico come anche nella loggia della Mercanzia[32]. L'accentuata semplificazione e la formulazione delle cornici potrebbero essere ricondotte a soluzioni pientine, e non si può escludere che il Rossellino consigliasse il papa sul da farsi nella loggia, ma le soluzioni ora descritte pongono l'accento sulla probabilità che il loro autore fosse piuttosto un artista senese votatosi alla decorazione architettonica e plastica all'antica. Caratteri che si è detto rispondere a quelli espressi dal Federighi, che si direbbe almeno responsabile del disegno di dettaglio.

Alla costruzione della loggia, detta anche del papa, sono connesse la scelta del luogo e la vicenda del palazzo Piccolomini di Siena. Fa parte di un'interessante ipotesi che Pio II volesse aprire una grande piazza rettangolare tra la loggia, la vicina chiesa di San Martino e il palazzo per il quale iniziò a effettuare acquisti di case nel 1460[33]. Tuttavia la serie degli acquisti sinora nota non dimostra che il papa avesse l'intenzione di aprire tale piazza, anche perché il notevole dislivello ancora oggi esistente tra loggia e palazzo avrebbe reso problematica la sistemazione del nuovo spazio aperto. È invece certo che il palazzo, previsto come un grande blocco isolato, si sarebbe affacciato dal lato opposto sul Campo, in una posizione d'angolo di grande rilevanza, rafforzata dalla costruzione in pietra, dall'altezza e dalla regolarità del suo volume isolato rispetto alle case circostanti in laterizio. La metà realizzata del primitivo progetto mostra due facciate prive degli ordini architettonici, innalzate su tre piani a bugnato schiacciato e con cornici sotto le bifore trabeate del primo e secondo piano. Il risultato si potrebbe dunque interpretare come una rielaborazione sul tema del palazzo Medici di Firenze più che del palazzo Piccolomini di Pienza, richiamato solo dal bugnato piatto e dalle simili finestre a bifora in facciata e a croce sul cortile, ma anche in questo caso il suo disegno non si deve necessariamente attribuire al Rossellino. La costruzione fu iniziata infatti solo nel 1469 dai Todeschini Piccolomini, nipoti di Pio II, quando l'architetto era morto da quattro anni, e solo dopo il 1480 i lavori proseguirono oltre le finestre del mezzanino del piano terreno[34].

Nemmeno il palazzo di Caterina Piccolomini, sorella del papa, seguì il modello del palazzo pientino, mostrando piuttosto una facciata con un piano basamentale a bozze rustiche dal luministico e delicato rilievo scandito da tre grandi portali in sequenza. La sua apertura in fornici, per alcuni versi arcaizzante, inaugura una variante senese delle nuove forme di palazzo che sarà ripetuta sia in quello

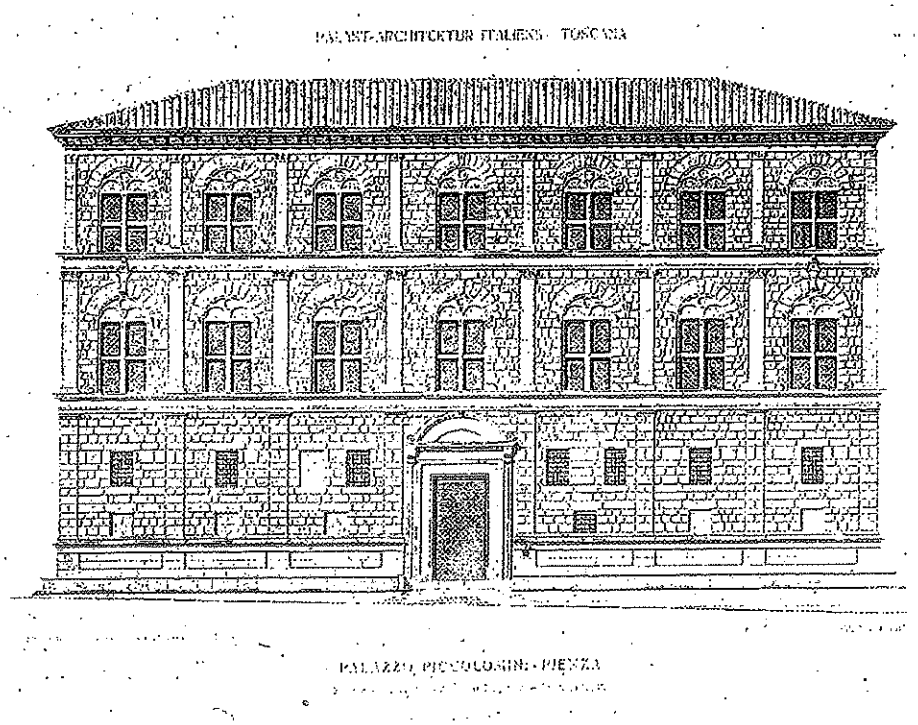
Piccolomini che in quello Spannocchi[35]. Caterina nel 1460 affermò di essersi rivolta per il disegno a un "valentissimo maestro" e sappiamo che nel 1463 era debitrice "pro constructione eius Palatii" di una somma di 400 fiorini al Federighi, che fu dunque impiegato nella costruzione, se non nella progettazione, di questa fabbrica[36]. L'effetto arcaizzante delle bifore archiacute al primo piano va giudicato con prudenza, perché sembra che il palazzo, rovinato nei piani superiori da un incendio, venisse radicalmente rinnovato nel 1588[37]. È però difficile ritenere che gli arcaismi che vi si registrano fossero del tutto assenti in origine, dal momento che anche il cortile, di più difficile trasformazione, presenta due ordini di archi su pilastri ottagoni e campate ridotte in corrispondenza degli angoli, una soluzione che si richiamava nettamente al passato.

Alla serie dei palazzi legati all'iniziativa Piccolomini si può aggiungere il più aggiornato palazzo di Ambrogio Spannocchi, progettato da Giuliano da Maiano ed eseguito da maestranze fiorentine tra il 1473 e il 1475, dove torna, come si è detto, la variante del piano terreno aperto in fornici[38]. Si tratta certamente del più raffinato tra i palazzi di questo gruppo, a tre piani di bugne piatte con cornici sottofinestra riccamente articolate e bifore vicinissime a quelle di palazzo Medici. Originalissimo è il cornicione cassettonato, sostenuto da fitte mensole fortemente sporgenti e busti nei tondi intermedi, per i quali non va escluso un riferimento a precedenti napoletani ben noti allo Spannocchi[39]. Il disegno del palazzo ebbe un tale successo da venire immediatamente citato a modello nel contratto di costruzione del 1474 per il palazzo di San Galgano[40]. I palazzi Spannocchi e Piccolomini prolungano sin negli anni settanta gli effetti dell'iniziativa del papa Piccolomini sull'architettura senese, anche dopo che Antonio Federighi ha terminato (1470) il coronamento della cappella di Piazza in forme che dimostrano il consolidarsi delle sue scelte in direzione di una sempre più fedele citazione antiquaria, resa evidente dal motivo a grifi nel fregio ripreso dal tempio romano di Antonino e Faustina[41]. Ancora all'antico si richiama la chiesa di Santa Maria dei Servi, trasformata dal 1471 in poi secondo un ibrido impianto basilicale voltato su colonne dai ricchi, anche se a volte goffi, capitelli di foggia antiquaria del comasco Domenico di Pietro da San Vito[42], mentre altre, tra le numerose maestranze lombarde presenti a Siena in questa parte di secolo, porteranno a più semplificate espressioni. D'altro canto, la trasmissione di elementi del linguaggio fiorentino trova numerose occasioni, dalle volte a vela sulla navata unica e transetto della chiesa di Santa Maria degli Angeli, iniziata già nel 1457[43] – volte che torneranno nel duomo di Faenza, iniziato da Giuliano da Maiano reduce dalla realizzazione di palazzo Spannocchi[44] – alle grandi monofore arcuate di tipo brunelleschiano che definiscono il fianco della chiesa della Santissima Annunziata (1467-71) nell'ospedale di Santa Maria della Scala[45], proprio di fronte al duomo.

Alla corrente antiquaria del Federighi che caratterizza questa fase, il Sanpaolesi contrappone una serie di architetture dalle decorazioni più scarne e dai netti contorni, che attribuisce al Vecchietta – per lui attivo come architetto già a Pienza – e, più in generale, a una corrente vecchiettesca[46]. Vi appartengono l'oratorio di Santa Caterina in Fontebranda (1466-74)[47], la chiesa di Santa Maria delle Nevi voluta dal vescovo di Pienza Giovanni Cianughi (1470), la casa Calusi-Giannini e il palazzo Bandini-Piccolomini, questi ultimi di datazione incerta, ma accomunati da facciate piane in mattoni e finestre in arenaria dalle proporzioni tendenti al quadrato[48]. La proposta del Sanpaolesi, in attesa di riscontri documentari, è di particolare interesse perché queste ultime architetture si distinguono sia dall'architettura fiorentina ornata di Giuliano da Maiano, che dalle citazioni antiquarie e dalla stabile forza delle opere del Federighi. Ancora giovane Vecchietta aveva mostrato una particolare capacità di elaborare interessantissimi temi architettonici sia negli sfondi degli affreschi realizzati a fianco di Masolino nella collegiata di Castiglione Olona, dove sono rappresentati un edificio porticato ad ali e una chiesa con cupole gemmate intorno alla cupola centrale, sia nell'architettura trionfalmente tripartita sullo sfondo del mosaico della *Visitazione* in San Marco a Venezia[49]. A quest'ultima si può legare anche la presentazione assiale e descrittiva che il Vecchietta avrebbe adottato nell'arco trionfale all'an-

tica che introduce il *Sogno della madre del beato Sorore*, affrescato nel Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala (1441). Santa Caterina, Santa Maria delle Nevi e la casa Calusi-Giannini, che presentano tutte una facciata inquadrata da paraste arretrate rispetto agli angoli, sembrano aderire a quella impostazione, sebbene meno ricche nell'aggettivazione all'antica rispetto all'affresco del *Sogno* o a quello dell'*Annunciazione* nella vicina sacrestia delle Reliquie. Nulla ci resta purtroppo del disegno preparato dal Vecchietta per la loggia Piccolomini, che ci aiuterebbe a interpretare la sua architettura. A evitare una troppo rigida contrapposizione tra il Federighi e il Vecchietta va tuttavia notato che il palazzo Bandini-Piccolomini, privo di ordini ai fianchi della facciata a cinque assi ma dal portale in posizione asimmetrica sull'asse della strada ortogonale alla facciata – già attribuito in alternativa al Vecchietta o al Federighi – utilizza un effetto dinamico che si avvicina maggiormente al deformato irrealismo della pittura di Francesco di Giorgio negli anni settanta che alla impostazione assiale delle composizioni del Vecchietta. Tafuri ha giustamente notato che quanto a spazi e interpretazione dell'antico, è Pietro Orioli, più che Francesco di Giorgio, l'erede più diretto del maestro[50]. Anche se possibile, l'attività di Francesco architetto a Siena resta tuttavia indefinita in quegli anni.

Pittore formatosi, o almeno in contatto, con il Vecchietta, Francesco di Giorgio svolse dal 1469 l'attività di operaio dei "bottini", i condotti d'acqua sotterranei che rifornivano la città, compito che lo impegnò sino al 1473 e che avrebbe ripreso al suo ritorno da Urbino. Ma incerta è prima della sua partenza, intorno al 1476, un'attività propriamente da architetto, così come incerta è la sua identificazione con l'architetto genericamente menzionato nel documento che definisce (1476) il programma – poco prima enunciato (1474) – per la costruzione della chiesa di San Bernardino all'Osservanza, ultimata più tardi con soluzioni strettamente legate a quelle maturate da Francesco nel decennio di assenza[51]. L'invito a rientrare in patria fu infatti rivolto dal governo di Siena a Francesco di Giorgio nel 1485, qualche mese dopo la consegna del suo modello per la chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, a Cortona[52]. Fu questo l'avvenimento architettonico di maggior importanza del decennio nell'area artistica di Siena, alle porte dello stato. In città, erano anni di sconvolgimenti politi-



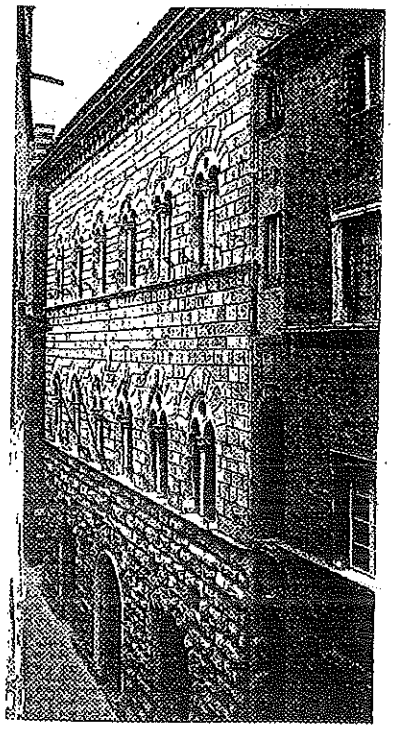
Bernardo Rossellino, facciata del palazzo Piccolomini di Pienza su corso Rossellino (da Haupt 1908-22).

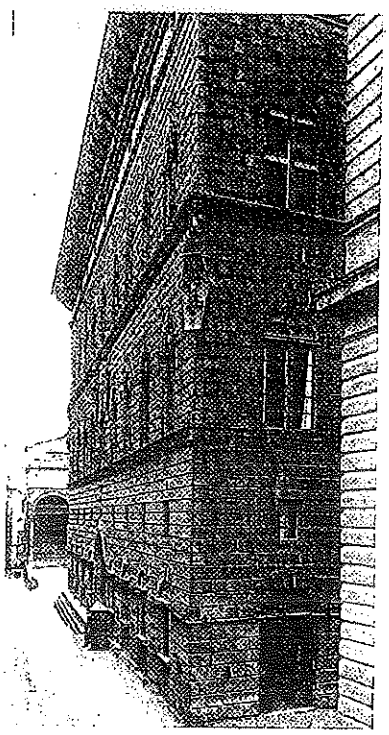
ci, e poche le opere importanti: la decorazione pavimentale del duomo[53] e Santa Maria in Portico a Fontegiusta (1479-84), appena terminata dal comasco Francesco di Cristoforo Fedeli[54]. Ma nemmeno la chiesa di Fontegiusta, a crociere su colonne quasi in forma di chiesa a sala, e perciò vicina al duomo di Pienza, può dialogare con quella che è la più matura realizzazione di Francesco al rientro dall'esperienza in Montefeltro. Solo le ordinanze semplificate in facciata e sui fianchi della chiesa di Fontegiusta si pongono infatti in assonanza con le semplificazioni operate a Urbino da Francesco di Giorgio, il cui ritorno, probabilmente caldeggiato dal Petrucci, dà inizio a quella che si può considerare la terza e ultima fase dell'architettura senese del Quattrocento. Il volume unitario della chiesa del Calcinaio a Cortona mostrò alcuni dei principali elementi distintivi della sua architettura matura: serrata e concatenata disposizione delle parti; corrispondenza interno-esterno e continuità delle ordinanze verticali e delle cornici orizzontali, che Francesco chiama "recinti"; accentuazione del valore plastico dei singoli elementi aggettanti sulle distese e nude superfici murarie. La pianta è a navata unica allungata con transetto, le cappelle semicircolari, scavate nel forte spessore dei muri. L'alzato, come nel caso del duomo e del San Bernardino che Francesco di Giorgio aveva realizzato a Urbino, poggia sia all'esterno che all'interno su un'alta fascia basamentale, articolata da lesene con basi e capitelli formati da risalti della sottile cornice superiore. Seguono all'interno un ordine di paraste con capitelli pseudo-ionici (cfr. i *Trattati*, cod. Magliabechiano II.I.141, f. 33r) e un'alta trabeazione[55], oltre la quale si prolungano le fasce che suddividono la volta a botte per sottolineare la chiusura dell'ideale maglia strutturale interna, in corrispondenza con il terzo livello di paraste dell'esterno. Il maggiore aggetto degli elementi alti della navata ne accentua l'unità spaziale, soprattutto nel passaggio senza pause dalle nicchie concave alle edicole delle finestre e, al termine dei bracci della croce, al grande oculo circolare, che quasi richiama il turbine ovato di Dio Padre al vertice dell'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Francesco nel 1472-74[56]. Tafuri definisce a ragione le testate della chiesa "espressionistiche"[57], così come le finestre che si toccano in un calcolato effetto di compressione nell'angolo esterno tra navata e transetto. Il più sorprendente risultato dell'applicazione degli ordini da

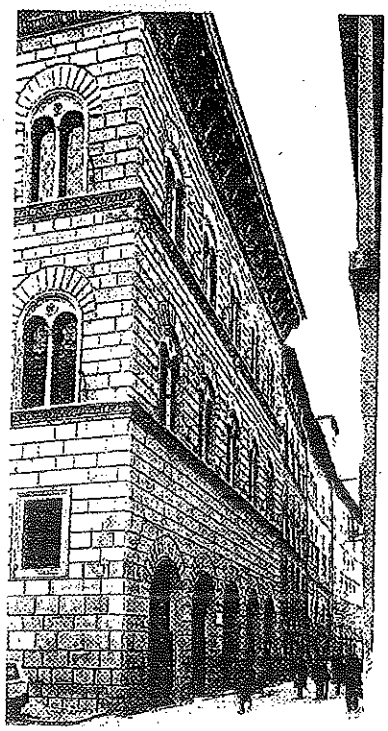
Siena, palazzo di Caterina Piccolomini, facciata.

Palazzo Piccolomini sullo sfondo della loggia.

Giuliano da Maiano, facciata di palazzo Spannocchi sulla via dei Banchi di Sopra.

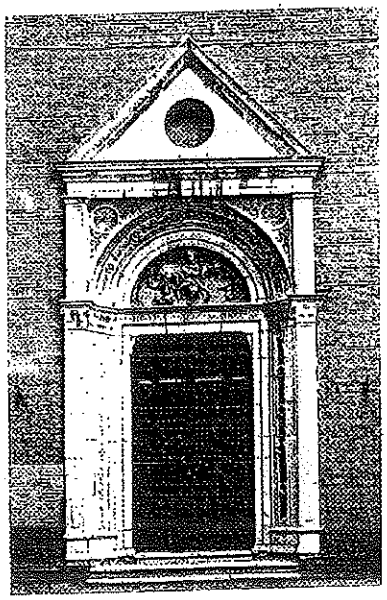




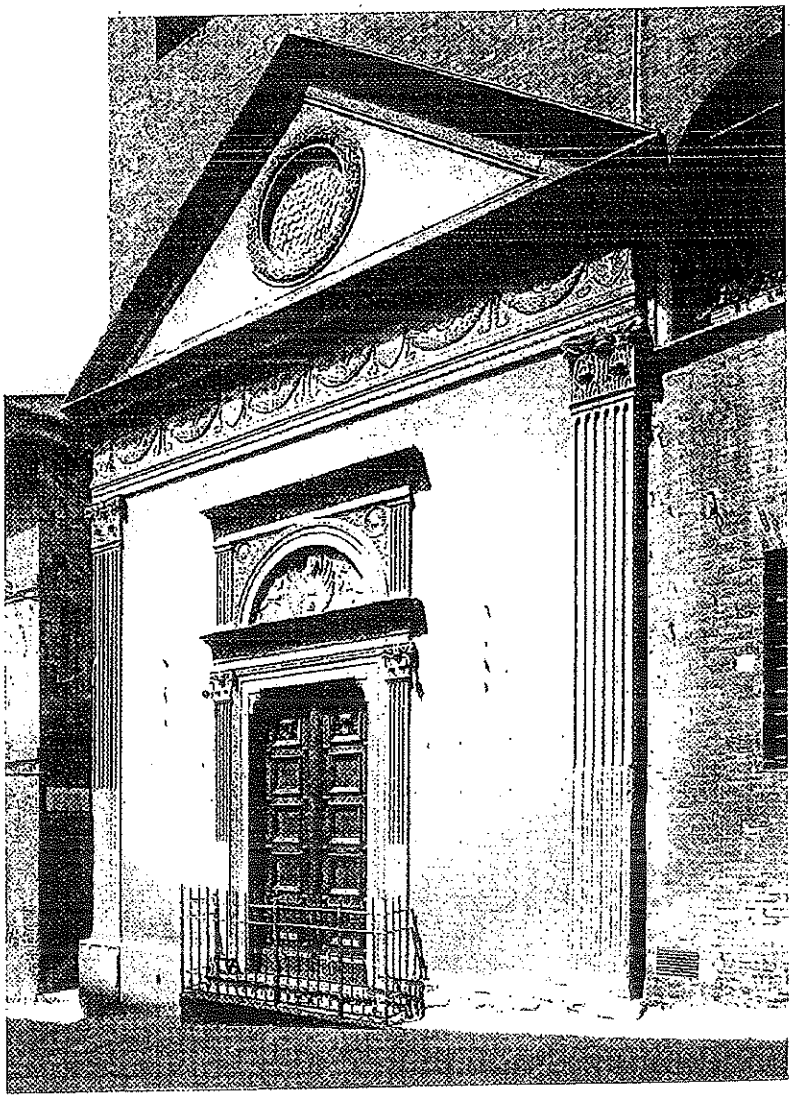


parte di Francesco nella chiesa del Calcinaio è comunque la progressiva diminuzione in larghezza delle campate esterne, dalla facciata all'angolo tra navata e transetto, mentre le partizioni interne sono del tutto regolari. Causa della soluzione è il considerevole spessore di muro, ora aggiunto e ora sottratto alle campate interne in coincidenza con gli angoli, ma è evidente che tale scelta rientra in una calcolata resa espressiva che sottolinea il principio di corrispondenza interno-esterno degli ordini affermato e realizzato da Francesco[58].

Una così forte carica di novità non poteva lasciare indifferenti i senesi, tanto più che Francesco riportava in patria non solo una poetica sperimentata, ma anche il frutto di una riflessione teorica e tecnica iniziata a Siena sui codici di macchine del Taccola[59]. Questo patrimonio di idee e di immagini, raccolto proprio in quegli anni da Francesco in forma di trattati, fu profondamente sentito in città, e divenne oggetto di numerosissime copie che trasmisero e diffusero anche nel secolo successivo l'influsso suo e della sua scuola[60]. Oltre alla costante opera di consulenza sollecitata dal Comune per fortificazioni e opere di ingegneria, è stato recentemente messo a fuoco anche l'ulteriore contributo architettonico di Francesco dopo il 1489, anno del definitivo rientro a Siena, seguito tuttavia da viaggi a Milano, Bracciano e Venezia (1490), Firenze (1491), Napoli (1491, 1492, 1495), Urbino (1499) e

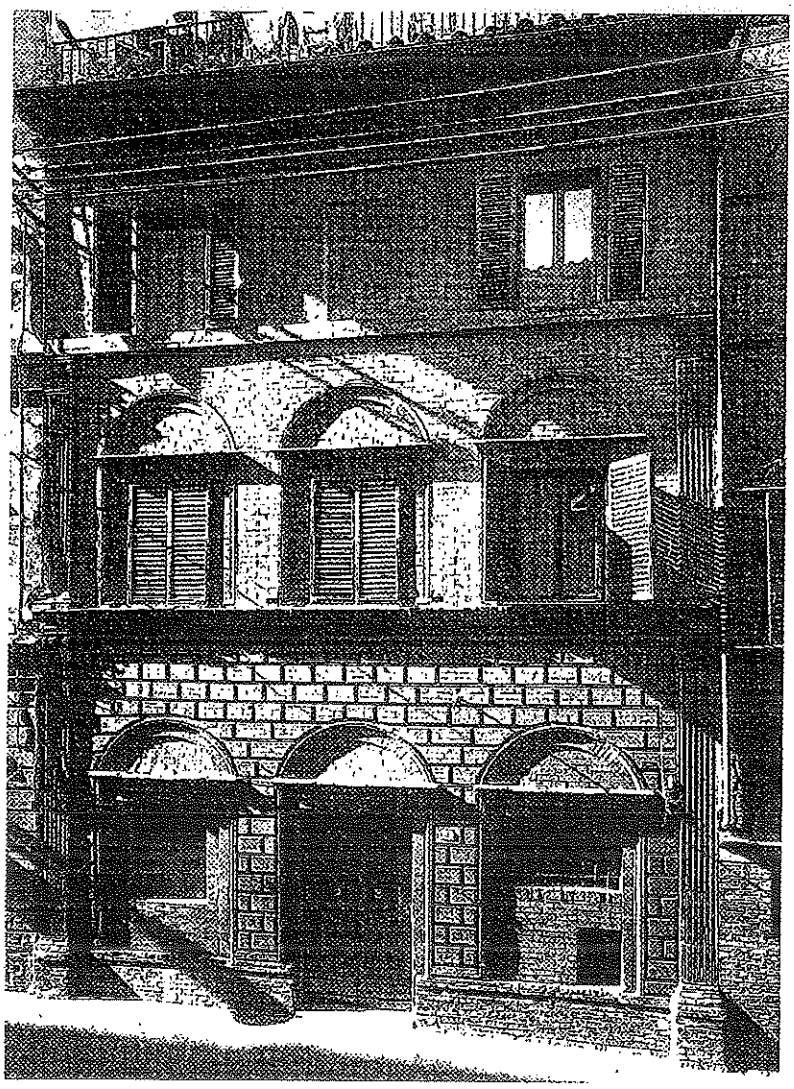


Siena, Santa Maria in Valli, portale.

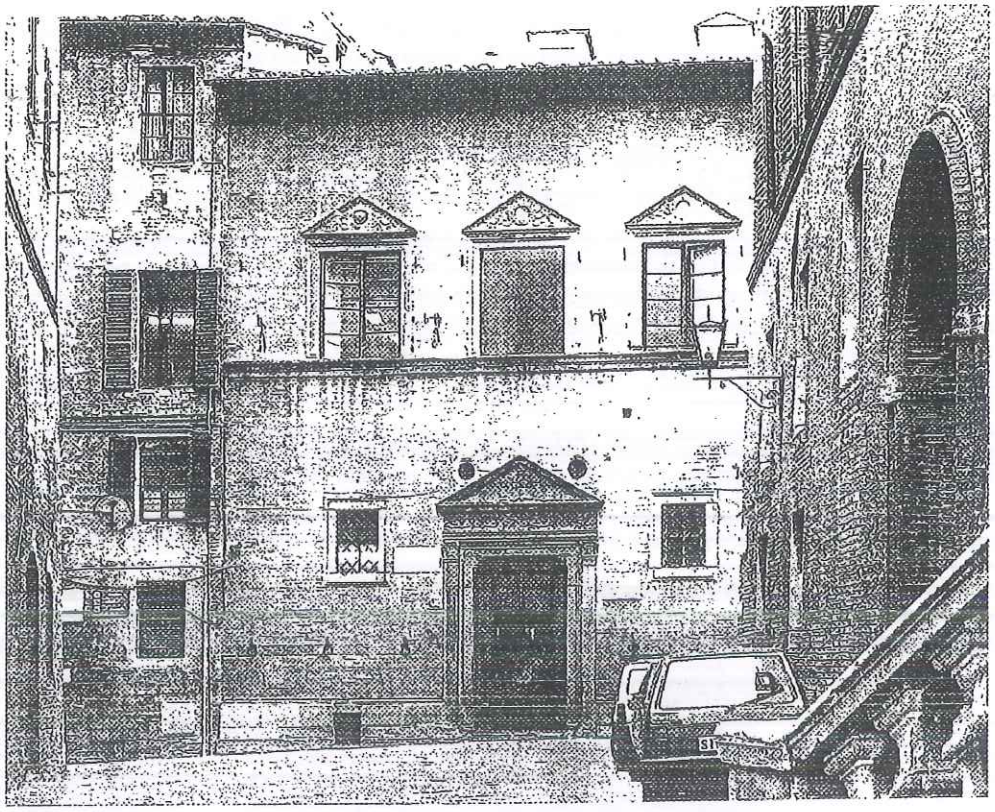


Siena, Santa Caterina in Fontebranda, facciata.

Loreto (1500), per citare solo i principali centri che ne richiesero consigli e progetti. Alcuni disegni che testimoniano la ripresa dell'attività progettuale di Francesco a Siena per un nuova casa della Sapienza (1492)[61] si hanno nel codice Magliabechiano (M) di Firenze, che racchiude la seconda e più matura versione dei *Trattati* insieme alla sua traduzione autografa da Vitruvio. Francesco optò in quel caso per soluzioni distributive affini a quelle utilizzate in precedenza per il palazzo comunale di Jesi (dal 1486), con una grande sala disposta trasversalmente sul fondo del cortile centrale e, in una delle tre varianti del progetto, una loggia racchiusa tra ali avanzate. Si torna così a una delle più originali disposizioni sperimentate da Francesco nell'attività urbinate[62], ben distinguibili dall'enfasi data all'asse andito-cortile-cappella nel progetto redatto per la medesima occasione da Giuliano da Sangallo[63]. Lasciata irrealizzata la nuova Sapienza, tra le poche testimonianze dell'attività architettonica di Francesco di Giorgio dopo il suo ritorno in patria restava sino a poco fa la probabile conclusione della chiesa dell'Osservanza, che nel 1485 era ancora priva di volte. Due sono tuttavia le ulteriori architetture senesi attribuite più recentemente a Francesco anche se in mancanza di elementi documentari e terminate da altri. Una è la chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, iniziata nel 1493 su una pianta a croce formata da quattro spazi triconchi voltati a crociera intorno alla cupola centrale su pi-



Siena, casa Calusi-Giannini sulla via di Camollia, facciata.

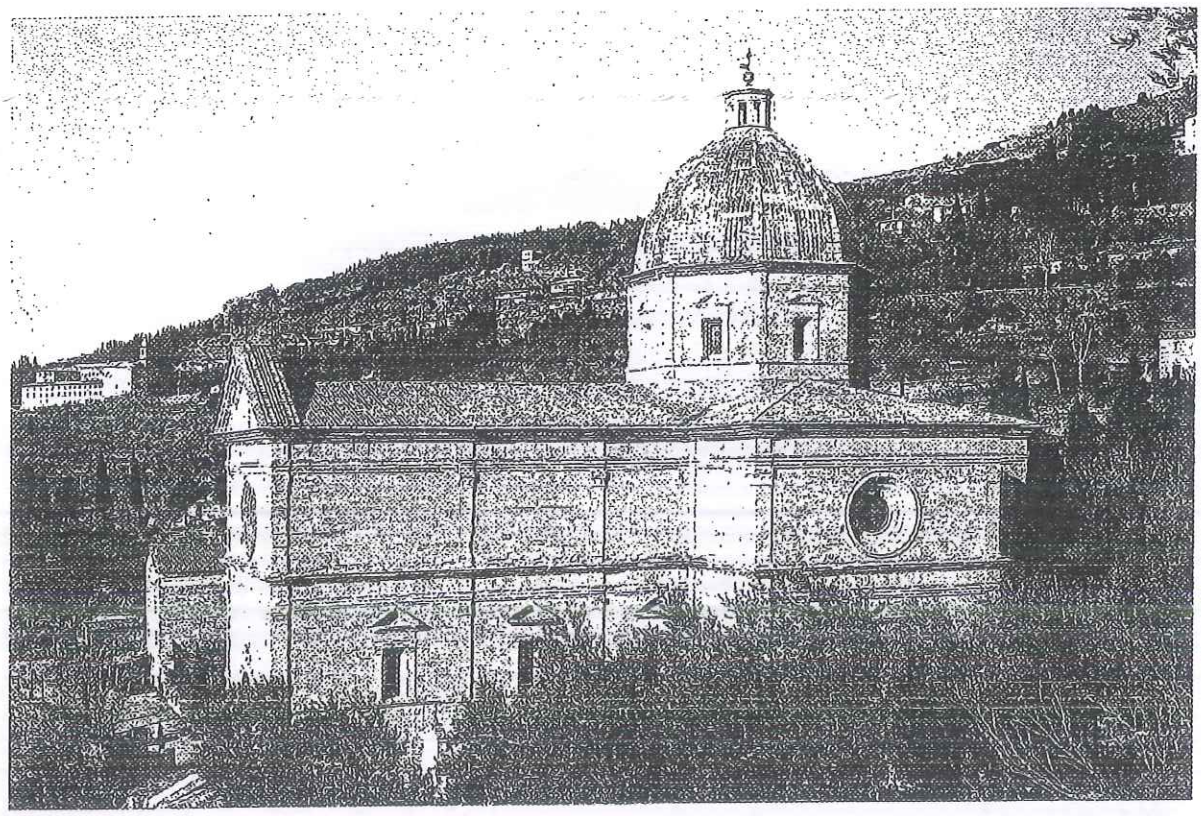


Siena, palazzo Bandini-Piccolomini, vista di parte della facciata a cinque assi su via Sallustio Bandini.

pagina accanto
Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, facciata.

lastri ad L, che Manfredo Tafuri ha posto in relazione con l'esperienza milanese del senese e in particolare con la conoscenza della certosa di Pavia del 1490[64]. L'altra è la villa Chigi alle Volte, poco fuori Siena, iniziata forse nello stesso 1493, in quanto l'acquisto dei luoghi e di un probabile edificio preesistente fu effettuato nel 1492 dal committente Mariano Chigi[65]. L'affaccio principale della villa, loggiato su due piani, è racchiuso tra due ali avanzate che delimitano un cortile chiuso da un muro anteriore, cui si accede da un portale posto asimmetricamente sul lato verso la strada. Poiché la conclusione della villa nel 1505 coincide con l'inizio di quella costruita in forma simile da Baldassarre Peruzzi per Agostino Chigi, il figlio di Mariano a Roma, si può credere che Baldassarre, nei primi anni della sua attività a Siena, fosse attivo anche nel completamento della villa dei Chigi alle Volte, così come alcuni suoi disegni suggeriscono che egli fosse coinvolto nel completamento della chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta. La notizia di un rapporto maestro-discepolo tra Francesco e Baldassarre, uno dei futuri protagonisti dell'architettura del Cinquecento, avrebbe pertanto un possibile fondamento, mentre l'affermarsi in città dei modi di Francesco di Giorgio è dimostrato dal successo in scultura e in architettura di Giacomo Cozzarelli, che lo aveva seguito nel periodo urbinate e che, tornato dopo il 1488, fu con ogni probabilità a capo della bottega dopo la sua morte. Pandolfo Petrucci si valse della collaborazione di Giacomo sia per il gruppo scultoreo della *Pietà* destinato alla sua cappella funeraria nella sacrestia dell'Osservanza[66], che per il proprio palazzo, detto del Magnifico, riconfigurato su un precedente palazzo Accarigi dal 1503 al 1508[67]. Il palazzo raggiunge un forte effetto riprendendo la nuda monumentalità prediletta da Francesco di Giorgio, ed esibisce un netto volume intonacato e appena segnato da ricorsi orizzontali, qui realizzati in forma di vere e proprie trabeazioni. Quella sommitale contiene nel fregio le finestre del piano sottotetto, soluzione simile a quella della villa Chigi alle Volte e ripresa dalla villa Chigi a Roma, ed è più esplicitamente all'antica del precedente senese di palazzo Piccolomini, dove il cornicione è sporgente e classicheggiante, ma





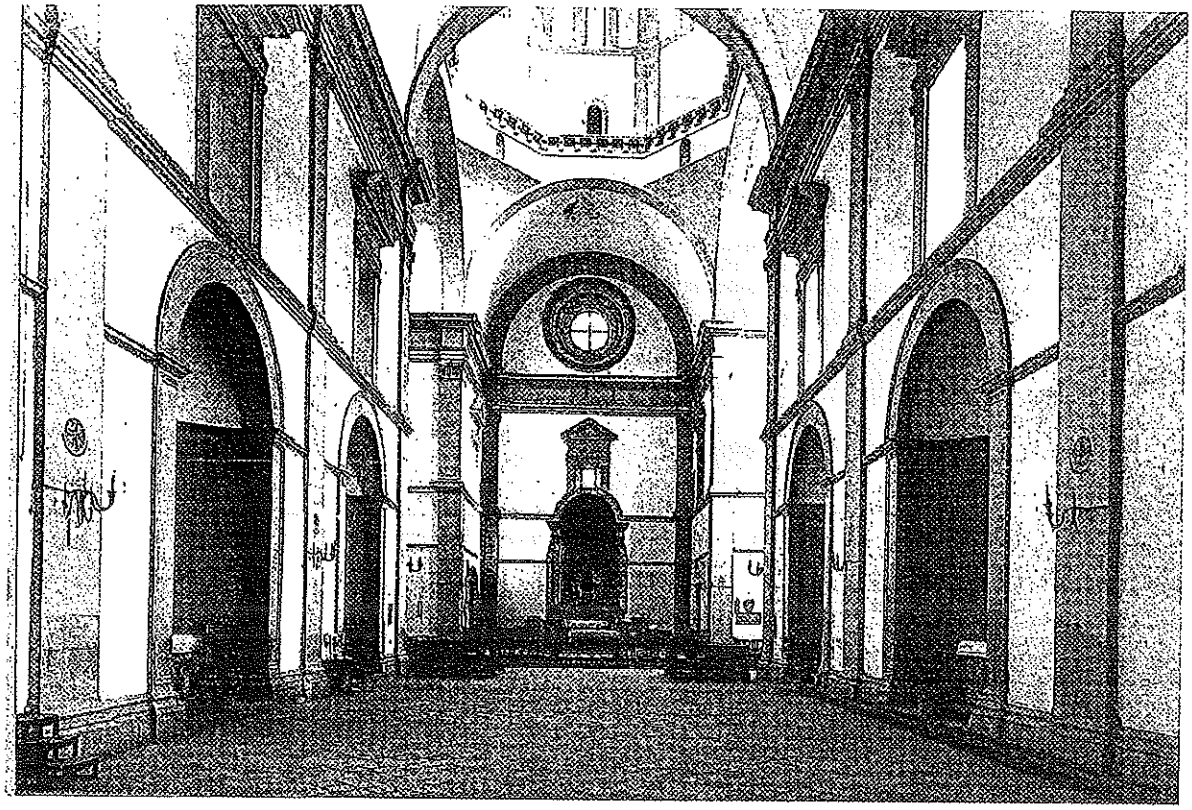
Francesco di Giorgio, Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, subito fuori Cortona.

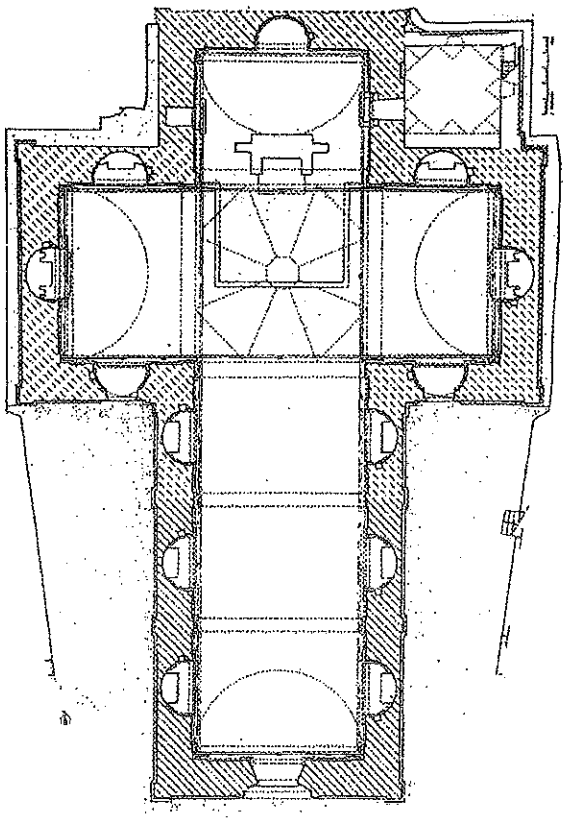
pagina accanto
Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, veduta della navata verso l'altare maggiore; pianta e sezione in corrispondenza del transetto guardando verso l'ingresso: la campitura della pianta a tratti interrotti indica le due prime fasi costruttive in elevazione (1488-90), quella a tratti continui la successiva (1500-1508) (da Matracchi 1991 e 1993).

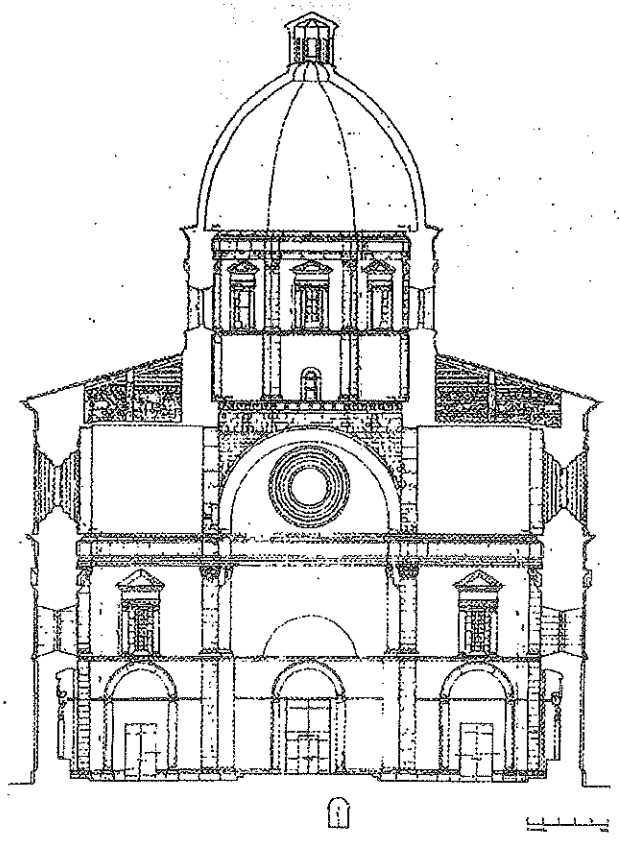
privo di architrave. L'andito d'ingresso, che si apre dietro un portale rettangolare semplificato, è ugualmente singolare, coperto com'è da una volta a botte fortemente ribassata come l'arco di accesso al cortile, che poggia su pilastri specchiati con capitelli-trabeazione. La stessa soluzione caratterizza i pilastri posti a conclusione del muro di spina delle scale, sino al pilastro a cannocchiale sull'ultimo pianerottolo. Giacomo Cozzarelli si rifà dunque alle semplificazioni linguistiche introdotte da Francesco di Giorgio, sebbene non ne sviluppi le articolazioni, come sembra anche nella chiesa di Santo Spirito, costruita tra il 1498 e il 1504 in sostituzione di una chiesa preesistente. Purtroppo nulla resta di Santa Maria Maddalena fuori porta Tufi, iniziata dal Cozzarelli nel 1508 e distrutta nella rivolta popolare del 1526, ma la diffusione della nuova sintesi formulata da Francesco a Siena trova a lungo conferma nell'architettura, anche minore, del Cinquecento senese[68].

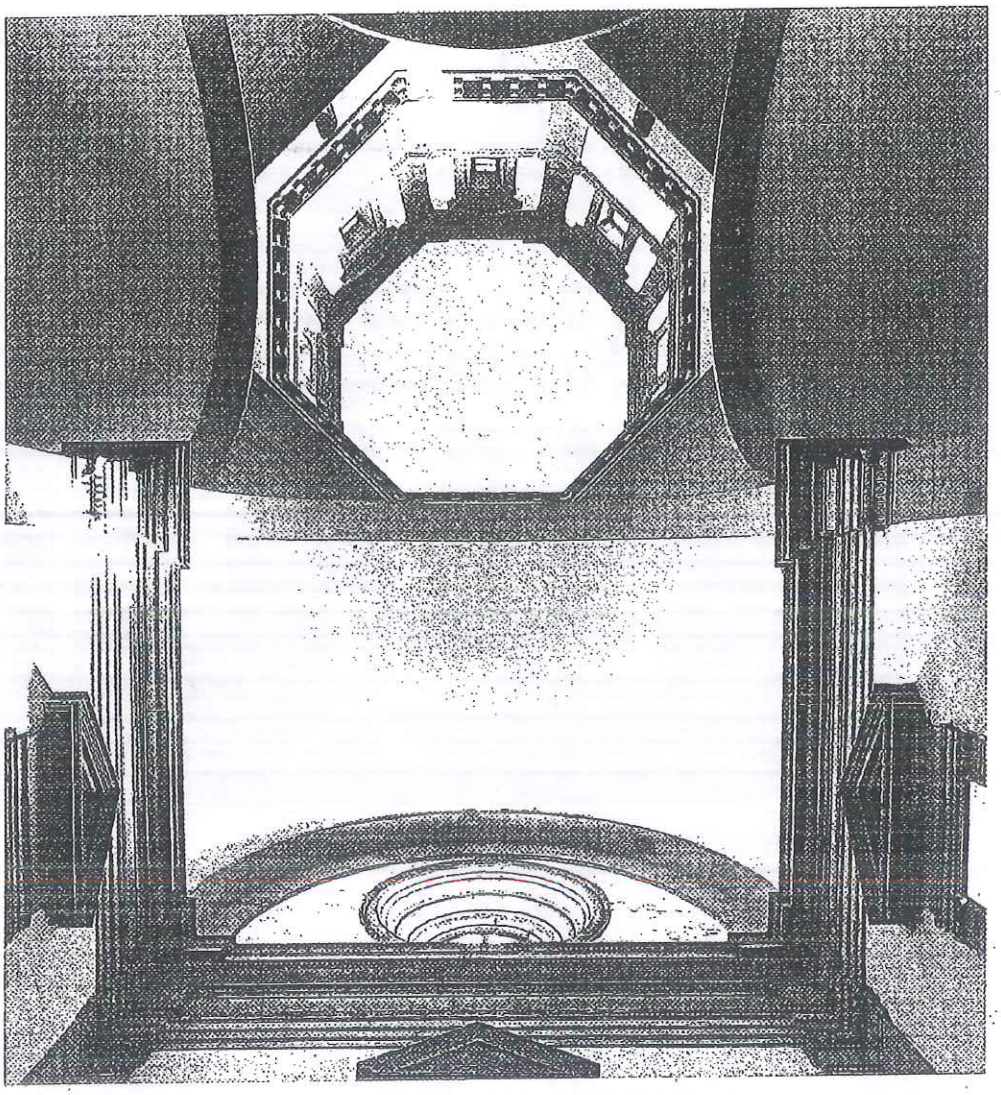
Urbino

Nel Quattrocento Urbino era ancora un piccolo centro su di un rilievo, controllato dalla fortezza fatta costruire dall'Albornoz sul colle di fronte e organizzato sull'antico impianto romano entro cui oggi si riconoscono i resti del teatro e si ipotizza la disposizione del foro all'incrocio tra cardo e decumano[69], in coincidenza con la piazza di fronte al palazzo Ducale. È probabile che già Guidantonio da Montefeltro (1378-1443) avesse iniziato a ristrutturare o a costruire parte di una residenza signorile che fu la prima a essere incorporata nell'ala del nuovo palazzo costruito da Federico, mentre l'edificio comitale, con un portico, era probabilmente affacciato sulla piazza di fronte all'antico duomo, che il Negroni ricostruisce in posizione trasversale rispetto all'attuale[70]. Incerta è invece la disposizione dei palazzi comunali, che sussistevano ancora quando Federico entrò in Urbino (1444) prendendovi il potere alla morte di Oddantonio, l'erede legittimo di Guidantonio e di Caterina Colonna, caduto vittima di una congiura[71].









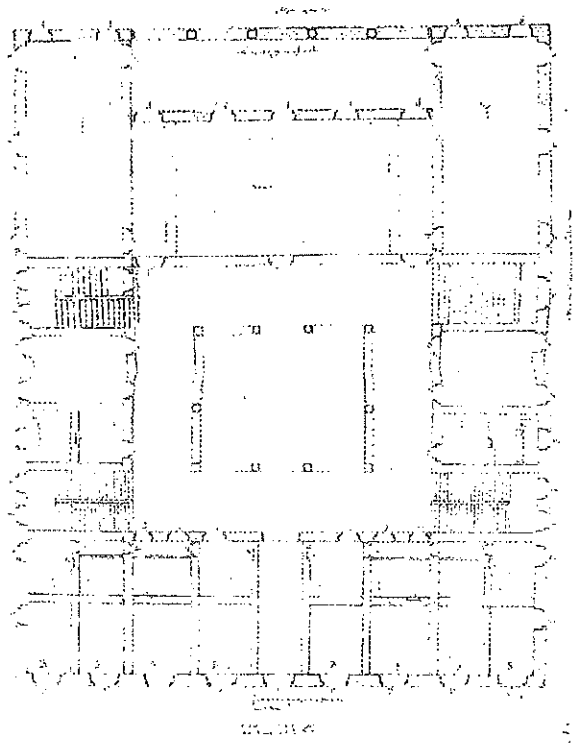
Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, cupola e volta del coro illuminata dal grande oculo in testata

Figlio naturale di Guidantonio, nella primissima giovinezza Federico era stato per più di un anno a Venezia (1433), per trascorrere subito dopo due anni a Mantova ed essere associato nel 1438 all'attività di capitano d'armi di Guidantonio[72], da cui fu posto al comando della condotta feltresca a Milano, al servizio di Filippo Maria Visconti. Malgrado già nel 1447 avesse ricevuto *in temporalibus* l'investitura del vicariato papale sulla città e gli altri possedimenti dei Montefeltro da Nicolò V, Federico avrebbe atteso trent'anni per ricevere il titolo ducale trasmissibile agli eredi, ricevuto prima di lui da Oddantonio. Furono il successo nel mestiere delle armi, e i relativi compensi, che gli permisero di acquisire la sicurezza e i mezzi necessari per intraprendere la realizzazione del grande palazzo che avrebbe potuto ospitare una "corte" addirittura superiore, almeno per frequentazione di umanisti e artisti, a quella di molti dei maggiori centri italiani. Elementi portanti della sua politica e dei suoi comportamenti furono, dal 1451, il servizio di capitano d'armi per il re di Napoli, del quale sarebbe divenuto comandante generale, militando con lui per tutta la vita[73], e il progressivo, prudente favore concessogli da papa Pio II, in rotta con Sigismondo Malatesta di Rimini. Nel 1474 Federico avrebbe ottenuto infine il titolo di duca e gonfaloniere della Chiesa.

Il mecenatismo di Federico iniziò a rivelarsi quando il confronto militare e politico con Sigismondo

Malatesta di Rimini investì anche il campo delle arti e Federico si richiamò alle esperienze e agli stimoli raccolti durante i soggiorni e viaggi in Italia. Dal 1447 ebbe l'aiuto di Ottaviano Ubaldini, il cugino "fratello"[74] che si unì a Battista Sforza, moglie di Federico[75], nel seguire il programma di rinnovamento del piccolo centro invitando artisti e umanisti. Nel 1448, quando Sigismondo aveva iniziato a far decorare la cappella di San Sigismondo e San Michele nella chiesa di San Francesco a Rimini che sarebbe stata trasformata di lì a poco da Leon Battista Alberti, Federico si affidò al bronzista Maso di Bartolomeo, un fiorentino che aveva collaborato con Michelozzo, e ai suoi aiuti Michele di Giovanni e Pasquino di Montepulciano, per rinnovare la facciata della chiesa urbinate di San Domenico[76]. La grande chiesa si affacciava in angolo e lievemente arretrata sulla piazza principale di Urbino, in posizione frontale per chi fosse entrato in città dalla porta occidentale, incorporata solo più tardi nel palazzo Ducale. Per conferirle un nuovo aspetto all'antica, Maso eseguì entro il 1452 (o 1454) un portale monumentale, che superava per maturità e rigore geometrico gli antecedenti fiorentini. È per questo motivo che Arnaldo Bruschi lo propone come matrice delle costanti "classiciste" che caratterizzeranno l'architettura urbinate e dubita che fosse stato un altro ignoto architetto o Federico stesso a guidarne le scelte[77]. Il portale supera in effetti il modello della tomba Brancacci di Michelozzo e Donatello, in Sant'Angelo a Nilo (1426-29?), dal quale Pane fa addirittura prendere le mosse dell'architettura rinascimentale a Napoli[78], e innalza su piedistalli, come in un arco trionfale, due colonne avanzate rispetto alle paraste di fondo sotto un arcuato baldacchino a cassettoni, a sua volta inquadrato da paraste e sormontato da un frontone triangolare che taglia l'ornato oculo superiore, inserito nella facciata della chiesa. Singolarissima è inoltre la trabeazione spezzata, abbreviata in fregio e cornice, che poggia sui capitelli e si combina con l'architrave del portale dando luogo alla prima di una lunga serie di sperimentazioni sintetiche sull'ordine all'antica[79]. Non a caso troviamo una adeguata rispondenza lì di fronte, nell'altrettanto sintetica trabeazione-capitello che conclude la parasta angolare della facciata del palazzo[80].

Francesco di Giorgio, progetto per la nuova casa della Sapienza (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano II.I.141, ff. 245v-246r).



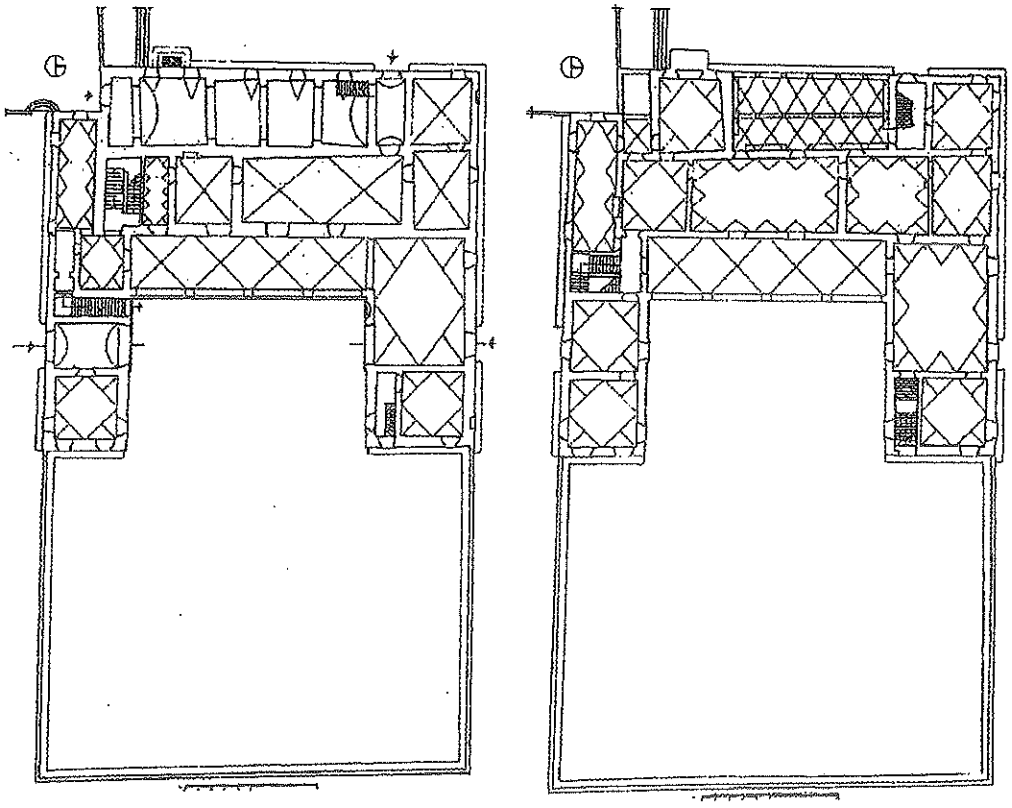
Siena, la chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, costruita su un impianto di Francesco di Giorgio, vista da valle.



Siena, località Le Volte, la villa Chigi, costruita su un impianto di Francesco di Giorgio.



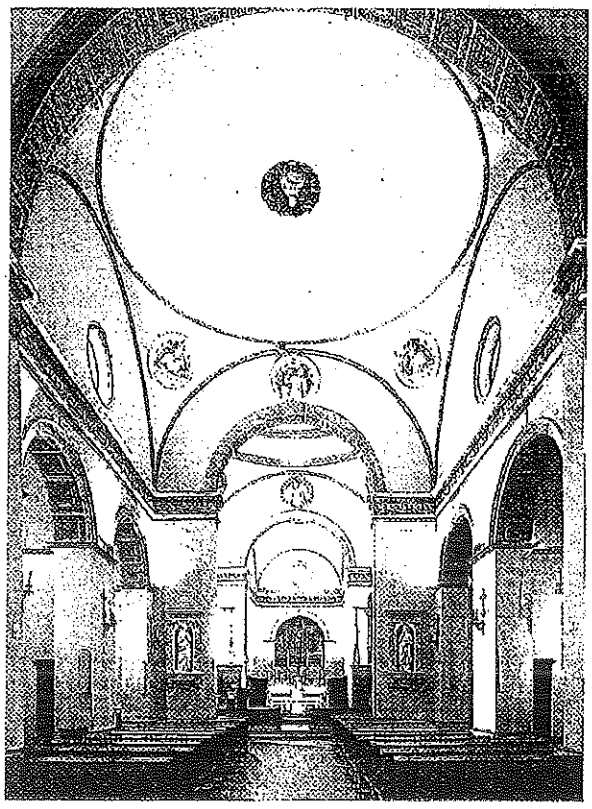
Villa Chigi a Le Volte, ricostruzione della pianta del piano terreno e del primo precedentemente alle trasformazioni del 1603-1605 (da Fiore 1982).

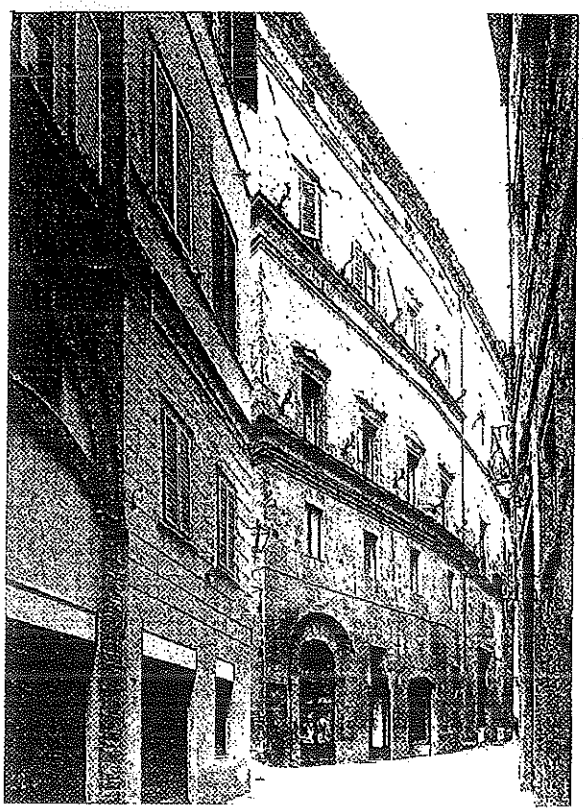


L'affaccio occidentale di Urbino fu profondamente trasformato dal palazzo di Federico. Fra le date di inizio dei lavori, quella indicata dal Baldi (1463-64) sembra la più verosimile se si considera già terminato il palazzetto della Jole, alla cui decorazione lavorò lo stesso Maso, mentre l'insieme potrebbe aver seguito un disegno attribuito da alcuni a fra' Carnevale, secondo Vasari maestro di Bramante[81]. Altre opere erano probabilmente già iniziate per scavalcare le mura verso valle. Siamo comunque certi che nel 1466 Luciano Laurana terminò a Mantova il modello del nuovo palazzo[82] e che nel 1468 ricevette la "patente" con la quale fu posto solennemente a capo di tutti gli artefici, probabilmente a seguito di contese all'interno del cantiere ormai in piena attività[83]. Al disegno del Laurana appartengono senza dubbio sia il cortile che il grande corpo trasversale a due piani che forma la facciata del palazzo sulla piazza e si spinge verso valle sino a costituire, in testata, la facciata dei Torricini. Al suo interno sono gli ambienti più importanti: procedendo dall'angolo di giunzione con il palazzetto della Jole, sono la scala grande, la sala maggiore e le stanze progressivamente più piccole che terminano con la camera da letto e lo studiolo affacciati sulla loggia tra i Torricini[84]. Il risultato fu quello di un palazzo del tutto diverso da quelli fiorentini, di perimetro articolato e sviluppato su due cortili, basso verso la città e alto verso valle, lato dove vennero ricavati più piani sotto il cortile e il giardino pensile, dedicati ai servizi. Per riprendere la celebre definizione del Castiglione, più che un palazzo, fu una "città in forma di palazzo", il cui sviluppo esteso, dal profilo merlato e a più cortili sembra legarsi al palazzo Ducale di Mantova o al palazzo Bentivoglio di Bologna piuttosto che a quello di palazzo Medici, idealmente stereometrico e chiuso intorno al cortile centrale. Il cortile urbinate presenta inoltre la novità, rispetto al modello fiorentino, di un pilastro angolare a L in luogo della colonna isolata. L'articolazione del pilastro, che raddoppia la soluzione terminale del brunelleschiano portico degli Innocenti accostando due semicolonne ai lati di una coppia di paraste maggiori distaccate in angolo e, al piano superiore, paraste e controparaste, è stata a lungo celebrata per equilibrio,

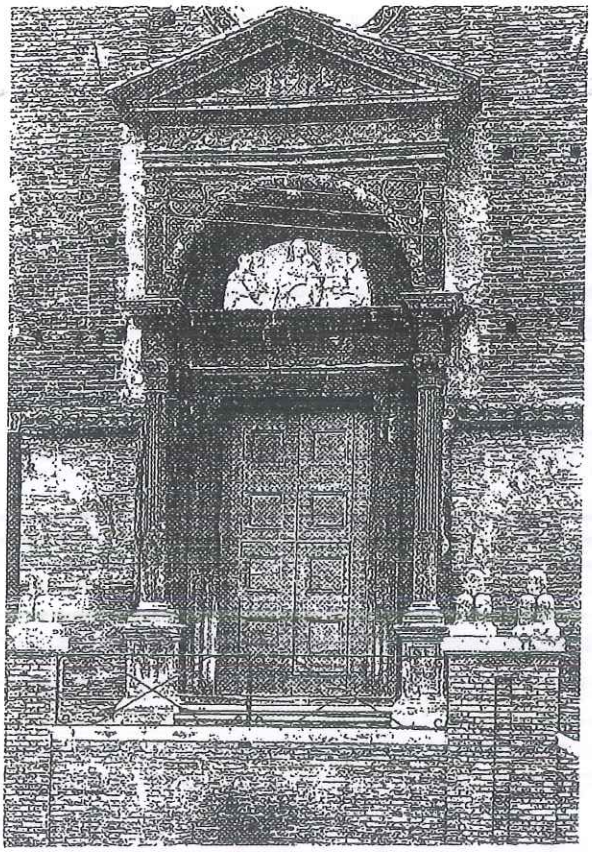
Siena, basilica dell'Osservanza, navata.

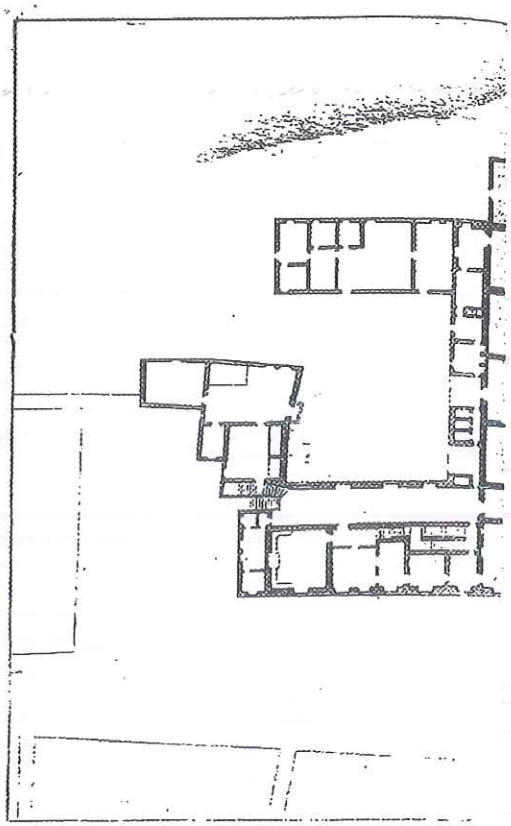
Siena, palazzo del Magnifico.



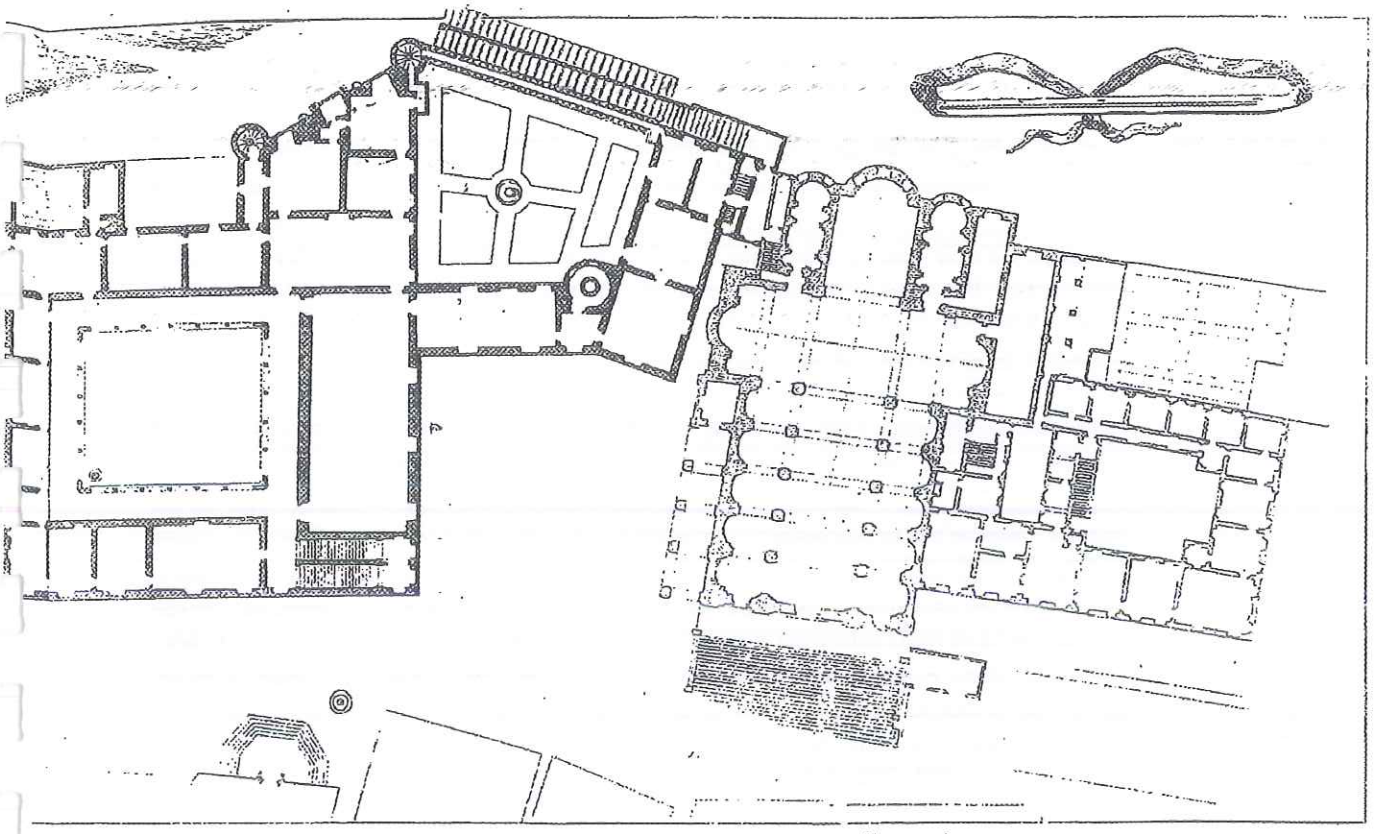


Urbino, San Domenico, veduta del portale, ora restaurato, nello stato del 1915-1920.





chiarezza e solidità nell'inquadrare i lati porticati[65]. Altro elemento di novità è che l'adozione di capitelli compositi di tipo flavio sulle colonne, che esclude sia la uniforme interpretazione del Brunelleschi che la *varietas* prediletta da Michelozzo, punta con decisione a riprodurre un modello autenticamente antico[66]. Una certa varietà si stabilisce piuttosto nella diversità tra questi capitelli e i peducci interni, simili per disegno ai capitelli dell'ordine superiore del cortile e delle finestre in facciata, oltre che ai capitelli posti al secondo livello delle logge tra i Torricini[67]. Anche la scala a due ampie rampe rettilinee si presenta come soluzione eccezionale, trattandosi del primo, monumentale esempio che inaugura la disposizione di una rampa di invito in asse con il portico sul cortile. Singolarissima è poi la loggia isolata al centro della facciata dei Torricini, un baldacchino a più piani coperto da ampie volte a botte senza rinfianchi e sorrette da colonne libere ai piani superiori. È probabile che il modello della loggia urbinate possa identificarsi nell'arco fra le torri di Castel Nuovo a Napoli, in un riferimento diretto alla residenza del re aragonese del quale Federico era comandante generale. Potrebbe essere stata ripresa da lì, oltre che dagli esempi antichi del portico del Pantheon o dell'arco di Settimio Severo, anche la particolare disposizione dei cassettoni che giungono sino al filo esterno della volta[68]. Ma la specifica soluzione della volta a botte avanzata su colonne libere riconduce inevitabilmente al portale del San Domenico, che a Urbino sembra sostituire quei principali e più antichi monumenti presi a riferimento in altri centri italiani di lunga tradizione artistica. Tralasciamo il basamento e la prima loggia, su setti in muratura, e soffermiamoci sulla seconda, sulla quale si affacciano la cappella del Perdono e il tempietto delle Muse: qui il fianco che termina nella colonna avanzata è scandito da due alte paraste, secondo una disposizione indubbiamente riferita all'avancorpo del Pantheon, così come all'interno della facciata di Sant'Andrea a Mantova di Alberti, peraltro ancora in costruzione. La soluzione all'antica è completata da una trabeazione di forme decisamente matu-



Incisore del XVII secolo (Gaetano Piccini?), pianta del palazzo Ducale, del duomo e del palazzo Arcivescovile nel contesto di Urbino (da Baldi, Bianchini 1724).

re su capitelli di un raffinato tipo pseudo-composito, con volute e foglie al di sopra di un primo registro di palmette, mentre le paraste e le colonne, lisce, sono di pari diametro e in rapporto di 1:7 e 1/3, e l'intercolumnio tra le paraste è diminuito di 1/3 rispetto a quello tra parasta e colonna[89]. La medesima disposizione caratterizza la terza loggia, sulla quale si aprono lo studiolo e la camera di Federico, con paraste e colonne scanalate e rudentate, capitelli corinzi e trabeazione scolpita con i suoi ornamenti; qui l'altezza dell'ordine è pressoché identica a quella della loggia inferiore, e così il rapporto tra l'altezza della trabeazione e della colonna, ma il diametro di colonna e paraste diminuisce, determinando un rapporto più slanciato, in proporzione di 1:8 e 1/3. Si tratta dunque di una singolare diminuzione, che si distacca dai rapporti utilizzati per le colonne del cortile dove in angolo abbiamo una diminuzione quasi vitruviana (1/4) dell'ordine superiore in altezza. Anche per questo c'è da chiedersi se sia possibile attribuire le due architetture allo stesso Laurana, e altrettanto sembra potersi dubitare per la loggia del Gallo, che satura un fianco della facciata dei Torricini[90].

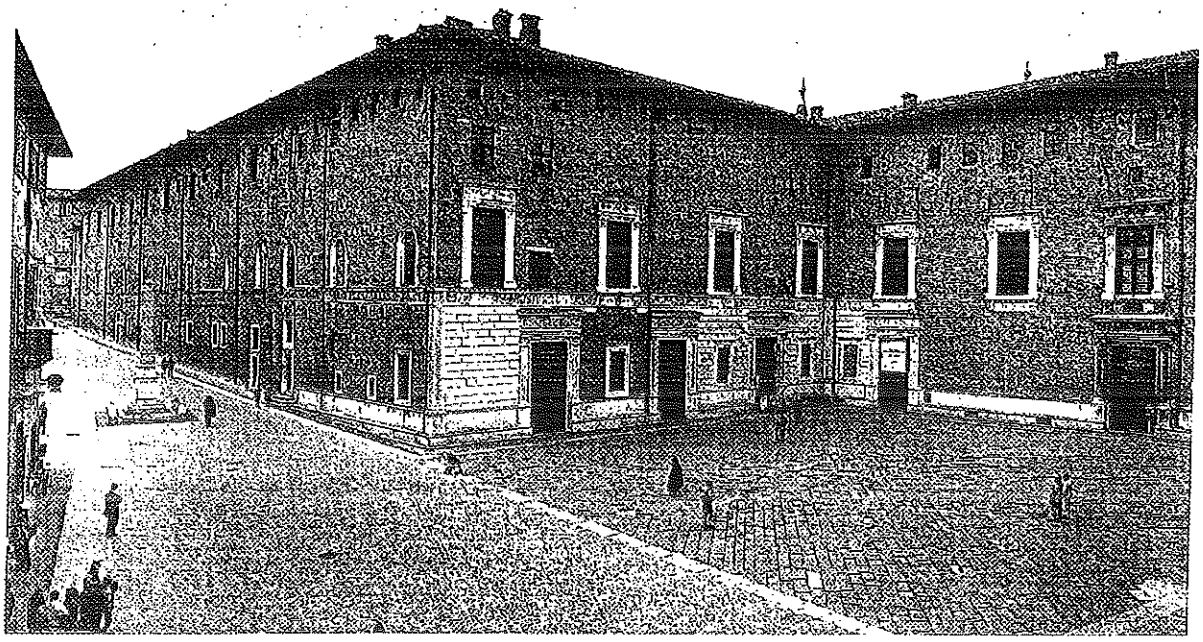
Il Rotondi ha datato un mutamento nel "clima" artistico di Urbino al 1474, circa due anni dopo la partenza di Francesco Laurana, quando Federico divenne duca: Francesco di Giorgio, che vi arrivò al più tardi nella seconda metà del 1476, diede a esso un ulteriore, decisivo contributo[91]. A lui spetta il completamento del palazzo, a cominciare probabilmente dalle soprallogge del cortile e dalla facciata ad ali, cosiddetta perché completata con una seconda ala con a valle il giardino pensile, i sottostanti servizi e, ancora più in basso e in posizione distaccata, l'allungato volume delle stalle che termina con il torrione della Data[92]. Con Francesco la facciata – lasciata incompleta dal Laurana con l'asimmetrico portale in angolo corrispondente all'asse del cortile, le bucature minori delle finestre della scala e quelle maggiori della sala – trovò una soluzione calibrata sia nel passaggio dall'elegante bugnato piatto del piano basamentale alla superficie liscia del piano superiore, segnata solo dalle grandi finestre

pagina accanto
Urbino, palazzo Ducale, facciata sul Mercatale e stalle della Data con il torrione in primo piano davanti alla loggia dei Torricini.

trabeate di disegno lauranesco, sia nel ritmo sfalsato con cui arriva a regolarizzare la disposizione di porte e finestre, le quali tornano a rispettare la logica architettonica del pieno su pieno e vuoto su vuoto nella seconda ala della facciata. Non c'è dubbio che il risultato globale fu frutto di una concezione architettonica diversa da quella del Laurana e piuttosto coerente con quella del pittore senese degli anni settanta che abbiamo riconosciuto in Francesco di Giorgio[53]. Una concezione che emerge nella stessa soluzione d'angolo del giardino pensile, dove la rampa – collegamento verticale complementare dal punto di vista funzionale e figurativo allo scalone, che sarebbe stato ripetuto tante volte nei palazzi più tardi – emerge come snodo tra il lato di fondo e il fianco, inclinati tra loro secondo un angolo ottuso. Essa trova conferma nella continuità articolata dei piccoli ambienti del bagno inseriti a fianco della prima loggia della facciata dei Torricini, dove gli spazi irregolari sono unificati e regolarizzati da un ordine semplificato e doricizzante[54].

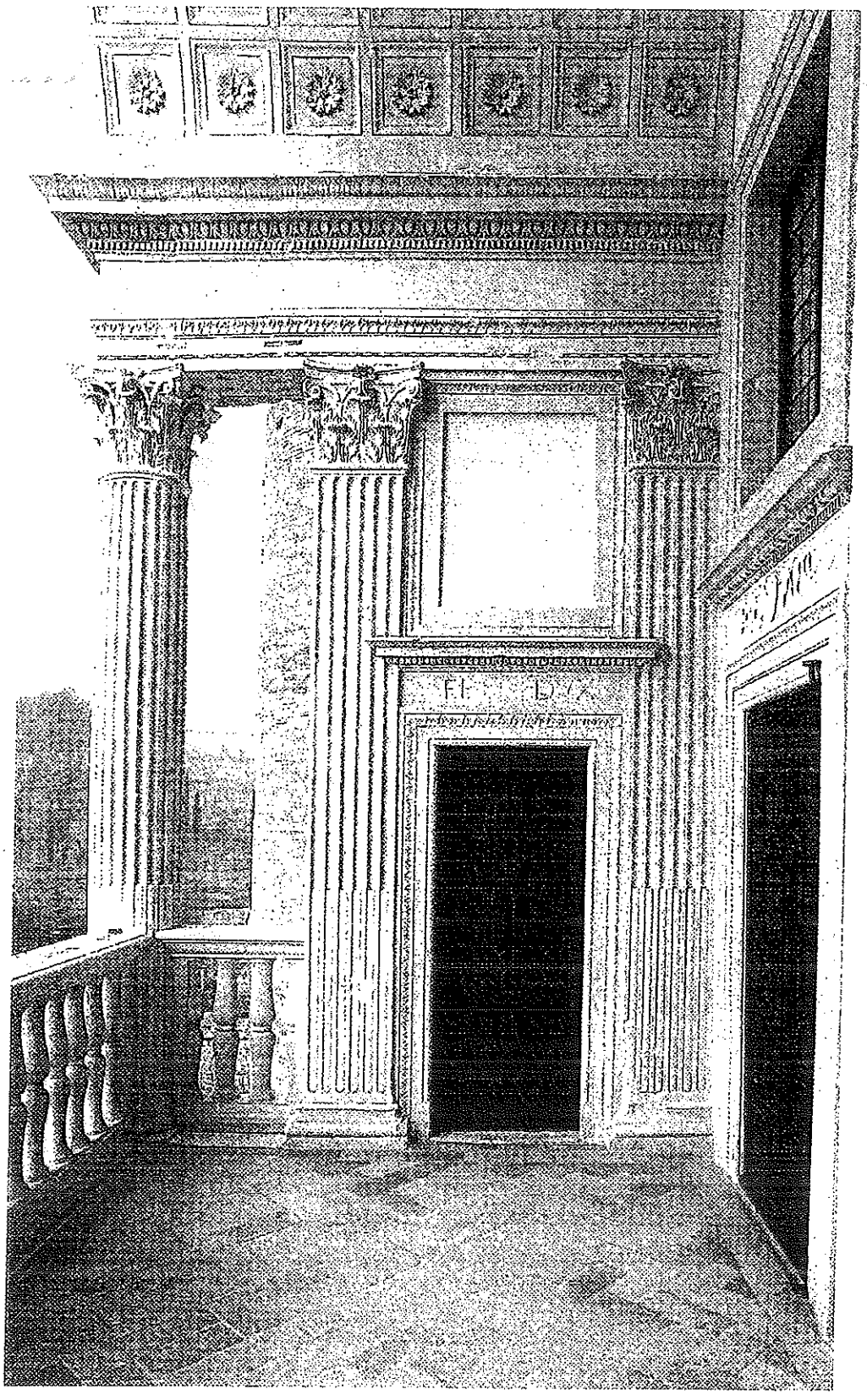
Simili caratteri si possono riconoscere nel palazzo Ducale di Gubbio, donato dal Comune a Federico nel 1480, esteso come quello di Urbino su un brano dell'antica città, ma in più sovrastato e collegato con il Cassero, una rocca posta a cavallo delle mura cittadine e rinnovata per l'occasione, probabilmente dallo stesso Francesco. L'atto di formale donazione della città a Federico conclude i lavori di trasformazione in palazzo ducale del medievale palazzo della Guardia e della piazza antistante il duomo della città, con annessi alcuni ulteriori edifici circostanti, tra cui la "corte vecchia", a monte, dove fu ricavato un serbatoio per le acque del Bottaccione, l'acquedotto eugubino. Francesco traspose le soluzioni del cortile urbinate nello spazio trapezio disponibile per quello di Gubbio, piegando i pilastri angolari come cerniere e variandovi la larghezza delle paraste affrontate, sfalsando i portali di accesso sui due lati brevi del cortile sino a far loro corrispondere una colonna in asse sull'altro lato e introducendo un asimmetrico lato a mensole, piuttosto che porticato, a monte, verso la cisterna. Nel corpo da lui aggiunto per chiudere il cortile, Francesco realizzò e decorò poi

Urbino, palazzo Ducale, fianco verso l'abitato e facciata ad ali sulla piazza.





Urbino, palazzo Ducale, fianco del terzo piano della loggia dei Torricini, al livello dell'appartamento e dello studiolo di Federico da Montefeltro.



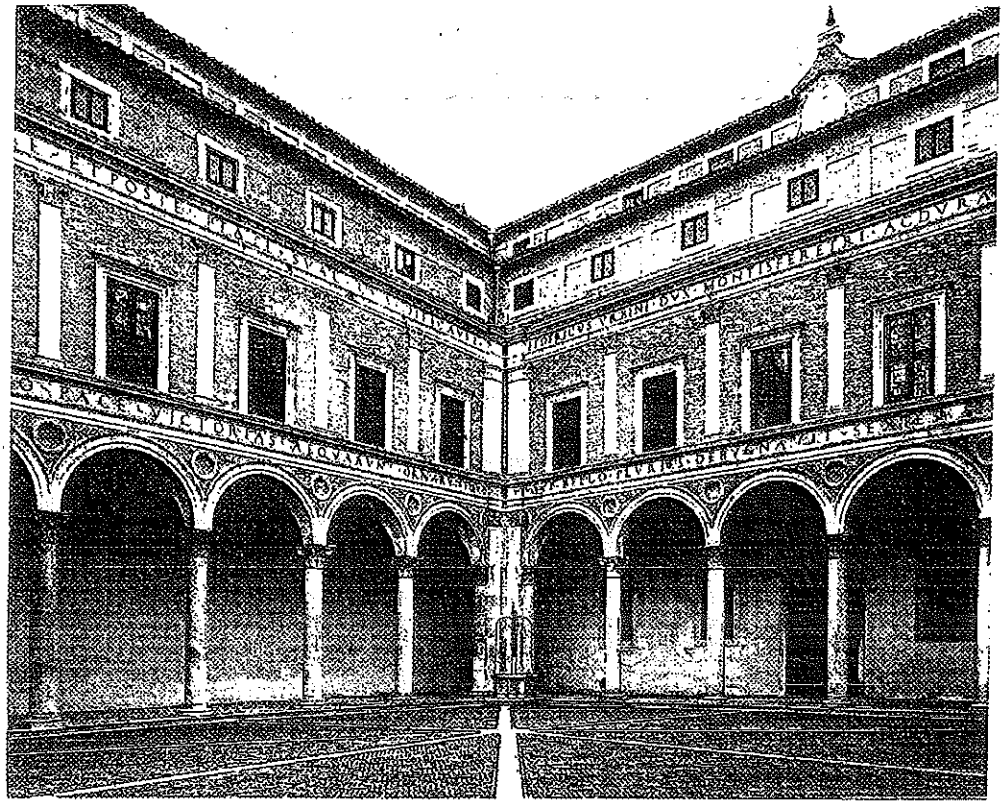
una serie di ambienti, tra cui uno studiolo a tarsie, simili a quelle urbinati[95].

L'originalità dell'apporto di Francesco di Giorgio a Urbino divenne più evidente dove fu meno urgente trovare mediazioni con preesistenti complessità e stratificazioni di linguaggi come nei descritti palazzi montefeltreschi. Federico pensò di ricostruire il duomo di Urbino già dal 1460, quando promosse una raccolta di elemosine per la costruzione[96]. Essa iniziò però intorno al 1480, su una pianta a tre navate separate da pilastri senza basi e coperte da una grande volta a botte nella navata centrale e crociere nelle navatelle. L'alzato interno fu suddiviso da due "recinti", l'uno a livello dei capitelli dei pilastri, ottenuti piegandone le cornici in forma di trabeazione-capitello, l'altro all'imposta della volta a botte della navata e degli archi sotto la cupola, eretta sull'incrocio con il transetto. Francesco adottò in quel caso alcuni importanti elementi del linguaggio albertiano, come i pilastri sul fianco del tempio Malatestiano e la grande volta a botte ideata per il Sant'Andrea a Mantova, introducendo in più dilatazioni di spazi che si accentuano in corrispondenza del transetto e delle sue terminazioni in testata. Ci troviamo di fronte a soluzioni ben diverse, quindi, da quelle adombrate negli spazi regolati di Piero della Francesca nella pala Montefeltro[97]. Il coro, molto profondo, potrebbe essersi rifatto al nuovo coro del San Pietro romano del Rossellino, sebbene con funzioni diverse e sinora imprecisate[98], anche se non va scartato un richiamo al profondo coro della basilica della Santa Casa di Loreto, affiancato da due spazi minori proprio come nel duomo di Urbino. Quest'ultimo riferimento è possibile perché le fondazioni della basilica lauretana, iniziate nel 1461, erano in stato avanzato nel 1471 e non è escluso che a Urbino giungessero ulteriori aggiornamenti, visto che intorno al 1481 abbiamo notizia della prima presenza in cantiere di Giuliano da Maiano, giunto a Loreto dopo una sosta a Urbino[99]. Come la basilica di Loreto, il duomo di Urbino ebbe cappelle scavate nello spessore delle pareti, anche se in forma depressa anziché semicircolare.

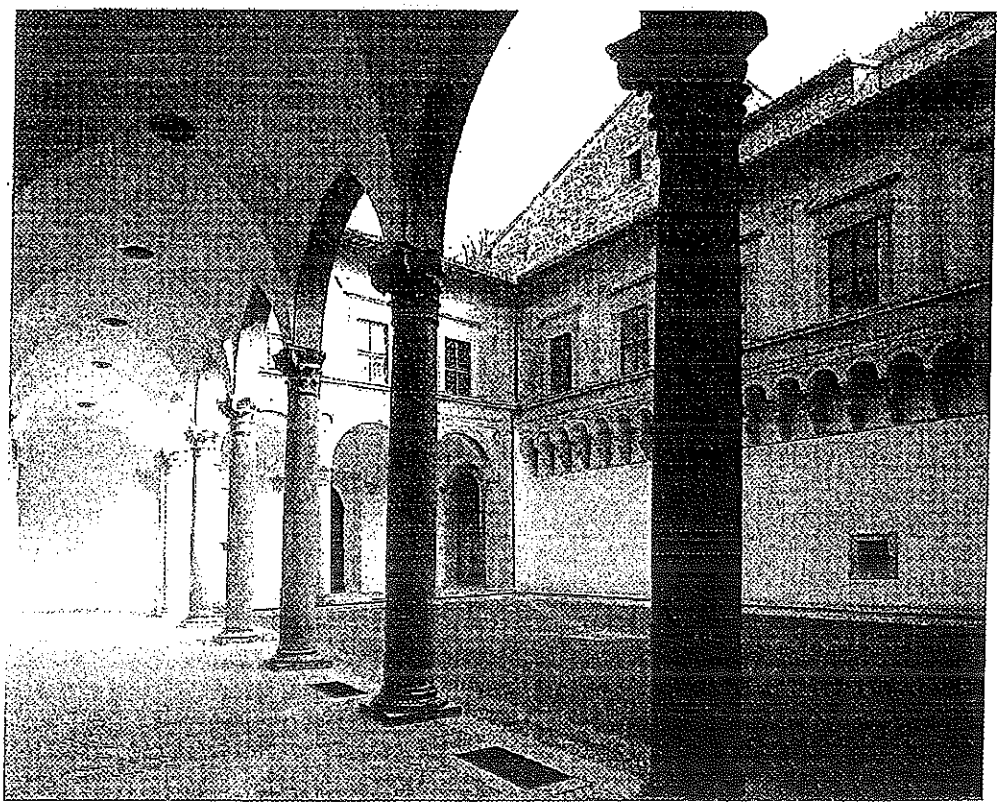
La scelta di un linguaggio albertiano che emerge dal nudo ed essenziale interno del duomo trova conferma nella facciata, che sembra replicare il disegno trionfale della facciata di Sant'Andrea a Mantova appiattendolo in superficie[100], senza dimenticare quella del duomo di Pienza nel suddividere in due le grandi paraste con un "recinto" orizzontale, cui corrisponde quello che genera i capitelli dei pilastri interni. Sono gli stessi "recinti" che suddividono il volume del mausoleo di Federico, dedicato a San Bernardino e iniziato probabilmente subito dopo la morte del duca (1482) sulla collina che guarda l'altro versante di Urbino. La navata unica della chiesa confluisce in un più largo spazio quadrato e tricònco dove le colonne agli angoli sotto la cupola sono chiara citazione di un mausoleo antico. La soluzione verrà riflessa, benché ridotta, nella cappella del Perdono del palazzo, dove tornano persino capitelli simili a quelli a foglie ricadenti sulle volute del San Bernardino, tipo in uso in Italia settentrionale e anche a Siena, nel palazzo Spannocchi, o, a Pienza, nel duomo e nella loggia del palazzo. I capitelli del San Bernardino si distaccano tuttavia dalla più comune soluzione impiegata anche dal Rossellino a Pienza e presentano un più ricco *kalathos* a doppia fascia[101]. Se un loro riferimento all'antico fosse plausibile, la scelta si potrebbe legare a quella dei capitelli del portale della chiesa – con i raffinatissimi delfini disposti a formare volute rovesce – che Burns ha trovato dipendere da un modello antico di cui si conserva un esemplare a Padova[102] e, più in generale, alla scelta di capitelli di tipo flavio nel cortile del palazzo e al programmatico "classicismo" inaugurato dal portale di San Domenico. Avremmo in tal caso un elemento in più per definire una linea di ricerca urbinate nettamente orientata a introdurre citazioni propriamente antiche, come solo l'Alberti aveva intrapreso.

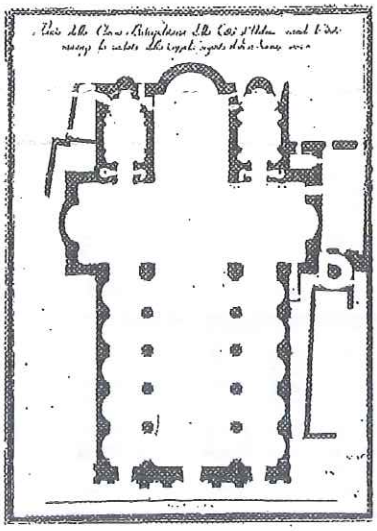
Specificamente legata al linguaggio di Francesco di Giorgio è anche la combinazione tra l'ornato portale del San Bernardino, ad arco inquadrato da colonne libere e trabeate, e l'essenziale volume della chiesa, che ottiene il massimo contrasto tra le nude superfici della costruzione e l'ornamentazione concentrata, così come le colonne esaltate dalla luce della cupola sullo sfondo delle nude pareti interne. Il più efficace e originale effetto Francesco lo ottenne comunque tornando alla nudità delle superfici nel chiostro affiancato alla chiesa, dove un'alta parete piena incombe sul vuoto continuo del-

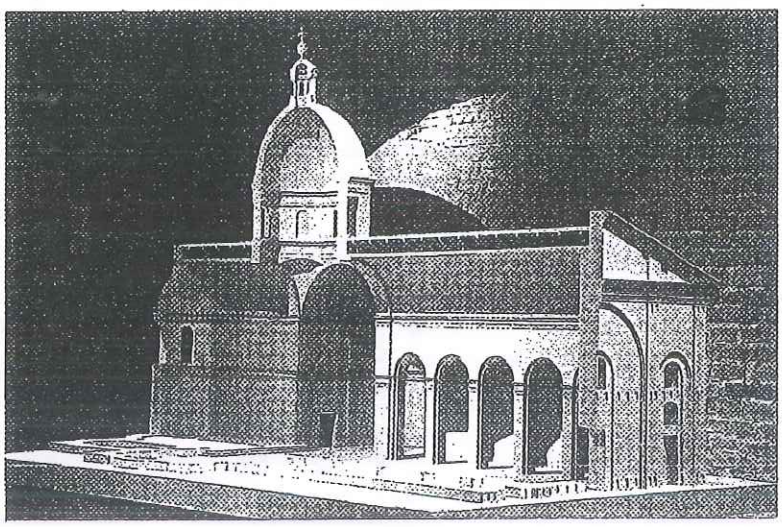
Francesco di Giorgio, cortile del palazzo Ducale di Gubbio.



Luciano Laurana, cortile del palazzo Ducale di Urbino.





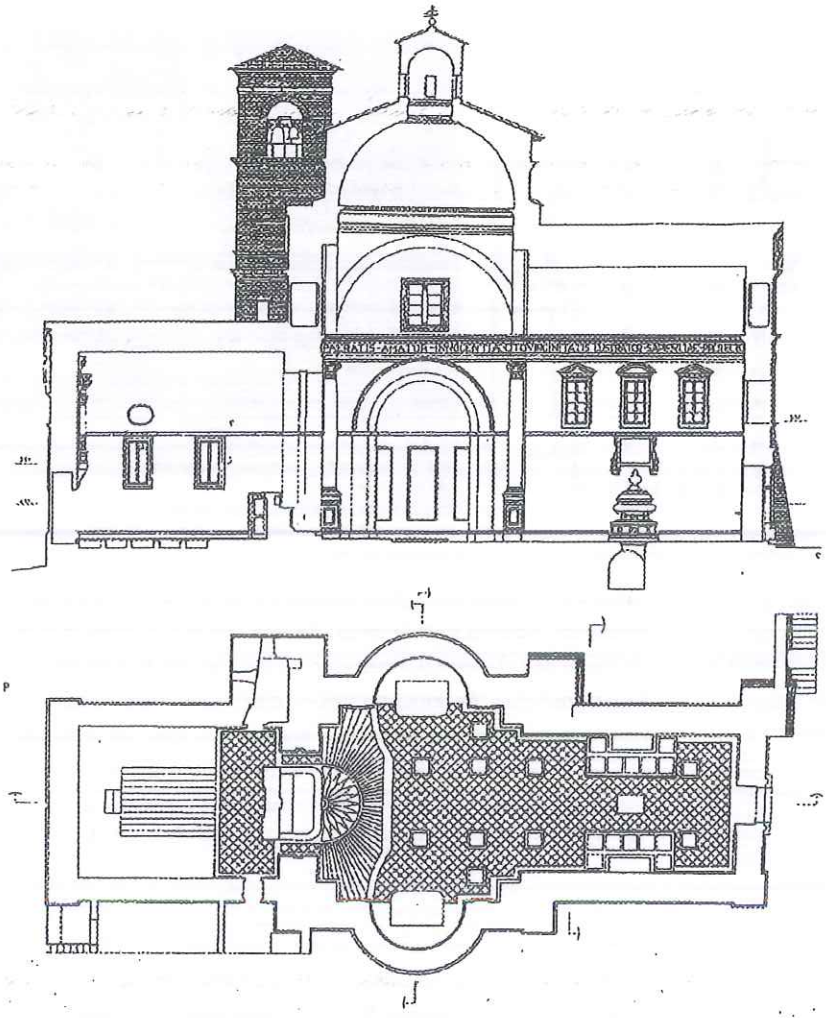


Giuseppe Valadier, rilievo del duomo di Urbino (1789) nello stato precedente le trasformazioni (Urbino, Archivio capitolare, 17).

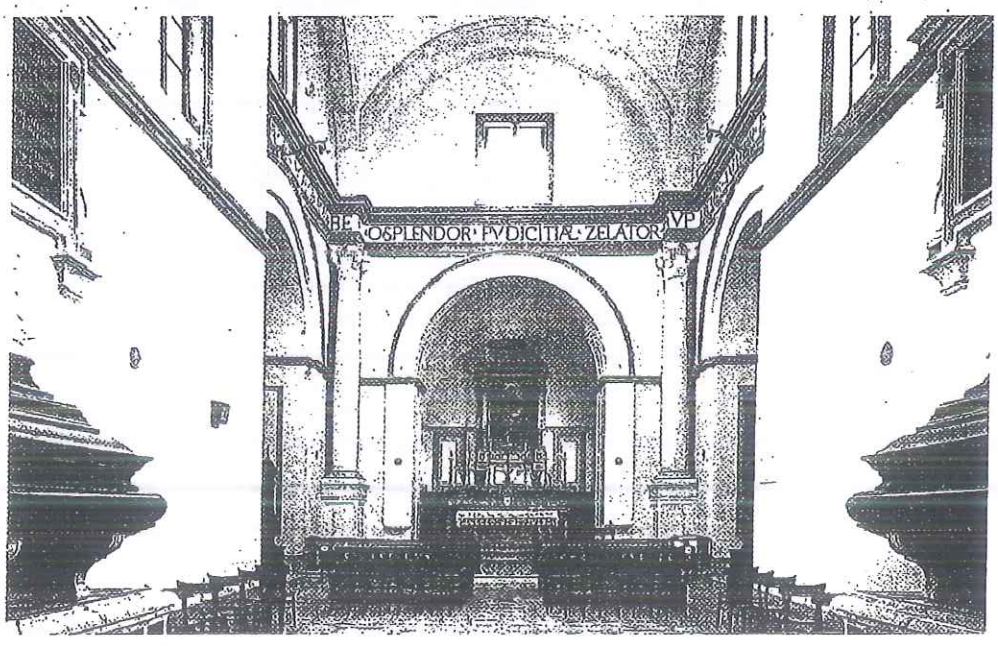
Modello ricostruttivo del duomo di Urbino secondo il progetto di Francesco di Giorgio (G. Sgrilli, M. Tafuri) esposto nella mostra di Siena, palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 1993.

l'affaccio e il basso parapetto, mentre i bassi pilastri architravati sono quasi compressi dal peso. Una sperimentazione di grande forza che sarà raccolta, tramite disegni o forse anche intuitivamente dall'insieme della lezione di Francesco, da Baldassarre Peruzzi nella facciata di palazzo Massimo a Roma. Corrispondenza tra ordini interni-esterni e continuità, insieme a libertà da rigide simmetrie bilaterali ed espressività ottenuta anche tramite una forte semplificazione, tornano nel convento di Santa Chiara, quasi speculare per posizione rispetto al palazzo sul versante della città che guarda il San Bernardino. Francesco di Giorgio lo costruì su un convento preesistente probabilmente dal 1482 in poi, realizzando verso il paesaggio una facciata porticata ad ali su due piani e un attico continuo, aperto solo in piccoli oculi circolari[103]. In una trasposizione in termini murari degli ordini sovrapposti di un teatro antico, troviamo paraste "telescopiche" che sostengono e inquadrano gli archi, dal sesto pieno al piano terreno e ribassato al primo, soluzione porticata replicata nel cortile interno dove l'attico è però assente. Il corpo principale del convento è stretto tra questi due porticati, dai quali i lunghi ambienti sovrapposti traggono luce attraverso aperture a unghia scavate nello spessore delle volte a botte. Le finestre accentuano i caratteri brutalisti presenti nel duomo urbinate, e portano all'estremo la semplificazione linguistica che fa dell'architettura del convento di Santa Chiara un'architettura monumentale di eccezionale forza espressiva e novità. La posizione del cortile, fuori asse rispetto alla loggia a valle, lascia luogo, a settentrione, a una rampa elicoidale e alla chiesa di Santa Chiara, uno spazio originariamente rettangolare diviso in due settori, l'uno riservato alle clarisse e l'altro ai fedeli[104]. È probabile che il convento, presto dimenticato come riferimento architettonico, fosse però preso a modello per la disposizione ad ali della fronte porticata a valle della villa del Belvedere di Innocenzo VIII a Roma. L'attribuzione di quest'ultimo a Baccio Pontelli[105], presente a Urbino nel 1481 e forse impegnato nella costruzione del convento con Francesco di Giorgio, ne spiegherebbe la dipendenza. Si tratterebbe, in quel caso, di una ripresa assai simile a quella che il Pontelli realizzò nella rocca di Ostia a partire dai modelli di rocche dell'architetto senese agli ordini di Federico.

Appena arrivato a Urbino, Francesco fu infatti impegnato in lavori che dovevano stare a cuore al duca non meno del palazzo e del duomo: quelli di difesa e controllo dello stato feltresco tramite l'aggiornamento e la costruzione di fortezze nei punti chiave del territorio[106]. È dal contratto per la costruzione di una di queste opere, il rivellino di Costacciaro, una fortificazione avanzata a forma di lancia a lati spezzati, posta a difesa della porta più esposta del borgo di confine con il territorio perugino lungo la via Flaminia, che sappiamo della sua presenza presso il duca già nel maggio del 1477[107]. Dello stesso mese è un documento in cui Francesco agisce in rappresentanza di Ottaviano Ubaldini,



Francesco di Giorgio, San Bernardino a Urbino, pianta e sezione della chiesa: il coro rettangolare è un'aggiunta posteriore (da Battisti, Dalai Emiliani 1992).

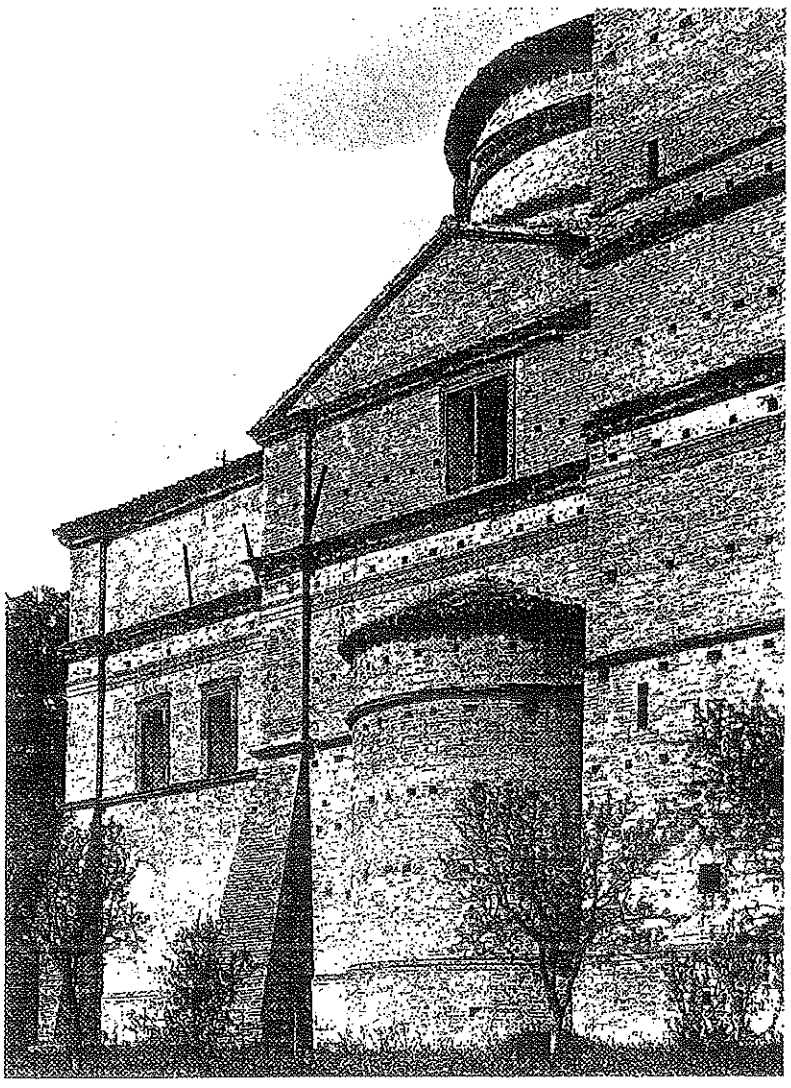


San Bernardino, la navata e il presbiterio con le colonne sotto la cupola.

succeduto a Federico nel titolo di conte di Sassocorvaro (1474) e per il quale il senese aveva iniziato o stava per costruire la rocca-palazzo dal perimetro circolare segnato da "recinti". Il cortile della rocca, pressoché quadrato, ha sul lato di ingresso ampie superfici nude accanto al portale e fianchi ad archi su pilastri con base e capitelli-trabeazione, mentre l'ultimo lato è dominato da una torre che sostiene su mensole una loggia al primo piano: è singolare che proprio all'interno di un'architettura difensiva si annunci, tra asimmetrie e nudismo, quella sintesi che Francesco avrebbe sviluppato a Urbino nel duomo, in San Bernardino e in Santa Chiara[108].

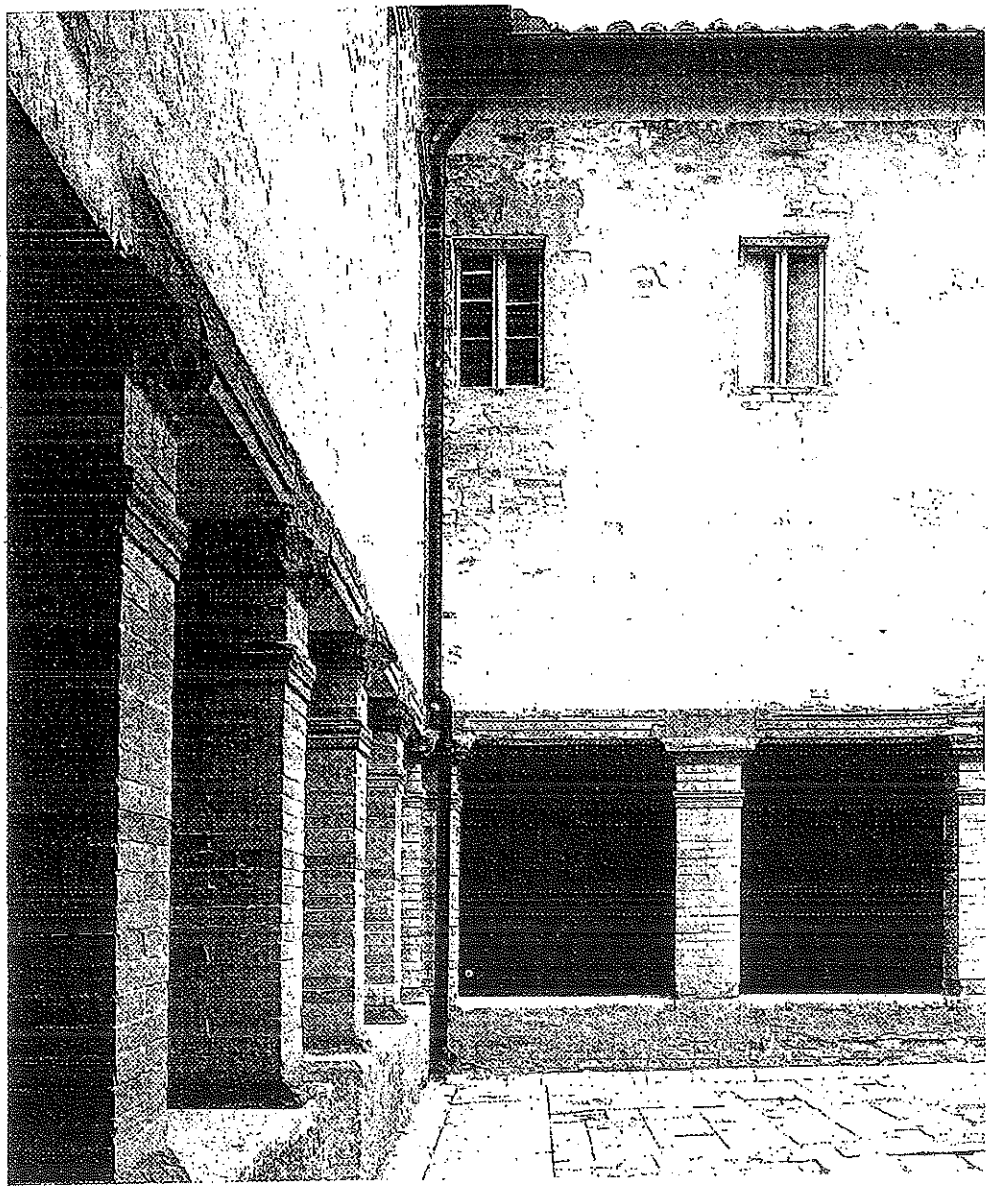
Si è detto come, al ritorno a Siena, Francesco di Giorgio fosse spesso occupato a revisionare le fortezze dello stato[109], e a progettarne per Napoli e il regno aragonese[110], per gli Orsini, Lucca e persino Loreto[111]. La fama di ingegnere militare ricercato in tutt'Italia, esaltata dalla storiografia di fine Ottocento, ha perciò avuto buon gioco nell'oscurare quasi le sue qualità di architetto. Ed è indubbio che, come egli stesso dichiara nei *Trattati* (cod. Saluzziano 148, f. 3v), quella militare fosse per lui l'unica architettura senza precedenti antichi – gli antichi non conoscevano il cannone – e perciò libera di sviluppare le proprie forme tenendo conto principalmente del sito e delle geometrie necessarie per l'impiego delle nuove armi da fuoco. Ne derivarono, oltre al baluardo acuto con cannoniere ai fianchi,

San Bernardino, veduta del fianco dal lato del campanile e il portale in facciata.

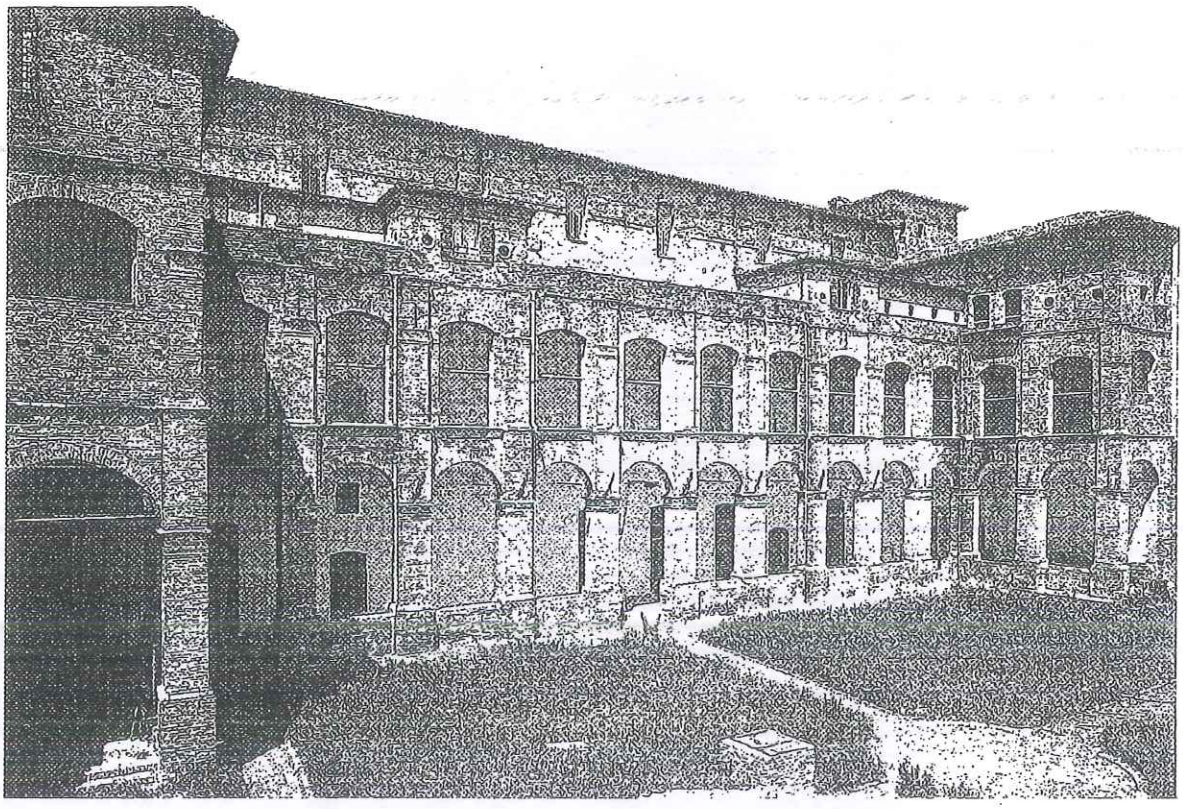




piante stellari, mura scarpate dal profilo basso rispetto al piano di campagna e perciò defilato dai tiri, fossi di protezione circostanti e postazioni a difesa dei fossi, difese distaccate e avanzate, e la combinazione di tutti questi elementi con quelli ancora necessari per difendersi dai sistemi tradizionali di assedio. Architetture d'aspetto "terribile", come teorizzava l'Alberti, anche per l'imprevedibile novità delle forme, e funzionali nel Montefeltro a un particolare programma di controllo e difesa dello stato, in cui erano privilegiati i rapporti con i piccoli centri collinari da esse difesi e quindi le dimensioni raccolte e fortemente legate ai siti delle nuove fortezze"[12]. Ciò non impedì la realizzazione di rocche di grandi dimensioni come quella di San Leo, con la cortina a valle piegata ad angolo tra due torrioni avanzati agli estremi per difenderla con tiri di fianco, o quella di Sant'Abbondio, nella forma di rombo prediletta da Francesco, con grandi torri circolari distaccate su due vertici. Le geometrie prescelte furono comunque tutte diverse dal perimetro regolare, quadrilatero e con grandi torri circolari ai vertici delle coeve rocche di pianura impostate da Luciano Laurana a Pesaro e a Senigallia, quest'ulti-



Francesco di Giorgio, chiostro del convento di San Bernardino

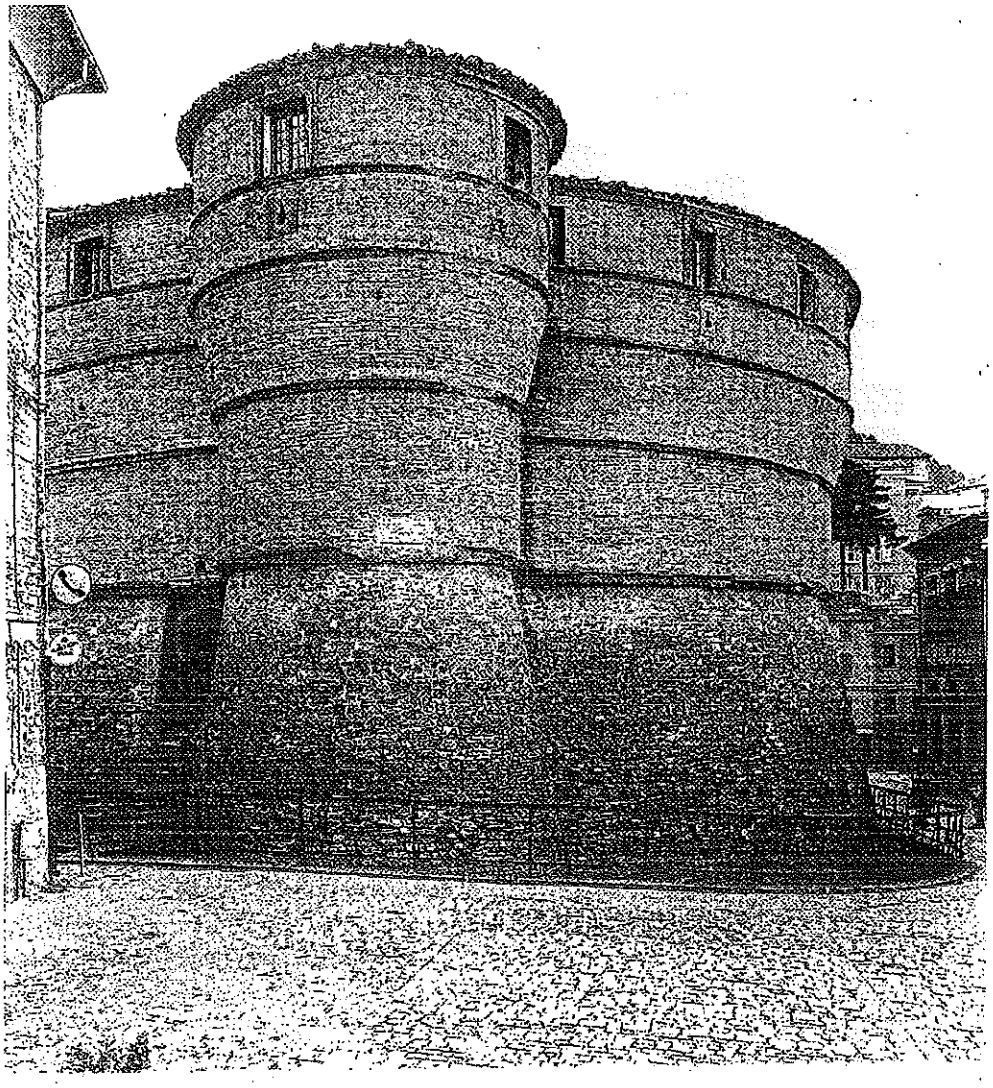


Francesco di Giorgio, convento di Santa Chiara a Urbino, facciata ad ali verso valle.

ma completata da Baccio Pontelli[113]. L'esempio più maturo tra le architetture militari di Francesco di Giorgio, questa volta al servizio di Giovanni della Rovere, è dato dalle rocche di Mondolfo e di Mondavio, erroneamente criticate per l'altezza e l'eccessiva complicazione del perimetro[114]. Chi visitasse il sito della rocca di Mondolfo, distrutta nel 1865, coglierebbe infatti immediatamente la ragione della sua altezza, necessaria per controllare il borgo sovrastante e per scorgere i movimenti sul mare, che da lì si intravede dietro un'ultima fila di colline. Una necessità di controllo presente anche nei confronti del borgo di Mondavio, dove il corpo principale della rocca, una torre ottagonale scavata secondo una linea spezzata nella parte interna, mostra eccezionali superfici inclinate e dal profilo sghembo. L'importanza della geometria nella cultura e nell'architettura urbinate diviene ancora più evidente nelle forme spezzate e deformate dei dinamici volumi delle fortezze di Francesco di Giorgio.

Le direzioni del rinnovamento

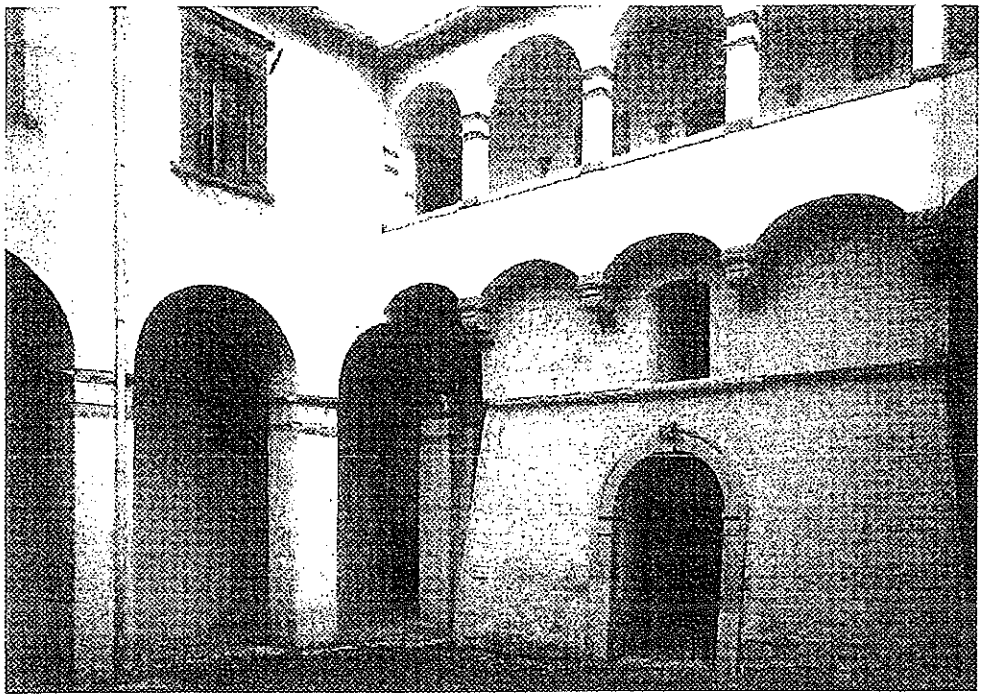
Nel Quattrocento l'architettura di Siena e Urbino pone dunque quesiti non trascurabili sui significati del trapasso da tardo-Gotico a Rinascimento, non appena l'indagine su persistenze, varianti e sperimentazioni locali in architettura si fa più approfondita. Nell'elogiare Firenze, la sua nuova dimensione granducale e le sue origini artistiche, Vasari ha indubbiamente oscurato tanto l'autonoma elaborazione delle espressioni senesi quanto la singolare fusione di contributi esterni avvenuta in Urbino, ma ha nondimeno riconosciuto che la triade dei grandi architetti del primo Cinquecento – Bramante, Raffaello e Peruzzi – proveniva proprio da Urbino e Siena. Abbiamo visto, sia pure in rapida sintesi, come in talune ricerche Siena non sia affatto attardata rispetto a Firenze, e come di fronte all'introduzione di forme fiorentine al tempo di Pio II, ne traduca assai originalmente le suggestioni, facendo emergere la ricerca di espressioni all'antica già latenti e soluzioni architettoniche che non hanno riscontro nel razionalismo fiorentino riconducibile al Brunelleschi. Lo stesso Rossellino, che



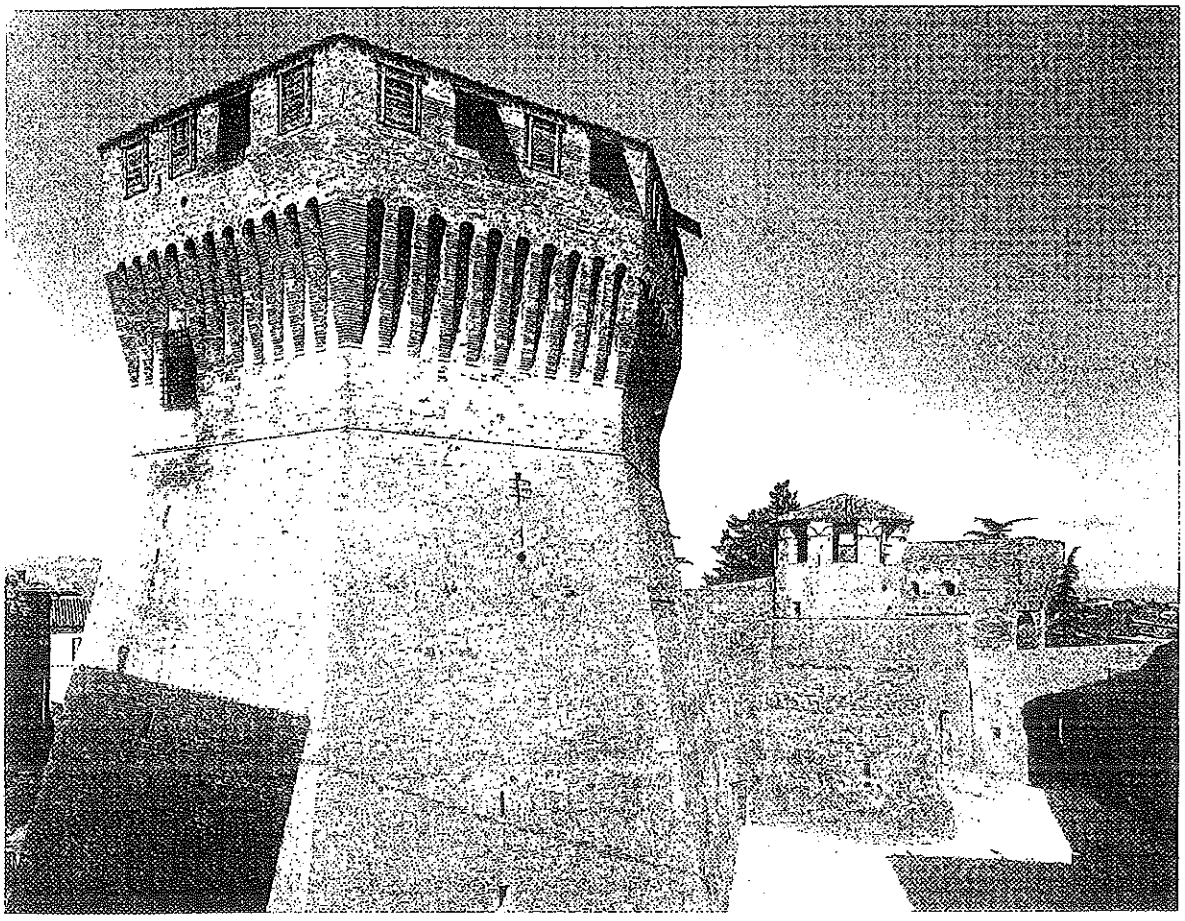
Francesco di Giorgio, la rocca di Sassocorvaro con il rivellino verso il borgo.

vi partecipò, ne fu certamente condizionato. Nel caso di Urbino, quello che è stato definito il "classicismo" urbinate si manifesta, sia pure per mani fiorentine, anticipando la stessa azione di Pio II a Pienza e Siena e in coincidenza con l'attività dell'Alberti a Rimini, o addirittura in immediata derivazione da quella. È perciò assai difficile rinchiudere le architetture di Siena e Urbino entro un "Rinascimento umbràtile" o uno "Pseudo-Rinascimento", già visto in pittura, riducendo il fenomeno all'"innesto di aspetti rinascimentali su un tronco gotico"[15] ove è pur riconosciuta una bivalenza tra presenza e assenza di razionalità in protagonisti come Francesco di Giorgio. In architettura, il linguaggio che porterà al classicismo cinquecentesco sembra piuttosto derivare da ricerche incerte e alterne, ma ugualmente decisive nell'applicazione di elementi linguistici nuovi come abbiamo descritto a Siena e Urbino. All'antico esse si rivolsero infatti per trarne autorità non meno di quanto fece il sistema razionale proposto dal Brunelleschi e rivisto, dopo di lui, dall'Alberti. Né di questo ci si deve stupire, visto che solo a prezzo di grandi sacrifici logici e formali le citazioni tratte dai monumenti di Roma potevano essere sottoposte a un ordine razionale. Nell'ultimo quarto del secolo, fu Francesco di Giorgio a gettare un collegamento tra le appassionate riprese dall'antico del Federighi a Siena e i misurati richiami di Luciano Laurana nel palazzo di Urbino, introducendo nuovi elementi di

Francesco di Giorgio, cortile della rocca di Sassocorvaro.



Francesco di Giorgio, la rocca di Mondavio e il fossato verso il borgo.



sintesi nel richiamare le grandi masse spoglie dell'architettura romana quale si manifestava nelle rovine e insieme la tradizione dell'architettura romanica senese, che nemmeno gli architetti gotici del duomo di Siena avevano potuto dimenticare. Sebbene non manchino elementi irrazionali ed espressionistici di matrice senese, nelle proposte architettoniche di Francesco di Giorgio si coglie l'influsso di quello che Chastel ha definito l'"umanesimo matematico" di Urbino, a confronto diretto con quello sollecitato dai Malatesta, ivi comprese le macchine che Valturio aveva tracciato per Sigismondo a Rimini. Un interesse per geometria, fortificazioni e macchine che si è detto sentito a Siena così come coltivato, e applicato, nella costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore da Filippo Brunelleschi. È questo un aspetto non secondario che, intimamente connesso con la stessa ripresa dell'architettura all'antica, permette di porre in discussione il significato e i tempi di nascita del primo Rinascimento dell'architettura, richiedendo un allargamento dell'esame di quanto fu decisivo, nella cultura e nel cantiere, nel determinare il rinnovamento e gli esiti cinquecenteschi. Anche se tale argomento non può trovare qui adeguato svolgimento, sembra ormai acquisito che al termine del secolo la volontà e capacità di riversare nella progettazione, che divenne prioritaria, le conoscenze scientifiche e tecniche, oltre che le scelte di forma, avevano definitivamente mutato la tradizione e i processi della costruzione. Siena e Urbino furono protagoniste unite anche in questo, e i trattati del Taccola e di Francesco di Giorgio, o la *Patente* a Luciano Laurana, testimoniano fra tutti i numerosi, ulteriori contributi, quanto gli architetti e i committenti che vi operarono si fossero spinti, anche da questo punto di vista, al di là delle pur innegabili premesse e ricerche tardo-medievali presenti nei due centri.

[1] G. Chittolini, *Introduzione*, in id. (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato nel Rinascimento*, Bologna 1979, p. 10.

[2] A. K. Isaacs, *Condottieri, stati e territori nell'Italia centrale*, in G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Lo stato. Le arti. La cultura*, I-III, Roma 1986, I, pp. 23-60.

[3] Siena è centro gotico per eccellenza per tutto il Quattrocento per A. Schmarsow, *Antonio Federighi de' Tolomei, ein Sienesischer Bildhauer des Quattrocento*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 12, 1889, p. 277. Si legano a questa convinzione le trasformazioni dovute al neogotico senese, con radici sin nel secolo XVII, che coinvolsero, tra gli altri, i due più noti palazzi di Luca di Barolo Luponi da Bagnacavallo: quello del Capitano (1449 c.), trasformato (1852-54) da Giulio Rossi; e il Marsili (1444-50 c.), trasformato (1872-73) dall'allievo più attivo del Rossi, Giuseppe Partini; anche il quattrocentesco palazzo Tegliacci-Bonsignori, ora sede della Pinacoteca nazionale, fu rimaneggiato dal Rossi nel 1848. Cfr. in generale per tali interventi P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze 1988.

[4] Sulla definizione di Siena come "roccaforte dell'antirinascimento" avanzata da O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Berlin 1923, I, p. 305, cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Appunti attorno a Jacopo della Quercia (1370?-1438)*, in "Rassegna d'arte senese", XVII, 1924, 1-2, pp. 65-78; il Rinascimento di Siena rientra nelle definizioni di "Rinascimento umbratile" coniata da Roberto Longhi (1926), in quella di "Antirinascimento" di Eugenio Battisti (1962) e nella più recente di "Pseudo-Rinascimento" di F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. I, Torino 1983, pp. 545-572, che pure partono da diverse premesse. Sulla produzione artistica senese del Quattrocento si veda, in generale, K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York 1988; L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano 1993; D. L. Kawsky, *The survival, revival, and reappraisal of artistic tradition: civic art and civic identity in Quattrocento Siena*, Ph. D. Princeton University 1995, Ann Arbor 1996.

[5] F. Braudel, *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Torino 1986, al cap. *Gli elementi decorativi rinascimentali arrivano in ordine sparso*, p. 58 sgg.

[6] C. Seymour Jr, *Jacopo della Quercia Sculptor*, New Haven-London 1973, p. 3.

[7] Il legame tra la nuova architettura senese e l'opera di Jacopo è stato affermato da P. Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena e Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, I, Urbino 1949, pp. 137-167, in uno dei rari tentativi di sintesi sull'architettura senese del secolo XV.

[8] I nobili sarebbero stati privati dei nuovi diritti subito dopo la morte di Pio II (1464): cfr. I. Polverini Fosi, *"La comune, dolcissima patria". Siena e Pio II*, in *I ceti dirigenti della Toscana del Quattrocento*, Firenze 1987, p. 513.

[9] I Monti erano costituiti da alleanze di famiglie, dette anche Ordini, ed erano chiamati a formare il concistoro tramite loro rappresentanti. Nel secolo XV l'autorità del concistoro, che era il vero e proprio organo di governo, fu progressivamente assunta dalla balìa, un collegio straordinario e più ristretto, ancora rappresentativo della alleanza al governo. Solo dopo il 1492 l'autorità, già passata definitivamente alla balìa, sarebbe stata esercitata per essa da un triumvirato dominato dal Petrucci: cfr. J. Hook, *Siena. Una città e la sua storia*, Siena 1988 (1a ed. London 1979), p. 134 sgg.

[10] A. Esch, *Sul rapporto tra arte e economia nel Rinascimento italiano*, in A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino 1995, p. 13, considera questa condizione comune alla maggior parte dei centri italiani all'inizio del secolo XV.

[11] Risalgono al 1459 i primi acquisti di terreno: per l'intera vicenda, cfr. il saggio di Nicholas Adams in questo volume. Tra il 1457 e il 1459 è presente a Siena anche Donatello, che al termine chiederà di potersi trasferire in città. Sul suo contributo all'arte senese, cfr. V. Herzner, *Donatello in Siena*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, pp. 161-186, con docc., e A. Bagnoli, *Donatello e Siena*, in Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 163-169 e 170-189.

[12] C. H. Clough, *Pandolfo Petrucci e il concetto di "magnificenza"*, in Esch, Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia*... cit., pp. 383-397. Il Petrucci conosceva da tempo Francesco di Giorgio per essere stato nominato con lui e con Paolo Vannocci Biringucci operaio della fabbrica di Cerreto nel 1480. Non è stato sinora attribuito con certezza il palazzo iniziato a costruire dal fratello di Pandolfo, Giacomo,

nel 1489 accanto al duomo e trasformato nell'attuale palazzo Reale. Sull'argomento, R. Terziani, *Una ipotesi sui palazzi di Giacoppo Petrucci e di Antonio Bichi*, in P. Pertici, *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento. L'Ufficio dell'Ornato (1428-1480)*, Siena 1995, pp. 143-144.

[11] P. A. Riedl, M. Seidel (a cura di), *Die Kirchen von Siena*, I, 1-3, München 1985 e II, 1-3, München 1992. L'imponente ricerca documentaria avviata dai due studiosi che ne coordinano lo svolgimento e la pubblicazione procede in ordine alfabetico ed è sinora giunta sino alla lettera D. Cfr. la recensione ai primi tre volumi di R. Bonelli, in "Architettura, storia e documenti", 1986, 2, pp. 117-119 e di J. Pope-Hennessy, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, pp. 512-513.

[12] D. Carl, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei ciborî quattrocenteschi con un 'excursus' per la storia architettonica della chiesa*, in "Rivista d'Arte", s. 4, 42, 1990, pp. 3-74. Lo Spannocchi divenne "depositario" della Camera apostolica nel 1458, l'anno di elezione di Pio II, ma era già presente come banchiere a Roma e a Napoli (dal 1453). Cfr. U. Morandi, *Gli Spannocchi: piccoli proprietari terrieri, artigiani, piccoli, medi e grandi banchieri*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, Napoli 1978, III, pp. 91-120, e F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma 1996, pp. 122-124.

[13] Le spoglie furono traslate da Pienza a Siena come narrato da Pio II Piccolomini, *I commentarii*, a cura di L. Totaro (d'ora in poi Piccolomini-Totaro), I-II, Milano 1984, I, pp. 330-333 (libro II). Del nuovo sepolcro marmoreo, distrutto nell'incendio del 1655, sopravvivono i due busti dei genitori del papa, attribuiti a Antonio Federighi. Cfr. R. Bartalini, *Il tempo di Pio II*, in Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio...* cit., pp. 99 e 105 nn. 29-31, e R. Rubistein, *Pius II as a patron of Art, with a special Reference to the History of the Vaticana*, Ph. D. Diss., Courtauld Institute of Art, London University, 1957, I, p. 56 sgg., che cita la presenza del disegno di un capitello della tomba nel *De' capitelli delle colonne* di Teofilo Gallaccini (ms. S.IV.3, c. 60v) della Biblioteca Comunale di Siena. Sulla ricostruzione della tomba cfr. G. Gentilini, C. Sisi (a cura di), *Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Firenze 1989, I, p. 70 sgg. Bartalini, *Il tempo di Pio II*... cit., p. 99, attribuisce ancora al Federighi, che fu pagato nello stesso anno, la ristrutturazione degli ambienti del convento, dove Pio II soggiornò nel 1460. A. Toti, *La chiesa di San Francesco e i Piccolomini*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", 1, 1894, pp. 77-97, e in particolare alle pp. 88-89, lega all'attenzione di Pio II per San Francesco la più impegnativa opera pubblica senese di quegli anni, il tratto di mura iniziato nel 1416, ma realizzato negli anni 1462-73, tra porta Ovile e poco oltre porta Follonica, includendo chiesa e convento. Cfr. D. Balestracci, G. Piccini, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie*, Firenze 1977, p. 29; S. Pepper, N. Adams, *Armi da fuoco e fortificazioni. Architettura militare e guerre d'assedio nella Siena del XVI secolo*, Siena 1995 (1a ed. Chicago 1986), p. 36, e il commento del Gallaccini riportato in G. Gigli, *Diario Senese*, Lucca 1723, I, p. 490 sgg. e citato da E. Pellegrini, *Le fortezze della Repubblica di Siena*, Siena 1992, p. 12 sgg.

[14] V. Lusini, *La basilica di San Francesco in Siena*, in "La Diana", I, 1926, IV, pp. 241-262, in particolare alla p. 256, cita i *Diarj... delle cose senesi del suo tempo* di Allegro Allegretti (in L. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1783, XXIII, p. 770) che attribuisce l'innalzamento del tetto del 1482 a "Francesco di Giorgio di Martino nostro concittadino il quale sta col duca d'Urbino, ma mandocci due savi garzoni e nostri concittadini"; vedi anche A. Liberati, *Chiesa e convento di San Francesco*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXV, 1958, pp. 142-150.

[15] C. B. Strehlke, *Art and Culture in Renaissance Siena*, in Christiansen, Kanter, Strehlke, *Painting in Renaissance Siena*... cit., pp. 33-60, menziona, tra le opere commissionate dal Comune subito dopo il 1403, anno di formazione del nuovo governo, gli affreschi della cappella dei Signori nel palazzo Pubblico a Taddeo di Bartolo (1406); il ciclo di affreschi dedicati al papa senese Alessandro III Bandinelli nella sala di Balia a Spinello Aretino (1408); la fonte del battistero di San Giovanni ad artisti senesi tra cui lo stesso Jacopo della Quercia e ai fiorentini Ghiberti e Donatello (1416-17).

[16] Seymour Jr, *Jacopo della Quercia*... cit., pp. 17-18. Cfr. R. Krautheimer, *Quesiti sul sepolcro di Ilaria*, in G. Chelazzi Dini (a cura di), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, Atti del Convegno di Studi (Siena 2-5 ottobre 1975)*, Firenze 1977, pp. 91-97, e J. Beck, *Jacopo della Quercia*, I-II, New York 1991, II, pp. 142-148.

[17] La cornice di imposta degli archi è spesso proseguita sui pilastri nell'architettura senese dei secoli precedenti: un illustre esempio è dato dal primo piano della facciata di palazzo Tolomei, ma anche dal palazzo Sansedoni così come nel disegno di progetto discusso da F. Toker, *Gothic Architecture by remote control: an illustrated building contract of 1340*, in "Art Bulletin", 67, 1985, pp. 67-95.

[18] Hook, *Siena*... cit., pp. 48, 130, 196 n. 13, sottolinea l'importanza attribuita dai senesi alla loggia come stimolo per le attività commerciali. Dal punto di vista architettonico, la loggia senese si può avvicinare solo genericamente alla fiorentina loggia dei Lanzi, di tutt'altra dimensione e posizione nel contesto urbano, mentre dal punto di vista del programma scultoreo essa si mise certamente in gara con quello fiorentino dell'Orsanmichele. S. Hansen, *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987, ha stabilito che nel 1428 la costruzione fu affidata a Paolo di Martino, preferito al Fioravanti consigliato da Jacopo della Quercia e a Giovanni da Siena, allora a Ferrara. Dopo il 1438, anno di morte di Jacopo, i lavori sarebbero proseguiti con Pietro del Minnella e dal 1440 con Giovanni Borghesi. La loggia fu completata nel 1442. Le sculture furono realizzate dal Federighi tra il 1457 e il 1461 (*San Pietro*, poi trasportato sulla facciata del duomo, *Sant'Ansano*, *San Vittore*, *San Savino*) e dal Vecchietta (*San Paolo*, *San Pietro*); Urbano da Cortona realizzò la panca sinistra, finita nel 1462, e ancora il Federighi la destra, tra il 1463-65, finita sul retro da Giovanni di Stefano. Cfr. E. M. Richter, *The Sculpture of Antonio Federighi*, Ph. Diss. New York, Columbia University, 1984, Ann Arbor 1987.

[19] G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I-III, Siena 1854-56, II, 1854, doc. 153, p. 191; la presenza di un progetto di Jacopo per la loggia è stata sostenuta fra gli altri da P. Bacci, *Jacopo della Quercia*, Siena 1929, pp. 308 e 314-318, e più recentemente da Seymour Jr, *Jacopo della Quercia*... cit., pp. 59-60, e Hansen, *Die Loggia*... cit., p. 101 sgg. Jacopo fu forse chiamato a questo incarico in quanto operaio del duomo, oltre che per la sua fama, visto che dalla data del primo incarico a Caterino Corsino (1417), sottoposto al parere di tre operai di San Paolo, si erano accese dispute tali che nel 1421 il concistoro aveva chiesto al consiglio del popolo di eleggere una commissione per esprimere un parere definitivo su progetti alternativi, esposti davanti alla casa della Mercanzia e successivamente conservati nella sala del consiglio del popolo. Non sappiamo se le edicole siano anch'esse riferibili al disegno originario: si noti che l'edicola che accoglie il *San Pittore* del Federighi è più piatta delle altre e mostra una cornice di appoggio conclusa, mentre negli altri casi la cornice pare voler proseguire sul pilastro.

[20] L'aspetto attuale fu raggiunto malgrado un primo parere (1739) del granduca Francesco I, contrario a variazioni della loggia. Dopo che Vanvitelli e Fuga proposero nuovamente (1765) l'innalzamento dell'attico, esso fu realizzato nel 1766 da Girolamo Testa; cfr. Hansen, *Die Loggia*... cit., p. 49.

[21] M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, pp. 25, 35, 41, riedito a Milano 1994, con un saggio di H. Burns e apparati in aggiunta.

[22] G. Urban, *Zum Neubau von St. Peter unter Papst Nikolaus V*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, pp. 131-173; Ch. R. Mack, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino*, Ph. D. Diss., Chapel Hill University 1972; F. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma, I. Stralci del corteggio mediceo (con qualche briciola di Filarete)*, in "Prospettiva", 64, 1991, pp. 49-59 e id., *Bernardo Rossellino a Roma, II. Tra Giannozzo Manetti e Giorgio Vasari*, in "Prospettiva", 65, 1992, pp. 31-43.

[23] Piccolomini-Totaro, II, p. 1760 (libro IX): "Frons ipsa templi ... vetustarum aedium prae se formam tulit".

[24] A. Tönnesmann, *Pienza. Städtbau und Humanismus*, München 1990, p. 33 sgg., propone come modello per l'interno del duomo di Pienza quello di chiese gotiche italiane tra cui lo stesso duomo di Siena, piuttosto che quello di chiese d'oltralpe; A. Schiavo, *Monumenti di Pienza*, Milano 1942, p. 27, ha giustamente notato che il rialzo aggiunto sul tronco di trabeazione e sui capitelli dei pilastri interni si richiama alla tradizione toscana anche se Pio II ne parla come di un ripiego; cfr. anche C. Faldi Guglielmi, *Pienza: duomo*, Bologna 1990; M. Forlani Conti (a cura di), *Il duomo di Pienza, 1459-1984. Studi e restauri*, Firenze 1992; la più recente discussione sulla facciata del duomo pientino nell'ambito dei riferimenti e delle architetture del Rossellino è di M. Bulgarelli, *La cappella Cardini a Pescia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 78-82.

[27] Non è stato solitamente accettato, né pare verosimile il rapporto di dipendenza inverso tra i due palazzi proposto da Ch. R. Mack, *The Rucellai Palace: Some New Proposals*, in "The Art Bulletin", 56, 1974, pp. 517-529, e id., *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca-London 1987.

[28] Si tratta di una correzione prospettica che vede il progressivo allargarsi delle campate dagli angoli alla mezzeria, la quale pressappoco coincide con il limite della facciata nascosta dal duomo. Le campate passano dai 3,89 e 3,92 m (spazio compreso tra le paraste nelle due campate sugli angoli sinistro e destro) ai 4,52 e 4,54 (campate sinistra e destra al centro) con la considerevole variazione massima di 0,65 m. La deformazione introdotta sembra rispondere a una correzione prospettica o alla necessità di rinforzare l'asse centrale, così come la parasta sull'angolo tra la piazza e la via è a sua volta più larga delle altre (1,06 m invece di 0,75-0,76). Ringrazio Nicholas Adams con il quale ho effettuato le misurazioni che danno conferma di quanto già in parte riscontrabile in C. Stegmann, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, I-XII, München 1885-1909, III, 2, p. 6, fig. 3, e nel più recente rilievo di G. Cataldi, C. Cocchieri, L. Di Cristina, F. Formichi, G. Fusco, L. Marcucci, *Rilievo di Pienza*, Firenze 1977, dove mancano però le quote.

[29] Piccolomini-Totaro, II, pp. 1766-1769 (libro IX): "novis eum praefecit operibus".

[30] La loggia è comunemente chiamata "loggia del papa". J .T. Paoletti, *Antonio Federighi: a documentary re-evaluation and a new attribution*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 17, 1975, pp. 87-143, e in particolare alle pp. 90 e 96, ricorda che il Federighi venne pagato nel 1462, dopo 18 mesi di lavoro. Il papa aveva in precedenza rifiutato il progetto preparato dal Vecchietta e caldeggiato dal Comune. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma, II*... cit., p. 41 n. 28, osserva giustamente che il Vecchietta non si recò a Roma, come vuole la tradizione, per presentarne il progetto al papa, allora alle porte di Siena.

[31] La loggia Rucellai è similmente collocata al termine di un isolato, che solo nel 1462-63 si poté demolire in parte per dar luogo alla loggia e ad una piccola piazza di fronte al palazzo: secondo B. Preyer, *The Rucellai Loggia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXL, 1977, 2, pp. 183-195, a quel tempo fu variato, probabilmente da Antonio di Migliore, un primo progetto dell'Alberti.

[32] Ringrazio gli architetti Sandro Bagnoli e Stefano Amidei che mi hanno guidato nella visita alla loggia in restauro: dai ponteggi ho potuto esaminarne da vicino le parti scolpite e i capitelli. Il muro di fondo della campata centrale cela alcuni ambienti che sarà necessario indagare a fondo, in un futuro e auspicabile studio, per esaminare la possibilità che in quella posizione si prevedesse un affaccio o la collocazione di una qualche effigie affacciata dall'alto. Cfr. A. Tailetti, *La Loggia del Papa*, Siena 1965.

[33] A. L. Jenkens Jr, *The Palazzo Piccolomini in Siena: Pius II's Architectural Patronage and his Afterlife*, Ph. D. Diss., New York University, 1994, p. 72 sgg. Ringrazio vivamente l'autore per avermi concesso di consultare il suo lavoro.

[34] Allegretti, *Diarj*... cit., XXIII, p. 773, e S. Tizio, *Historia Senensis*, Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Chigi G.I.35-38, 35, f. 40v, ricordano la data di inizio dei lavori, discussa da C. Fabriczy, *Giuliano da Majano in Siena*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 24, 1903, pp. 322-323, insieme alla presenza di Pietro Paolo del Porrina, responsabile della costruzione del palazzo Vescovile a Pienza e "guida e sollecitatore", secondo l'Allegretti, del palazzo Piccolomini di Siena. Cfr., per l'ampia documentazione e la cronologia, Fabriczy, *Giuliano da Majano*... cit., pp. 137-176. Mack, *Pienza*... cit., p. 108, propone il Porrina come tramite di un ipotetico disegno del Rossellino per il palazzo, come già Fabriczy, *Giuliano da Majano*... cit., p. 323. Nel 1480 intervenne la divisione delle proprietà tra Giacomo e Andrea Todeschini Piccolomini, figli di Laudomia, sorella del papa, che continuarono la costruzione sia per la parte denominata palazzo Nuovo, completata da Giacomo secondo il primitivo disegno, che per quella realizzata diversamente dal primo progetto e in forme assai tradizionali dal fratello Andrea, come discusso e approfondito da Jenkens Jr, *The Palazzo Piccolomini*... cit., p. 60 sgg.

[35] Il palazzo è comunemente chiamato "delle Papesse". La presenza di archi al piano terreno, già comune in tanti palazzi-bottega toscani del Medioevo e nello stesso palazzo Pubblico di Siena ma divenuta assai rara a Firenze, venne invece acquisita e trasformata nei palazzi senesi di questa fase (le botteghe furono realmente utilizzate nel palazzo Todeschini Piccolomini). A Firenze costituiscono una coeva eccezione il palazzo Ilarioni-Canigiani, come gentilmente segnalatomi da Riccardo Pacciani, e pochi altri esempi segnalati da Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., pp. 252-253: cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, I-II, Firenze 1972, II, pp. 673-674; H. Saalman, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti e Rossellino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXV, 1966, 3, pp. 151-164; B. Preyer, *The "chasa over palagio" of Alberto Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and its later Remodelling*, in "The Art Bulletin", LXV, 1983, 3, pp. 387-401. Sulla studiata configurazione delle arcate terrene nella tradizione fiorentina, cfr. l'ottimo S. Sinding Larsen, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, in " Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", VI, 1975, pp. 163-212 e ill.

[36] Fabriczy, *Giuliano da Majano*... cit., pp. 320-321; l'autore esclude che il "Bernardus" menzionato nello stesso documento del 1463 (Milanesi, *Documenti*... cit., II, doc. 323) sia il Rossellino, allora occupato in Pienza, e dà notizia di lavori di scultura di Urbano da Cortona per il palazzo, comprese alcune finestre "non fornite di marmo". Sulle successive e non risolte discussioni sulla identificazione di "Bernardus", cfr. A. Markham, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Ph. D. Diss., New York University, 1968, pp. 48-49.

[37] Pare che la costruzione si interrompesse nel 1472 per mancanza di denaro. Per l'incendio del 1523 segnalato da Tizio e la ricostruzione del palazzo, N. Mengozzi, *Ascanio Piccolomini quinto arcivescovo di Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", 19, 1912, pp. 326-327.

[38] A. Lisini, *L'architetto di palazzo Spannocchi*, in "Miscellanea storica senese", III, 1895, pp. 59-60; S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, doc. 146, p. 247; Fabriczy, *Giuliano da Majano*... cit., pp. 324-327; Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., pp. 243-258. Alla facciata originaria a cinque campate su via dei Banchi di sopra, il Partini aggiunse la facciata laterale tra il 1880 e il 1881, come M. C. Buscioni, *Giuseppe Partini architetto del Purismo senese*, Milano 1981.

[39] Busti in facciata erano esibiti dal palazzo di Diomede Carafa a Napoli (cfr. il saggio di Andreas Beyer su Napoli nel presente volume) anche se non si può parlare di un diretto influsso figurativo. Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., pp. 190-191, collega la soluzione del cornicione del palazzo a quella della cantoria di Donatello nel duomo di Firenze, per la quale Giuliano aveva fornito le teste scolpite.

[40] A. Bruno, G. Pin, *Il Palazzo di San Galgano in Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", 88, 1981, pp. 54-70, e *Processi di alterazione delle arenarie plioceniche utilizzate in monumenti del senese. Le arenarie del Palazzo di San Galgano in Siena*, in "Bollettino d'Arte", 26, 1984, anno LXIX, serie IV, pp. 135-144. Poco si sa su un altro interessante edificio coevo, il palazzo Del Vecchio, poi Accarigi, iniziato secondo l'Allegretti nel 1472 su tre piani a bugne piatte e bifore con gigli, discusso da Fabriczy, *Giuliano da Majano*... cit., p. 329, e ripreso da Pertici, *La città magnificata*... cit., pp. 129-130, doc. 124.

[41] Bartalini, *Il tempo di Pio II*... cit., p. 105 nn. 34 e 40, chiarisce la cronologia dell'opera, deliberata nel 1460 ma iniziata probabilmente dal 1466 in poi come dal documento rinvenuto da Carla Zarrilli nell'Archivio Opera Metropolitana di Siena, 28, *Deliberazioni E7*, c. 20r, e conferma, sulla base del Tizio, il 1483 come anno di morte del Federighi. Cfr. J.T. Paoletti, *Quercia e Federighi*, in "The Art Bulletin", L, 1968, pp. 281-284; e id., *Antonio Federighi: a documentary re-evaluation*... cit., pp. 87-143, in particolare alla p. 92, aveva già proposto il 1483 come plausibile anno di morte del Federighi anche perché dal 1482 scompare del tutto dai libri dell'Opera del Duomo.

[42] A. Liberati, *S. Clemente ai Servi di Maria*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", s. III, L, 1943, pp. 47-54, e Z. Pepi, *La Basilica di S. Maria dei Servi*, Siena 1970.

[43] Tafuri, *Le chiese*... cit., p. 26. Già Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena*... cit., p. 150, ne notava il portale simile a quello di palazzo Bandini-Piccolomini.

[44] Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., pp. 259-272.

[45] D. Gallavotti Cavallero, *Francesco di Giorgio di Martino, architetto, ingegnere, scultore, pittore, bronzista' per la SS. Annunziata di Siena*, in "Paragone arte", XXXVI, 1985, 427, pp. 47-56; id., *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicende di una committenza artistica*, Pisa 1985, pp. 200-207; id. e A. Brogi, *Lo Spedale Grande di Siena*, Firenze 1987, pp. 6-70.

[46] Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena*... cit., pp. 148-151.

[47] Di fronte all'attribuzione a Francesco del Guasta (ibid., p. 150) le fonti documentarie fanno risultare solo Corso di Bastiano come scalpellino della facciata e della decorazione

interna (Riedl, Seidel [a cura di), *Die Kirchen von Siena*... cit., vol. 2. 1-1, p. 57 sgg.); a lui viene dubitativamente attribuita l'esecuzione come scalpellino della facciata di Santa Maria delle Nevi da H. Steinz-Kecks, *Santa Caterina in Fontebranda. Storia della costruzione*, in *L'Oratorio di santa Caterina in Fontebranda. Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, Siena 1990, pp. 11-15.

[48] Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena*... cit., p. 151. Meno convincente pare l'attribuzione del palazzo Bandini-Piccolomini al Federighi da parte di B. Mantura, *Contributo ad Antonio Federighi*, in "Commentari", n. s., XIX, 1968, 1-2, pp. 98-110, mentre è da notare con Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., p. 146, la forte similitudine tra il portale di palazzo Bandini-Piccolomini e quello del palazzo napoletano del Miraballi, socio dello Spannocchi.

[49] C..Bertelli, *Storia di due città: Siena e Venezia*, in H. Millon e V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, pp. 373-397.

[50] Tafuri, *Le chiese*... cit., p. 35.

[51] Ibid., pp. 25-26; M. Bertagna, *La basilica di San Bernardino all'Osservanza di Siena. Notizie storico-artistiche*, in "Archivium Franciscanum Historicum", LVI, 1963, pp. 284-331 e 390-438, e M. Cordaro, *L'architettura della basilica e del convento dell'Osservanza*, in *L'Osservanza di Siena*, Milano 1984, pp. 21-50. Le volte a vela che coprono le campate della navata mostrano una impostazione simile a quella del duomo di Faenza, iniziato nel 1474 da Giuliano da Maiano, il quale aveva appena lasciato Siena.

[52] Fu Luca Signorelli che si recò a Gubbio per richiedere a Francesco, nel giugno 1484, il disegno per la chiesa, fondata il 6 giugno 1485. Cfr. l'ottimo rilievo commentato e interpretato da P. Matracchi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona 1991, e M. Gori Sassoli, *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, Cortona*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 244-251.

[53] Strehlke, *Art and Culture in Renaissance Siena*... cit., pp. 56-57.

[54] A. Marelli, *Santa Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena 1908.

[55] Rispetto al San Bernardino in Urbino, Francesco aggiunge un "recinto" orizzontale tangente agli archi delle nicchie su cui innalza l'ordine superiore da cui spicca la volta a botte della navata. Per ulteriori considerazioni sugli ordini impiegati nella chiesa, cfr. F. P. Fiore, *Gli ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio*, in J. Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, Atti del Convegno (Tours 9-14 giugno 1986)*, Paris 1992, pp. 59-67 e Matracchi, *La chiesa*... cit.

[56] La tavola, dipinta tra il 1472 e il 1474, presenta diverse mani su di una preparazione di Francesco di Giorgio, come discusso da Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., in particolare alle pp. 300-305.

[57] Tafuri, *Le chiese*... cit., pp. 41-43.

[58] Matracchi, *La chiesa*... cit., p. 61, ha notato che le paraste esterne, in asse con le paraste interne, mostrano una larghezza maggiore di quelle, e ciò conferma la volontà di controllare l'effetto delle deformazioni introdotte nelle facciate. Altre osservazioni su irregolarità e soluzioni costruttive sono utilmente individuate e commentate dall'autore.

[59] L. Michelini Tocci, *Disegni e appunti autografi di Francesco di Giorgio in un codice del Taccola*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I-II, Roma 1962, II, pp. 203-212 e id., *Das Skizzenbuch des Francesco di Giorgio Martini. Vat. Urb. lat. 1757*, Zürich 1989.

[60] F. P. Fiore, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1978; P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991; M. Mussini, *Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito*, Parma 1991; G. Scaglia, *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, Bethlehem-London-Toronto 1992; M. Mussini, *La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 358-379; H. Burns, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, ibid., pp. 330-357; F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio's Treatises*, in V. Hart, P. Hicks (a cura di), *Paper palaces*, in corso di stampa.

[61] H. Burns, *Progetti per la nuova casa della Sapienza, Siena*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 296-301.

[62] La configurazione di una loggia tra corpi avanzati a U, utilizzata da Francesco nel convento di Santa Chiara a Urbino e in altre occasioni, è stata legata da Bertelli, *Storia di due città*... cit., pp. 390-391 n. 66, alla esperienza del senese presso il Vecchietta, che aveva raffigurato un simile impianto architettonico nel palazzo Branda Castiglioni a Castiglione Olona, e alla conoscenza dell'ospedale della Scala, con la sua complessa articolazione su sostruzioni.

[63] Diversamente da M. Kiene, *I progetti di Giuliano da Sangallo per l'Università di Siena*, in *L'Università di Siena. 750 anni di storia* cit., pp. 517-537, si tratta di progetti ben diversi da quelli elaborati da Francesco. Un accostamento tra l'impianto per la Sapienza senese studiato da Giuliano e il palazzo della Rovere iniziato contemporaneamente dall'architetto fiorentino è stato avanzato da F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo Della Rovere in Savona*, in S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Savona 1989, pp. 261-276.

[64] M. Tafuri, *La chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta a Siena*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 302-317. Si noti che la soluzione è anche assonante con l'antico edificio "delle capocce", inserito nella raccolta di disegni antiquari dei Trattati (T, 74r).

[65] F. P. Fiore, *Il complesso chigiano de "Le Volte" presso Siena: il contributo storico-critico di una lettura del manufatto nell'attico del restauro*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1982, 16, p. 7582; id., *Il complesso chigiano de "Le Volte"*, in M. Forlani Conti (a cura di), *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, Siena 1982, pp. 97-112; id., *La Villa Chigi a "Le Volte" e il linguaggio architettonico peruzziano nella tradizione di Francesco di Giorgio*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi, pittura scena e Architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 133-167; id., *Villa Chigi alle Volte*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 318-325.

[66] Sulla sua attività, soprattutto di scultore, al ritorno a Siena da Urbino, F. Fumi, *Nuovi documenti per gli angeli dell'altar maggiore del Duomo di Siena*, in "Prospettiva", 26, 1981, pp. 9-25; C. Sisi, *Giacomo Cozzarelli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, pp. 540-547; A. Bagnoli, *Gli Angeli dell'altare del Duomo e la scultura a Siena alla fine del secolo*, in Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 414-419.

[67] A. Ferrari, R. Valentini, M. Vivi, *Il Palazzo del Magnifico a Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XCII, 1985, pp. 107-153; F. Cantatore, *Opere bronzee*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit. , pp. 326-328.

[68] È probabilmente per la forte semplificazione, la sovrapposizione di oculi circolari alle finestre della facciata e i caratteri del portale che al Cozzarelli è stato tradizionalmente attribuito anche il palazzo Ottieri, poi Costantini, sulla via Romea. Sul versante adriatico ampie sperimentazioni sulla via di Francesco di Giorgio saranno tentate con successo da Girolamo Genga.

[69] M. Luni, *Ciriaco di Ancona e Flavio Biondo: la riscoperta dell'antico a Urbino nel Quattrocento*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Venezia 1992, pp. 41-45.

[70] F. Negroni, *Il Duomo di Urbino*, Urbino 1993.

[71] Piccolomini-Totaro, I, pp. 664-667 (libro IV): Pio II esprime il dubbio di una complicità di Federico, che non ritiene peraltro erede legittimo di Guidantonio, forse per meglio servirsene come suddito.

[72] W. Tommasoli, *La vita di Federico di Montefeltro (1422-1482)*, Urbino 1978, p. 17: cfr. la biografia del contemporaneo P. Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'Illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, a cura di W. Tommasoli, Urbino 1966.

[73] Tommasoli, *La vita di Federico*... cit., p. 6.

[74] L. Michelini Tocci, *Federico da Montefeltro e Ottaviano Ubaldini della Carda*, in Cerboni Baiardi, Chittolini, Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro*... cit., I, pp. 295-344.

[75] M. Bonvini Mazzanti, *Battista Sforza Montefeltro*, Urbino 1993.

[76] M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Urbino 1450*, in Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino*... cit., pp. 75-79, suppone che a indicare Maso a Federico fosse il frate domenicano e pittore Bartolomeo Corradini, altrimenti detto fra' Carnevale. Andrebbe considerata la possibilità che l'intera facciata, rimasta in mattoni, dovesse essere rivestita di lastre marmoree, visto che il portale reca ai fianchi la preparazione per l'ammorsatura.

[77] A. Bruschi, *Osservazioni sulle architetture dipinte di Piero della Francesca*, in "Cultura e scuola", XXXIV, 1995, 134 (*Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani. Piero della Francesca*, a cura di A. Ugguccioni), pp. 102-125, e id., *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, in C. Ceri Via (a cura di), *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Venezia 1996, pp. 265-300, soprattutto alla p. 282.

[78] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milano 1975 e 1977, I, p. 99 sgg. Per una derivazione dal sepolcro Bruni di Rossellino propende A. Markham Schultz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton

1977, pp. 33-34.

[79] Bruschi, *Osservazioni*... cit., p. 2, nota come una simile "cornice architravata" o "trabeazione bipartita" si trovi contemporaneamente nel partito superiore interno del Tempio Malatestiano di Rimini. Sull'argomento cfr. H. Burns, in questo volume.

[80] A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres*... cit., pp. 32-35.

[81] B. Cleri, *Fra' Carnevale e la cultura prospettica urbinate*, in Ceri Via (a cura di), *Città e Corte*... cit., p. 354. Sull'appartenenza di quest'ala alla primitiva fase del palazzo si è espressa già la letteratura più antica, ripresa da P. Rotondi a partire dal suo saggio *Appunti e ipotesi sulle vicende costruttive del palazzo Ducale di Urbino*, in "Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura", XIV, 1942, 1-2, pp. 3-49, 189-235. L'ipotesi di un inizio della costruzione di questa ala già al tempo di Guidantonio è stata sostenuta più recentemente da M. L. Polichetti (a cura di), *Il Palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche*, I-II, Urbino 1985, I, p. 163. Per una sintesi e una discussione sulla storia della costruzione, F. P. Fiore, *Il palazzo Ducale di Urbino*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 164-179.

[82] G. Franceschini, *Figure del Rinascimento Urbinate*, Urbino 1959, p. 85.

[83] Sulla formazione di Luciano Laurana, per molti aspetti ancora sconosciuta, cfr. tra gli studi che ne discutono il contributo urbinate P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, I-II, Urbino 1950-51; H. Saalman, *The Ducal Palace of Urbino*, in "The Burlington Magazine", 113, 1971, 814, pp. 46-51; M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La "Città ideale" di Urbino*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983, pp. 71-78; G. Volpe, *Matteo Nuti, architetto del Malatesta*, Venezia 1989, pp. 58-62; per la "patente" vedi L. Michelini Tocci, *I due manoscritti urbinati dei privilegi dei Montefeltro con un'appendice lauranesca*, in "La Bibliofilia", LX, 1958, pp. 206-257, e A. Bruschi, *Nota introduttiva a Federico da Montefeltro. Patente a Luciano Laurana*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 1-17; W. Lutz, *Der Architekt Luciano Laurana*, Augsburg Un. Diss., 1994, Augsburg 1995.

[84] Sulla sequenza degli ambienti papali nel palazzo Vaticano e in palazzo Venezia a Roma, cfr. Ch. L. Frommel in questo volume. Per confronti con il palazzo di Urbino, vedi A. Tönnesmann, *Le Palais ducal d'Urbino. Humanisme et réalité sociale*, in J. Guillaume (a cura di), *Architecture et vie sociale*, Paris 1994, pp. 137-153 e id., *Il Palazzo Ducale di Urbino: economia e committenza*, in Esch, Frommel, *Arte, committenza ed economia*... cit., pp. 399-411.

[85] La soluzione si differenzia radicalmente da quella dei cortili fiorentini con colonna in angolo: cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 44 sgg., e H. Burns, *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977)*, I-II, Firenze 1980, I, pp. 105-123, oltre che entrambi gli autori in questo volume.

[86] L'identificazione del capitello impiegato sulle colonne del cortile urbinate con quello della Domus Flavia sul Palatino è stata avanzata da G. Martines, *La costruzione del Palazzo Ducale di Gubbio: invenzioni e preesistenze*, in Cerboni Baiardi, Chittolini, Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro*... cit., II, pp. 171-185. Pare superata l'ipotesi di una derivazione di queste e altre soluzioni del palazzo da Piero della Francesca sostenuta da M. Salmi, *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Firenze 1945, e id., *Il Palazzo Ducale di Urbino e Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, I, Urbino 1949, pp. 11-55, discussa da F. P. Fiore, *Piero della Francesca, Luciano Laurana e la nuova architettura nella Urbino di Francesco di Giorgio*, in "Cultura e scuola", XXXIV, 1995, 134 (*Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani. Piero della Francesca*, a cura di A. Ugucciori), pp. 126-135 e id., *Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel palazzo Ducale di Urbino*, in Ceri Via (a cura di), *Città e Corte*... cit., pp. 245-262. Cfr. sull'argomento E. Battisti, *Piero della Francesca*, nuova ed. rivista con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, I-II, Milano 1992, I, p. 244 sgg. (1a ed. Milano 1971).

[87] Sarebbe interessante poter riscontrare un eventuale richiamo di questi ultimi ai capitelli pseudo-compositi dell'ordine superiore del Pantheon, non più visibile perché sostituito come in S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996.

[88] Bruschi, *Osservazioni*... cit., pp. 110-111 e id., *Urbino*... cit., pp. 294-295.

[89] Nella seconda loggia le colonne e le paraste sono alte 3,05 e 4,04 m, base e capitello compresi; l'intero ordine con la trabeazione è di 4,875 m in altezza. Le misure corrispondenti nella terza loggia sono di 3,45; 3,99; 4,815 m. Ringrazio Felice Ragazzo, che nel 1992 ha eseguito tali misurazioni insieme a Fabio Spera, per avermi permesso di studiarle e utilizzarle. Si noti che le colonne del cortile (base e capitello compresi) sono nella diversa proporzione di circa 1:10, mentre la diminuzione degli ordini sovrapposti raccomandata da Vitruvio (di 1/4 rispetto agli ordini inferiori) pare presente nelle paraste sovrapposte in angolo del cortile. Simile diminuzione è stata notata sulla facciata dell'edificio di fondo della *Flagellazione* di Piero della Francesca da R. Pacciani, *Orientamenti architettonici in Piero della Francesca: Vitruvio, i "generi" degli ornati, gli edifici del primo Rinascimento fiorentino*, in Ceri Via (a cura di), *Città e Corte*... cit., p. 312. È probabile che la mancata diminuzione in altezza degli ordini delle logge dei Torricini sia stata condizionata dalle altezze dei piani del palazzo, tuttavia anche questa differenza con gli ordini nel cortile contribuisce a rendere problematica l'attribuzione di entrambi i progetti al Laurana. Poiché le sigle F.C. che compaiono nella loggia la collocano comunque negli anni dell'attività del Laurana o in quelli immediatamente successivi, non resterebbe che pensare a suggerimenti esterni e ipoteticamente di L. B. Alberti, cui si potrebbe legare almeno la soluzione generale, anche per la somiglianza sottolineata da C. Bertelli, *"La loggia avanti la Chiesa" a Mantova*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano 1994, pp. 242-251, a proposito dell'"ombrellone" del Sant'Andrea a Mantova.

[90] Qui le colonne (in proporzione di circa 1:9 compresi base e capitello) sono su piedistallo, mentre i capitelli del piano terreno presentano un raffinatissimo disegno pseudo-composito con volute a rosette. Anche in questo caso il secondo ordine non è diminuito rispetto al primo e i portali di accesso recano la sigla F.C.

[91] Lo scioglimento della società di Francesco di Giorgio con Neroccio, che si conclude con il compromesso del 6 luglio 1475, è l'avvenimento che si può più facilmente legare al trasferimento di Francesco in Urbino, anche se non si può escludere una sua precedente presenza saltuaria nel Montefeltro. Cfr. n. 107.

[92] M. Bruscia (a cura di), *La Data (Orto dell'abbondanza) di Francesco di Giorgio Martini*, Urbino 1990.

[93] L'attribuzione a Francesco di Giorgio e la discussione delle singole soluzioni sono state affrontate da F. P. Fiore, *Le residenze ducali di Urbino e Gubbio, "città in forma di palazzo"*, in "Architettura, storia e documenti", 1989, 1-2, pp. 5-34, e riprese da id., *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 74-125, in particolare alle pp. 78-89.

[94] Fiore, *Gli ordini*.., cit. e id., *Il palazzo Ducale*... cit., pp. 169-173.

[95] O. Raggio, *Lo studiolo del palazzo Ducale di Gubbio*, in Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino*... cit., pp. 361-365, e id., *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", Spring 1996, pp. 5-35.

[96] Tommasoli, *La vita di Federico*... cit., p. 143; M. Tafuri, *Il duomo di Urbino*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 186-207; Negroni, *Il Duomo*... cit., p. 49 sgg.; Bruschi, *Osservazioni*... cit., p. 109 n. 19 e id., *Urbino*... cit., p. 293. Per l'influenza del duomo di Urbino sull'architettura successiva, cfr. R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture, in Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Firenze 1989, I, pp. 201-222.

[97] Bruschi, *Osservazioni*... cit., p. 109 n. 17, nel paragonare l'impianto del duomo a quello della Pala Montefeltro, ritiene possibile che la crociera rappresentata nel dipinto potesse essere ulteriormente sormontata da archi con pennacchi e cupola. Anche se non si può escludere che l'architettura realizzata da Francesco di Giorgio nel duomo abbia reinterpretato un'idea architettonica preesistente, profonde differenze sono presenti nella chiesa eseguita: cfr. Fiore, *Piero della Francesca*... cit., pp. 130-132.

[98] Nel rilievo del Valadier, che trasformò la chiesa dal 1789 in poi, il coro risulta profondo 62 palmi, più i 15,5 palmi di profondità dell'abside terminale (1 palmo romano = 0,2234 m). Esso era perciò più lungo dei bracci del transetto. La volta a botte in mattoni sulla navata centrale (larga 54 palmi), impostata all'altezza di 65,5 palmi, era alta 82,5 palmi al colmo dell'intradosso. Il proporzionamento del duomo non corrisponde perciò al metodo illustrato da Francesco nel codice Magliabechiano (f. 41r e v) per una chiesa ideale. Solo se considerassimo il duomo attribuendogli navate minori uguali (sono in realtà differenti, di 24 e 22,5 palmi) e larghe la metà della navata centrale si potrebbe ipotizzare un parziale uso di quel metodo: l'altezza della volta corrisponderebbe in quel caso all'intersezione tra le diago-

nali del quadrato costruito sulla larghezza della chiesa e le pareti della navata centrale.

[99] Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., p. 336. Giuliano fu saltuariamente presente per la costruzione della basilica forse già dal 1477-78, come riporta anche A. Bruschi, *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in F. Citterio, L. Vaccaro (a cura di), *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, Brescia 1977, pp. 451-452, che ricostruisce le vicende della chiesa e dell'insieme sino al secolo XVIII.

[100] Tafuri, *Le chiese*... cit., p. 25.

[101] Si noti la forte similitudine tra questo capitello e quello, a foglie di acanto poggiate sul calato scanalato, conservato nel Museo Nazionale Romano e schedato da Carla Martini come non antico in A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano, La Scultura*, I, 2, Roma 1981, pp. 151-152 n. 46, ma che non si può escludere che avesse a sua volta un modello antico. H. Burns, *"Restauror delle ruyne antiche"; tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., ed. Milano 1994, pp. 151-181, considera i capitelli interni del San Bernardino come combinazione di due capitelli ionici presentati da Francesco nei Trattati magliabechiani ed è favorevole a un'attribuzione della cappella del Perdono allo stesso Francesco di Giorgio.

[102] Id., *San Bernardino a Urbino*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 230-243.

[103] F. P. Fiore, M. Tafuri, *Il convento e la chiesa di Santa Chiara a Urbino*, ibid., pp. 260-273.

[104] Tafuri, *Le chiese*... cit., p. 51, ipotizza che Francesco di Giorgio abbia trasformato dopo il 1482 in forma circolare la preesistente "chiesa degli omini", rappresentata in forma ancora rettangolare nel suo disegno ora conservato presso la biblioteca Laurenziana di Firenze (cod. Ashburnham 1828, appendice, ff. 66v-67r). In effetti, le indagini legate al restauro dell'interno della chiesa, recentemente promosso dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici delle Marche-Urbino e diretto dalla dott. Maria Giannatiempo, hanno permesso di osservare le fondazioni realizzate in un secondo momento per ridurre parte dello spazio rettangolare nella forma centrale sormontata da una cupola, pur senza permetterne ancora una certa datazione. Cfr. per precedenti notazioni H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e di Santa Chiara di Urbino*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 293-311.

[105] D. R. Coffin, *Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere*, in I. Lavin, J. Plummer (a cura di), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, I-II, New York-1977, I, pp. 88-97, e J. Ackerman, *La villa*, Torino 1992, pp. 18 e 101 (1a ed. Princeton-London 1990).

[106] C. Maltese, *L'attività di Francesco di Giorgio Martini architetto militare attraverso il suo 'Trattato'*, in *Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 1957)*, Roma 1959, pp. 281-328; M. Dezzi Bardeschi, *Le rocche di Francesco di Giorgio nel ducato di Urbino*, in "Castellum", 8, 1968, pp. 97-140; id., *L'architettura militare del '400 nelle Marche con particolare riguardo all'opera di Francesco di Giorgio*, in "Studi Maceratesi", 9, 1975, pp. 137-149 ter; G. Volpe, *Francesco di Giorgio. Architetture nel ducato di Urbino*, Milano 1991.

[107] G. Martines, *Francesco di Giorgio a Gubbio in tre documenti d'archivio rinvenuti e trascritti da Pier Luigi Menichetti*, in "Ricerche di storia dell'arte", 11, 1980, pp. 67-69; F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio a Gubbio*, in Cerboni Baiardi, Chittolini, Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro*... cit., I, pp. 151-170; id., *Francesco di Giorgio e il rivellino 'acuto' di Costacciaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. s., 1983-87 (*Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*), 1-10, pp. 197-208; id., *Francesco di Giorgio e le origini della nuova architettura militare*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano 1988, pp. 62-75.

[108] N. Adams, *La rocca Ubaldesca di Sassocorvaro*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 211-217. Non risulta ancora pubblicato un recente rilievo della rocca degli architetti Cicognani, Falcini, Rubini, coordinato dal prof. G. Cruciani Fabozzi, di indubbio interesse. Rispetto alle osservazioni del citato scritto di Nicholas Adams vorrei qui sottolineare, a favore della sua ipotesi di una sostanziale attribuzione a Francesco dell'intero perimetro, la presenza dell'ambiente voltato e con archibugere alla base del puntone verso valle, che dopo un ulteriore esame diretto mi induce ad accogliere del tutto la sua proposta. Al contrario di quanto da lui sostenuto, mi sembra che invece siano presenti basi al di sotto dei pilastri del cortile, anche se poco visibili perché immerse nella pavimentazione attuale.

[109] N. Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 150-155.

[110] Ibid., pp. 139-150, e M. S. A. Dechert, *The Military Architecture of Francesco di Giorgio in Southern Italy*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIX, 1990, 2, pp. 161-180.

[111] Un "Francesco Dasena" è infatti ricordato a Loreto nell'anno 1500 come in F. P. Fiore, *La "Città Felice" di Loreto*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 4 1977, pp. 37-56, che ipotizza un suo primitivo disegno per il circuito difensivo del santuario, iniziato nel 1518 dal Resse. Devo alla cortesia di Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio la segnalazione di un inedito documento che ricorda la presenza, circa nello stesso periodo (dopo il 14 agosto 1499) a Canino di "mastro ingegnerj cioè mastro francesco da siena venne con monsignore ad desegnare la torre" (S. S. Archivio Comunale di Canino, *Entrate Uscite (1487-1509)*, f. 120 r).

[112] L'argomento è stato convincentemente sviluppato da Adams, *L'architettura militare*... cit., pp. 127-139.

[113] La rocca Costanza, iniziata per Costanzo Sforza su disegno di Luciano Laurana nel maggio del 1474 (cfr. Archivio di Stato di Firenze, Urbino, cl. I, D.A., f. III, n. 66 [1474-1614], c. 672), segue infatti criteri del tutto diversi di regolarità, ripresi a Senigallia, ma anche ad Imola, dove lavorò lo stesso Antonio di Giorgio Marchesi, già attivo come costruttore a Pesaro e poi come aiuto di Francesco di Giorgio a Napoli. Per il Marchesi cfr. qui *Introduzione*, n. 69; cfr. anche N. Adams, *Castel Nuovo a Napoli*, in Fiore, Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 288-295; Quinterio, *Giuliano da Maiano*... cit., p. 370 n. 4. Per la rocca di Senigallia, cfr. M. Bonvini Mazzanti, *Giovanni Della Rovere. Un "principe nuovo" nelle vicende italiane degli ultimi decenni del XV secolo*, Senigallia 1983, pp. 74-79.

[114] J. R. Hale, *The Early Development of the Bastion: An Italian Chronology, c. 1450-c. 1534*, in J. R. Hale, J. R. L. Highfield, B. Smalley (a cura di), *Europe in the Late Middle Ages*, London 1965, pp. 466-494, con osservazioni per alcuni aspetti sviluppate da S. Pepper, Q. Huges, *Fortification in late 15th Century Italy: The Treatise of Francesco di Giorgio Martini*, in "British Archaeological Reports", Suppl. Series, 41, 1978, II, pp. 541-560.

[115] Zerì, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento* cit., p. 557-561 e 572.

Pienza

Nicholas Adams

La nascita dell'idea di costruire Pienza (1459-64) trova le sue radici nella cultura umanistica di papa Pio II. Ispirato dall'esempio antico dell'imperatore Settimio Severo e di Leptis Magna, e coadiuvato dall'architetto fiorentino Bernardo Rossellino (1409-64), il papa trasformò il suo paese d'origine, allora chiamato Corsignano, in un luogo dedicato alla memoria della famiglia Piccolomini e adatto alle vacanze estive, sue e della corte papale. In proprio onore lo chiamò Pienza[1].

A grandi linee, la trasformazione di Corsignano in Pienza può essere sintetizzata in tre punti.

Ricostruzione della chiesa di Santa Maria in posizione più adeguata. L'originaria chiesa romanica era molto più piccola e presentava il fianco verso valle. La nuova chiesa fu orientata con la facciata a nord e facendo sporgere l'abside sulla rupe a valle. Mentre la facciata dal frontone triangolare ricorda un tempio antico, l'interno riprende la tradizione gotica tedesca ammirata da Pio durante i suoi viaggi in Germania in qualità di ambasciatore. L'interno di questa "casa di vetro" ("templum incolunt non domo lapidea, sed vitrea") fu lasciato tutto bianco per ordine del papa[2].

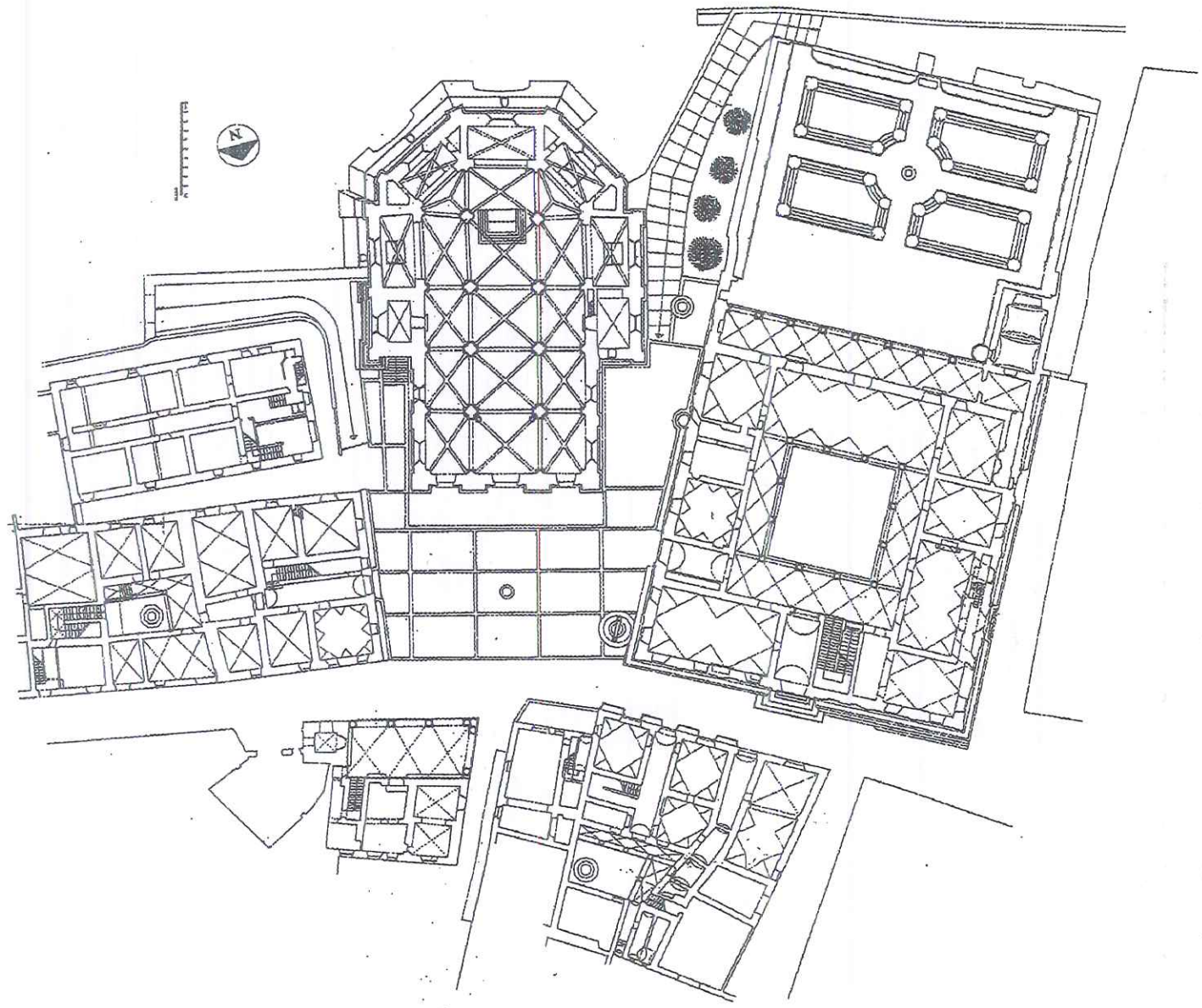
Ricostruzione del palazzo (o della casa) di famiglia al centro del borgo, ampliandolo e trasformandolo secondo la tradizione delle residenze vescovili. Dalla loggia del palazzo, il papa avrebbe potuto godere anche del panorama del monte Amiata, traendone ispirazione per il suo lavoro intellettuale, religioso e politico[3].

Elevazione del centro a dignità di vescovato, rinnovando un vecchio palazzo sulla piazza come residenza per il nuovo vescovo. Il palazzo Vescovile prende anche il nome di palazzo Borgia dal committente, cardinale Rodrigo Borgia. Pio II volle che fosse edificata anche una casa per i canonici (la Canonica) e che si ricostruisse il palazzo Comunale.

Pienza, la piazza delimitata dal duomo e dai palazzi Piccolomini, Comunale e Vescovile; sul corso Rossellino, tangente la piazza, sono il palazzo Ammannati, di fronte al Piccolomini, e il Jouffroy, a prosecuzione del Vescovile; sull'altro lato, la Canonica. Pianta a livello del piano terreno (da Cataldi, Formichi e altri 1977).

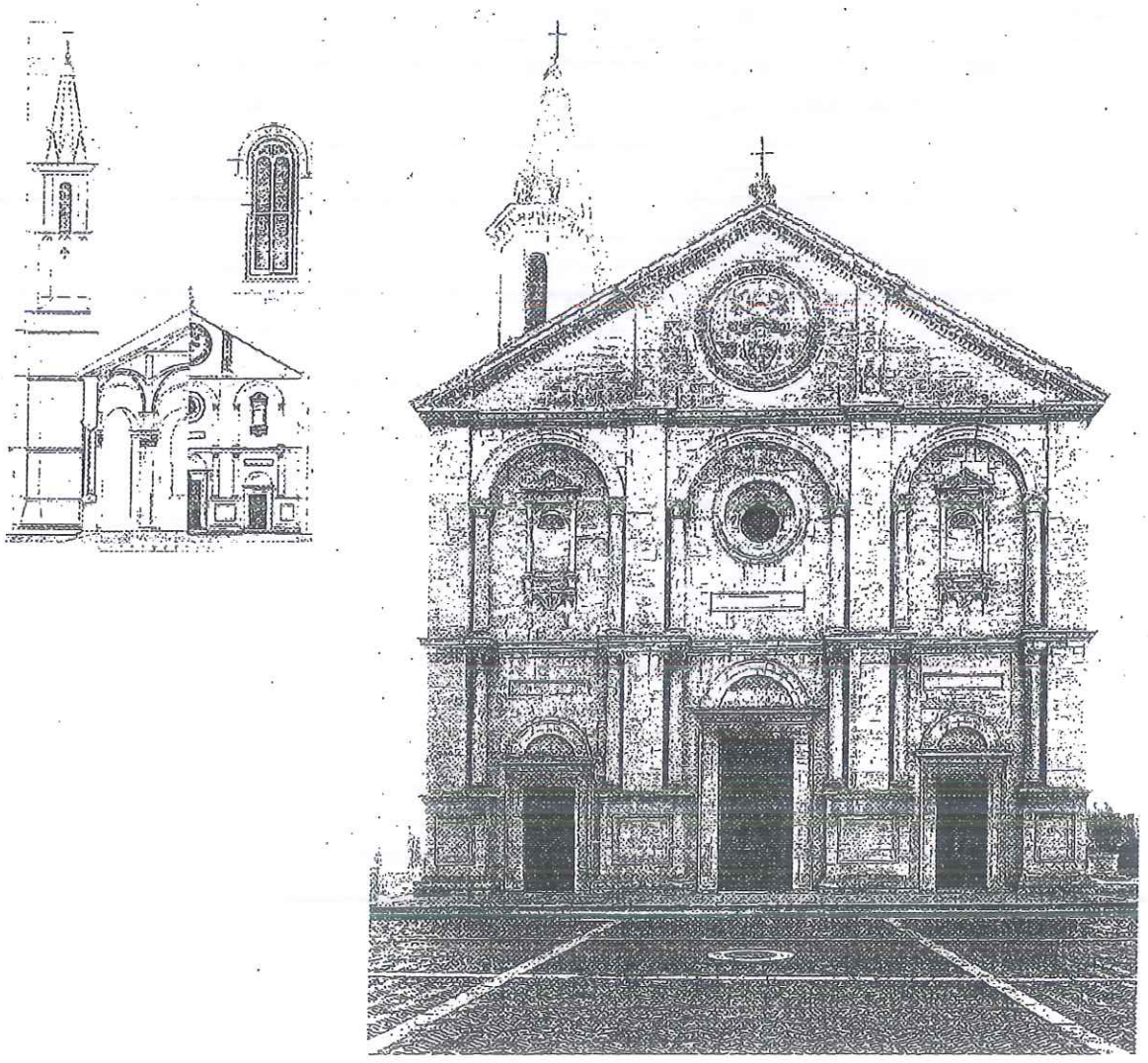
Se l'origine dell'intervento papale in Corsignano-Pienza è ben collocabile nell'ambito della cultura umanistica, le cause del processo di ricostruzione dei singoli elementi rimangono un soggetto di grande interesse per gli studiosi; sono questi i problemi che vorrei qui discutere. Da quali motivi discende la ricostruzione delle singole parti? La trasformazione di Corsignano in Pienza è frutto di un progetto unitario o concepito per parti? Quali sono i valori architettonici espressi nell'insieme?

Per capire la storia di Pienza in modo più chiaro, torniamo a leggere le parole del committente Pio II nell'autobiografia da lui scritta in terza persona, *I Commentarii*. Nei brani critici che riguardano la costruzione di Pienza, non è chiaro quando o perché Pio II fu spinto a iniziare l'opera. Sembra che il momento decisivo sia sospeso tra il suo sconcerto di fronte al disastroso stato di salute dei residenti



di Corsignano e il desiderio di immortalità dinastica e personale suscitato dalla sua prima visita in veste di papa. Fu indubbiamente un momento critico: "Tornando a Corsignano, egli sperava di provare un qualche piacere a parlare con coloro che erano cresciuti insieme con lui, e sperava di rivedere con gioia il suolo natale. Ma avvenne il contrario, poiché gran parte dei suoi coetanei era morta e coloro che ancora vivevamo erano trattenuti a casa dal gran peso degli anni e delle malattie; e se alcuni si facevano vedere, a stento si potevano riconoscere, tanto i loro volti erano mutati, e tanto erano indeboliti e storpiati e quasi messaggeri di morte (*exhausti viribus, deformes et quasi mortis nuntii*). Dovunque il papa rivolgeva lo sguardo, scorgeva i segni della propria vecchiezza, e non poteva non ammettere d'essere vecchio e vicino a morire, poiché aveva trovato ormai carichi d'anni i figli di coloro che aveva lasciati fanciulli"[4].

Nella descrizione di questa sua prima visita come papa a Corsignano, da dove era stato a lungo assente, i suoi ricordi si confrontano con la cruda realtà dello stato del borgo. Pio vede la propria vecchiezza riflessa nelle facce e nei corpi dei suoi vecchi vicini. Avverte un senso quasi romantico di disillusione osservando i suoi compagni di gioventù, tocca con mano la propria condizione mortale e finisce col rivolgere a se stesso quella compassione. Di qui potrebbe essere scaturito il desiderio di

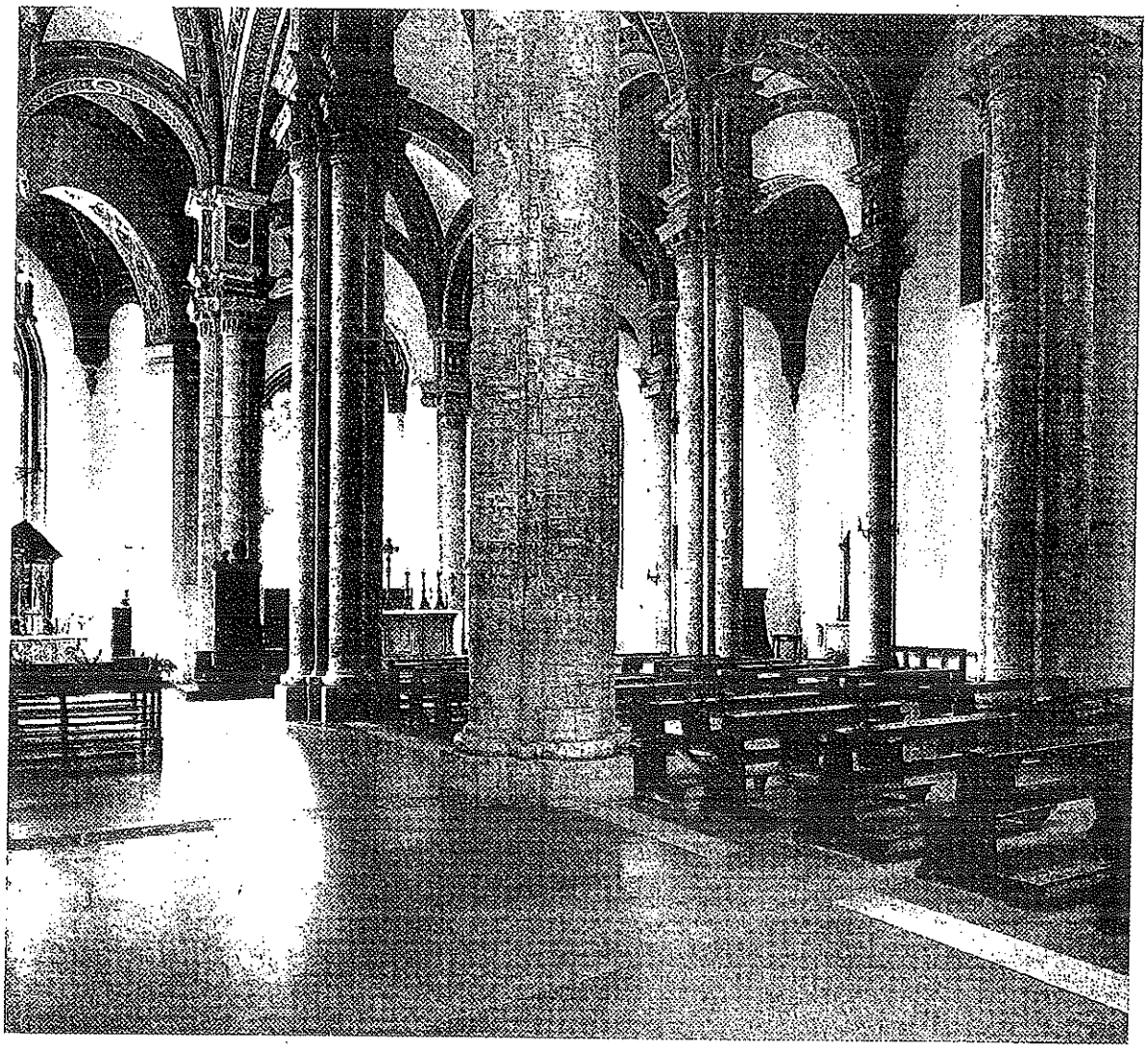


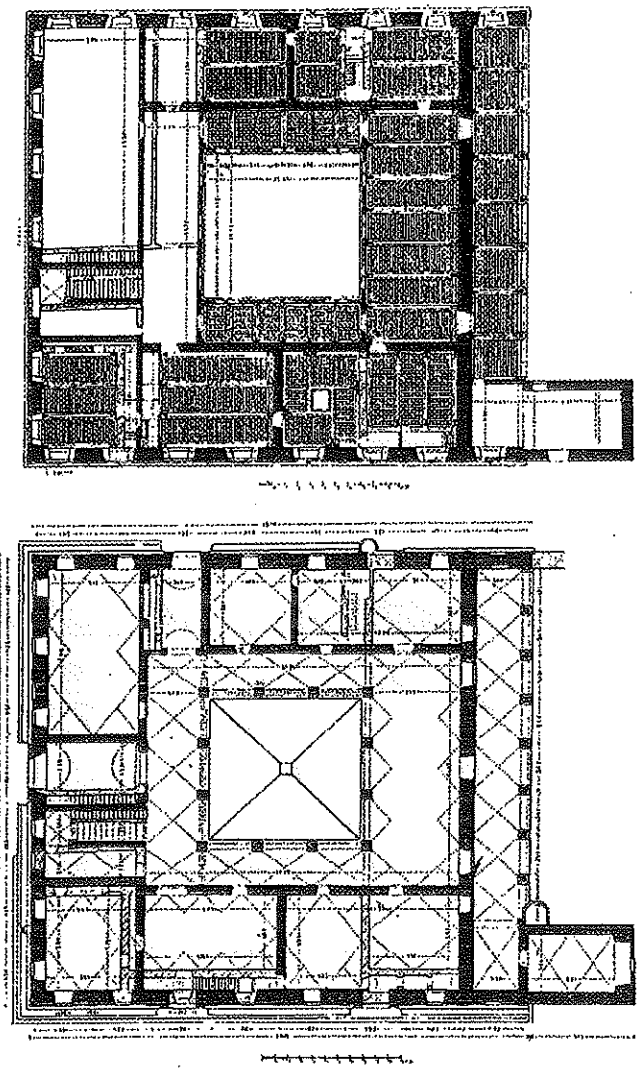
Duomo, veduta della facciata e prospetto-sezione che sottolinea la corrispondenza interno-esterno e il dettaglio della bifora sul fianco del piè di croce (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).

rinnovare la chiesa e il palazzo: "Egli decise di costruire la nuova chiesa e un palazzo, e assoldò architetti e operai per non piccola spesa per lasciare più a lungo possibile una memoria della sua nascita (*suae originis*)"[5].

Vorrei che si notasse quanto la decisione iniziale fosse limitata e apparentemente spinta da un desiderio fondato su necessità personali. Ma la determinazione di rinnovare anche una parte di Corsignano non fu una decisione isolata, né un'iniziativa destinata a preservare unicamente la fama personale di Enea Silvio divenuto papa. Con l'innalzamento di un membro della famiglia sul trono di Pietro, i Piccolomini da lui guidati perseguivano in realtà i propri interessi. Non può sfuggire che quasi un quarto degli obiettivi papali potrebbero essere definiti nepotistici[6]. A Siena, i Piccolomini ampliarono infatti non solo i propri interessi politici, ma anche quelli immobiliari, e costruirono palazzi come il Piccolomini e quello delle Papesse, le logge del Papa e favorirono, come pare, l'importantissima addizione alle mura della città che includeva la chiesa di San Francesco, dove si trovavano le tombe di famiglia[7]. Fin dall'inizio l'idea della ricostruzione, sia pure di una parte di Corsignano, rientrò nei progetti e nei programmi dinastici dei Piccolomini, e vi rimase chiaramente anche in seguito. Anche nei particolari il processo di ricostruzione del borgo fu strettamente legato al crescente prestigio

Duomo, l'interno a sala verso la zona absidale.



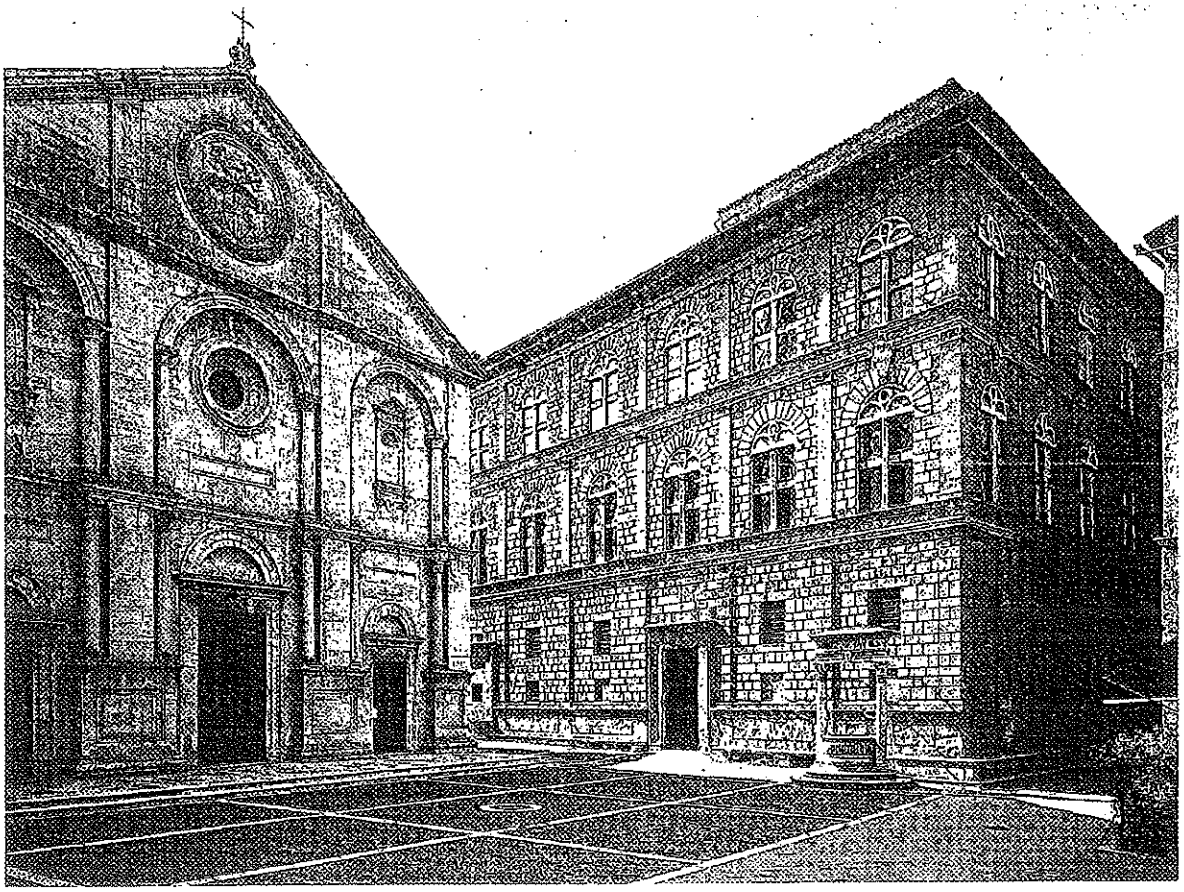


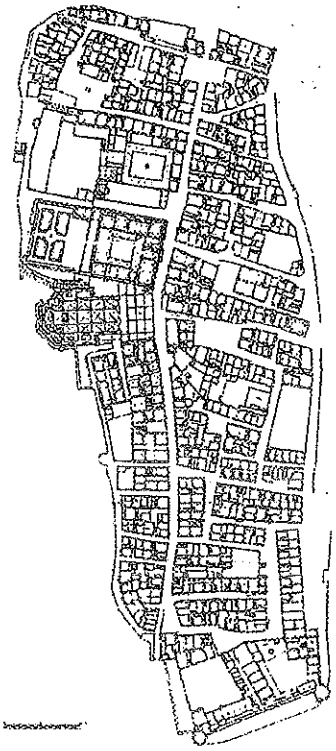
Palazzo Piccolomini, pianta del piano terreno e del piano primo (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).

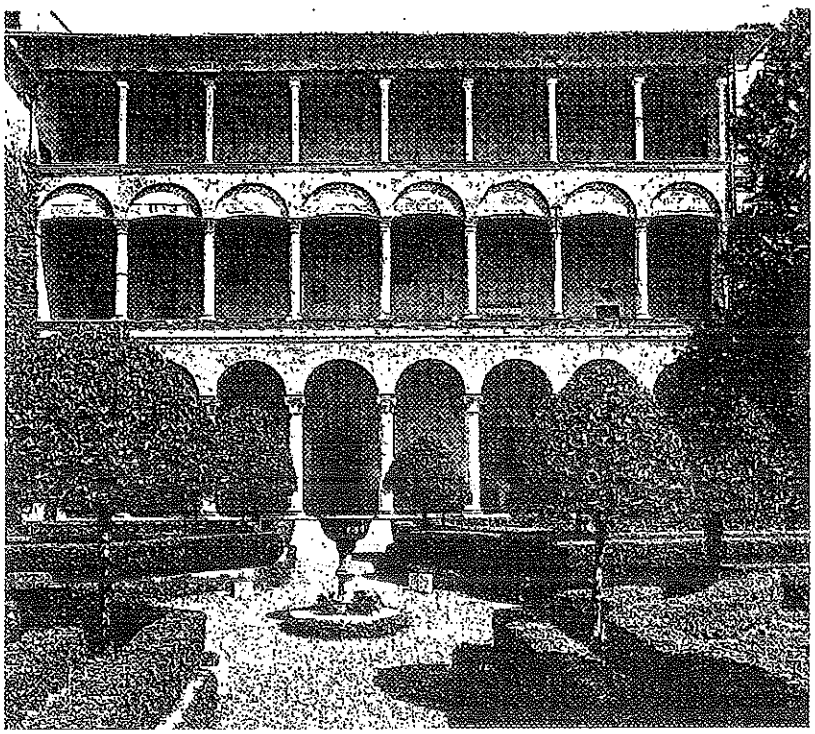
pagina accanto
Il borgo entro le mura, pianta (da Cataldi, Formichi e altri 1977): palazzo Piccolomini, la facciata sulla piazza e quella sul giardino pensile verso la valle dell'Orcia.

politico ed economico della famiglia Piccolomini, anche se sontuosamente ammantato di retorica umanistica.

Nel tardo 1458 Pio II fece sapere che non avrebbe conferito nessun favore pontificale ai senesi se questi non avessero permesso il ritorno dei Piccolomini e del loro Monte dall'esilio. Annunciò inoltre che, se le sue richieste non fossero state accolte, non avrebbe messo piede in territorio senese[8]. Il contrasto si irrigidì sino a quando i dirigenti senesi capitolarono riluttanti e notificarono al papa, allora sull'altra sponda della Chiana, in territorio di Perugia, che erano disposti a discutere le sue richieste. Si era a metà del mese di febbraio del 1459, quando Pio II attraversò il confine senese per la prima volta da quando era salito al soglio pontificio[9]. All'inizio, egli cercò solo di migliorare la situazione finanziaria del paese natio, come si deduce da una serie di provvisioni riguardanti il mercato, la creazione di una fiera annuale e il debito comunale presentato al governo senese nell'aprile 1459[10]; può darsi che la decisione di avviare la ricostruzione di almeno una parte del borgo venisse presa durante l'estate, dato che i lavori iniziarono soltanto alla fine dell'anno[11]; dai documenti emerge chiaramente che l'interesse del papa fu favorito dai senesi anche in considerazione di un tornaconto politi-

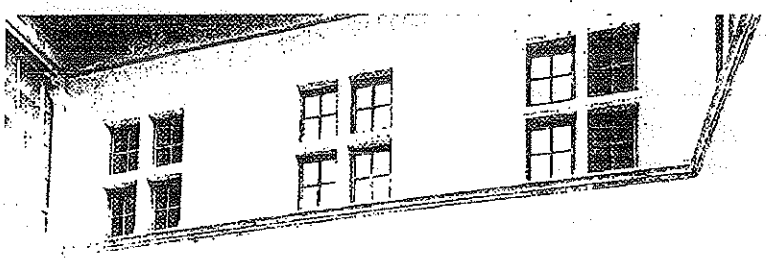




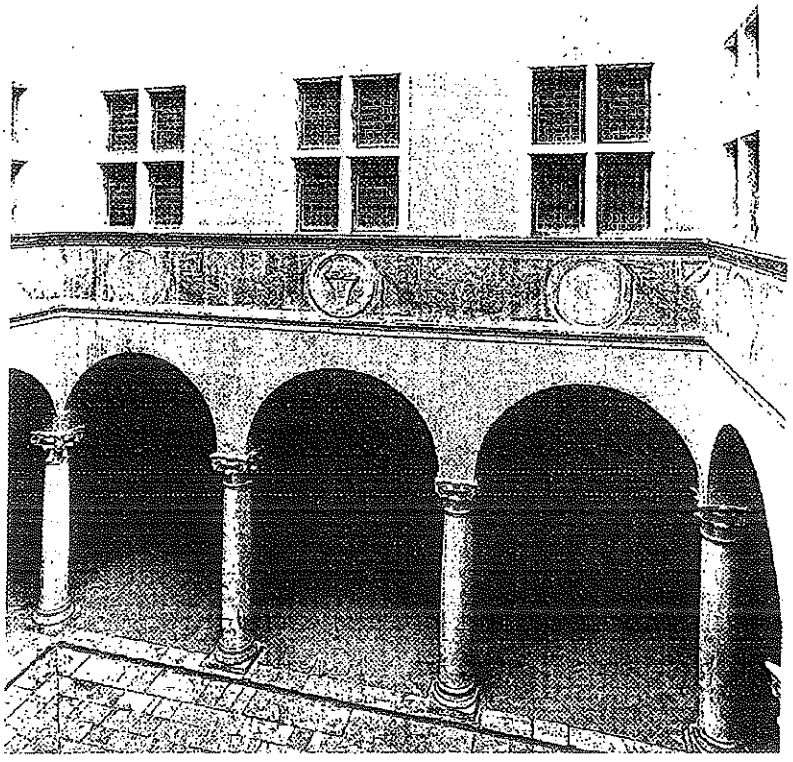


co. Oltre ai vantaggi economici (posti di lavoro, imposte) che avrebbero potuto ottenere come risultato dell'investimento papale a Corsignano, avrebbero conseguito importantissimi vantaggi strategici. Negli stessi anni i senesi avevano infatti colonizzato Saturnia, avamposto strategico verso la Maremma[12]. In considerazione del confine fiorentino di Montepulciano in questa parte della regione, lo sviluppo della zona rappresentava per Siena un passo decisivo per il raggiungimento di un equilibrio, e il rafforzamento di una delle città di confine avrebbe significato uno dei primi vantaggi politici[13]. Nell'ottobre del 1459, nuova artiglieria fu mandata dai senesi a Corsignano[14].

Dai *Commentarii* abbiamo saputo che il papa aveva inizialmente pensato di costruire soltanto un palazzo familiare e una nuova chiesa. Vediamo ora, attraverso la ricerca d'archivio, come l'acquisto di Corsignano da parte di Pio II sia avvenuto in tre fasi successive[15]. Tra il 1459 e il 1460 questi, il ramo senese della sua famiglia e i suoi seguaci romani vi acquistarono terreni e immobili. Questa fase culminò con la costruzione del duomo e del palazzo Piccolomini, visti ed esaminati dal papa nell'agosto 1462. La seconda fase, dal 1462 al 1463, incluse gli acquisti da parte dei cardinali e degli alleati politici del pontefice, la costruzione o ristrutturazione del palazzo Vescovile, la costruzione del nuovo palazzo Comunale e il rinnovamento dei palazzi cardinalizi. Nella terza fase, tra il 1463 e il 1464, il



Palazzo Piccolomini, il cortile con finestre a croce: gli archi e le pareti recano tracce dell'originaria decorazione architettonica dipinta.



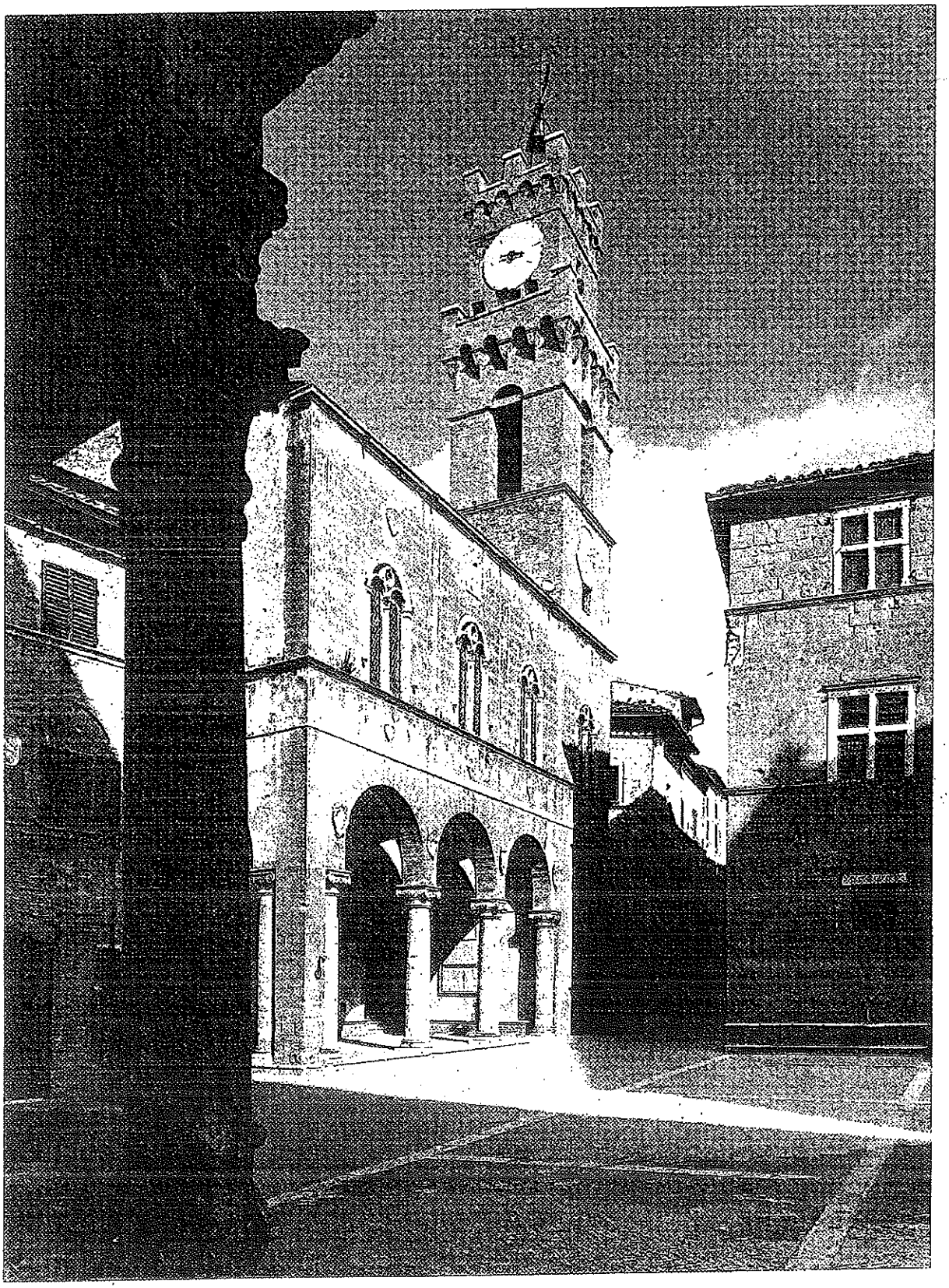
papa proseguì nell'acquisizione di terreni per sé, per la sua famiglia e per la diocesi di nuova fondazione. Lo scopo di questi acquisti finali non è completamente chiaro, ma essi portarono il papa a possedere, con i suoi collegati, circa il 12% delle aree di Corsignano oltre a quelle già di proprietà della famiglia Piccolomini. Il significato di quest'ultima iniziativa può essere compreso solo se proviamo a ricostruire un'immagine di Corsignano prima dell'intervento di Pio II. Mentre la costruzione medievale di Corsignano non è ricostruibile, nell'archivio di Stato di Siena esiste un estimo di 800 pagine, compilato attorno al 1320. L'*Estimo 41*, com'è schedato nell'archivio, offre un elenco alfabetico di tutte le persone residenti nel borgo che detengono beni immobili *in castro* o nella zona circostante. Ogni voce menziona i confini della proprietà, la destinazione d'uso e gli edifici presenti, e termina con una valutazione ai fini erariali. Da questo volume possiamo cominciare a costruire un quadro sulla distribuzione dei terreni e delle proprietà nella Corsignano pre-pietina[16].

L'economia della Corsignano del 1320 è basata soprattutto sull'agricoltura. Coloro che vi detengono proprietà posseggono in media 8,5 appezzamenti di terreno fuori città per ogni parte di terreno entro le mura[17]. Per ogni lira di valore stimato in città, i proprietari detengono in media 8,5 lire in campagna[18]. C'è inoltre un'alta percentuale della popolazione, più di un terzo, che possiede terreni in campagna, ma non in città[19]. A costoro appartengono in media tre appezzamenti in campagna (144 su 342 proprietari). Di loro ci interesseremo più tardi, ma possiamo iniziare a chiederci dove abitassero: alcuni, certamente, risiedevano in campagna, ma poche erano le fattorie e ancor meno i terreni rurali su cui sorgevano case o capanne. Quindi, mentre alcuni che risultavano residenti in Corsignano in realtà abitavano e lavoravano in campagna, si avevano altri due tipi di residenti con casa entro le mura, che formavano la maggior parte della popolazione: il residente con casa in città che lavorava i campi fuori Corsignano da solo o con l'aiuto altrui, e il residente senza proprietà in città (vi abitava probabilmente in affitto) che lavorava nei suoi campi ma quasi sicuramente passava molto tempo lavorando anche per altri[20]. Forse quest'ultimo svolgeva in più un lavoro artigianale; ma è da notare l'assenza di forni e botteghe di qualsiasi genere in Corsignano[21].

Per mettere ancor più a fuoco il carattere della città, è stato possibile operare un certo tipo di analisi della ricchezza basata sulle proprietà. Quando questo dato viene messo in correlazione con la popolazione, ci si trova di fronte a una diseguaglianza distributiva tipica di questo periodo. La curva che ne risulta rende evidente la concentrazione delle ricchezze (misurate in ragione del valore dei terreni) nelle mani di pochi. Ma considerato che a Corsignano non esisteva un'aristocrazia di qualche consistenza e che nessuno possedeva più del 2% delle proprietà in città (e più del 3% del loro valore), si può concludere che anche per i più facoltosi le proprietà di terreni in città erano relativamente di scarsa importanza.

Purtroppo l'*Estimo 41* non dice molto a proposito dell'ambiente urbano di Corsignano nel 1320. Il notaio che lo ha compilato ci mette tuttavia in condizione di sapere che c'erano 223 case di persone singole, ventitré gruppi di case doppie, due gruppi di tre case unite e un gruppo di quattro. Le variazioni di valore non sono grandi: il valore minimo è di 2 lire, quello massimo di 200 e quello medio di 33; la maggior parte dei valori è tra le 11 e le 40 lire[22]; sono solo sei le case valutate tra le 90 e le 100 lire, e 4 oltre le 100. Un gruppo relativamente piccolo di case emerge quindi per dimensioni, qualità di costruzione e sito. In conclusione, tutto ciò che sappiamo di Corsignano dall'*Estimo* e dalla conoscenza del luogo ci spinge a considerare Pienza un centro dai caratteri architettonici relativamente omogenei e abbastanza comuni, con case singole (probabilmente a schiera) e multiple (a schiera o isolate). Il paese era abitato in grande maggioranza da contadini di relativa povertà, i quali si recavano giornalmente dalla città ai campi. Similmente a tanti borghi della Toscana, questo trasferimento deve essere stato il motivo essenziale della vita quotidiana di Corsignano nel Medioevo[23].

Credo che si debba tenere sempre presente l'immagine derivante dall'*Estimo* se si vogliono comprendere gli eventi determinati dall'intervento di Pio II nel Quattrocento. È proprio paragonando

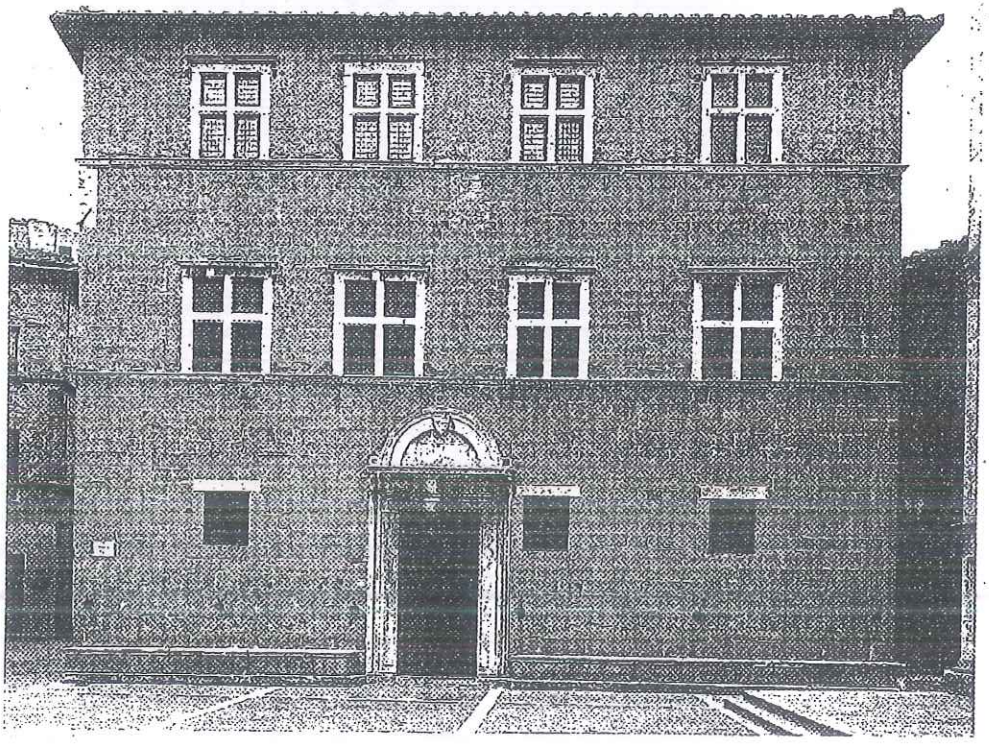


Palazzo Comunale, la facciata graffita prima del recente restauro riprende il disegno originario. In primo piano, il profilo del pozzo di fronte al palazzo Piccolomini.

quella situazione con i fatti del 1459-64 che scopriremo interessanti dati di fatto. Dal 1459 al 1464 papa Pio, i suoi agenti e i suoi fedeli (alcuni cardinali riluttanti) acquistarono quello che i documenti definiscono come un palazzo, trentanove case (alcune con spazi aperti e capanne) e tre cantine, vale a dire circa il 10-15% dello *stock* residenziale della città[24]. I metodi usati da papa Pio e dai suoi per l'acquisto furono piuttosto bruschi. Il fatto di possedere denaro in contanti fu il principale vantaggio che il papa esercitò rispetto alla popolazione locale. Benché a Corsignano non si spendesse molto (a paragone, per esempio, di Siena), egli ne disponeva molto di più dei residenti. Quando troviamo Pio II elencato come acquirente di proprietà, vediamo che egli spende circa 13.000 lire, e che questa cifra, assommata a quelle dei suoi, raggiunge circa le 30.000 lire, investite nel puro acquisto dei terreni[25]. Inoltre il papa era disposto a spendere anche più del necessario; nella loro denuncia del 1465, Andrea e Jacomo Piccolomini notano che alcune proprietà erano state acquistate a un prezzo caritatevolmente alto, perché il papa non voleva fare affari con i più poveri: "Fu tenuta carissima. Et perché era in mano di frati & più altre persone pure grande fadiga haverla per lo detto pregio perché papa Pio ebbe desiderio di lassarci uno bello capo strigato non volse guardare a den(a)ri & anco essendo cose di frati & povare persone non volse guardare al sottile"[26]. Se consideriamo attentamente i prezzi pagati in città nel periodo 1450-1458, cioè subito prima dell'intervento papale, troviamo un prezzo medio che si aggira intorno alle 105 lire (il più alto essendo di 560 lire e il più basso di 4). Negli anni dell'intervento papale le quotazioni sono decisamente più alte: quella media è di 554 lire, la massima di 2400 e la minima di 20[27].

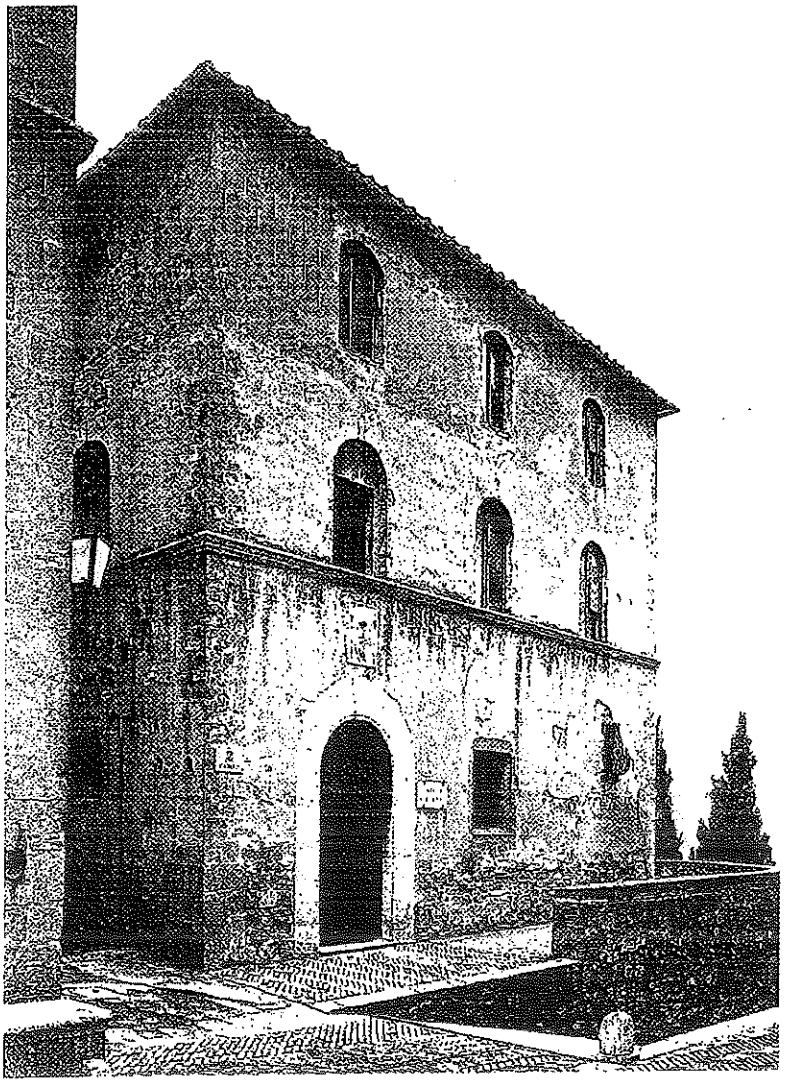
Il papa e i suoi non avevano soltanto il denaro per comprare ciò che desideravano, ma anche l'appoggio delle autorità senesi. Il 4 ottobre 1460 il Concistoro senese votava a favore di vari aspetti del rinnovamento urbano di Corsignano: "Quod si aliquis ex cortisianis Domini Nostri pape Pio II Senensis vellet emere aliquam domum et plateam pro edificando iunxta stratem principalem castri Cor-

Palazzo Vescovile, già Borgia, facciata sulla piazza.

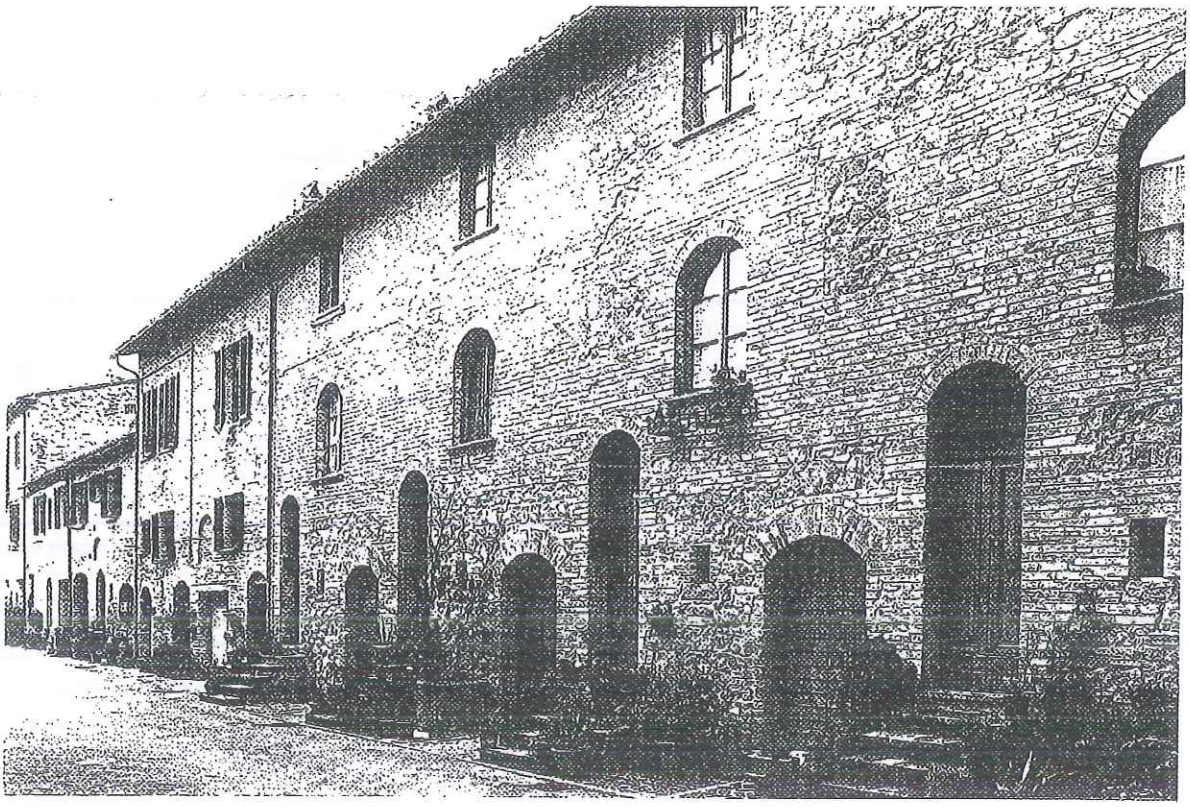


signani. Illi qui habent ibi domos ut plateas debeant et teneant vendere dictis cortigianis pro convenienti pretio declarando pro duos arbitros"[28]. Ma nonostante questa provvisione, che dava diritto ai cortigiani di forzare le vendite delle case "pro convenienti pretio", e la testimonianza degli eredi di Pio II sugli alti prezzi pagati, si ebbero varie proteste da parte degli abitanti di Corsignano: dobbiamo allora chiederci perché. Il problema più grave sembra essersi presentato nel 1462, quando i cardinali arrivarono per scegliere le proprie residenze. Bartolomeo Marasca, l'ambasciatore mantovano, scrisse a Barbara di Brandeburgo che il papa aveva passato l'intera giornata del 12 settembre in conversazione con suo figlio, il giovane Francesco Gonzaga. A quanto pare, Pio lo avvertì che, se non avesse acquistato una casa in Pienza, avrebbe avuto motivo di pentirsene. In seguito Marasca racconta che il Gonzaga comprò un isolato di quattro case ma, come nota, "c'è grande rumore dai poveri homeni che non vogliono vendere le loro case"[29].

Fu allora che la tensione tra il vecchio e il nuovo raggiunse il punto più alto. Dei precedenti proprietari delle case acquistate dal papa, ben pochi si sarebbero rialfacciati sul mercato[30]. Il compenso papale di 200 lire che, con l'appoggio del governo senese, avrebbe permesso di acquistare una casa per un cardinale, non avrebbe potuto garantire l'acquisto di una casa a un contadino e alla sua famiglia.



Canonica, la facciata con un intonaco graffito a finti conci.



Case Nuove.

Ma ancora, e credo che furono i più colpiti, coloro i quali abitavano case e parti di case in affitto furono costretti a trovarne di nuove senza ricevere alcuna indennità. La casa *in castro*, inoltre, non fungeva unicamente da abitazione, ma anche come base per l'attività economica e lavorativa del suo proprietario. La scomparsa di molte di tali basi minò in parte l'ecosistema economico di Corsignano e creò senza dubbio numerosi scontenti tra i suoi abitanti. Si può ben immaginare, infatti, la rabbia dei residenti del borgo di fronte all'arroganza dei ricchi senesi, mantovani e romani che camminavano per le strade fangose del centro alla ricerca di una residenza.

I cardinali portarono nel borgo anche un clima di competizione architettonica mai visto prima. Prendiamo ad esempio il caso di Jean Jouffroy, vescovo di Arras, che vi costruì un nuovo palazzo[31]. Personaggio controverso, il nostro Jouffroy: quasi una inclusione anomala tra le predilezioni del papa per famiglia, amici e creati Piccolomini. Egli non era infatti popolare presso i cardinali di Pio; ordinato nel dicembre 1461, a quanto si disse era stato scelto unicamente per motivi politici — e precisamente allo scopo di assicurare la revoca delle Prammatiche sanzioni in Francia[32]. Posto nel cuore delle macchinazioni per sciogliere l'alleanza papale con il re Ferrante di Napoli, Jouffroy crebbe in ambizione in seguito alla sua nomina a cardinale. Secondo Pio II, svolse il suo ruolo di rappresentante di Luigi XI non senza inganni: in uno dei brani più drammatici dei *Commentarii*, il papa lo accusa di aver inserito alcune righe in più nelle lettere del re[33]. Sito, grandezza e forma di palazzo Jouffroy, nonché la sua relazione con le altre architetture, potrebbero darci quindi indicazioni sui rapporti tra il cardinale francese e il papa, approfondendo la nostra comprensione della politica architettonica che caratterizzò la realizzazione di Pienza.



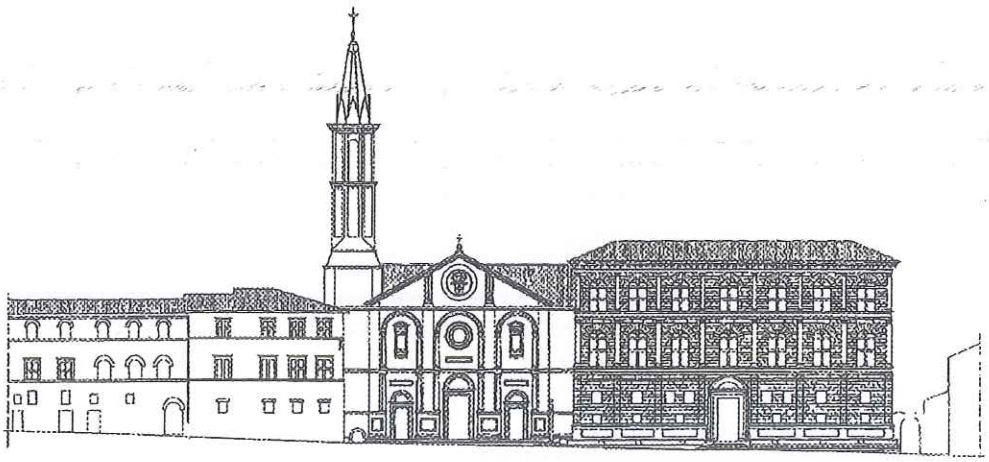
Nei *Commentarii*, Pio II fa riferimento al palazzo "costruito da Jouffroy dietro quello del vice-cancelliere", cioè dietro il palazzo Vescovile[34]. Oggi tutto l'insieme appartiene quasi completamente a quest'ultimo edificio, ma non era così in origine. Jouffroy fece costruire la propria residenza in due mo-

menti successivi, cominciando a est con una sezione di due campate, e solo in un secondo momento annesse le altre tre campate a ovest, prima appartenenti all'Ospedale (non senza provvedere ad accordare un aiuto per la sua ricostruzione in altro luogo)[35]. All'interno del palazzo assistiamo a una grande mescolanza di forme architettoniche. Nel cortile vi sono peducci del tipo che troviamo negli altri interventi del tempo di Pio, come nel cortile di palazzo Piccolomini. Sul lato del cortile opposto a quello dei peducci vi sono basi di colonne apparentemente della stessa epoca di quelle presenti nel chiostro di San Francesco. Esempi di scultura architettonica ben anteriore si trovano invece sugli angoli delle scale, come le figure scolpite di tipo toscano-medievale, e su un lato del cortile, dove gli archi del portico poggiano su due colonne con capitelli di tipo romanico, decorati con un giglio[36]. Il palazzo è quindi frutto dell'accorpamento di parti diverse. Ma ancora, Pio II afferma nei *Commentarii* che esso era "alto e ampio (*altas et amplas*)"[37]. Ampio lo rimane, ma non c'è niente che suggerisca una sua particolare altezza; inoltre, possiamo notare che il palazzo è più basso sul lato del corso Rossellino. Se seguiamo la giunzione tra palazzo Jouffroy e il palazzo Vescovile, scopriamo allora qualcosa di molto interessante. Mentre l'angolo del palazzo Vescovile procede in questo punto sino alla prima cornice, palazzo Jouffroy poggia sopra una sua pietra d'angolo: ciò significa che la residenza di Jouffroy fu, in un certo momento, più alta di un piano rispetto a quella vescovile; lo stesso cambiamento di livelli si verifica anche all'interno.

Se esaminiamo poi per intero questo fianco del palazzo Vescovile riscontriamo, cosa ancor meglio visibile in facciata, che il palazzo fu rialzato di un piano oltre i primi due. Ciò si deduce non soltanto dal cambiamento di colore, ma anche dalla diversa disposizione delle pietre della muratura dell'ultimo livello. Sul corso Rossellino, il palazzo Vescovile ha anche una serie di buche, probabilmente destinate a ricevere travi per sporti utilizzati precedentemente alla soprelevazione. Anche qui si nota un cambiamento di colore delle pietre (leggermente squadrate) sotto al tetto. Tutto ciò significa che il palazzo Jouffroy era in origine più alto del palazzo Vescovile, ma che per motivi che ci è impossibile ricostruire questa situazione fu giudicata sconveniente, tanto che alla fine il secondo sopravanzò il primo.

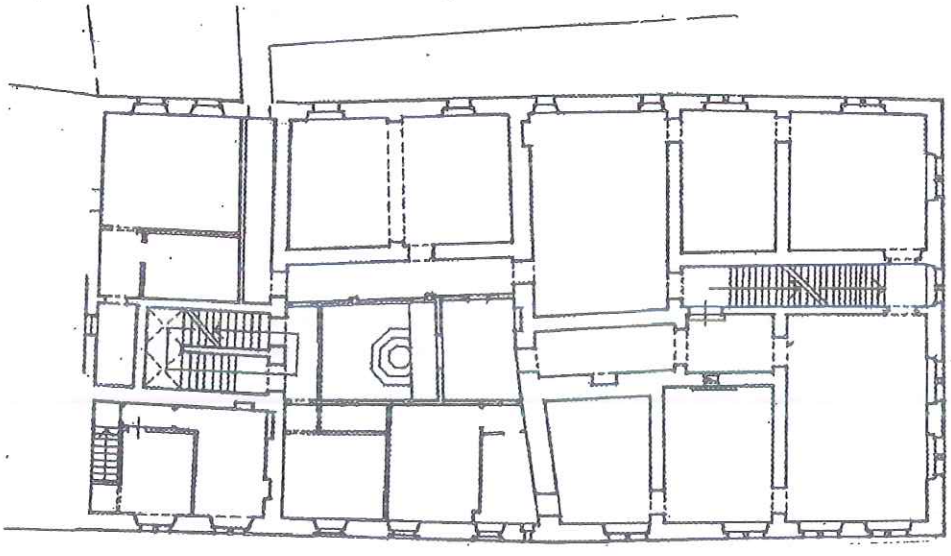
L'armonioso insieme di Pienza, i bei palazzi e la elegante cattedrale non rispecchiano, dunque, solo un nuovo modo di procedere. Furono realizzati con un costo sociale elevato ma liberando forze – in termini di orgoglio e competizione aristocratica – mai viste prima nella Corsignano medievale, che segnalano l'ingresso della retorica dell'urbanizzazione umanistica. Il papa era però cosciente dei problemi creati dalla nobilitazione di Corsignano, e seppe dar loro risposte anche pratiche. Nel 1463 un gruppo di dodici case a schiera, le cosiddette "case nuove", furono costruite dal capomaestro senese Pietro Paolo Porrina. La rendita fu data al nuovo Capitolo, che le affittò ai "poveri huomini" privati dei beni dal papa e dai suoi cortigiani, con diverse modalità: una ciascuno, o dividendone una in due oppure in unità da quattro stanze[38]. Il papa lasciò poi nel suo testamento trecento ducati "per farne qualche capitale", e grazie ai quali a Pienza si decise di costruire "uno molino con gualchiere", iniziato nel 1466[39]. Ma le sue preoccupazioni in merito ai bisogni della comunità si registrano già nell'agosto 1462, dopo l'acquisto delle case da parte dei cardinali. Un commissario annota il gradimento del papa per la cattedrale e palazzo Piccolomini: "et pargli avere fatto cose degne si come sonno et ogni spesa è benfatta avuto respetto agli heedifitii in sé perché sono molto apti e bene composti"; il documento continua affermando che il papa "voglia heidif(i)care molto degna et glorioisa et utile per gli poveri huomini che presteranno lopere loror et utile a chi ne rimarrà padrone"[40]. Inoltre Pio versò delle somme affinché alcuni lavoratori risiedessero in Pienza: un barbiere, un vasaio e altri artigiani. Acquistò anche un edificio in cui voleva realizzare un ospizio e finanziò il restauro delle facciate di un certo numero di case. In breve, non solo rinnovò Corsignano dal punto di vista architettonico, ma creò il nuovo vescovato e sostenne la nascita di una nuova struttura economica per Pienza. Due doni del papa alla città appaiono illuminanti per comprendere quale futuro egli avesse pianifica-

Palazzo Jouffroy, prospetto su corso Rossellino e planta del primo piano a prosecuzione del palazzo Vescovile (da Cataldi, Formichi e altri 1977; Adams 1990).



to per essa. Uno era il mappamondo spedito da Roma, dipinto dal veneziano Girolamo Bellavista[41]. Grazie a quello strumento Pienza diveniva un luogo identificabile nello spazio definito dalla scienza geografica e cosmologica. L'altro era un orologio, che avrebbe reso possibile ai cittadini di partecipare alla moderna concezione del tempo: la sua misura dava al padrone tempi da riempire e all'operaio limiti definiti per il lavoro[42]: come si può immaginare, quest'altro moderno strumento permetteva di concepire il lavoro – e la vita – così delimitati, in un modo del tutto nuovo. L'arrivo di un carico di arance e di melograne, poi, sarà stato certamente notato dai contadini del borgo[43].

Papa Pio espresse la sua volontà per Corsignano con la ricostruzione del nucleo centrale, l'abbellimento della strada principale e l'"invito" ai suoi cortigiani. Dimensione nuova, residenti nuovi, valori nuovi – almeno nel contesto della città. Ma come possiamo inserire Pienza nel contesto architettonico e urbanistico del tempo? Innanzitutto, dobbiamo abbandonare il concetto tradizionale secondo il quale Pienza fu una creazione omogenea e unitaria, tracciata su una *tabula rasa*. Quello che notiamo invece è la varietà degli stili architettonici, una varietà che non obbedisce a regole umanistiche, ma risultato di decisioni successive prese in nuovi contesti[44]. La trasformazione di Corsignano è il ri-



sultato di una serie di iniziative, risposte e iniziative ulteriori. Pienza non è un modello di pianificazione urbana *self-conscious* alla moderna – questa interpretazione assegna un potere eccessivo al committente, cosa non giustificabile in base ai documenti storici o dal periodo storico stesso. Pienza, in questo senso, non è utopica. Credo che né Pio, né i suoi fedeli formulassero in un pensiero coerente la fisionomia sociale della città, o uno stile architettonico – Pio utilizzò il nuovo stile fiorentino per palazzo Piccolomini, come il gotico per la navata della nuova cattedrale[45]. L'atteggiamento del papa è più feudale che umanistico – l'Umanesimo offre solo una luce retorica alle sue attività. Egli è dunque un signore feudale che ritorna in patria per mettere in ordine il feudo, personale e dinastico, e si comporta a un tempo come un oppressore e un protettore della sua gente. La sua "virtù" umanistica e principesca è bilanciata dalla carità cristiana. Una carità che, dispensata secondo gli antichi valori di cura e prudenza, diviene allo stesso tempo principio guida per sostenere il suo feudo.

[1] Lo studio presenta in forma nuova materiali pubblicati altrove: cfr. N. Adams, *The Acquisition of Pienza, 1459-1464*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 44, 1985, pp. 99-110, e id., *The Construction of Pienza (1459-1464) and the Consequences of "Renovatio"*, in S. Zimmerman, R. F. E. Weissman (a cura di), *Urban Life of the Renaissance*, Newwark (De.) 1989, pp. 50-79.

[2] A. van Heck (a cura di), *Pii II Commentarii Rerum Memorabilium Quae Temporibus Suis Contingerunt*, Città del Vaticano 1984, lib. IX, cap. 23, p. 552, righe 23-24. Per la sopravvivenza del Gotico e il suo significato, cfr. H. W. van Os, *Painting in the House of Glass: the altarpieces of Pienza*, in "Simiolus", 17, 1987, pp. 23-38, e la accluse nota bibliografica. Vedi anche i contributi di A. Barbacci sulla chiesa vecchia tra cui segnaliamo il più importante, *Il Duomo di Pienza e i suoi restauri*, in "La Diana", 9, 1934, pp. 1-134, e M. Forlani Conti, (a cura di), *Il Duomo di Pienza, 1549-1984: studi e ricerche*, Firenze 1992.

[3] I legami palazzo-piazza-campagna sono discussi da L. H. Heydenreich, *Pius II als Bauherr von Pienza*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 6, 1937, pp. 105-146. L'influenza della natura in città si esprime attraverso la geometrizzazione della piazza e l'organizzazione degli edifici: la geometria è l'essenza della natura.

[4] Van Heck (a cura di), *Pii II Commentarii*... cit., XII, 20, pp. 137, riga 30 e 138, riga 4; cfr. le traduzioni italiane di G. Bernetti, *I commentarii*, Siena 1976, e l'edizione e traduzione, E. S. Piccolomini, *I commentarii*, a cura di L. Totaro, I-II, Milano 1984, oltre alla traduzione inglese, E. S. Piccolomini, *Memoirs of a Renaissance Pope: The Commentaries of Pius II*, New York 1959.

[5] Van Heck (a cura di), *Pii II Commentarii*... cit., II, 20, p. 138, riga 5.

[6] R. B. Hilary, *The Nepotism of Pope Pius II*, 1458-1464, in "Catholic Historical Review", 64, 1978, pp. 33-35.

[7] Per Siena, cfr. il saggio di Francesco Paolo Fiore in questo volume. Si può dire che Pio II e la sua famiglia hanno materialmente cambiato il volto della città di Siena.

[8] Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASS), *Consiglio Generale*, 228, ff. 96-97 (15 aprile 1459).

[9] L. von Pastor, *History of the Popes*, 24 voll., London 1949, vol. 3, pp. 51-52.

[10] ASS, *Consiglio Generale*, 228, ff. 105-105v (28 aprile 1459): "Magnifici et potenti Signori priori governatori del Comune et Capitano di populo instantia La Santità di N. S. papa Pio più et più volte ha adomandato alla nostra comunità di fare qualche gratia ad la terra et huomini di corsignano. Et ne di passati le provisioni ordinate essersi perdute in simile conseglio. L'è paruto ad contemplatione dela Sua Beatitudine compilare le infrascritte provisioni et dinanzi ale vostre Spectabilità proponare: in prima che la comunità e huomini di Corsignano predetto dal dì delle approbatione della presente provisioni in la per lo advenire in perpetuo non sieno tenuti ad pagare al Magnifico Comune di Siena o ad altri per lui alcuna tassa o gabella excepto quelle che per infino a questo di fussero state concedute in detta a castellani o altri. Ma esse sintendino relassare in modo non sieno per detta cagione più molestati. Et sieno tenuti li executori di Gabella fare adaptare le scipture in termine valida et habbisi in tutte le cose come se pagassero dette taxe e taxioni o gabelle". Il documento prosegue delineando altre concessioni per la comunità di Corsignano, vale a dire che non doveva pagare la gabella sul mosto; che i debitori civili assenti dal Senese per un anno potevano tornare; che sarebbero stati cancellati i pagamenti dovuti per le podestà della comunità di San Quirico d'Orcia; che Corsignano avrebbe potuto "fare le fiere et mercato generale in detta terra et loro corte del mese di maggio da cominciarsi adì tre del detto mese immediate dopo vespero".

[11] La decisione di iniziare la ricostruzione di Pienza fu presa nella primavera o nell'estate, e i primi acquisti non sono registrati prima dell'autunno, come Adams, *The Acquisition*... cit.

[12] G. Cecchini, *Saturnia, l'opera di colonizzazione senese nel secolo XV*, in "Studi in onore di Amintore Fanfani", 3 voll., Milano 1962, II, pp. 301-395.

[13] Montepulciano entrò a far parte del territorio senese dagli ultimi decenni del Trecento, e i suoi confini furono oggetto di contestazioni in tempo di guerra e di pace.

[14] ASS, *Concistoro*, 558, f. 24 (1 ottobre 1459).

[15] Adams, *The Acquisition*... cit., documenta questa situazione con chiarezza e acclude una pianta che ricorda gli acquisti zona per zona.

[16] Per una descrizione dell'*Estimo* 41, cfr. Adams, *The Construction*... cit., pp. 60-61 n. 19. C'è da notare qui che il volume consiste in 871 fogli ed è organizzato secondo l'ordine alfabetico. Le indicazioni sembrano abbastanza affidabili. I termini *domus*, *casalinus*, *palatius* sembrano legati ai prezzi.

[17] Il calcolo è basato sul numero degli appezzamenti (1676) diviso il numero dei proprietari (198).

[18] Il calcolo è basato sul valore del terreno nel contado (90.240 lire) diviso per il valore del terreno in città (10.634 lire).

[19] È probabile che chi pagava le tasse a Corsignano non avesse una casa altrove.

[20] Per i legami tra città e campagna nella Toscana medievale, cfr. E. Fiumi, *Sui rapporti economici tra città e contado nell'età comunale*, in "Archivio Storico Italiano", 115, 1956, pp. 18-68.

[21] Solo un residente è indicato nell'*Estimo* come "fabro" e uno, maestro Albertoccio Lombardo, come muratore.

[22] Non si può essere purtroppo certi sul numero delle case. Si sono considerati di due case, anche se è possibile che fossero di più edifici, i gruppi indicati con *domor o domibus* nel documento.

[23] L'immagine è presa da J. Brown, *In the Shadow of Florence: Provincial Society in Renaissance Pescia*, New York 1982.

[24] Adams, *The Acquisition*... cit., pp. 104-105.

[25] Tali cifre non sono del tutto attendibili. Ciò che importa è che il papa aveva una disponibilità di denaro molto più alta dei residenti in Corsignano.

[26] ASS, *Lira*, 160 (non numerata).

[27] La documentazione dei prezzi si trova in Adams, *The Construction*... cit., p. 67, tav. 4, e p. 68, tav. 5.

[28] ASS, *Concistoro*, 564, ff. 18v-19.

[29] D. S. Chambers, *The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 39, 1976, p. 41, doc. 12.

[30] Ad esempio un certo Francesco Antonello

Turini, che vende la sua casa per 200 lire (ASS, *Gabella dei Contratti*, 238, f. 32v; 12 settembre 1459) e più tardi (2 dicembre 1461) compra una casa dal Comune (ASS, *Gabella dei Contratti*, 243, f. 9). O un certo Niccolò Diedi, che vende una casa per 320 lire nel settembre 1462 (ASS, *Gabella dei Contratti*, 245, f. 29) e il mese seguente compra una casa per lo stesso prezzo (ASS, *Gabella dei Contratti*, 245, f. 35v).

[31] Per una discussione del palazzo Jouffroy, cfr. N. Adams, *The identification of the Palazzo Jouffroy, Pienza*, in "Architettura, storia e documenti", 1990, 1-2, pp. 5-23; vedi anche G. B. Mannucci, *Lo palazzino del Cardinale Atrebatense*, in "Rassegna d'Arte Senese", 15, 1922, pp. 47-49, ripresa nel suo libro, *Pienza: Arte e Storia*, Pienza 1927, pp. 77-79.

[32] Per l'attività politica di Jouffroy, cfr. Ch. Fierville, *Le Cardinal Jean Jouffroy et son Temps*, Paris 1874, e C. Lucius, *Pius II und Ludwig XII von Frankreich 1461-1462*, Heidelberg 1913.

[33] Van Heck (a cura di), *Pii II Commentarii*... cit., XII, 36, pp. 779, riga 19 e 780, riga 17.

[34] Il problema dell'ubicazione dell'ospedale ha suscitato diverse opinioni, espresse da: A. Schiavo, *Monumenti di Pienza*, Milano 1942, p. 93 n. 55; E. Carli, *Pienza la città di Pio II*, Roma 1967, pp. 28-29; Ch. R. Mack, *Studies in the Architectural Career of Matteo Gamberelli called Rossellino*, Ph.D. Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1972, pp. 297-300; G. Cataldi, *Pienza e la sua piazza: nuova ipotesi tipologica di lettura*, in "Studi e documenti", 7, 1978, pp. 100-112, che alla p. 102 sostiene che il termine latino *post* usato da Pio II nel descrivere l'ubicazione dell'ospedale potrebbe riferirsi alla dimensione temporale piuttosto che spaziale.

[35] Le decisioni in proposito sono nei documenti trascritti da Adams, *The identification*... cit., pp. 21-23 e conservati in ASS, *Santa Maria della Scala*, 24, ff. 132-132v (1 luglio 1462) e ibid., *Gabella dei Contratti*, 245, f. 33 (6 settembre 1462).

[36] Ci sono esempi di capitelli romanico-toscani non dissimili nell'ambulacro della chiesa conventuale di Sant'Antimo (XII secolo). Le mensole non sono lontane dalle decorazioni scultoree di Sant'Appiano in Val d'Elsa (1171 c.).

[37] Van Heck (a cura di), *Pii II Commentarii*... cit., IX, 24, p. 554, riga 13: "cardinalis atrebatensis post vicecancellarium altas et amplas edes edificavit".

[38] Cfr. F. Formichi, *Le dodici Case nuove di Pienza*, in "Studi e documenti di Architettura", 7, 1978, pp. 119-28. Per quanto riguarda l'affitto delle case, cfr. l'Archivio vescovile di Pienza (d'ora in poi AVP), *Libro di pigione* (1531-43). Doni ai poveri sono documentati nell'Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Camerale I (Tesoreria Segreta)*, 1288, f. 77 (8 aprile 1462) e f. 119v.

[39] ASS, *Concistoro*, 2133, f. 20 (16 giugno 1466).

[40] ASS, *Concistoro*, 2044, n. 30 (11 agosto 1462).

[41] ASR, *Camerale I (Tesoreria Segreta)*, 1288, ff. 94v, 96v, 100, 101. Cfr. inoltre ASR, *Camerale I (Tesoreria Segreta)*, 1289, f. 101.

[42] ASR, *Camerale I (Tesoreria Segreta)*, 1289, ff. 121v e 122v. Per l'acquisto di una campana, vedi AVP, *Massa*, 1 (Camerariatus Capituli Pientini).

[43] ASR, *Camerale I (Tesoreria Segreta)*, 1289, f. 65v.

[44] Non sono d'accordo con l'interpretazione di Pienza data da C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York 1992, pp. 98-121, perché deriva il principio organizzativo di Pienza da L. B. Alberti, il che è essenzialmente astorico e non mi sembra rispondere allo sviluppo del borgo.

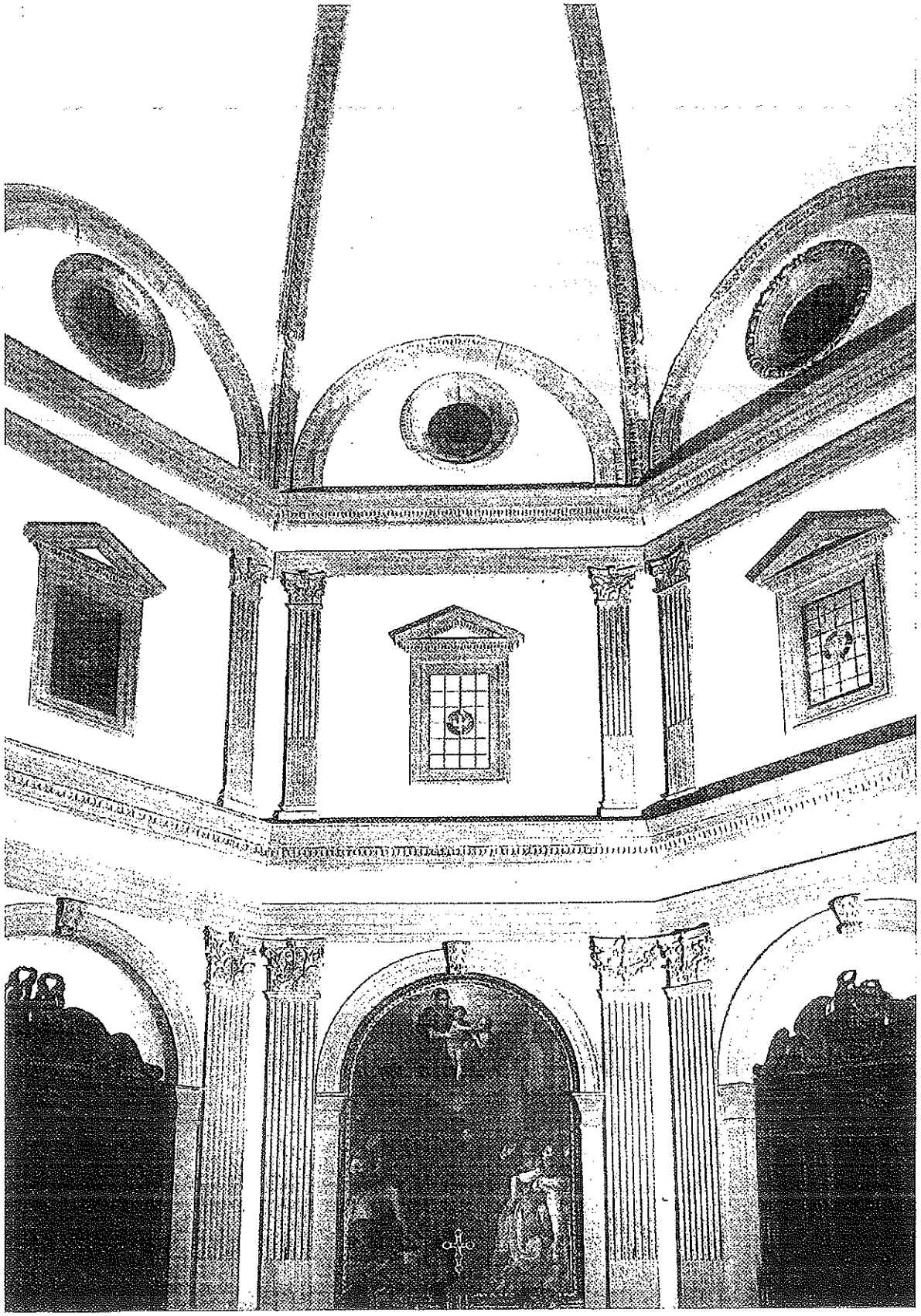
[45] La cattedrale di Pienza utilizza la retorica umanistica nel ricordare un tempio antico in facciata, ma dimostra tutt'altro approccio all'interno, dove il goticismo predomina. Direi che in questo caso si vede non tanto una resistenza delle forme gotiche, quanto una loro sopravvivenza parallela alla trasformazione della grammatica architettonica. Il ricordo delle contemporanee chiese tedesche da parte di Pio II era più forte della possibilità di accettare nuove forme: nel 1462 il papa non avrebbe potuto vedere del resto nessun interno di cattedrale nel nuovo stile rinascimentale in tutta la penisola italiana.

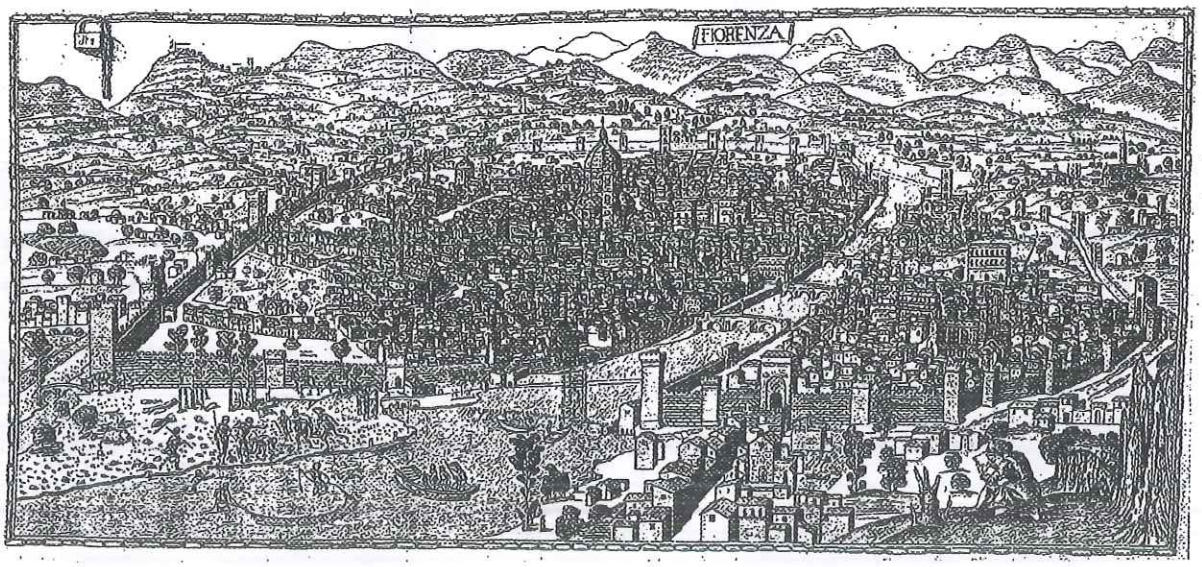
Firenze nella seconda metà del secolo

Riccardo Pacciani

La xilografia oggi detta "della Catena" ricompone su sei fogli un'ampia veduta di Firenze attorno al 1480[1].
L'immagine, attribuita all'incisore e commerciante di stampe Francesco Rosselli, adotta formule della figurazione fiamminga, ed è costruita fondendo la visione dal vero con riscontri strumentali e correzioni prospettiche. In questo prototipo moderno delle vedute urbane dall'alto, i punti di fuga sono moltiplicati, le distanze abbreviate, le giaciture di alcuni monumenti ruotate. Lo spettatore esterno diviene intermediario fra la veduta reale e la sua rappresentazione; egli è coinvolto "dentro" la xilografia e investito del dominio ottico sull'intera città, che gli viene certificato dalla sigla figurata del disegnatore presentatosi seduto in atto di riprodurre a sua volta la cerchia delle mura. Il punto di stazione prescelto – assegnabile alle alture che dominano la vallata dell'Arno da Monte Oliveto – consente di abbinare un'osservazione allargata e un'ispezione puntuale.
L'asse centrale della composizione attraversa il profilo della cupola della cattedrale, segno egemone dell'iconografia urbana. I 630 ettari racchiusi entro la cerchia di mura del 1284-1333[2] mostrano ancora nella seconda metà del XV secolo ampie estensioni periferiche occupate da campi coltivati. Cronache quattrocentesche accennano a più di 130 orti e giardini cittadini[3]. L'abitato si allarga in prevalenza oltre la riva destra del fiume.
Firenze rappresentata nella xilografia è città "assente", deserta di abitanti. Vivaci scene animate visualizzano invece alcune funzioni dell'immediato spazio extraurbano e parlano il linguaggio rassicurante di una società presieduta dal Buon Governo: la pace garantisce il transito a mercanti e viandanti presso la Porticciola del Prato; la natura ormai sottomessa fornisce giochi e cibo presso la pescaia occidentale dell'Arno; la legge ordina le esecuzioni sulle forche, collocate all'estremità orientale delle mura, fuori della porta alla Giustizia.
Lo scenario istituzionale nel passaggio della seconda metà del secolo coincide con la scomparsa di Cosimo il Vecchio, la breve azione di Piero il Gottoso, il serrarsi del governo della città sotto l'influenza del giovane Lorenzo de' Medici e i contraccolpi interni ed esterni determinati dal consolidamento della sua preminenza. La crisi dei Medici è tangibile nella decadenza della loro banca e trova espressione nell'alleanza allargata che sostiene i Pazzi nella congiura del 1478[4].
Il lascito dei protagonisti dell'avvio della nuova architettura nei primi decenni del Quattrocento si diluisce in una stagione che esprime disorientamento, mentre si rafforzano le mai sopite resistenze. Sono contraddittori i segnali che giungono a partire dagli anni 1460 in ordine all'adesione al linguaggio "all'antica". La soluzione indicata da Alberti nel coro dell'Annunziata incontra clamorose opposizio-

Firenze, interno della sacrestia di Santo Spirito.





Firenze intorno al 1480 nella veduta "della Catena".

ni. La facciata del palazzo Pazzi annuncia rassicuranti intenti di ripresa di consuetudini formali trecentesche; il prospetto del palazzo dello Strozzino al contrario si spinge verso una ripresa decisamente classicheggiante delle proposte di palazzo Medici. La conclusione di un'opera primaria di Brunelleschi come Santo Spirito viene attuata con l'appiattimento di alcune fondamentali innovazioni. Le scelte della maturità di Lorenzo il Magnifico si rivelano determinanti per la riconferma dell'antico come valore culturale; tuttavia alle tonalità antiquarie assunte dagli edifici di estrazione medicea si contrappongono subito i caratteri neomedievali dell'architettura pubblica nei brevi anni della riforma savonaroliana.

Maestri itineranti

La formazione di coloro che giungono a delineare i più importanti progetti e a dirigere i maggiori cantieri fiorentini di fatto appare ristretta a un nucleo autoctono. E ancora, gli itinerari delle maestranze fiorentine coincidono spesso con i tragitti delle alleanze o delle rivalità fra gli stati; la propagazione della lingua architettonica connessa con il progetto umanistico è condizionata anche dalle evoluzioni della diplomazia fra i governi e talvolta dalle congiunture mercantili. Nel 1451 Bernardo Gamberelli (circa 1409-64, modernamente noto con l'appellativo Rossellino, che viene inizialmente riferito solo al fratello Antonio) affida ai contitolari della bottega la conduzione di avviati incarichi cittadini e forse tramite il tesoriere papale Tommaso di Leonardo Spinelli si sposta a Roma per divenire il più influente architetto di Niccolò V[5]. Cosimo de' Medici di propria iniziativa invia nel 1456 all'alleato duca di Milano un modello per la fondazione dell'ospedale Maggiore[6]. Il medesimo Cosimo, agli inizi degli anni cinquanta del Quattrocento, raccomanda Luca Fancelli (1430-95?) al marchese Ludovico Gonzaga.

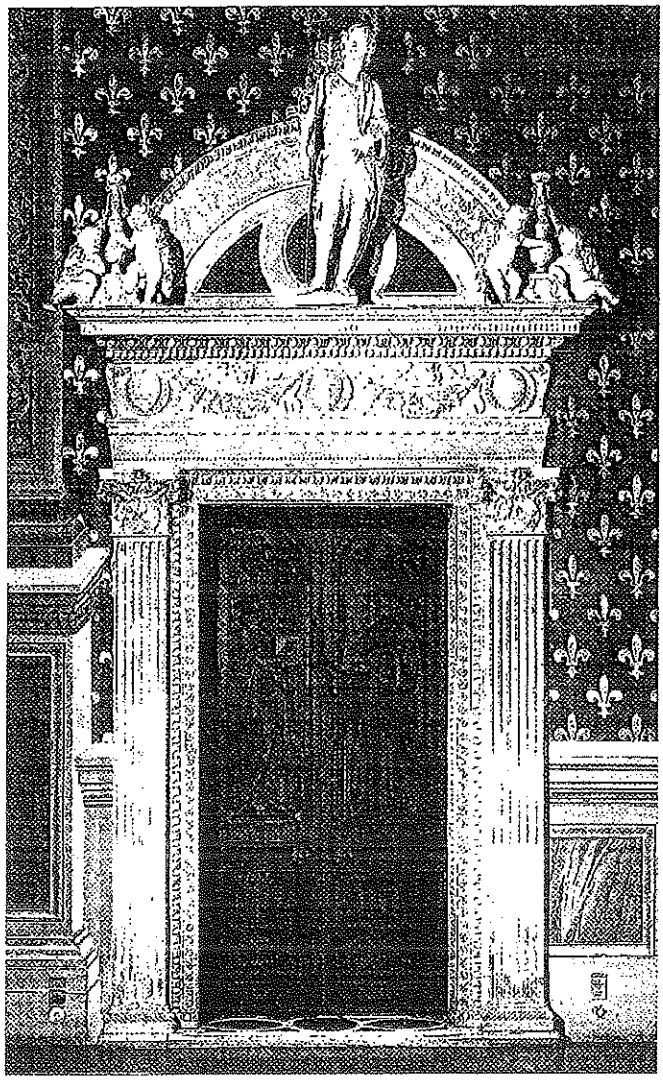
Attestato nel mantovano fin dal giugno 1451 – e preceduto da missioni e consulenze del conterraneo Antonio Manetti "Ciaccheri" fra 1448 e 1452 – il cammino professionale di questo lapicida passa anche attraverso l'affidamento di una serie di mansioni di fiducia, svolte in frequenti ritorni a Firenze[7]. Fra Fancelli e Ludovico Gonzaga si instaurano rapporti di apparente famigliarità. Il signore di Mantova si considera in più occasioni il "discepolo" del "maestro" Luca, a cui vengono assegnati molteplici interventi, dalla selciatura di strade, alla sistemazione o costruzione di residenze di corte, alla direzione dei cantieri degli edifici ideati da Leon Battista Alberti. In una fitta corrispondenza, il marchese sollecita consigli e sottopone soluzioni[8]. Un'interpretazione tendenzialmente astratta del tema

albertiano degli ordini sovrapposti viene adottata da Luca nella fronte e nelle torri angolari della Domus Nova – incompiuta addizione (1480) all'antico palazzo dei signori di Mantova – delineando la più innovativa residenza nella città dopo l'avvio nel 1476 della casa-atelier di Mantegna[9].

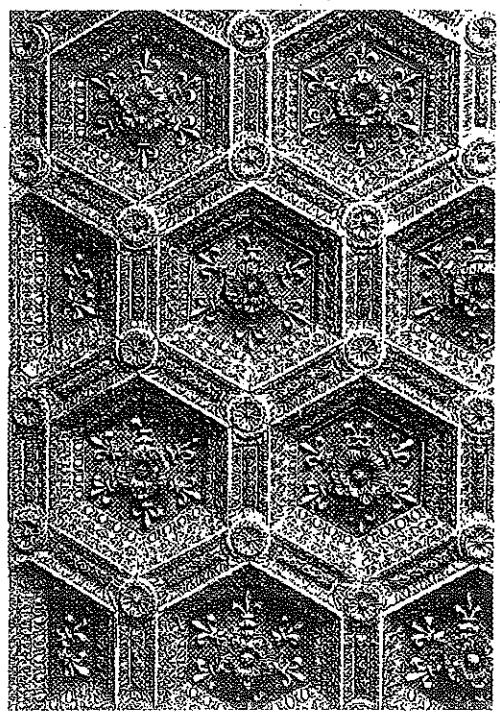
Il legnaiolo Bartolomeo di Fino, detto Baccio Pontelli (1450-95), forse naturalizzato fiorentino, appare a Pisa già nel 1471, per lavori di intaglio per il capitolo della cattedrale, collaborando nel 1475 con Francione e quindi (1476-77) alla sistemazione di soffitti per il palazzo dei vescovi sotto l'arcivescovo Francesco Salviati Riario[10]. Successivamente Baccio si sposta a Urbino[11], Roma, e poi nelle Marche e a Napoli, come esperto di fortificazioni e architetto.

L'impresa famigliare dei del Caprina collabora – con Luca e Simone – al cantiere di Santo Spirito. Bartolomeo detto Meo di Francesco da Settignano (1430-1501) segue invece l'apprendistato di bronzista a Ferrara, per spostarsi successivamente a Roma dove collabora alle decorazioni lapidee per San Pietro e palazzo Venezia. Approda poi dal 1491 al 1496 a Torino, ove, su commissione del cardinale Domenico della Rovere, fratello di Sisto IV, dirige l'edificazione della cattedrale impostando l'ornato su motivi che richiamano coeve chiese romane[12].

I difficili rapporti fra Firenze e Sisto IV negli anni 1475-80 si traducono in una rarefazione dei maestri



Benedetto da Maiano, Francione e Giuliano da Maiano, portale d'ingresso alla sala dell'Udienza, sala dei Gigli, palazzo della Signoria, Firenze.

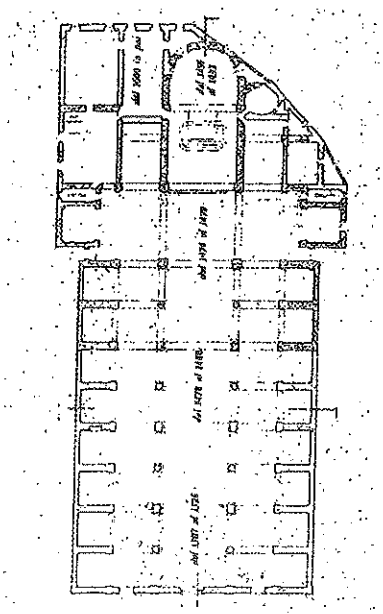


Giovanni da Gaiole, Giuliano da Maiano e altri, particolare del soffitto ligneo della sala dell'Udienza, palazzo della Signoria, Firenze.

fiorentini impiegati nelle fabbriche papali, a favore soprattutto di colleghi lombardi[13]. La successiva pace del 1480 porta invece alla chiamata nel luglio 1481 di un gruppo di artisti per la decorazione della nuova *cappella magna* in Vaticano; il soggiorno a Roma fino al 1482 di Ghirlandaio, Botticelli e Cosimo Rosselli si rispecchia in opere che manifestano l'approfondimento della conoscenza dell'antico[14].

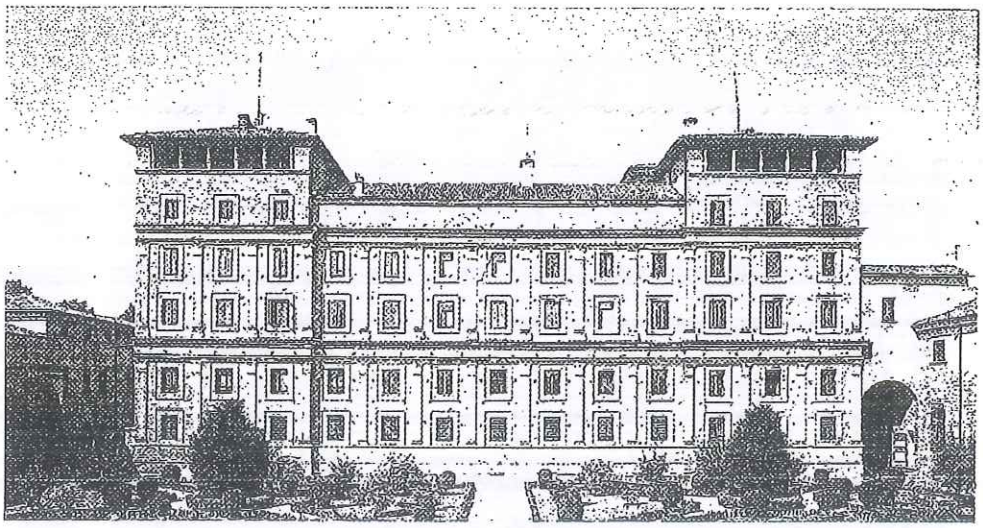
Giuliano di Leonardo da Maiano (1431-90) è titolare fin dal 1451 di una bottega di legnaiolo e compartecipe di un sodalizio commerciale con i fratelli Benedetto e Giovanni[15]. Giuliano si muove dalla fine degli anni sessanta come esperto di computi e perizie; in qualità di imprenditore opera frequentemente all'esterno di Firenze, e procede al contempo alla promozione di incarichi per l'intera bottega famigliare[16].

L'attività di maestro legnaiolo – assieme a Giovanni da Gaiole, a Francesco di Domenico detto Monciatto e a Francione – trova riconoscimento nella conclusione della campagna di sistemazione del palazzo della Signoria, con i soffitti e ornati delle nuove sale del primo e secondo piano del 1472-82, o nelle tarsie della sacrestia delle Messe nel duomo di Firenze[17]. Giuliano si impegna in molteplici compiti all'insegna di un accorto ed eclettico professionismo. La sua opera accoglie eterogenei suggerimenti accortamente collocati entro schemi collaudati. Nel prospetto del senese palazzo Spannocchi (dal 1471-73) l'uniforme accurata stesura delle bugne lisce e piane sui tre registri è ritmata dalla sequenza costante delle bucature delle finestre e arcate al pianterreno, innestando sul modello del locale palazzo Piccolomini suggerimenti che discendono da arcaismi fiorentini. Nella cattedrale di Faenza (fra 1474 e 1486), la memoria della chiesa di San Petronio di Bologna, assieme a quella del preesistente organismo, ordinano il profilo e le scansioni del corpo basilicale. Nella navata il tema brunelleschiano dell'intersezione fra ordine maggiore trabeato e ordine inferiore sormontato da archi ammette la contiguità nelle navate laterali di cellule voltate su pilastri e scompartite da colonne, memori di componimenti medievali[18].





Faenza, duomo, pianta (da Savioli 1988) e veduta della navata maggiore verso l'ingresso.



Mantova, Domus Nova, la facciata verso il giardino.

Palazzi

L'ideologia della "masserizia" mercantile abbina lo "'ngienerare e edificare" fra le basilari attività dell'uomo. Più di un centinaio di palazzi vengono costruiti a Firenze nel Quattrocento; essi rispondono alle richieste assieme di arroccamento neoaristocratico e di pressante competizione fra nuclei famigliari emergenti. Il fiammingo di origine genovese Johannes Adorno in una sosta a Firenze all'inizio del febbraio 1471 è stupito dalla bellezza dei palazzi privati che si innalzano sugli altri edifici e che ornano la città più delle chiese medesime: le residenze di Cosimo de' Medici e di Jacopo de' Pazzi primeggiano significativamente fra le altre[19].

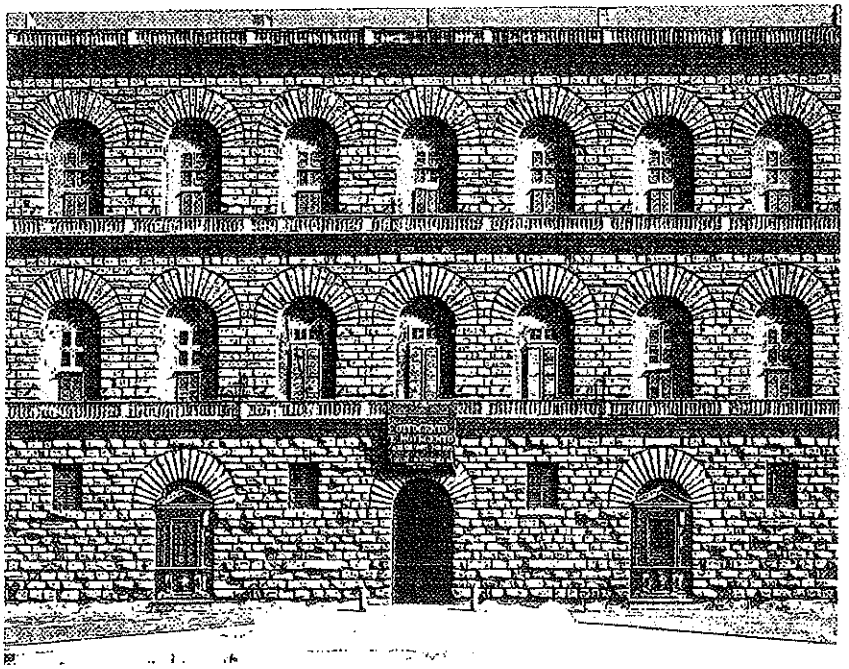
I legami di solidarietà consortile sono erosi a favore della ristretta parentela famigliare. Il ciclo dell'accumulazione e dissipazione patrimoniale è accelerato dal costume che nega la concentrazione dei beni nell'erede primogenito. Il rispetto per l'imparziale suddivisione della fortuna del capofamiglia è riflesso nella planimetria di palazzo Strozzi, specularmente bipartita per volontà del promotore in una distribuzione "gemellare" degli ambienti. L'incremento delle dimensioni dei palazzi, il potenziamento del loro decoro e degli arredi interni[20], la visibilità delle facciate ovvero la ricerca dell'isolamento dell'edificio su tutti i lati[21], sono fattori coerenti con l'aspirazione dei committenti al mantenimento o l'avanzamento verso ruoli dominanti nella città[22].

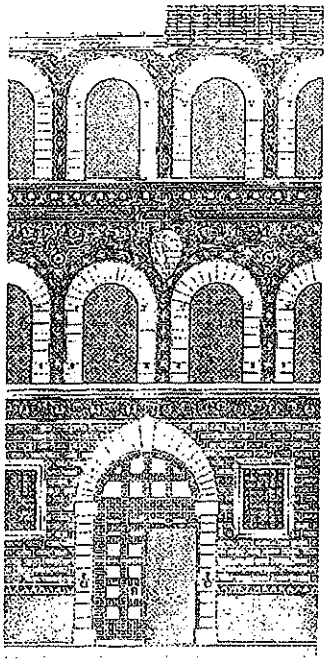
Il nuovo palazzo Medici stabilisce un riconosciuto riferimento per le residenze cittadine. Non solo le soluzioni distributive ma anche gli ordini di grandezza delle rispettive planimetrie oscillano in rapporto alle fortune e ambizioni dei committenti[23].

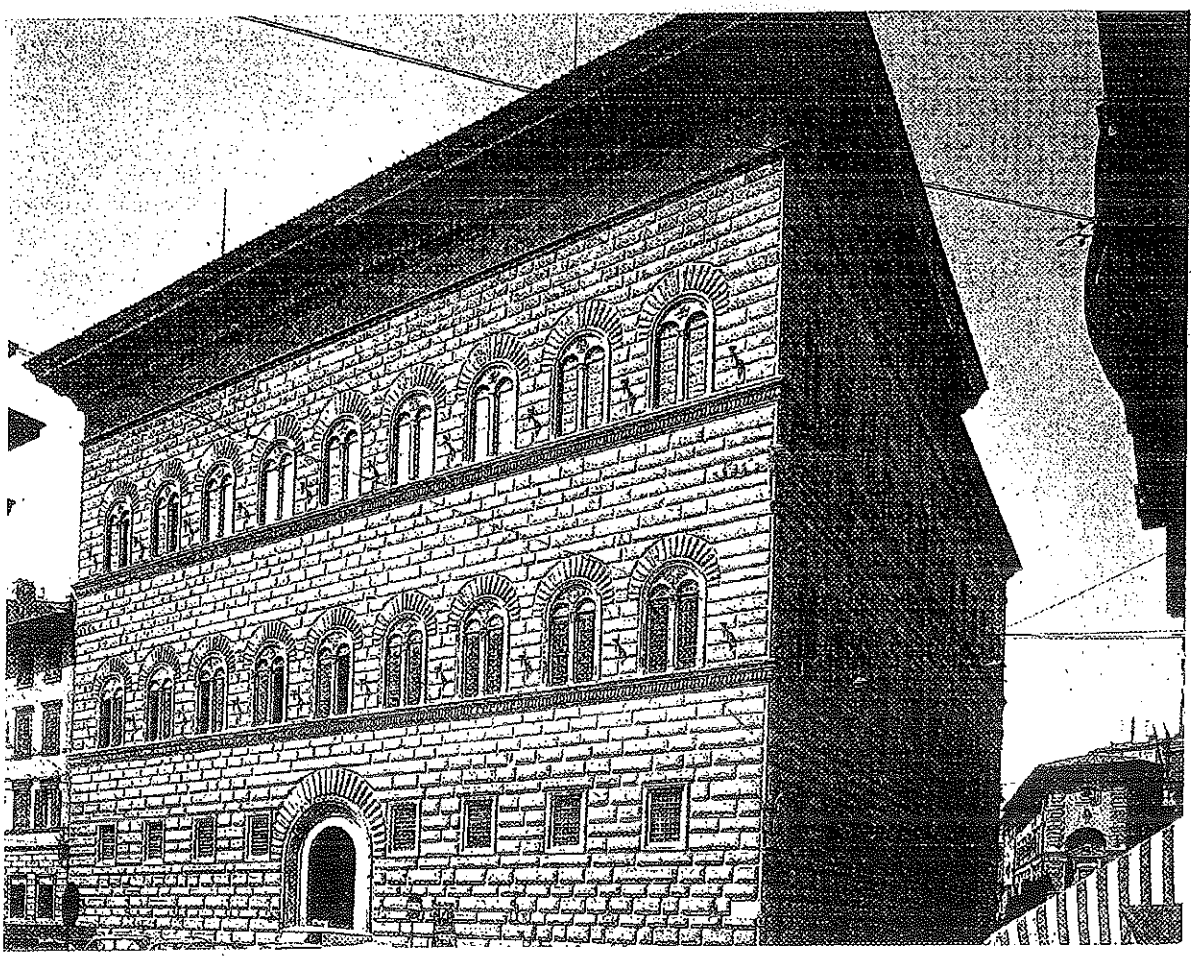
L'ubicazione delle residenze esprime di sovente l'estrazione dei rispettivi promotori dal quartiere o dal "Gonfalone" in cui il ceppo di consanguinei da tempo è radicato: l'esaltazione della continuità famigliare consolida l'azione nel presente.

La residenza di Tommaso Spinelli, eminente banchiere a Roma negli anni di Eugenio IV e Niccolò V, sorge lungo il Borgo Santa Croce fra 1458 e 1465, incorporando abitazioni di antenati. Le preesistenze condizionano l'assetto e le interne suddivisioni dell'edificio, attribuito all'ambiente di Bernardo Rossellino. Il nuovo rivestimento intonacato gremito di graffiti ordina autonome cadenze sui prospetti del palazzo[24].

Nei medesimi anni Jacopo de' Pazzi, figlio del committente della cappella Pazzi, costruisce fra 1458 e 1469 il proprio palazzo atterrando la casa paterna – forse tramite l'impresa di cui è titolare Giuliano da Maiano – situata a sua volta in un'area presso Borgo degli Albizi disseminata di vecchie proprietà della consorteria[25].







Firenze, palazzo Pitti, la facciata in un'inquadratura limitata ai sette assi originari.

Palazzo Spinelli, particolare della facciata (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).

Palazzo Strozzi, veduta d'angolo.

Lontano dalle abitazioni degli avi viene invece eretto il palazzo di Giuliano Gondi, la planimetria del quale risente peraltro dell'utilizzazione di edifici preesistenti[26].

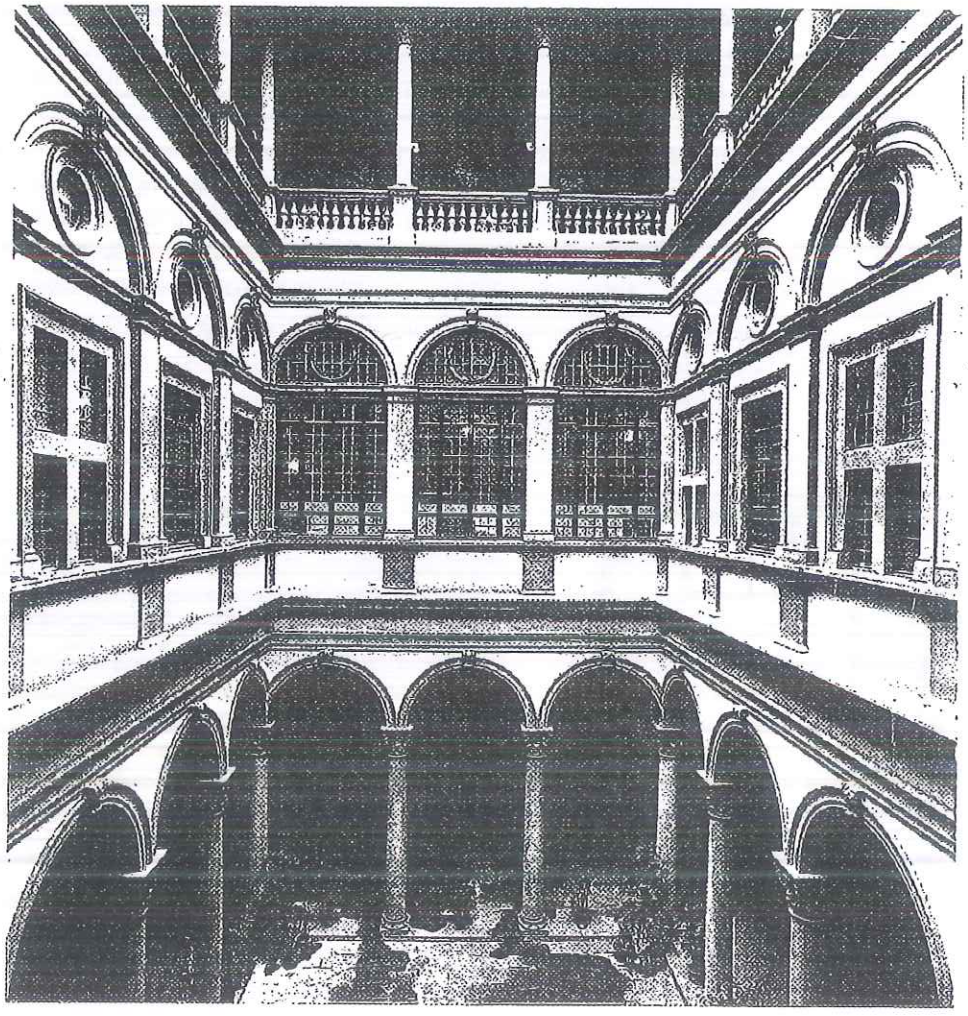
Testimonianze dell'edilizia civica di matrice trecentesca sono esibite in alcuni nuovi palazzi, ricorrendo ad una varia morfologia di rivestimenti lapidei di facciata. La complessiva contrazione della diffusione dei prospetti bugnati dopo gli anni settanta si accompagna alla loro sempre più decisa modellazione geometrica.

La composizione dell'intera parete di facciata di palazzo Pazzi si basa sulla contrapposizione fra il chiaroscurato aggetto delle bugne irregolari del pianterreno e la piana superficie intonacata dei due livelli superiori, forse originariamente decorata da graffiti.

L'incompiuto e manomesso palazzo dello Strozzino viene avviato da Palla di Palla Strozzi e dai figli fra 1450 e 1451 e fra 1469 e 1479 presso l'area dell'insediamento medievale della famiglia. Il paramento di scabre bugne a baule al pianterreno attua una dinamica discordanza col bugnato a facce spianate del primo piano, nel quale si elabora il disegno inedito – per Firenze – della ordinata sovrapposizione di filari di altezza alternata. L'inusitata enfasi archeologizzante che ispira quest'ultimo rivestimento poggia sulla riconoscibile imitazione di rivestimenti bugnati di antiche fabbriche templari[27].

Il palazzo che i fratelli Borghino e Francesco Cocchi edificano dopo il 1463 sulla testata occidentale di piazza Santa Croce ingloba nel basamento in pietra a vista la memoria di muraglie della cinta urbi-

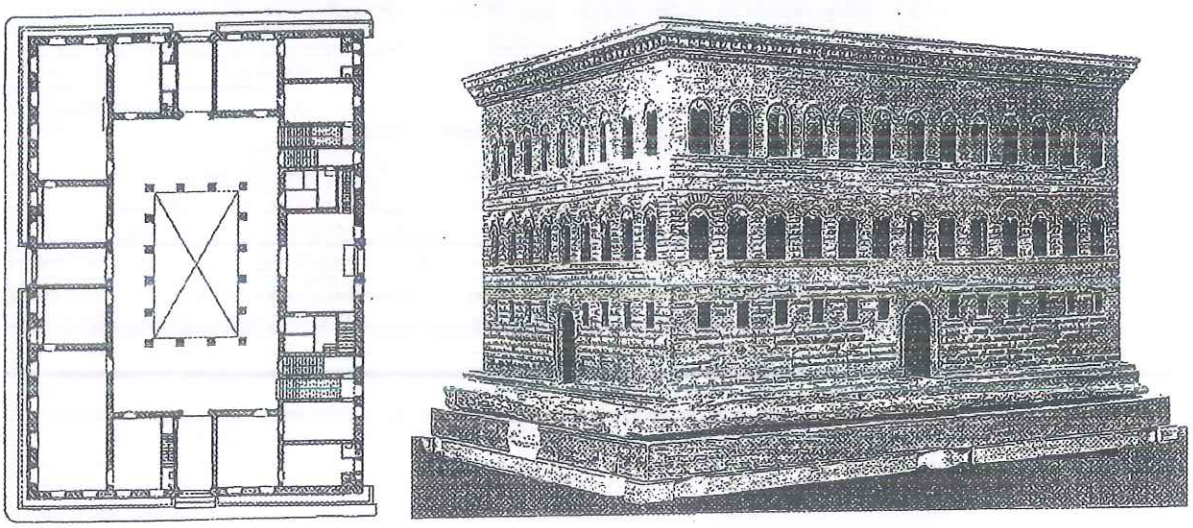
Palazzo Strozzi, cortile.



ca del XII secolo, già annesse alle medievali residenze dei Peruzzi[28]. Il vicino palazzo Corsi Horne, risistemato a partire dal 1489 dai fratelli Simone e Luigi Corsi, riutilizza nel cantonale dentellato del pianterreno i conci dell'inglobato "palagetto" trecentesco degli Alberti[29].

Giovanni di Bono Boni, di recente ricchezza, avvia dal 1464 il palazzo Boni Antinori nascondendo invece parzialmente le tracce di precedenti edifici riutilizzati, nobilitando la facciata con un arcaizzante rivestimento in bugne lisce e piane[30].

A palazzo Pitti il tema della residenza suburbana raggiunge, assieme al successivo palazzo Scala, uno dei vertici della ricerca fiorentina nella seconda metà del secolo. Le ipotesi sulla paternità dell'ideazione oscillano su idee risalenti da una parte a Brunelleschi oppure ad Alberti. Di fatto Luca di Bonaccorso Pitti inizia ad acquisire porzioni dei terreni attorno al 1450; i lavori sono verosimilmente già avviati nel 1461 e l'ultimo piano è ancora incompiuto alla metà del Cinquecento. Il proprietario continua ad abitare fino alla morte nel 1473 in un'attigua vecchia casa famigliare[31]. La facciata oltrepassa le consuetudini dell'edilizia fiorentina slanciandosi fino a 36 m di altezza (10 m in più rispetto a palazzo Medici). L'uniforme rivestimento bozzato trae ispirazione dallo schema di palazzo della Signoria e il materiale lapideo viene estratto da vicinissime cave. Le enormi dimensioni dei corsi di bugne a baule irregolare al pianterreno si attenuano progressivamente con l'incremento della quota. L'eccezionale vigore materico della muraglia si innesta con la rievocazione dei paramenti in pietra del tratto della cerchia comunale del XII secolo attigua al sito. La grande parete stimola a sua volta i confronti da parte di umanisti con le cortine bozzate dell'antichità romana[32]. Il palazzo dello Strozzino gioca un ruolo preminente nell'indicare modelli e soluzioni. A palazzo Pitti, la disposizione dei vani del pianterreno in corrispondenza dei tre portali originari è ricostruibile in un vasto ambiente centrale fiancheggiato da una coppia di anditi voltati e da due sale minori laterali[33]. L'impaginato della facciata è ordinato dalla scansione delle cornici marcapiano sovrastate da balaustrate e dalle aperture delle finestre originariamente disposte su sette assi. I giunti delle raggiere di bugne delle arcate si allineano sia con i filari orizzontali sia con i conci degli stipiti sottostanti, forse ispirandosi all'incorniciatura dell'arco dei Pantani nella muraglia di recinzione del Foro – ma ritenuto "palazzo" – di Augusto a Roma. La rilevanza della componente materica del prospetto di palazzo Pitti soverchia decisamente i riferimenti alle intelaiature degli ordini classici, ai quali si allude solo negli ornati degli stipiti delle finestre. L'idea dell'equivalenza degli elementi che impronta il disegno dell'edificio investe anche le bucature della facciata; le dimensioni delle finestre approssimano quelle dei tre portali, tendenzialmente annullando le gerarchie fra le partizioni orizzontali. La piazza privata antistante è ricavata dall'acquisto



Palazzo Strozzi, pianta e modello ligneo (Firenze, Piccolo Museo di Palazzo Strozzi).

e abbattimento anche di case della medesima consorteria ed è già parzialmente disponibile al 1498. Lo sviluppo di tale circuito libero è paragonabile allo spazio di proiezione nelle piazze da parte delle chiese medievali degli ordini mendicanti, e supera le dimensioni di ogni altro slargo fino ad allora creato di fronte a residenze private fiorentine. Si privilegia in tal modo la leggibilità assiale dell'edificio superando la preminente percezione in angolo ancora affermata a palazzo Medici.

La vicenda dei progetti di palazzo Strozzi passa attraverso la presentazione di più progetti (fra cui uno curato da Giuliano da Sangallo) e l'ideazione di modelli per l'ornato lapideo del cortile e del cornicione da parte di Simone del Pollaiolo[34]. Fondato nel luglio 1489 presso un'area urbana testimone dell'insediamento della consorteria[35], l'edificio si innalza isolato su una pianta quadrangolare; tre facciate esterne sono coperte da un paramento di levigate bozze di pietra forte sagomate a cuscino che vanno lievemente spianandosi col progredire dell'altezza[36].

Dissensi e consensi

Il valore che nel Quattrocento viene attribuito agli episodi fondanti dell'architettura medievale fiorentina – il battistero, San Miniato, la cattedrale – non è sminuito dall'emergere della nuova architettura "all'antica". Il nucleo romanico che individua l'identità dell'architettura cittadina è soggetto anzi a norme di pubblica tutela.

Il valore di icona architettonica del battistero viene preservato nel Quattrocento; è rinnovato l'apparecchio marmoreo della copertura esterna di questa fabbrica ritenuta d'età classica[37].

Le conformazioni di alcuni edifici avviati a Firenze nei primi decenni del secolo sono percepite nella seconda metà del Quattrocento come apportatrici di valori positivi da elencare fra i segni delle presenti fortune della città[38].

Tuttavia le risposte degli anni sessanta del Quattrocento nei confronti della figura di Brunelleschi sono discordanti. La valutazione positiva del suo stile fa ora il suo ingresso nella letteratura artistica; ma cadono nei medesimi anni i fraintendimenti nella fase esecutiva delle sue opere. L'apprezzamento complessivo di San Lorenzo accomuna quanto viene impostato tra il 1420 e il 1430 nella sacrestia Vecchia e nel transetto con ciò che viene realizzato nel nuovo corpo basilicale dopo la metà del secolo. La celebrazione di Santo Spirito coinvolge anche le alterazioni delle idee brunelleschiane apportate nell'interno e nell'esterno dell'edificio a partire dal 1460 circa[39].

Antonio di Tuccio Manetti nella *Vita* di Brunelleschi redatta negli anni ottanta adotta concetti della critica d'arte umanistica, proponendosi invece di distinguere gli apporti del maestro dalle manomissioni dei successori, soprattutto nei confronti di Antonio Manetti "Ciaccheri" (fra 1402 e 1405-1460)[40].

"Ciaccheri" attenua la luminosità diffusa e, attraverso superfici piane e volumi scatolari, segmenta la sequenza degli spazi ideati da Filippo. Il guscio della cupola di San Lorenzo è inglobato in un tiburio cubico completato nel 1457. Tale elemento riassesta le spinte laterali della cupola sugli esili pilastri del centrocroce; l'illuminazione ne risulta però compromessa. Oscurità, dissonanza dell'impianto e della copertura voltata a botte rispetto a quanto impostato nelle cappelle del transetto della chiesa, sono motivi di critica anche verso le cappelle delle navate laterali di San Lorenzo, avviate dagli anni cinquanta[41]. Sotto la direzione di Manetti "Ciaccheri" si attua il "ghuastare" di Santo Spirito già animato dalla serrata sequenza di nicchie estradossate, con la rettificazione del profilo esterno delle cappelle, forse per fornire spazi supplementari per le richieste di tombe parietali[42]. La cupola alla sommità del centrocroce, realizzata fra 1479 e 1482 da Salvi d'Andrea (1438-1503), introduce l'innovazione dell'estradosso come calotta emisferica che, in luogo della brunelleschiana copertura troncoconica, avviluppa il guscio interno "a creste e vele" dentro una gonfia intercapedine[43]. Le modificazioni dei segni brunelleschiani a Santo Spirito trovano conclusione – dopo che nel 1481 si inizia l'ufficiatura nella nuova chiesa – nell'apertura di tre porte sulla facciata anziché di quattro, come richiede la logica

Cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte.

compositiva dell'impianto[44]. La soluzione delle tre porte implica l'interruzione del circuito di arcate presso la controfacciata; il nuovo paramento lapideo a riquadri applicato da Salvi d'Andrea nel 1486-87 conferisce grafiche tonalità alla parete di chiusura della navata[45].

Lo schema di un'evoluzione senza scosse della rinnovata architettura "alla romana" e la metafora di una "rinascita" del linguaggio antico priva di ostacoli, travisano la vicenda fiorentina e continuano semmai a riproporne la mitologia, rimuovendo dal quadro d'insieme le incoerenze e soprattutto le opposizioni[46].

Le discussioni del 1470-71 sulla prosecuzione della Rotonda della Santissima Annunziata evidenziano obiezioni in chiave tradizionalista indirizzate verso gli aspetti antifunzionali e retorici del classicismo architettonico. La *varietas* che impronta l'addizione assiale degli impianti avviati dal 1444-52 (protiro/chiostro/aula con cappelle laterali/transetto/coro tondeggiante) dà conto – come a palazzo Medici – della polimorfa competenza di Michelozzo: esaltata nel compimento del coro albertiano modellato sui mausolei circolari imperiali, essa viene invece appiattita nell'idea contrapposta di una cappella maggiore quadrangolare[47]. Resistenze si rivelano poco più tardi anche col dissenso dei Francescani Osservanti agli intendimenti attribuiti a Lorenzo de' Medici per la chiesa di San Salvatore al Monte negli anni ottanta[48].

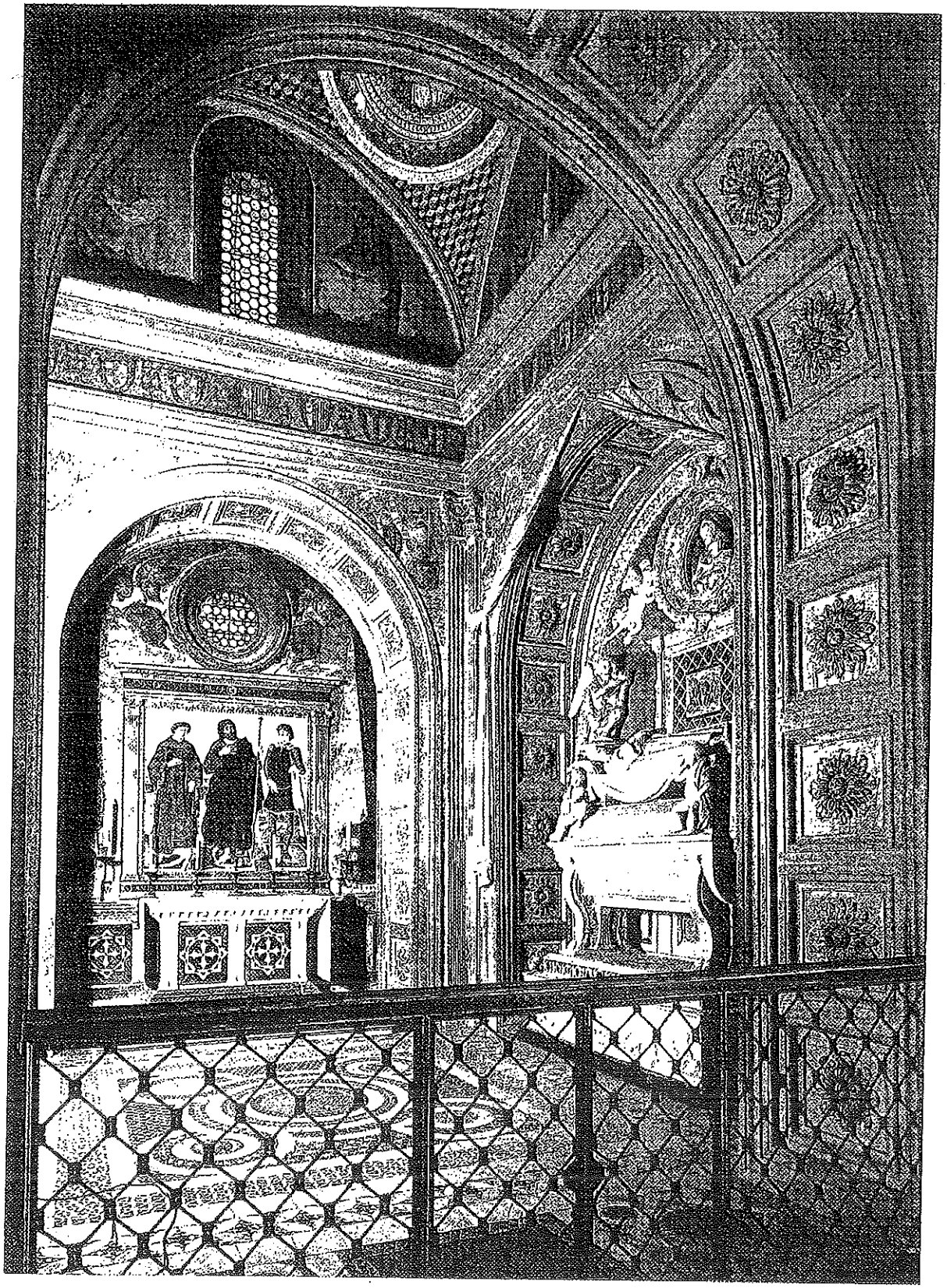
Il linguaggio rinascimentale trova divulgazione a Firenze anche con convenzionali imitazioni di porzioni delle nuove architetture, come nelle fabbriche extraurbane della badia a Settimo o a Lecceto[49]. Nello scorcio degli anni settanta la sacrestia dei Canigiani a Santa Felicita ripresenta con semplificazioni lessicali e proporzioni alterate il modello della cappella Pazzi[50].

Nelle immediate pendici collinari di Fiesole, la villa curata da Giovanni e Piero de' Medici e la badia promossa dal loro ormai anziano padre Cosimo impostano invece il tema di un nuovo rapporto fra edificio e paesaggio sviluppando l'accorgimento del "costruire in costa" poggiato su terrazzamenti. L'edificazione della villa si svolge fra 1453 e 1457, in un intervento parallelo alla prosecuzione dell'attiguo convento degli Eremiti di San Girolamo[51]. Il ripido pendio del sito è superato con una serie di ripiani retti da imponenti muraglie. La conformazione del fabbricato approssima la figura di un cubo suddiviso in due livelli principali. Ciascuno dei due piani del "palagio"[52] è attiguo a terrazze. Al primo piano due logge, di tre o forse quattro campate, si dispongono su lati opposti dell'edificio: una aperta a ovest su un'abbagliante veduta di Firenze, l'altra orientata verso la collina di Fiesole e prospiciente – come un vestibolo – verso un giardino[53]. Le dimensioni della residenza sono contenute e non contemplano un ambiente centrale scoperto, come a Cafaggiolo a Careggi. Per la prima volta, per quanto si conosce delle residenze extraurbane fiorentine, una sala assorbe le funzioni e lo spazio del cortile[54].

La villa non evoca la magnificenza e complessità distributiva degli edifici padronali dei latifondi dell'antichità, ma ripristina il tipo della residenza rurale priva della *pars rustica*. L'estraneità alle mansioni produttive rafforza l'approntamento di un privilegiato rapporto visuale con la natura circostante, come molte volte le fonti latine ricordano in relazione alle *villae marittimae*[55]. Solo una limitata proprietà fondiaria è collegata alla villa degli onesti *otia* fiesolani, i cui segni architettonici sono connotati, per quanto si può ricostruire, da astrazioni e semplificazioni che escludono l'esposizione di stilemi tratti dalla classicità.

La residenza medicea di Fiesole non celebra valori economici e non proclama solo il primato edonistico delle comodità e della salubrità della campagna sulle dure incombenze cittadine; piuttosto testimonia – in eloquente assonanza con la struttura della *Veduta della Catena* – il trasferimento sull'idea del paesaggio, sul controllo visuale del territorio e dell'intera città, dei valori ideologici di cui le residenze precedenti si fanno portatrici[56].

Le aspirazioni di Cosimo de' Medici e del canonico veronese Timoteo Maffei portano, fra 1456 e 1464, alla ricostruzione della vecchia abbazia benedettina di San Bartolomeo sulle più basse pendici di Fiesole[57]. Anche i piani di posa dell'edificio vengono realizzati con terrazzamenti, che consentono



di esprimere rigorosi schemi ortogonali nell'ordinamento dell'impianto. La giacitura obliqua dell'antica chiesa abbaziale obbliga alla stesura di vani triangolari e trapezoidali nei raccordi con la maglia del nuovo impianto; la scalinata principale è considerata una delle prime scale monumentali del Quattrocento, disposta ortogonalmente all'andito di accesso e in linea col lato breve interno del chiostro. Il doppio loggiato esterno del convento[58] seleziona la visione del territorio circostante e segnala, anche in questo caso, il recupero dell'ideologia del paesaggio come componente di edificazione spirituale[59]. La nuova chiesa ingloba la struttura e la facciata romanica preesistente e delinea un organismo monoaula, un transetto e un più ampio coro coperti con le maggiori volte a botte fino a quel momento costruite a Firenze (m 8,27 di luce sulla navata); volte a vela sigillano il centrocroce e le cappelle laterali. La parete continua è fattore unificante della composizione e su tale superficie aderiscono le paraste scanalate del centrocroce e la cornice architravata su cui poggiano le volte a botte. I valichi delle cappelle laterali sono ritagliati nei piani candidi della navata. La conformazione di alcuni dettagli, come la giacitura rettangolare delle trifore alle testate dei bracci, la finezza degli inserti decorativi, l'omogeneità fra la scatola muraria e la copertura, orientano oggi l'ideazione della chiesa nell'ambito di una matrice albertiana con inserti di derivazione michelozziana (trabeazione abbreviata, incorniciature dei portali)[60].

Il gusto della ricca decorazione di interni sostenuto anche negli arredi di tarde proposte di Brunelleschi è convalidato negli anni sessanta dai modi sontuosi di una cultura antiquaria integrata dagli apporti di Donatello, Alberti e dagli apparati scultorei dei Gamberelli e di Desiderio da Settignano[61]. Questa, a sua volta, intercetta nei committenti il gusto ancora vivo per la densità dell'ornato, proponendo la sintesi fra decorazione scultorea di gusto archeologizzante e rivestimenti parietali policromi di ascendenza medievale.

Giovanni Rucellai connota nella "gentilezza" il fascino esercitato dalle incrostazioni di lastre screziate e commessi lapidei. A Roma per il giubileo del 1450, egli elogia gli ornati "gentili" dei monumenti paleocristiani[62]. La positiva valutazione risente dell'educazione e della consuetudine ai rivestimenti del battistero, e trova rispondenza nel gusto per i paramenti di lastre marmoree venate e maculate di cui danno testimonianza sul piano visivo alcuni sfondi di dipinti della metà del secolo, come gli affreschi di Andrea del Castagno a Sant'Apollonia e alla villa Carducci[63].

L'impresa del sacello funerario del cardinale Jaime del Portogallo, a San Miniato al Monte, è eccezionale nel concorso sovraregionale di maestranze e di finanziamenti ed è impostata con l'innesto della decorazione di gusto cosmatesco su un impianto in cui rivivono caratteri tardoantichi. Secondo una fonte settecentesca, Antonio Manetti "Ciaccheri" avrebbe fornito il modello nel giugno 1460, a pochi mesi dalla morte. Una serie di documenti coevi tuttavia assegna la realizzazione della cappella a Bernardo Rossellino, il quale è già attivo nella chiesa dal 1457 per la fodera marmorea delle scale presbiteriali. I lavori sono conclusi attorno al 1466, con la collaborazione di maestri marmorari romani e della bottega famigliare dei Gamberelli[64]. Un polifonico apparato decorativo "all'antica" agisce come elemento unificante dello spazio. Schemi geometrici in serpentino e granito foderano il pavimento – punteggiato da dischi di porfido pertinenti alla dignità principesca del defunto – e sono confermati nelle specchiature parietali[65]. Quattro archi girati cassettonati – estensione di un tema della cappella Pazzi – trapassano le pareti della cappella quadrangolare, ove la gabbia di quattro paraste a libro trabeate assume valore eminentemente ornamentale. Inserti statuari e di arredi marmorei, assieme agli affreschi e ai dipinti su tavola, commentano i momenti della liturgia funeraria: il sarcofago del cardinale rimanda alla vasca porfirea antica già posta di fronte al Pantheon. L'addensato amalgama policromo delle piastrelle di terracotta invetriata, dei medaglioni figurati, delle mattonelle con i colori araldici del defunto distese sull'intradosso della volta, conclude l'alzato della cappella. Antonio Rossellino in seguito ne ritocca lo schema nella cappella Piccolomini della chiesa di Monteoliveto a Napoli[66].

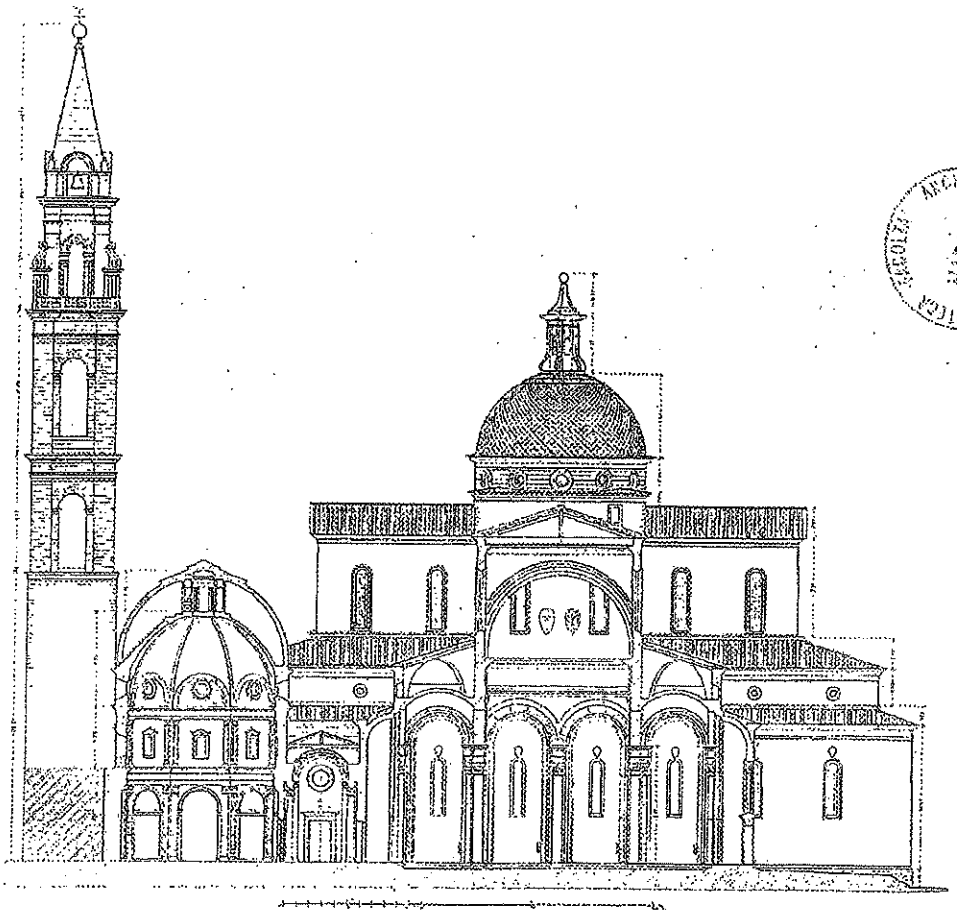
Lorenzo il Magnifico

Al momento dell'accesso al potere (1469) anche il patrocinio artistico di Lorenzo il Magnifico è collegato alla cerchia degli umanisti e degli "antiquari". A margine della sua ambasciata d'obbedienza presso il nuovo papa Sisto IV nell'autunno 1471, è Leon Battista Alberti che guida un'escursione di Lorenzo ai monumenti romani antichi: la visita appare però umanisticamente concentrata sulla ricerca e discussione delle antiche epigrafi[67]. Rispetto ai comportamenti di Cosimo, Lorenzo identifica dapprima il suo modello di committenza in un collezionismo di cui è espressione un'imponente raccolta di antiche pietre dure incise[68].

La partecipazione alla controversia sul compimento albertiano della Rotonda della Santissima Annunziata mostra come le preferenze del giovane Medici non siano inizialmente orientate verso l'architettura "all'antica"[69].

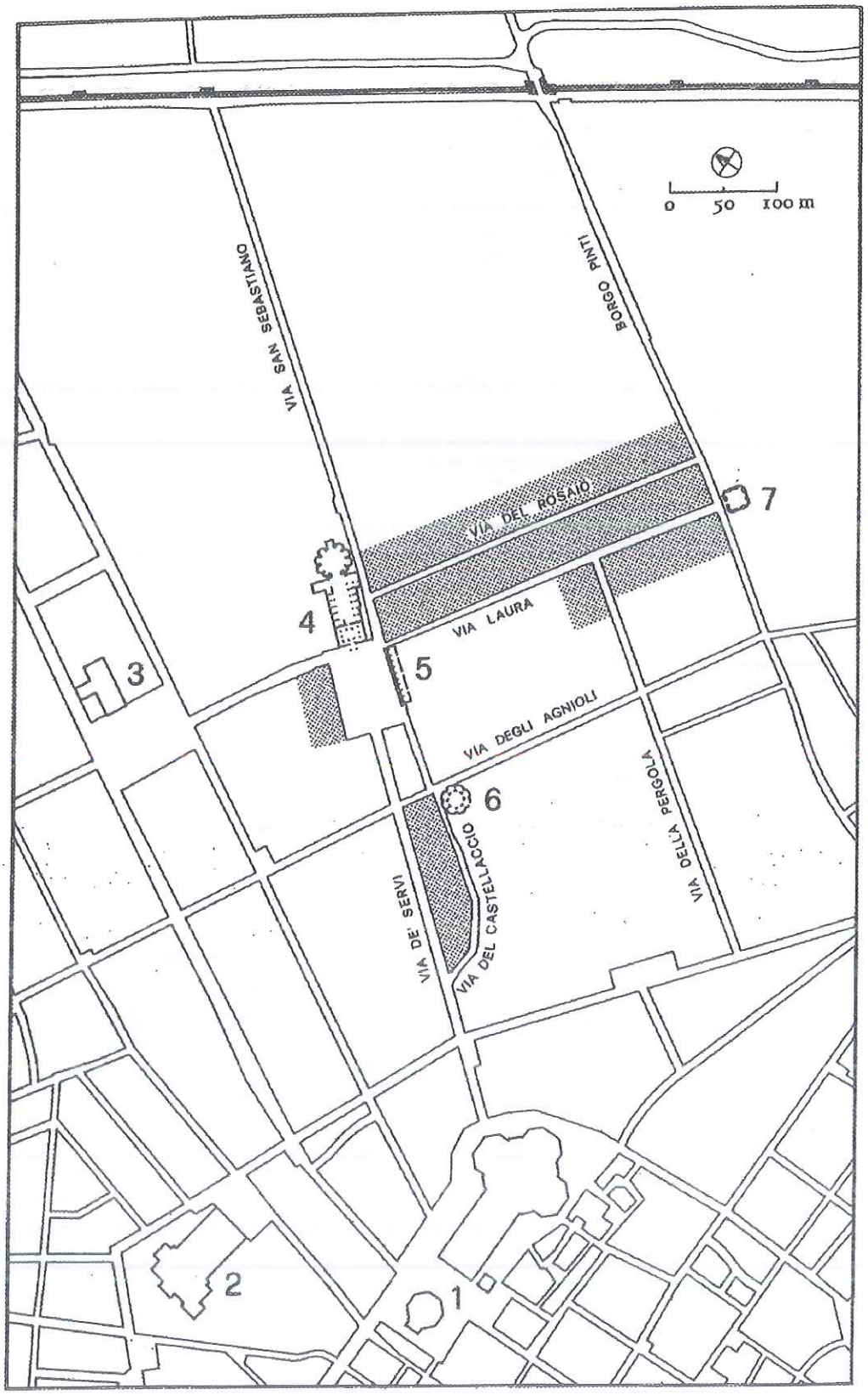
Lo schema talora proposto di una committenza principesca non è adeguato a descrivere i modi dispiegati da Lorenzo. Il Magnifico non ricopre mai le alte cariche della Signoria, ma appare di fatto disporre dei poteri derivanti dal condizionamento – per interposta persona – di mansioni nel governo della città, oltre che dalle relazioni di clientela e alleanza[70]. Anche le intermediazioni inerenti la costruzione di grandi dimore del patriziato mercantile non risultano per lui prive di vantaggi personali[71].

Negli assetti dei palazzi e nei messaggi che traspaiono dalle opere patrocinate dall'oligarchia fiorentina, sono leggibili i guardinghi rapporti di una mai placata rivalità fra i rispettivi committenti e i Medici. "Più superba de quella de Lorenzo" viene preannunciata, probabilmente dal medesimo duca di



Santo Spirito, sezione della chiesa e della sacrestia (da Stegmann, Geymüller 1885-1909).

BIBLIOTECA NAPOLI



Scherna delle aree acquisite da Lorenzo il Magnifico a Firenze fra il 1477 e il 1492 secondo C. Elam (da Tafuri 1992).

Ferrara, la grande residenza cittadina che Filippo di Matteo Strozzi si prepara a costruire dopo il rientro a Firenze nel 1466[72].

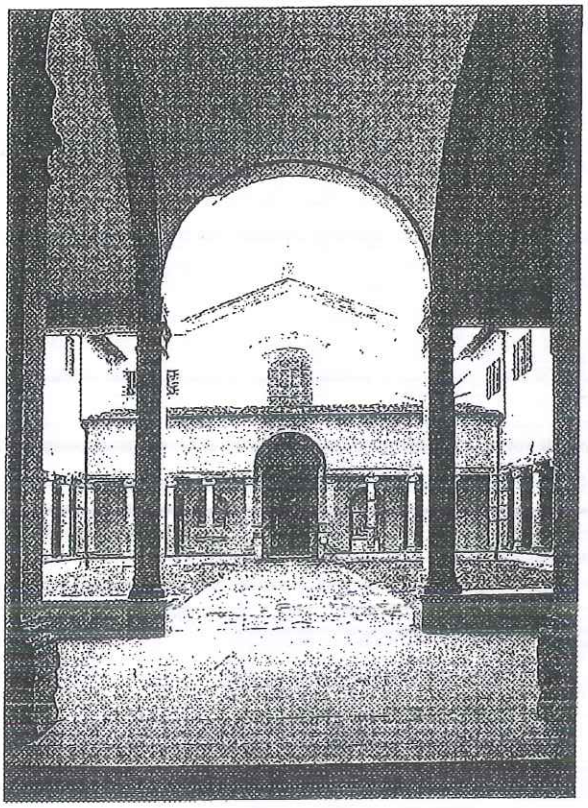
Molti interventi di Lorenzo de' Medici si attuano con modalità anonime, come nel caso del restauro del convento delle Murate nel 1470-71. Oppure con sistemi indiretti; a lui si fa riferimento nei dissensi sull'amministrazione del nuovo santuario della Madonna delle Carceri a Prato, emersi fra il Comune della città e Carlo de' Medici, preposto della locale pieve. Arbitro anche nel contrasto fra il medesimo Comune e la magistratura fiorentina dei Dieci di Balìa – in ordine alla collocazione dell'erigenda chiesa fuori dallo spazio di sicurezza del Castello – Lorenzo visita il cantiere già impostato secondo un imprecisato piano di Giuliano da Maiano e addita come più opportuno il progetto di Giuliano da Sangallo[73].

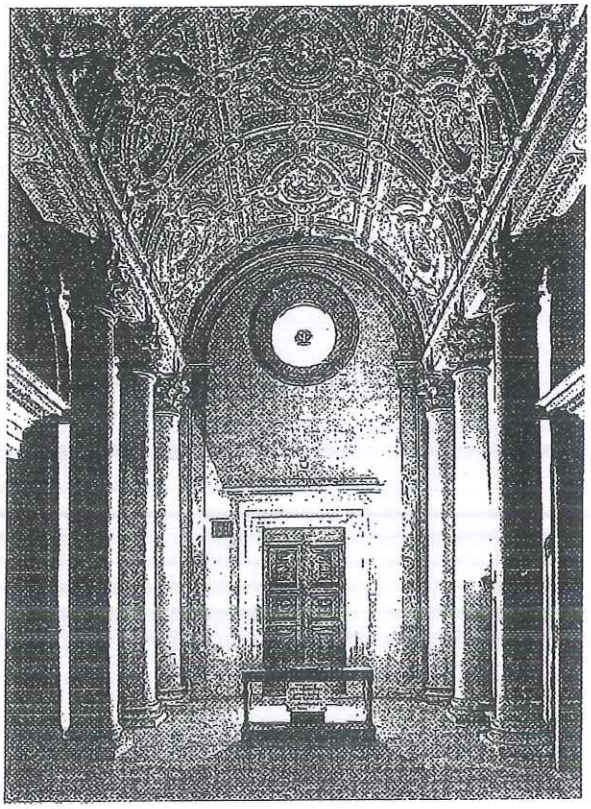
La dimensione dell'intervento mediato esprime il potere arbitrale che Lorenzo riesce a costruire col ricomporre i conflitti emergenti e assieme preservando le prerogative di fatto già riconosciute al padre e al nonno. Formalmente disciolta nella trama delle magistrature repubblicane, l'azione di Lorenzo è resa necessaria da un'autorità personale che va stabilizzandosi solo dal 1480 e che si avvantaggia già dal 1474 con la parentela con Rinaldo Orsini, arcivescovo titolare di Firenze. Permanentemente assente a Roma, quest'ultimo gli rilascia un'amplissima procura sulla diocesi, estesa per di più al campo spirituale. Anche tale condizione motiva l'influenza di Lorenzo su edificazioni ecclesiastiche, dalla Madonna delle Carceri di Prato, al perduto convento agostiniano di San Gallo, all'inconcluso concorso per l'ornato della facciata di Santa Maria del Fiore del 1490-91[74]. Il progetto per la sacrestia di Santo Spirito passa attraverso il mandato affidato dall'Opera nel 1488 al proprio provveditore, che si rivolge al Magnifico, il quale a sua volta affida la stesura del modello a Giuliano da Sangallo. Qui l'apporto di Lorenzo non termina con la trasmissione dell'incarico ma si protrae con la supervisione delle decisioni sull'edificio[75].

La vicenda della costruzione della nuova chiesa di San Salvatore al Monte fornisce un esempio eloquente della molteplicità dei ruoli che il controllo del Magnifico presuppone[76]. Tramite l'Arte di Calimala, Lorenzo de' Medici fra 1487 e 1492 fa parte degli Operai della fabbrica dei Francescani Osservanti di Firenze; anche la struttura del finanziamento del cantiere è posta sotto la sua sorveglianza e il mandato dell'arcivescovo Orsini può conferirgli ulteriore autorità per superare opposizioni dei religiosi in ordine al decoro dell'edificio.

Lorenzo effettua investimenti immobiliari urbani nella parte settentrionale della città (via dei Servi, piazza Santissima Annunziata, via Laura) nei quali può avvalersi di una cornice concertata di incentivi fiscali. A partire dagli anni sessanta, poi dal 1474 e nel 1489, la Repubblica persegue una politica di esenzioni da tasse per la costruzione di abitazioni su terreni cittadini inedificati. Un boom edilizio appare investire la città attorno a quegli anni, con gli abitanti talmente "atarentati al murare" da causare la rarefazione della manodopera edile[77]. L'intreccio fra bene pubblico e interesse privato su cui procede la condotta di Lorenzo appare coinvolgere non solo abitazioni e botteghe di ceti artigiani, ma anche costruzioni di alto pregio architettonico, attribuibili all'ideazione di Giuliano da Sangallo, per conto di alleati e parenti. Sono i casi del palazzo di Bartolomeo Scala – creatura dei Medici e Cancelliere della Repubblica fiorentina[78] – e dell'ampliamento, attorno al 1490, del convento cistercense di Cestello[79]. Un'imponente serie di acquisizioni viene effettuata soprattutto in vaste aree del contado fiorentino e pisano[80].

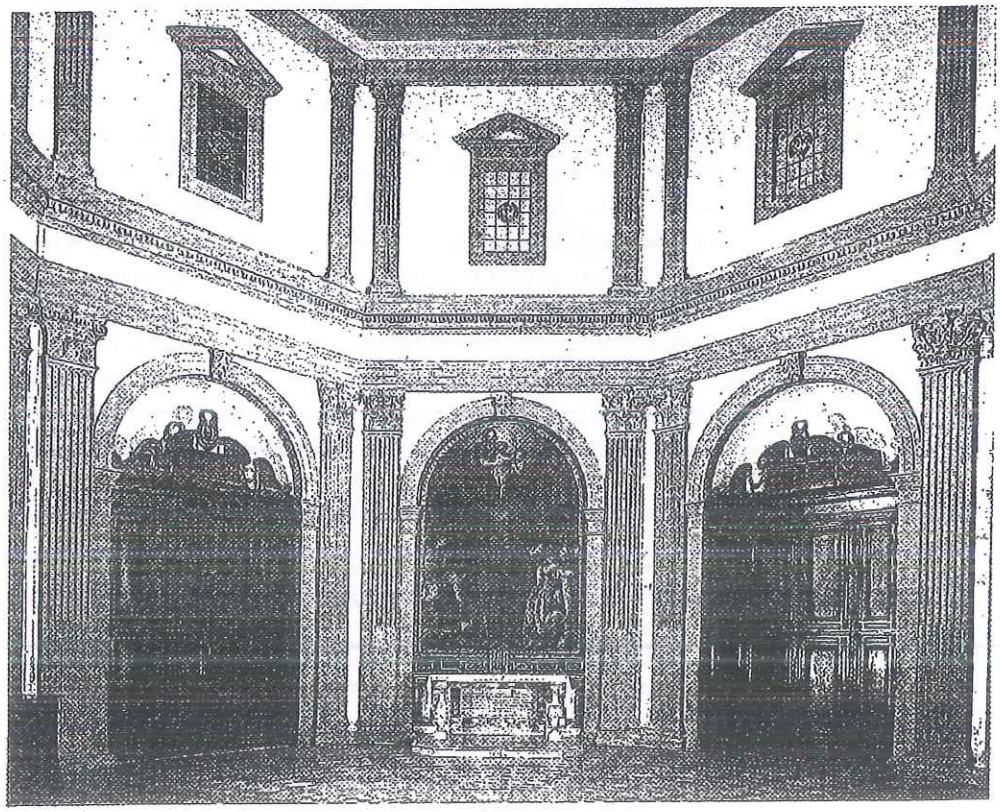
L'azione culturale del Magnifico si precisa a partire dal 1480; in quell'anno la chiamata di Poliziano all'insegnamento nello Studio fiorentino contraddistingue la scelta orientata verso gli studi filologici piuttosto che verso il platonismo ficiniano[81]. Il rapporto con l'arte dell'edificazione matura in funzione della rappresentazione di un potere il cui esercizio implica la simulazione. Proprio il contesto dell'ordinamento repubblicano induce il potenziamento dell'immagine di Lorenzo sulle orme di presupposti delineati dal nonno Cosimo; la raffigurazione del ruolo di ordinatore del gusto è metafora





Giuliano da Sangallo, quadriportico e facciata di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Firenze.

Giuliano da Sangallo, vestibolo e interno della sacrestia di Santo Spirito.



gnato dal 1495; nella cappella funeraria per Giuliano Gondi in Santa Maria Novella commissionata fra 1503 e 1508[93].

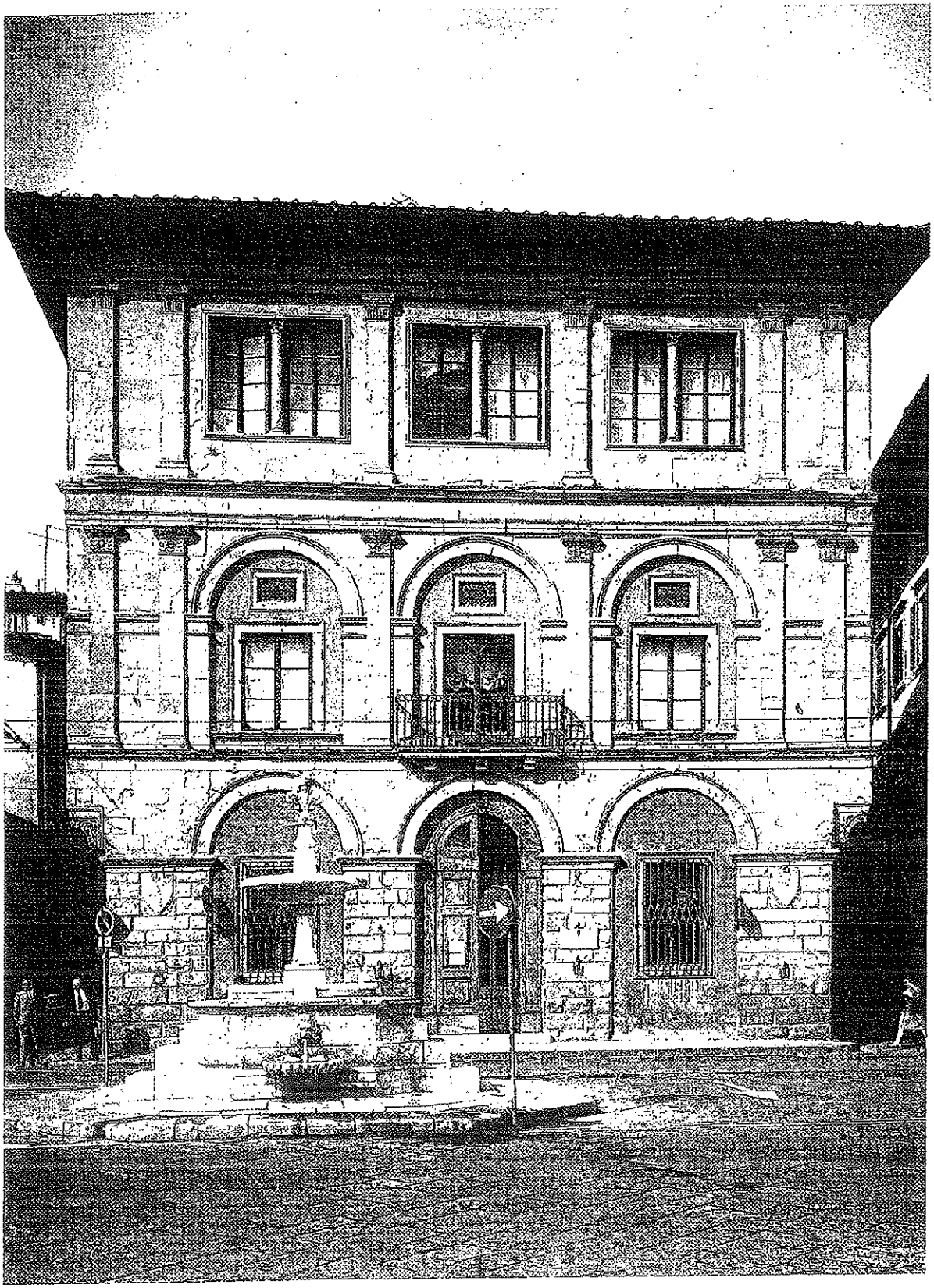
L'impiego della colonna libera di cui il Sangallo è innovativo assertore a Firenze non compromette la supremazia strutturale della scatola muraria; la continuità dei piani non è intaccata dalla consistenza plastica delle membrature. Gli ordini applicati alla parete istituiscono piuttosto modulazioni della superficie muraria, rinunciando all'adozione del rilievo delle semicolonne e delle paraste ribattute[94]. Oltre che negli ambienti prefigurati per il palazzo per il re di Napoli, il dialogo fra sostegni autonomi e superfici parietali continue si attua nel vestibolo della sacrestia di Santo Spirito.

La continuità e pienezza della superficie muraria sono affermate da Giuliano anche nel ricorso alla definizione degli ordini con coppie di lesene che si discostano dagli angoli dell'involucro e con i fregi della trabeazione annullati nell'intonaco della parete; in tal caso (sacrestia di Santo Spirito) l'intelaiatura degli ordini pare disconnettersi a favore della sovrapposizione di una sequenza di riquadri come sospesi sulle mura[95]. Il valore della parete è qualificato dal nitore di cortine rivestite di malta, oppure dal fasto delle incrostazioni, a sua volta giocato sulla preziosità materica o sulla sapiente impaginazione di fasce monocrome. La disadorna nudità delle pareti della sacrestia di Santo Spirito è concettualmente equivalente all'ornamento delle specchiature marmoree del vestibolo della Madonna dell'Umiltà e nella cappella Gondi[96]. Tuttavia la parete è supporto ambivalente della composizione sangallesca. L'addensamento di pilastri angolari e lesene presso gli angoli delle scatole murarie (alla Madonna delle Carceri, o nel basamento della villa di Poggio a Caiano) recupera la citazione della funzione portante del telaio degli ordini lungo le linee di maggior impegno della struttura.

Gli apporti dell'antico nell'architettura di Giuliano investono aspetti prevalentemente sintattici. Calchi lessicali precisano talvolta alcune delle sue fonti classiche, ma l'invenzione prevale sull'imitazione dell'antico e la riconoscibilità di precise citazioni è infrequente. L'espansione dei volumi delle fabbriche classiche romane è interpretata anche nella delineazione di volte a botte – spoglie o decorate, lapidee o gettate in malta – a Poggio a Caiano, alla Madonna delle Carceri di Prato, alla Madonna dell'Umiltà di Pistoia. La cappella Cardini a San Francesco a Pescia, la cappella Rucellai a San Pancrazio, e soprattutto la badia Fiesolana sono gli episodici antecedenti della sistematica riproposizione sangallesca, nella quale risuonano anche l'esperienza spaziale di Santa Maria presso San Satiro di Bramante, e l'idea della basilica albertiana di Sant'Andrea a Mantova[97]. La disposizione del palazzo per Ferdinando d'Aragona ripercorre la serie degli ambienti di *vestibulum/atrium/peristylium/cavum aedium/basilica* della casa romana vitruviana, nobilitata dall'accesso, disteso sui cinque fornici di un arco trionfale, e da un andito a tre navate. Quest'ultimo diviene parte del repertorio della scuola sangallesca, anche se discende da una malintesa interpretazione dell'*atrium* ricordato da Vitruvio[98]. Nel quadriportico trabeato e voltato a botte antistante la chiesa dei cistercensi di Santa Maria di Cestello, i pilastri con capitelli dorici individuano i varchi arcuati e gli spigoli, mentre lungo i lati si snodano colonne[99]. Queste sono coronate da singolari capitelli ionici a volute ricadenti sul collarino scanalato: la conformazione ripristina l'immagine di un reperto già ritenuto antico, ma probabilmente derivato da una rielaborazione medievale[100].

Nel paramento di facciata di palazzo Gondi, Sangallo ricorre all'ormai tardiva conformazione bugnata, accentuandone in compenso l'astrazione grafica. Il carattere eminentemente decorativo del paramento di facciata è fatto risaltare – anche rispetto a palazzo Strozzi – nel reticolato delle giunture del bozzato levigato, il quale si svolge con plastiche bugne a cuscino al pianterreno e con facce piane nel livello sovrastante. Inconsueti conci cruciformi ordinano le connessioni fra i filari orizzontali e le singolari bozze radiali pentagonali degli archivolti delle finestre[101]. Il cornicione scandito da mensole parallelepipede scanalate nella faccia inferiore appare modellato sulla cornice del tempio di Augusto a Pozzuoli, raffigurata nel medesimo Codice Barberini[102].

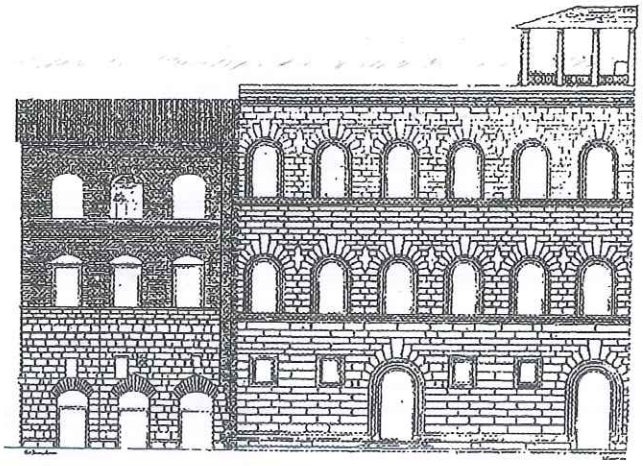
L'impronta che prevale nelle opere di Giuliano appare comunque vincolata a una cornice proporzio-

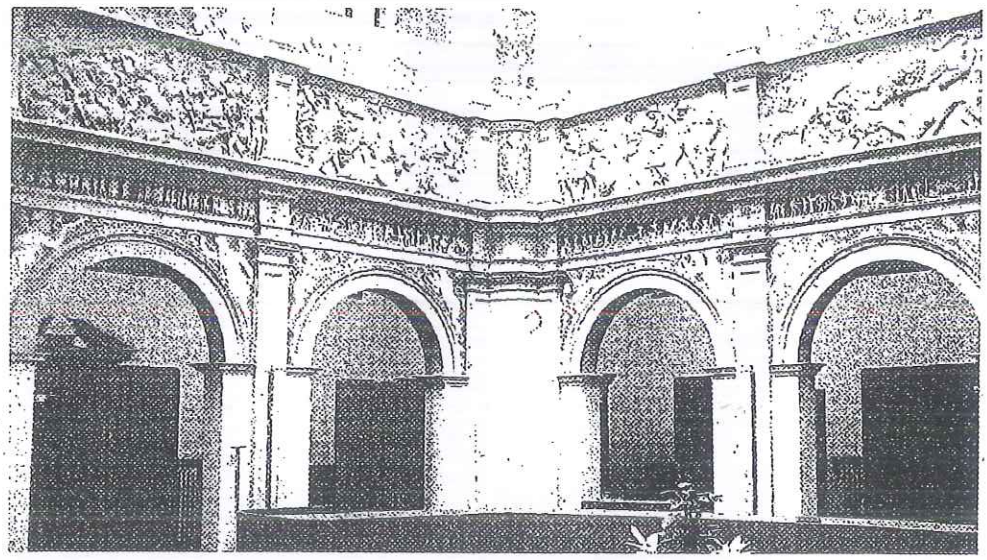


Giuseppe Poggi, rilievo della facciata di palazzo Gondi prima del completamento del 1874 (Firenze, Museo di Firenze com'era).

Giuliano da Sangallo, palazzo Scala, cortile.

pagina accanto
Palazzo Cocchi-Serristori, la facciata su piazza Santa Croce.





nale e sintattica di matrice fiorentina. La conformazione della sacrestia di Santo Spirito (e della chiesa dell'Umiltà) risulta da selezioni e reinterpretazioni del battistero, icona dell'architettura romanica fiorentina[103]. L'edificio battesimale di San Giovanni plasma l'educazione degli artisti fiorentini nel riconoscere la pianta centrale come la forma primaria degli edifici sacri antichi. Anche nei disegni di ascendenza sangallesca la raffigurazione di templi antichi circolari è prevalente rispetto a quella degli edifici sacri longitudinali[104]. Nell'aula della sacrestia di Santo Spirito quattro nicchioni scavano i lati obliqui della parete superando il calco dell'assetto di base dell'ottagono, ma esplicitando la trasposizione nella sacrestia cristiana del mausoleo "all'antica", già enunciata da Brunelleschi nella sacrestia Vecchia di San Lorenzo. La cupola, realizzata fra 1495 e 1496 per l'assenza del Sangallo su modello di Antonio del Pollaiolo[105], segnala l'adozione di elementi innovativi: viene confermato lo schema dell'estradosso emisferico già impiegato nella cupola di Salvi d'Andrea. Il modello del battistero induce alla rinuncia al guscio interno delineato con le brunelleschiane dodici "creste e vele" a favore di una conformazione che approssima il profilo di calotta a padiglione con otto spicchi rinfiancato da setti meridiani.

Bibbona. Santa Maria della Pietà.



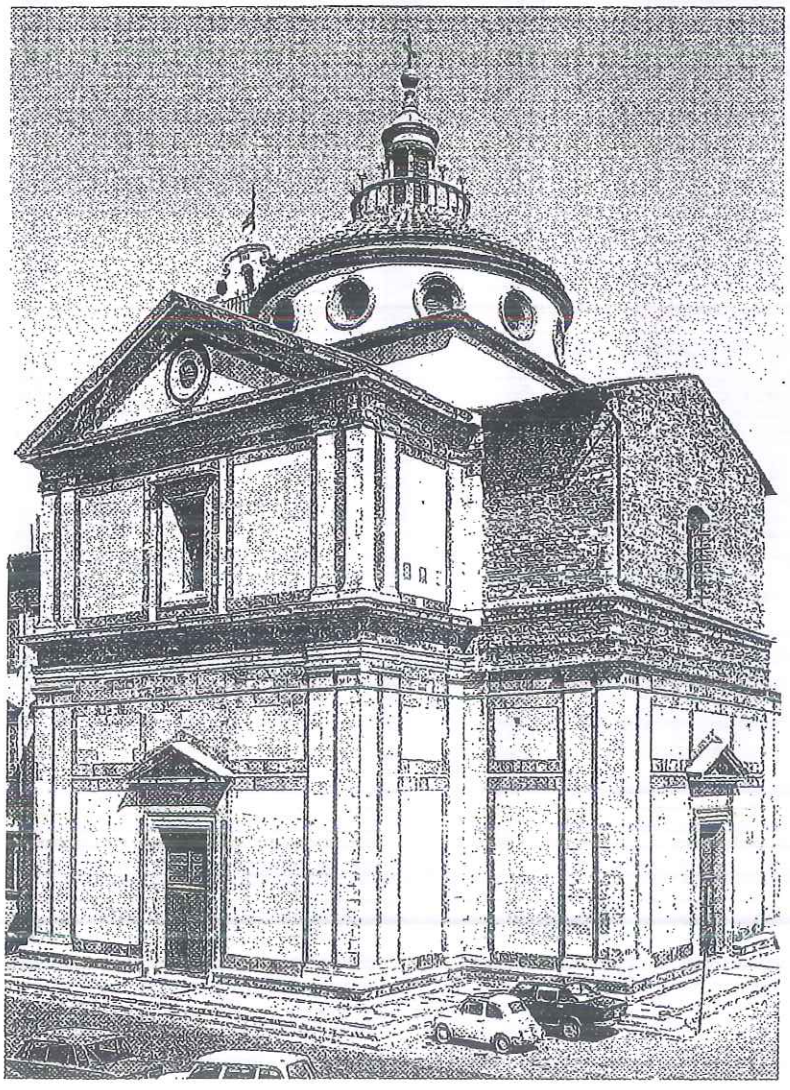
La correlazione con il corpo della chiesa è individuata nell'inconsueto accostamento dell'aula della sacrestia a centralità ottagona (come nella basilica di Loreto) con lo spazio trasversale di un vestibolo modellato come un *oecos* antico. Giuliano propone le colonne libere trabeate nelle quali il valore statico che la teoria vitruviana loro attribuisce viene recuperato nella funzione di sostegni della volta a botte lapidea. Qui, come nel vestibolo della villa di Poggio a Caiano, la geometria dei riquadri scolpiti non collima con gli assi dei supporti. Nell'insieme dei due vani egli organizza una variante dello schema dei mausolei bipolari tardoantichi[106] già enunciato nella Rotonda della Santissima Annunziata. Nel cortile della casa di Bartolomeo Scala, in costruzione nel 1473 e abitata nel 1480[107], il suggerimento albertiano della sintesi di decoro e piacevolezza appropriata per i giardini privati suburbani[108] si salda con lo schema ideale discendente dalla formula vitruviana delle abitazioni nell'antica Roma.

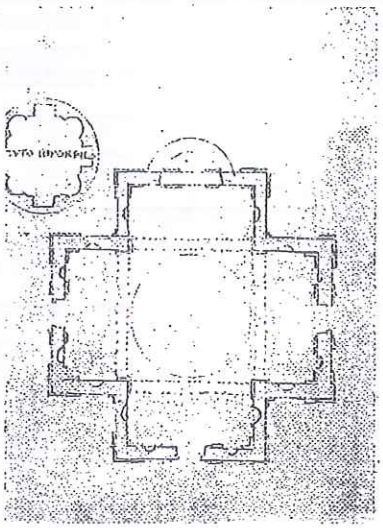
Prestiti di elementi decorativi provenienti dal repertorio classico plasmano l'ornato superstite, verosimilmente afferente agli ultimi anni dell'età laurenziana e poi rimaneggiato nel Cinquecento. La superficie del cortile quadrilatero è eccezionalmente ampia in proporzione al presumibile assetto quattrocentesco dell'edificio. La disposizione richiama un'interpretazione albertiana dell'*atrium/cavum aedium* menzionato da Vitruvio nella casa romana: il cortile è centrale e porticato, il carattere di spazio pubblico si armonizza con la distribuzione delle funzioni degli ambienti destinati alla famiglia; fra questi, la cappella palatina a croce greca è allineata con l'andito sull'asse centrale dell'edificio[109]. L'"ordine teatrale" generato dalla sequenza su ogni lato di tre archi su pilastri inquadrati da lesene trabeate caratterizza le facce esterne del portico e scherma i bracci del sottoportico, che sono voltati a botte con cassettoni policromi realizzati a getto di calce e pozzolana[110]. L'impegno erudito della composizione è testimoniato dalla scelta di dettagli antiquari di rara morfologia[111]. Stucchi bronzati campiscono densamente le specchiature dell'attico, rinviando allo schema decorativo degli archi di trionfo romani con attici a pannelli figurati; gli animati bassorilievi sono circoscritti direttamente dai risalti dell'attico che, soppresse fasce o riquadri, arginano a malapena l'inquietante brulicare delle figurazioni. Il cortile assume una connotazione singolarmente anticipatrice; vi si enuncia la concezio-

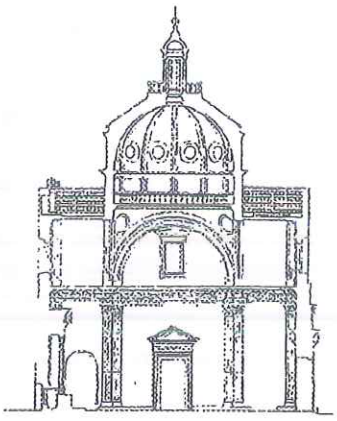
Giuliano da Sangallo, Santa Maria delle Carceri a Prato.

Giuliano da Sangallo, pianta di Santa Maria delle Carceri nel *Taccuino Senese* (Siena, Bibl. Comunale, cod. S.IV.8, f. 19r).

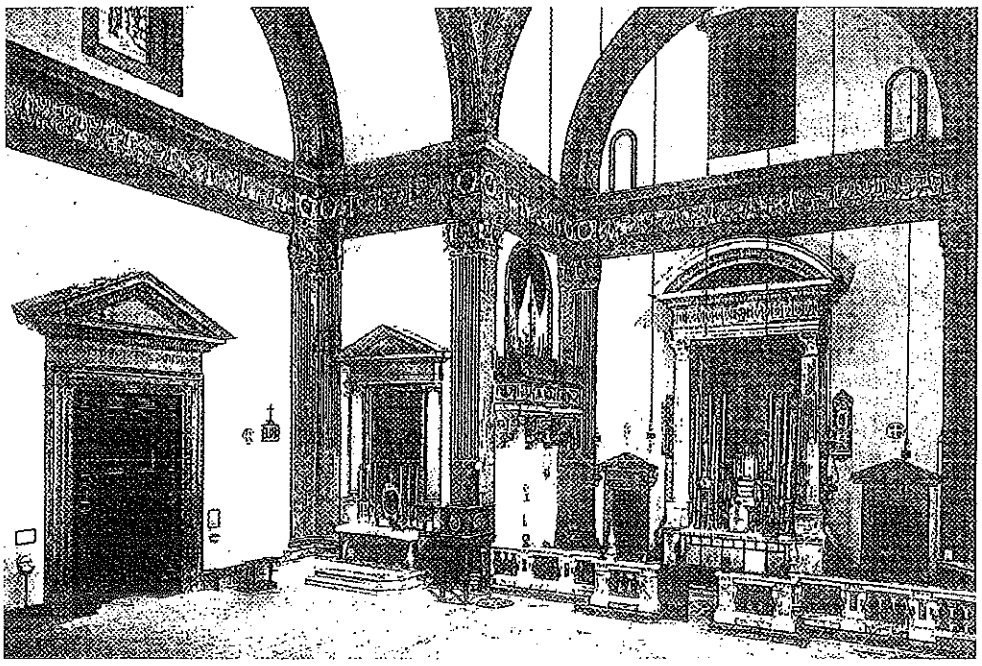
Santa Maria delle Carceri, sezione (da Morselli, Corti 1982).











Giuliano da Sangallo, l'ordine di paraste doriche al primo livello di Santa Maria delle Carceri.

Giuliano da Sangallo, l'interno di Santa Maria delle Carceri.

ne di un rapporto tra raffigurazioni e ordini in cui lo spazio che si proietta dalle prime scardina l'omogenea cadenza dei secondi. L'opera tarda di Giuliano esaspera la medesima idea, che a sua volta si propaga in un filone dell'architettura della prima metà del Cinquecento"[12]. Anche la facciata di palazzo Cocchi poi Serristori, ascritta all'ambito sangallesco, è scompartita su tre livelli dai motivi delle arcate su pilastri e degli ordini di lesene trabeate che, enunciati separatamente ai piani estremi, si intersecano nel piano nobile; la densa antologia di citazioni antiquarie comprende anche l'"ordine teatrale", forse attingendo alla memoria dell'antico anfiteatro della *Florentia* romana, il cui tracciato curvilineo ancora condiziona il profilo degli edifici del sito.

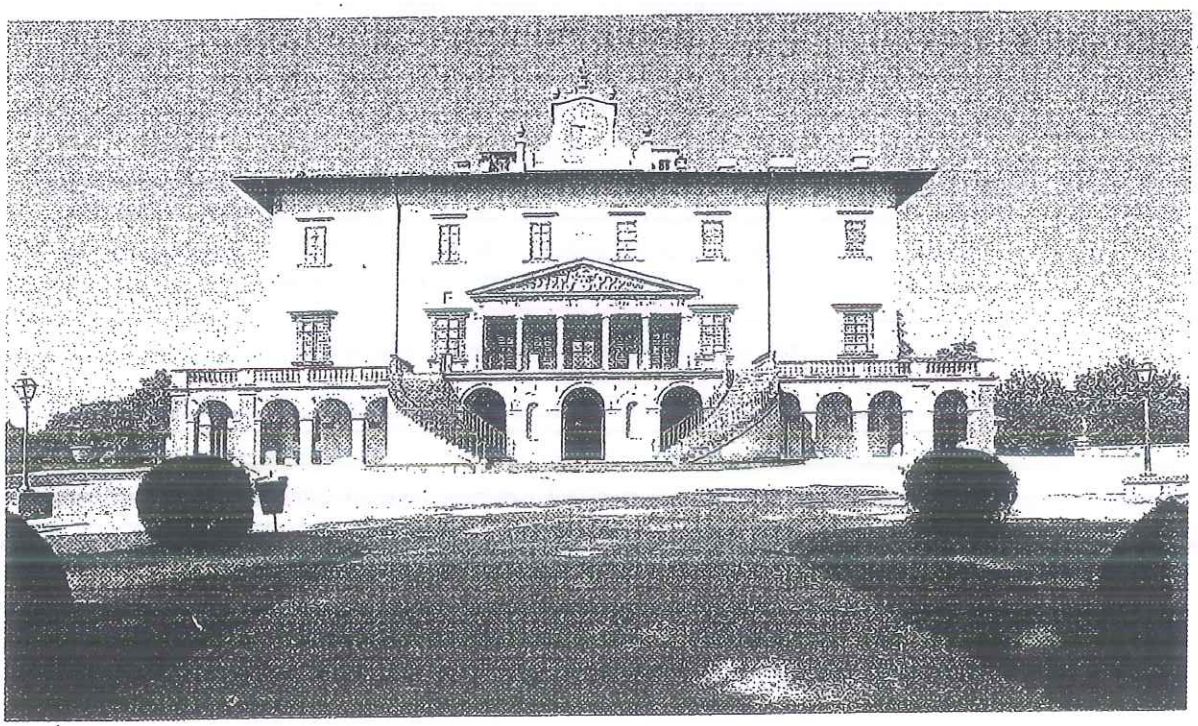
Adiacente al duecentesco castello dell'Imperatore a Prato, l'edificio della Madonna delle Carceri sorge sui resti semiabbandonati delle locali Stinche; un evento miracoloso del 1484 convoglia risorse verso la nuova costruzione, le cui strutture sono sollecitamente completate nell'ottobre 1490. Referenti per la concezione di questa fabbrica sono individuati non solo nella chiesa albertiana di San Sebastiano a Mantova – il cui modello è richiesto dal Magnifico a Luca Fancelli nell'agosto 1485 – ma anche in sacelli antichi e soprattutto nel santuario della Madonna della Pietà a Bibbona, presso il litorale volterrano, che risulta in costruzione nel 1482 con l'apporto di Vittorio Ghiberti[13]. Proponendo a Prato un perentorio impianto a croce greca Sangallo sottintende la connessione del valore devozionale e civico fra i due santuari mariani; egli attenua al contempo la complessità della chiesa mantovana, che è incentrata su un nucleo quadrangolare ove convergono tre bracci minori absidati e un nartece. Giuliano opta invece per un edificio imperniato su uno spazio cupolato di impianto quadrato, col quale collimano quattro bracci voltati a botte; rapporti semplici legano le dimensioni della fabbrica cruciforme. Lo schema ripercorre il tema costantiniano dell'imprimere il profilo della primaria icona cristiana nella planimetria della chiesa; ciò consente anche di realizzare un impianto centrale di cospicue dimensioni senza sfiorare l'incombente fortezza[14]. A differenza della sacrestia di Santo Spirito o della Madonna dell'Umiltà di Pistoia – ai cui cantieri Sangallo rimane pressoché estraneo – all'architetto ideatore del progetto sono consentiti anche la direzione della fase costruttiva, la delineazione e il controllo dei dettagli dell'ornato.

Alla chiesa delle Carceri, come nella villa di Poggio a Caiano, il criterio predominante nella fisiono-

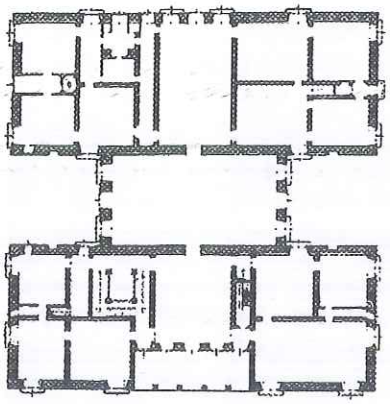
mia degli ordini è individuato nella morfologia dell'ornato – e non solo nelle proporzioni, come sostengono Filarete o Francesco di Giorgio[115]. La dislocazione all'interno o all'esterno comporta la diversificazione degli ordini, eminentemente secondo modelli provenienti da reperti archeologici e non da suggerimenti vitruviani. L'esterno è scompartito da lesene lisce con basi modellate sui prototipi del Colosseo e capitelli dorico-italici; l'interno, a pari quota, è ritmato da lesene con fusti scanalati e rudentati, basi corinzie e capitelli figurati ove si intersecano iconografie tratte dall'Apocalisse e partizioni formali che richiamano modelli classici[116]. L'interpretazione sangallesca dell'ambigua magnificenza laurenziana punta sull'esposizione della nudità delle pareti in contrappunto con l'opulenza dell'ornato nella gabbia degli ordini[117].

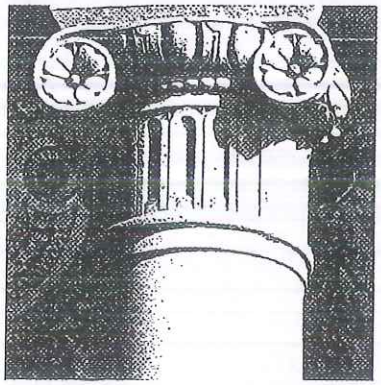
Vasari assegna al Sangallo l'ideazione della villa medicea a Poggio a Caiano, personale residenza di Lorenzo avviata attorno agli anni ottanta e paradigma della villa rinascimentale europea[118]. L'edificio è situato presso un'ampia proprietà fondiaria, della quale però non individua il centro della produzione. Questo è collocato, ricorrendo a metodi agricoli d'avanguardia, nella fattoria installata presso il vicino borgo di Tavola: l'impianto ripercorre la conformazione del quadrangolo con torri ai quattro vertici. La disposizione è infrequente nel territorio fiorentino e trova motivazione nella volontà di segnalare l'ispirazione alla villa rustica antica[119].

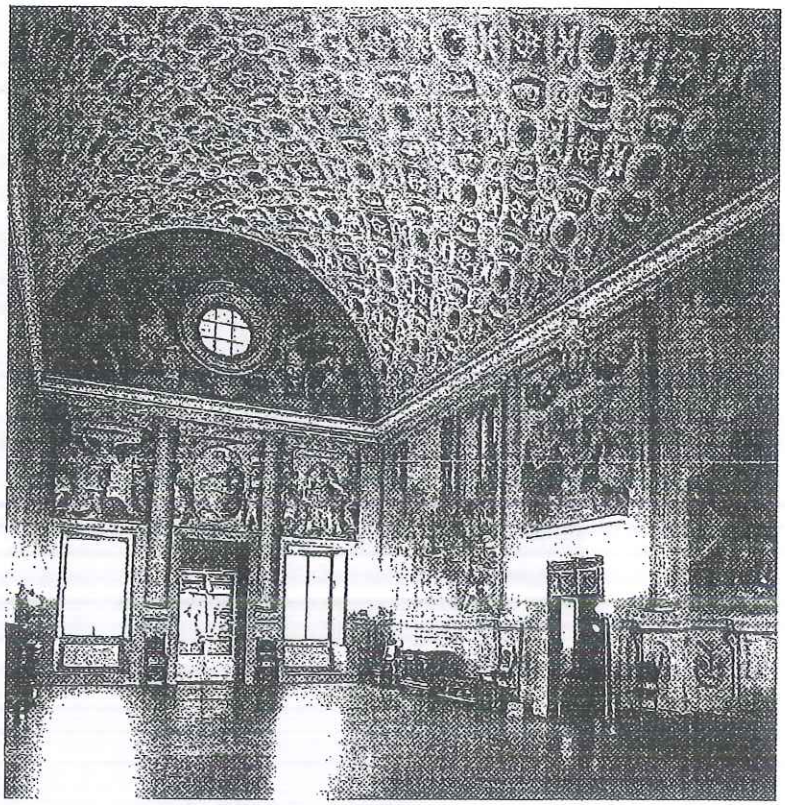
I motivi della villa medicea di Fiesole – dominio ottico sul paesaggio tramite sostruzioni artificiali, residenza destinata agli onesti *otia* letterari, assenza di un cortile interno – sono approfonditi attraverso uno specifico linguaggio antiquario. Un basamento quadrato di circa 53 m di lato fascia il pianterreno con sessanta fornici – individuati da archi su pilastri inquadrati da lesene doriche – interpretando in sintesi i modelli delle sostruzioni fuori terra riferibili all'antico tipo della *basis villae*. La *domus* del signore è dislocata sulla piattaforma del basamento, perimetrata dal circuito di uno dei primi parapetti con balaustri a doppio fuso costruiti nel Quattrocento in ambito monumentale; l'impianto a H rigidamente simmetrico individua quattro raggruppamenti di ambienti autonomi[120]. La facciata è contrassegnata da doppie rampe originariamente rettilinee. La trasposizione di un primario contrassegno dell'architettura templare classica e delle residenze aristocratiche antiche[121] investe per la pri-



Giuliano da Sangallo, la villa medicea di Poggio a Caiano, sul basamento porticato e con il portico-vestibolo sormontato da un frontone triangolare.







Poggio a Caiano, villa medicea, pianta: la sala è compresa tra i due corpi maggiori (da Bardazzi, Castellani 1981).

Poggio a Caiano, villa medicea, un capitello ionico del portico-vestibolo in facciata e veduta della sala voltata a botte.

ma volta la residenza di un cittadino: un grande frontone triangolare sovrasta il portico/vestibolo, che è sorretto da quattro colonne e due pilastri, voltato a botte e decorato con cassettoni di stucco policromo. Gli ambienti interni sono addizionati lungo un asse e la sequenza culmina nel salone centrale rettangolare (20 × 11 m c.), dilatato per l'altezza dei residui due piani. Comunicante direttamente con l'esterno grazie all'aggetto dei corpi di fabbrica laterali, la sala grande riassume i ruoli del cortile coperto, di perno dei settori della villa, identificandosi coll'albertiano "cuore della casa"[122]. Al tempo stesso la conformazione dell'ambiente richiama il modello nelle sale dei banchetti delle residenze dell'antichità, precisandone il tipo nella reinvenzione di un *oecos* corinzio voltato a botte. Le dimensioni dell'edificio si svolgono su toni che oscillano fra compostezza e grandiosità[123]; il compimento della fabbrica si addentra nel Cinquecento[124].

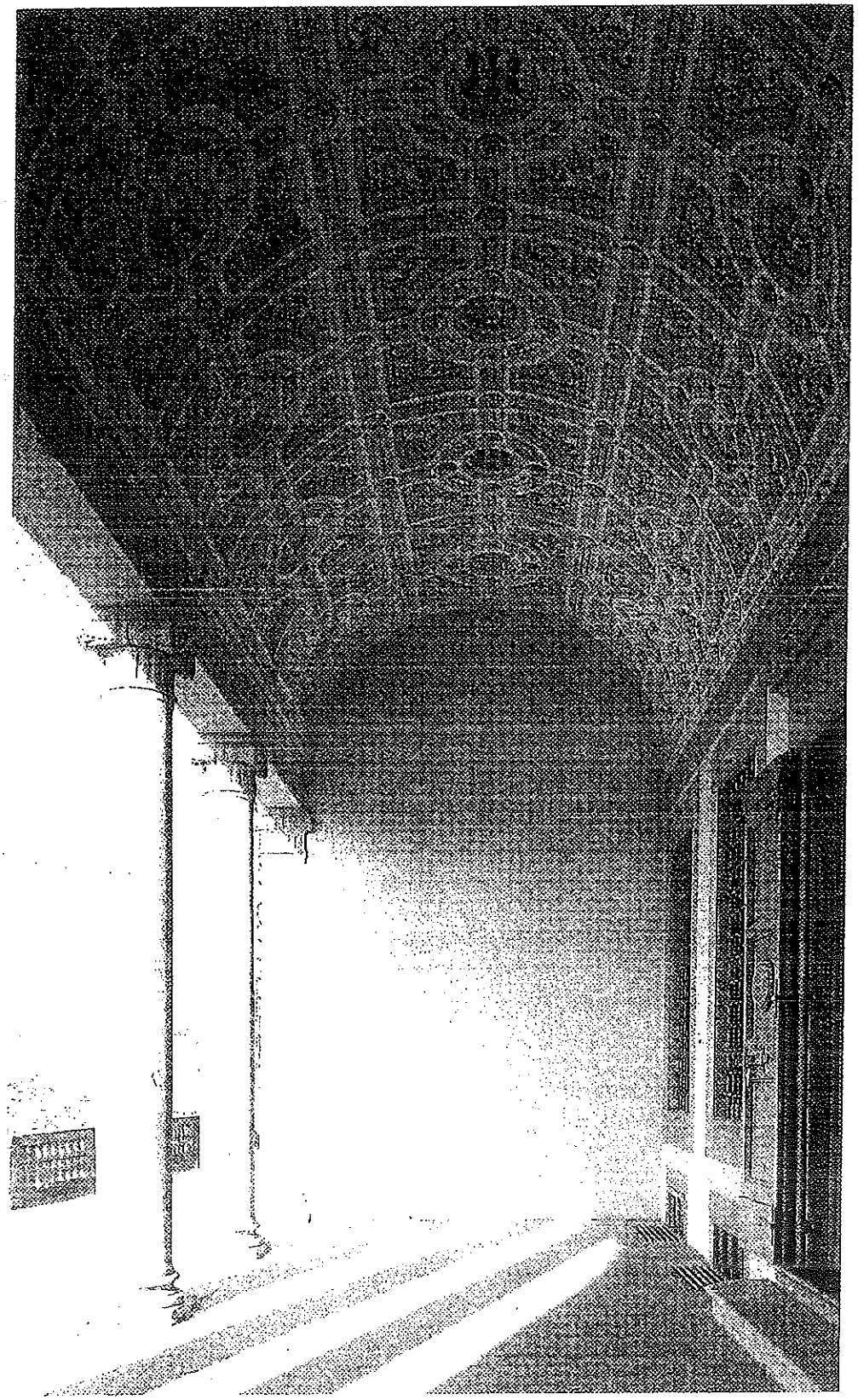
Cronaca

Il riscontro degli incarichi affidati a Simone di Tommaso del Pollaiolo (1457-1508) a Firenze nello scorcio del Quattrocento configura una figura di primo piano della scena architettonica.

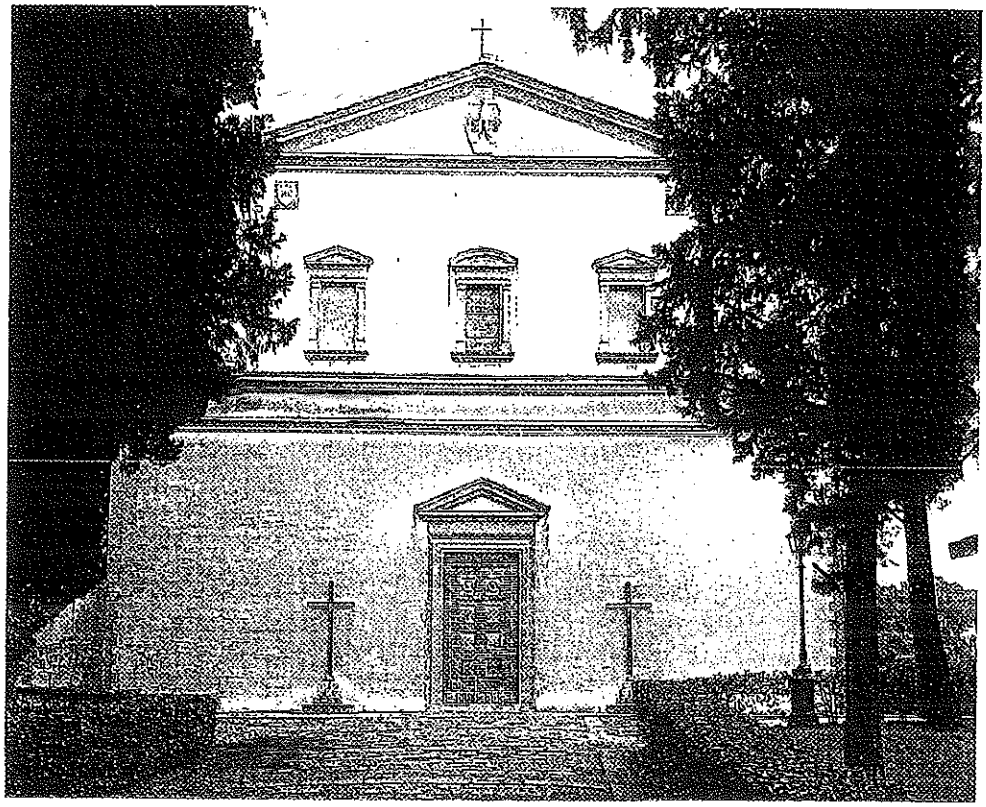
Negli anni novanta Simone somma alle mansioni di capomaestro degli scalpellini a palazzo Strozzi (dal febbraio 1490, e le sue competenze si dilatano a coprire molti settori del cantiere), quelle di capomaestro nella messa in opera della volta del vestibolo della sacrestia di Santo Spirito (1493); di capomaestro della muraglia della sala del Consiglio Maggiore al palazzo della Signoria (luglio 1495-dicembre 1496); di capomaestro nell'Opera del Duomo (dal giugno 1495 fino alla morte). Vasari gli assegna la costruzione della nuova chiesa francescana di San Salvatore al Monte[125].

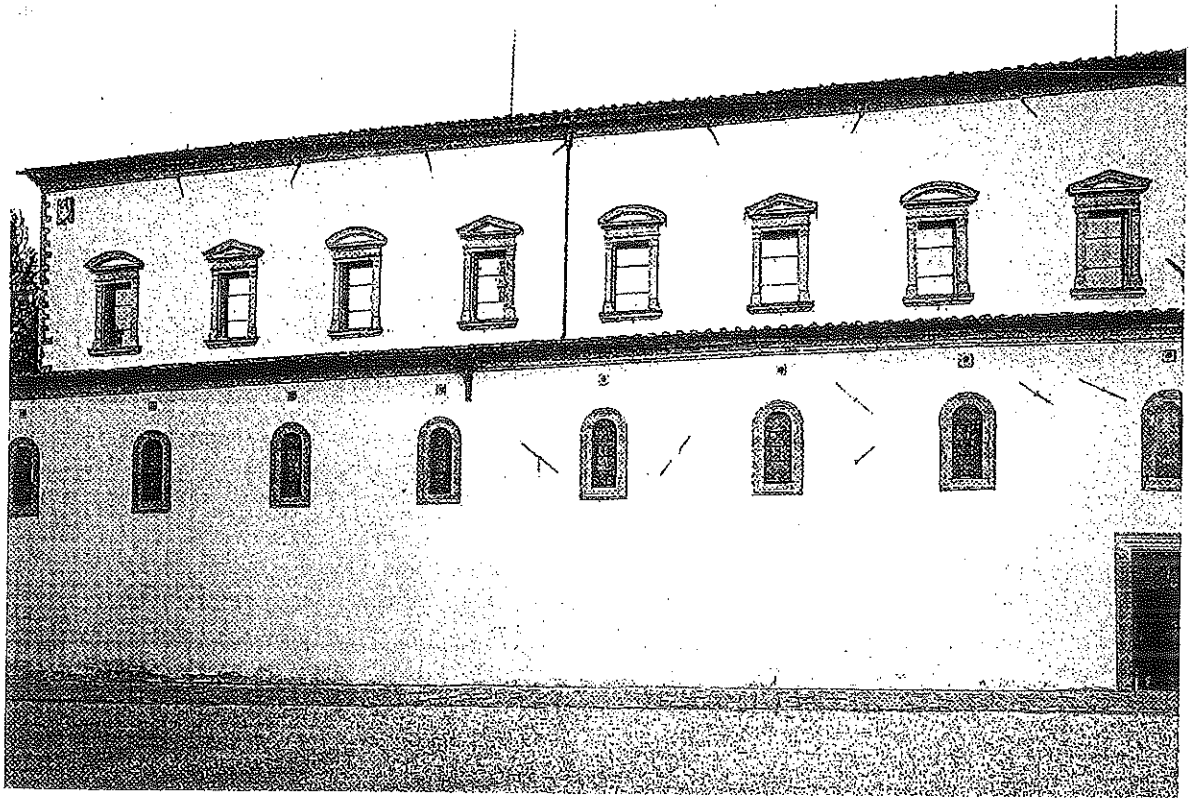
La mimesi di forme del passato diviene tema ispiratore predominante della sua opera. Se proiettate nel quadro dei concetti che motivano le formule dell'architettura dei primi decenni del Quattrocento, le scelte di Cronaca assumono il senso di un'interrogazione esplicita rivolta a selezionate età del-

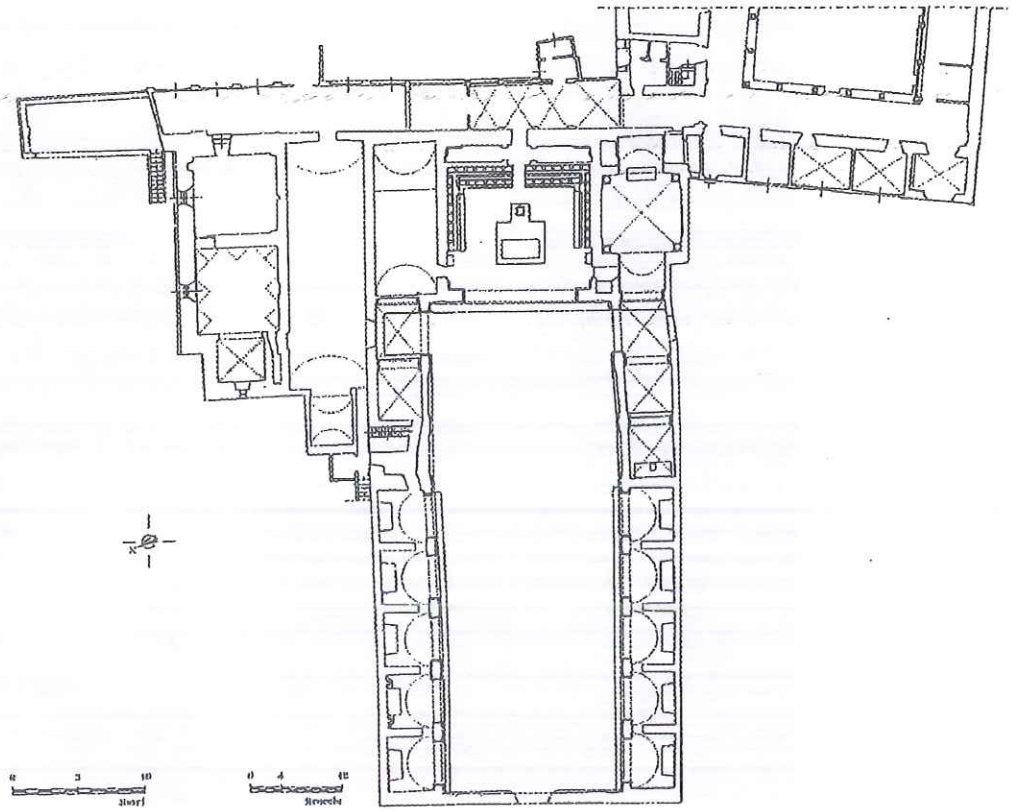
Poggio a Caiano, villa medicea, volta a botte del portico-vestibolo in facciata.



Simone del Pollaiolo, il Cronaca, facciata e fianco di San Salvatore al Monte, Firenze.







San Salvatore al Monte, pianta (rilievo fotogrammetrico di L. Scorna).

la storia, e la richiesta è tanto più pressante quanto più sorretta da sapienza tecnologica. Cronaca ipotizza che la calibrata traslazione di sembianze architettoniche dal passato, ricostituite con metodi filologici, possa definire una risposta più forte per le attese del presente.

Il nomignolo di "Cronaca" è ricondotto da Vasari alle puntualissime descrizioni, quasi "cronache", di monumenti antichi che Simone del Pollaiolo riferisce nella città natale. Sia pur affiorante una sola volta nei documenti, l'appellativo segnala la componente prevalente della sua esperienza, percepita come insolita per Firenze.

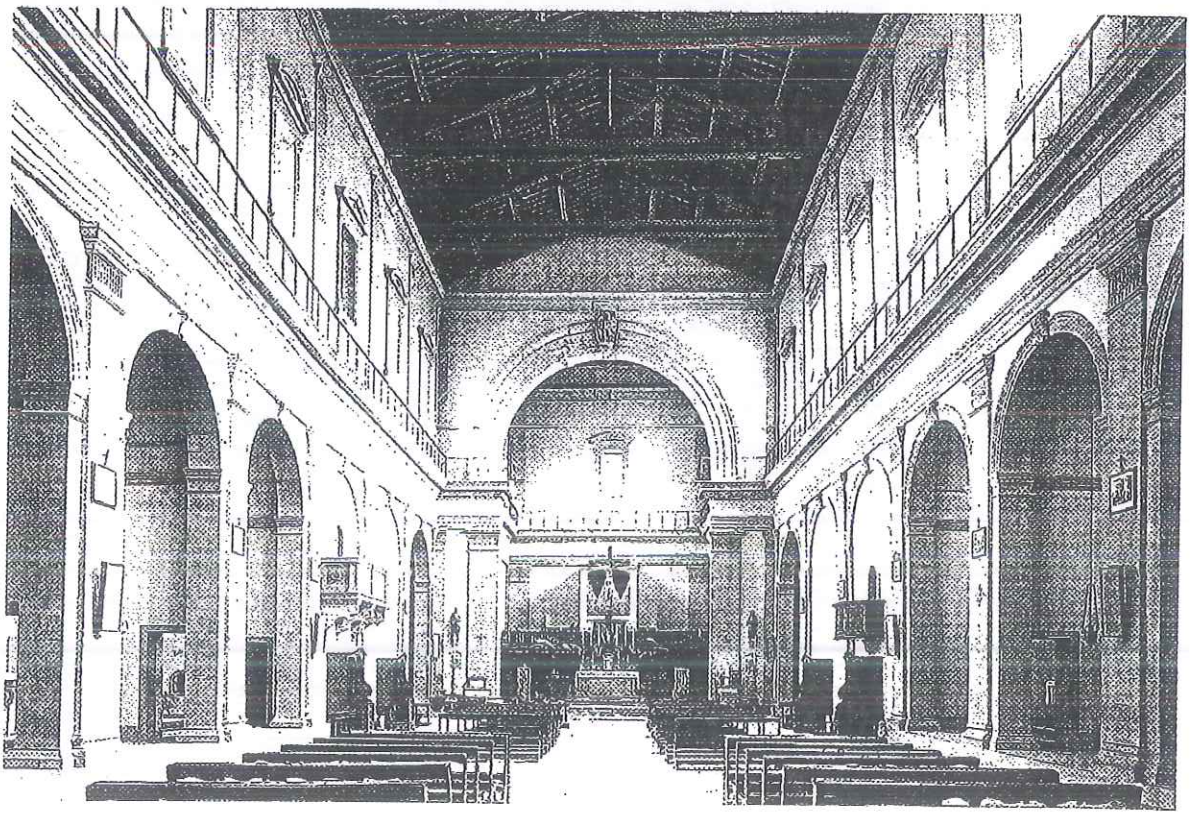
Cronaca si avvale rigorosamente di una trascrizione analitica e di una tecnica grafica, affinata già dalla pratica costruttiva medievale, che impiega piante e proiezioni ortogonali quotate. Il sistema diviene punto di riferimento per l'officina sangallesca complessivamente ancora fedele alle modalità della raffigurazione basata su combinazioni di proiezioni ortogonali e centrali[126].

Per Cronaca le connessioni archeologiche orientano la produzione del senso della composizione. L'approfondimento di tale procedura è inconsueto a Firenze: fornisce un antecedente l'attenzione di Alberti verso le radici locali o le declinazioni particolari del linguaggio classico. Il cornicione di palazzo Strozzi – allestito fra il maggio 1498 e il settembre 1500 con sapienti ammorsature lapidee che ne assicurano il rilevante aggetto – è modellato nel duttile macigno di Maiano sull'adeguamento alle dimensioni del palazzo di una trabeazione rilevata a Roma nell'area di *Spoglia Cristi*, presso il foro di Traiano[127]. Il sottostante paramento a bozze finemente smussate trasfigura le funzioni utilitarie che motivano la scabra tessitura delle muraglie a bugne lapidee dell'antica Roma, come la parete dell'arco dei Pantani. Cornicione e parete compendiano nel palazzo un'immagine dotata di una sua forma di coerenza archeologica; i rispettivi referenti antichi sono dislocati nel medesimo sito di Roma imperiale.

L'edificio di San Salvatore al Monte è costruito fra la metà degli anni ottanta e la fine del secolo co-

me ampliamento della precedente fabbrica eretta dai francescani osservanti fra 1419 e 1430-35. L'impostazione della chiesa parte negli anni 1474-75, con i fondi di un lascito del 1465 all'intero convento erogato da Castello Quaratesi, il quale si avvale fin dal 1457 di un apposito suggerimento di Cosimo de' Medici[128]. Lo schema iniziale è tracciato dai medesimi frati che prevedono un edificio disteso come monoaula proporzionata nel tradizionale modulo di 1:3 (20 × 60 braccia fiorentine) obbediente al carattere di arcaica e spoglia austerità dell'Osservanza. La prosecuzione dei lavori vede la decisa dilatazione dell'impianto attorno alla fine degli anni ottanta, con la conferma del tipo della monoaula con cappelle laterali sull'esempio avviato dal 1450 alla Santissima Annunziata; le cappelle sono voltate a botte, le muraglie innalzate in pietra forte. La vicenda di San Salvatore appare modellata dalla complessa dinamica del conflitto fra il pauperismo di matrice francescana e la strategia adottata dal patriziato mercantile della città che identifica nella costruzione di fabbriche pubbliche e private l'espressione della magnificenza civica. A ciò si intreccia fra 1494 e 1498 l'esplicito antagonismo verso Savonarola[129]. L'edificio esprime compiutamente un versante della ricerca architettonica della fine del secolo, abbinando la severità degli ornati a una vigorosa monumentalità, e propone l'unica sintesi attuata nel Quattrocento fiorentino fra la chiesa monoaula con cappelle e la basilica "all'antica" con telaio di ordini. La facciata è la sola realizzata a Firenze nel Quattrocento su una grande chiesa coeva, ed è caratterizzata dalla parziale autonomia dei due registri che ne ripartiscono la superficie nei confronti dell'impaginato dei prospetti interni. Nella navata della chiesa, gli ordini sovrapposti sono impostati sulla combinazione di lesene doriche e la trabeazione ionica mediana – con fregio assimilato alla parete intonacata. L'uniforme intelaiatura inquadra arcature e finestre a edicola, ove la *varietas* concede l'alternanza di frontoni curvilinei e triangolari: tale disposizione è realizzata qui per la prima volta in un edificio del Quattrocento fiorentino. La successione dei frontoni delle edicole si riallaccia alla sequenza similare nel secondo ordine delle facciate nord e sud del battistero, interseca-

San Salvatore al Monte, navata.

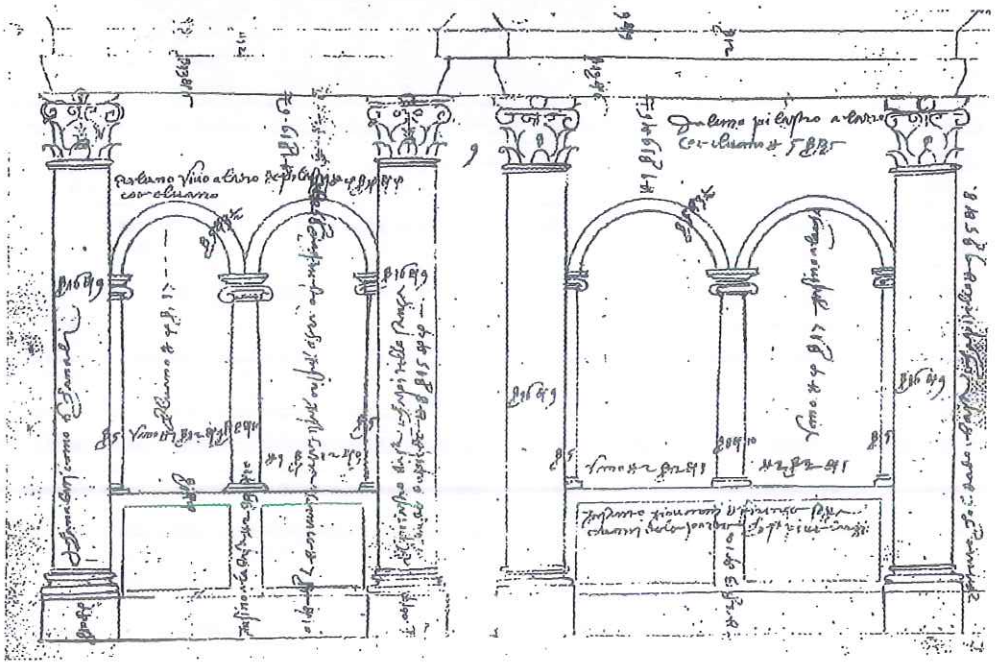


ta con motivi desunti dall'antichità imperiale – come il prospetto dell'emiciclo dei Mercati Traianei. L'arcone di controfacciata ridescrive la relazione degli elementi che inquadrano il valico della scarsella della sacrestia Vecchia.

Il ripristino del tipo del sacello cimiteriale dell'antica cristianità prende forma a San Salvatore nella cappella funeraria dei Nerli adiacente al coro. L'impianto cruciforme e la copertura a crociera sopra tronchi di trabeazione angolari poggianti su colonne libere richiamano il modello del mausoleo cosiddetto dei Cercenni sull'Appia presso Roma, sul quale si innesta il referente fiorentino della scarsella del battistero[130].

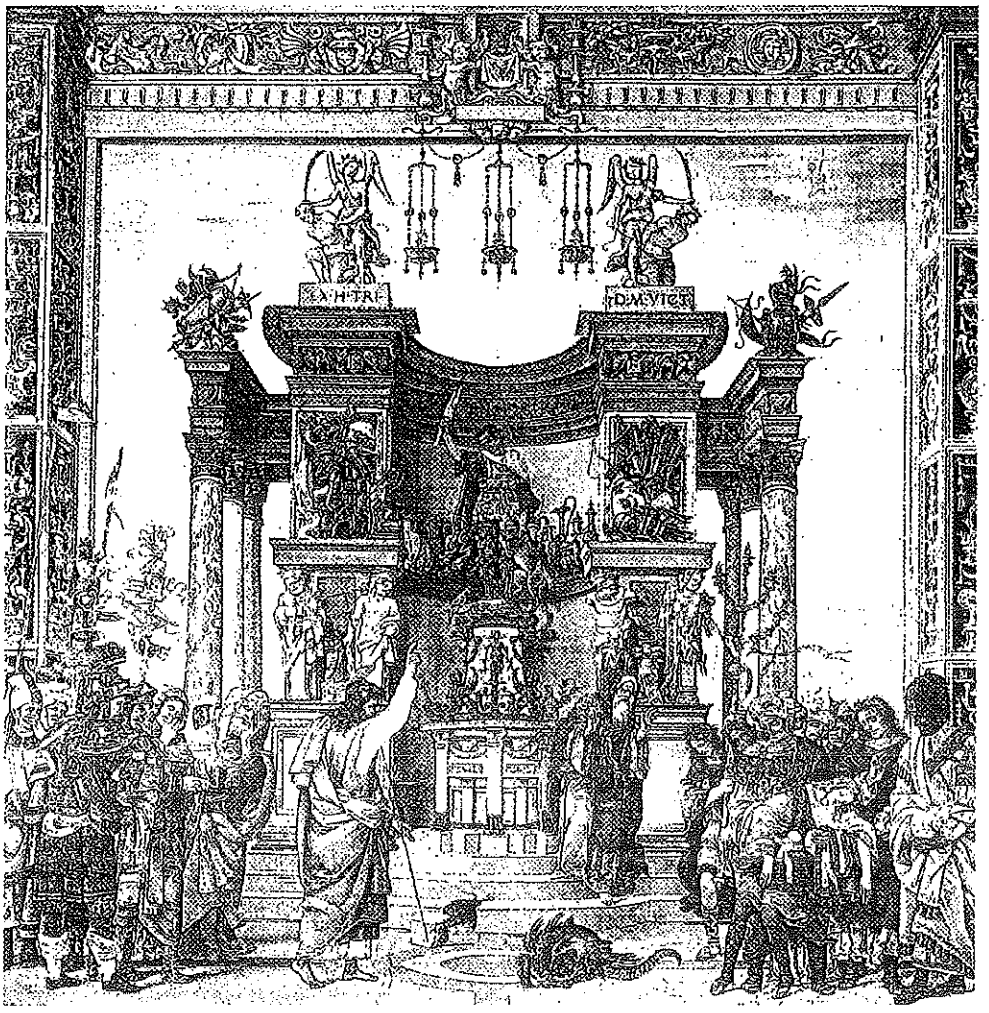
L'aspetto più noto dell'opera di Cronaca si apparenta col lavoro umanistico di ricostruzione filologica del testo di Vitruvio riversato nell'edizione fiorentina a stampa del 1496, la quale apporta nuovi contributi nei confronti dell'*editio princeps* romana riferibile all'intorno del 1490[131]. L'esplorazione di Simone del Pollaiolo tuttavia saggia anche altri percorsi. Progettato entro il 1491, il prospetto lapideo del cortile di palazzo Strozzi[132] dispone della sovrapposizione – inedita per Firenze – di tre loggiati e si estende su uno schema rettangolare di 5 × 3 campate. La composizione procede per addizione di registri staccati da alte trabeazioni. Le arcate su pilastri dorici conferiscono inedita risonanza archeologica al prospetto del piano nobile. I molteplici e non sempre precisabili apporti alla definizione finale dell'edificio comportano scompensi nelle relazioni fra le parti. Le volte a botte predisposte qui per la prima volta sulle sale di residenza di un palazzo fiorentino – usualmente coperte con soffitti piani – enfatizzano la magnificenza dell'edificio, e implicano l'innalzamento delle quote dei piani sovrastanti.

Il valore dei modelli dell'antichità romana o paleocristiana non è prevaricante per Cronaca. I reperti di monumenti della classicità sono il soggetto solo di un terzo dei rilievi quotati nel superstite frammento del Codice che gli viene attribuito e in altri fogli della medesima mano; i restanti due terzi riguardano osservazioni analitiche di manufatti medievali[133]. Le antichità romaniche fiorentine oltrepassano in questi fogli la condizione di citazioni sottintese in cui sono confinate dall'impostazione conferita alla nuova architettura nell'ambito riferito a Michelozzo: Simone del Pollaiolo recupera per loro rinnovata validità.



Simone di Pollaiolo, il Cronaca (attr.), rilievo di parte del matroneo del battistero di Firenze (Montreal, Canadian Centre for Architecture, cod. Lambert, f. 7r).

La crisi delle ambiguità laurenziane si riflette nell'entusiastica adesione di Cronaca alle proposte di riforma civile di Savonarola[134]. Arcaismi per l'architettura pubblica della rinata collettività caldeggiata dal frate domenicano – improntata dall'etica del governo "popolare" dell'età comunale e dal mito del sistema statale veneziano come dispositivo d'armonia sociale – presiedono alla realizzazione da parte di Simone dell'ambiente presso il palazzo della Signoria che ospita l'organo legislativo del riformato ordinamento repubblicano[135]. I valori civici e simbolici conferiti alla sala vengono impostati da Savonarola fin dal dicembre 1494 e precisati nel maggio 1495. Rovesciando paradigmi consolidati, il frate propone un rinnovato edificio di governo, e non una chiesa, come segno e strumento tangibile anche della salvazione spirituale della città; nel luglio 1495 sprona l'avvio dei lavori sollecitando l'intervento dei tecnici dell'Opera di Santa Maria del Fiore – Cronaca è il nuovo capomaestro – anche a scapito del completamento della fabbrica del duomo[136]. Ancora incompiuta, la sala è inaugurata nell'aprile 1496 da un sermone del Savonarola. Destinato a ospitare almeno il *quorum* dei circa 3000 cittadini che godono la pienezza dei diritti civili e compongono il Consiglio, il grande ambiente si rapporta alla trecentesca sala del Maggior Consiglio del palazzo Ducale di Venezia[137], e si estende su parte del cortile della Dogana e su fabbriche medievali del Comune, a oriente del blocco originario del palazzo della Signoria. La superficie trapezoidale della sala supera in estensione quella occupata dall'intera fabbrica antica del palazzo. Il tramonto dell'ordinamento repubblicano dopo il 1512 compor-



Filippino Lippi, *Miracolo di San Filippo*, cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Firenze.

ta per la sala una serie di manomissioni e temporanei ripristini; sostanziali interventi a partire dal 1542-43 e poi dal 1559 al 1560 le conferiscono infine la gigantesca maestà del ducale Salone dei Cinquecento[138]. L'assetto originario allude invece agli ideali di orgogliosa sobrietà, sovranità popolare e acceso fervore della ripristinata repubblica savonaroliana: il frate medesimo connota l'ambiente nel giugno 1496 come "sala di Cristo"[139]. Gradoni lignei destinati ai magistrati si dispongono lungo i lati "a uso di teatro" mentre al centro si allineano i sedili dei componenti del Consiglio. Il fulcro dell'attenzione è convogliato sull'asse trasversale, su cui si sistemano la tribuna della Signoria, presso la parete adiacente al palazzo, e l'altare, sull'opposto lato lungo orientale. Una sapiente incastellatura ideata da Antonio da Sangallo il Vecchio[140] predispone la struttura per la copertura piana lignea.

Gli stilizzati pilastri ottagoni replicati a sostegno della sala nel cortile della Dogana, l'utilitaria scarpatura sulla parete esterna settentrionale, le ghiere falcate delle finestre sormontate da oculi, denunciano preferenze per formule arcaizzanti. Il Medioevo è recuperato e presentato come reale tempo storico della collettività di Firenze, in contrapposizione alle attese già riposte nella capacità degli *exempla* latini di incidere sul presente della città.

La cultura classica non è tuttavia oltrepassata nell'età savonaroliana, ma piuttosto contaminata da innesti eterogenei. Il contrappunto dell'appello alle virtù antiche è espresso, più che dalle scenografie della *Calunnia di Apelle* del 1490-95 di Botticelli, dagli scenari inquieti, perturbanti e fastosi che dell'architettura antica offrono gli affreschi di Filippino Lippi nella cappella di Filippo Strozzi a Santa Maria Novella, fra 1497 e 1502[141].

Epilogo

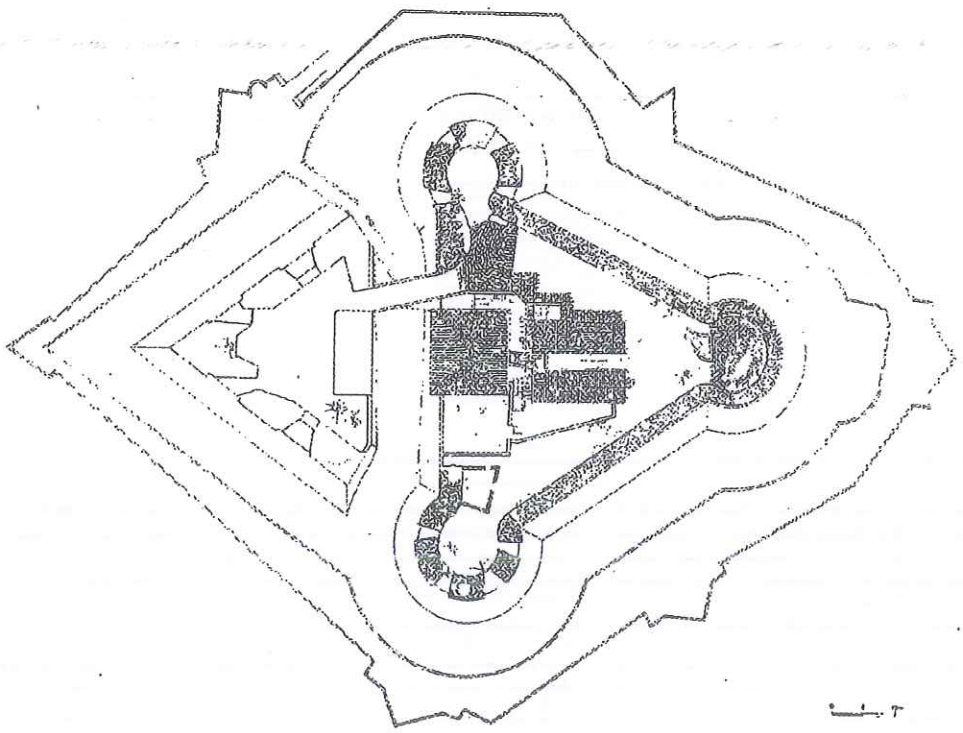
Le turbolenze politiche e belliche seguenti all'esilio di Piero de' Medici nel novembre 1494 causano un riorientamento delle richieste poste all'arte architettonica a Firenze; Giuliano da Sangallo parte per la Francia e per Savona al seguito del cardinale Giuliano della Rovere, sostenitore degli interessi del Magnifico nel conflitto con papa Sisto IV. Nel 1491 il prestigio dell'Opera del Duomo di Firenze è ancora tale che la sua direzione è considerata da Luca Fancelli, in una missiva a Mantova, "il più stimato ufficio d'Italia per l'architettura"[142]. Tuttavia la caduta di commissioni nella seconda metà degli anni novanta rapidamente colloca Firenze in disparte nello scenario italiano, nei confronti delle corti di Milano e soprattutto di Roma.

Molte delle energie della repubblica appaiono subito assorbite da problemi di disgregazione interna e difesa militare esterna.

Gli Operai di palazzo e soprattutto i Dieci di Balìa commissionano numerose opere di allestimento o potenziamento di numerose fortezze, nella direzione di Pisa – che riacquista brevemente l'autonomia dal 1494 – della costa ligure e della Romagna. Successivamente anche l'area di Arezzo viene interessata da sommovimenti e rivolte.

Giuliano da Sangallo – rientrato a Firenze nel 1497 – e il fratello Antonio il Vecchio si alternano con spregiudicata perizia in incarichi di prevalente contenuto tecnologico per conto di potenze avversarie[143]. Il primo conclude nel 1500 i lavori per la cupola della basilica di Loreto e dal medesimo anno è impegnato dai Dieci di Balìa in fortezze della Val Tiberina, del Mugello, della Valdelsa e dell'Aretino contro le incursioni dei Borgia[144].

Gruppi di tecnici, fra i quali Francesco d'Angelo detto La Cecca, e soprattutto la bottega di Francione, forniscono nuove formule alla strumentazione fortificatoria della repubblica fiorentina già al tempo di Lorenzo de' Medici. Dopo la pace del 1481 con Ferdinando d'Aragona, sono restituiti i castelli conquistati e devastati dalle truppe napoletane e viene impostata la rifortificazione delle direttrici verso Genova, Siena e la Romagna con i forti di Sarzana, Brolio, Poggio Imperiale, Fiorenzuola. La ricerca di un adeguamento alle potenziate capacità offensive dell'artiglieria motiva l'allontanamento dalle massicce stesure lineari a impianto quadrangolare con maschio isolato centrale, che caratteriz-



Sarzanello, pianta della rocca con il rivellino triangolare (da Bonatti, Ratti 1991).

zano le fortezze fiorentine fra gli anni settanta – a Volterra (1472-73)[145] – e gli anni ottanta – a Colle Val d'Elsa, a Sarzana[146]. L'elaborazione di nuove geometrie per le mura si indirizza verso conformazioni romboidali quadrilobate, come a Montepoggiolo, dove una fortezza rombica è eretta nel 1471-72 a cura di Giuliano da Maiano[147]. Le difese della nuova città di Poggio Imperiale avviate nel 1488 forse con la consulenza dei Sangallo[148] esprimono nuovi concetti di difesa nell'impiego di puntoni; nel forte di Sarzanello (dal 1493) l'impianto triangolare caratterizza sia il corpo principale sia il puntone avanzato[149]. I poderosi sforzi intrapresi a Poggio Imperiale e alla sua cittadella (1505-10) e alle fortezze di Sarzana non procedono però oltre la fase iniziale.

La continuazione dei cantieri d'età laurenziana – come palazzo Strozzi e la sala del Consiglio Maggiore – segnala le maggiori fabbriche nella Firenze degli ultimi anni del Quattrocento, ma non si determina un salto di qualità sull'assetto della città. Come nei grandiosi scenari architettonici delle tavole di vedute urbane conservate a Urbino, Baltimora e Berlino[150] o nelle numerose raffigurazioni a tarsie diffuse a partire dagli anni sessanta del Quattrocento, la città reale appare dislocata ai margini, quasi oltre i confini dei poteri di intervento che l'Umanesimo fiorentino riesce a guadagnare. Decoro monumentale anticheggiante, chiarezza di rapporti spaziali, simmetria e regolarità dei volumi, centralità degli assi ottici plasmano episodi di cui sono protagonisti solo frammenti del costruito urbano e di cui la *Veduta della Catena* dà viva anche se compendiaria testimonianza. Permane a Firenze un'acuta carenza di case[151]. Le principali piazze sono pavimentate solo su attraversamenti ristretti, ad eccezione delle piazze della Signoria e del duomo, ammattonate a cura dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Effimeri aggiornamenti dell'arredo urbano sono affidati alla pilotata regia di non frequenti apparati di festività, che riconfigurano episodicamente la significazione famigliare o devota di porzioni di strade o di prospetti edificati[152].

Di fatto confinata negli anni laurenziani la prima stagione delle ricerche di Giuliano da Sangallo, l'ar-

cheologismo di Cronaca dà indicazioni radicali ma effimere sulla scena architettonica cittadina alla fine del secolo. Antonio da Sangallo il Vecchio, in opere del primo ventennio del Cinquecento dislocate in città periferiche del dominio di Firenze, ne offre una vigorosa interpretazione"[153]. L'ideologia del primato fiorentino, ma soprattutto l'esigenza di precisare la fisionomia di un'architettura emblematica del principato già implicito nell'età di Leone X, non consentono un confronto puntuale con le antichità di Roma; né ammettono lo sviluppo di un lessico neomedievale in cui permane indelebile lo stampo degli anni di Savonarola.

Il magistero tecnologico – testimoniato dai disegni dello *Zibaldone* di bottega di Bonaccorso di Vittorio Ghiberti del 1480-90[154] o dall'orientamento degli interessi di Leonardo – evidenzia il prevalente settore di risposta alle richieste della repubblica fiorentina da parte degli architetti cittadini alla fine del Quattrocento.

[1] Le implicazioni formali e la paternità della *Veduta* (Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz) sono discusse in C. Hülsen, *Die Alte Ansicht von Florenz im Kgl. Kupferstichkabinett in ihr Vorbild*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 35, 1914, pp. 90-102; G. Boffito, A. Mori, *Piante e vedute di Firenze*, Firenze 1926, pp. 12-21; K. Oberhuber, *Francesco Rosselli*, in J. A. Levenson, K. Oberhuber, J. L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, p. 48; G. Fanelli, *Firenze*, Roma-Bari 1980, pp. 77-82, e *passim*; in generale, M. Chiarini e A. Marabottini (a cura di), *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, Venezia 1994, pp. 68-69.

[2] G. Fanelli, *Firenze Architettura e Città*, Firenze 1973, I, pp. 64,81.

[3] B. Varchi, *Storia fiorentina*, in id., *Opere*, I, Trieste 1858, Libro IX, cap. 39, p. 191. Le formulazioni del giardino urbano, forse a partire dagli anni settanta, ammettono a Firenze una conformazione autonoma rispetto alla dimora del committente. Il giardino di Guglielmo di Giovanni dei Pazzi in via dell'Oriuolo, ricordato dagli anni sessanta del Quattrocento, è aggregato alla residenza del proprietario (L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, Firenze 1972, I, p. 485); il "giardino delle sculture" allestito da Lorenzo de' Medici presso la piazza San Marco, registrato dal 1475, dotato di un casino e più logge, invece è ampiamente disgiunto dal palazzo dei proprietari; C. Elam, *Lorenzo de' Medici Sculpture Garden*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVI, 1992, pp. 41-84 e 74 n. 156.

[4] M. A. Morelli Timpanaro, R. Manno Tolu, P. Viti (a cura di), *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età lorenziana*, catalogo della mostra (Firenze 4 maggio-30 luglio 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 151-176.

[5] P. Jacks, *Michelozzo di Bartolomeo and the "Domus Pulchra" of Tommaso Spinelli in Florence*, in "Architectura", 26, 1996, pp. 47-83. Su gruppi di maestranze fiorentine a Roma, si vedano le schede di S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989. In particolare su Rossellino, Ch. R. Mack, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino*, Ph. D. Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1972, pp. 157-187; F. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma, I. Sixtus del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete)*, in "Prospettiva", 1991, n. 64, pp. 49-59.

[6] F. Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", s. X, 6, 1981, pp. 77-113.

[7] Antonio Manetti è a Mantova nel giugno 1459 per un intervento al castello; B. L. Brown, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence, A Reappraisal in Light of New Documentation*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 25, 1981, pp. 117-118. Su Fancelli si veda E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti*, Milano 1961, pp. 63-115; P. Carpeggiani, *La fortuna di un mito: artisti e modelli fiorentini nell'architettura mantovana dell'umanesimo*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, pp. 817-837.

[8] Sull'opera di Fancelli, si vedano inoltre P. Carpeggiani, *Luca Fancelli, architetto civile nel contado gonzaghesco*, in "Arte Lombarda", 16, 1971, pp. 37-44; C. Vasić Vatovec (a cura di), *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze 1979, pp. 214-223, 248-404; J. Lawson, *The building history of the Gonzaga Palace at Revere*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29, 1985, pp. 197-228; M. Palvarini Gobio Casali, *La "Ghirardina" di Motteggiana, ovvero la "casa di Saviola" del Marchese Ludovico II Gonzaga*, in "Civiltà Mantovana", n.s., 1985, n. 8, pp. 37-57, 1986, pp. 5-34; P. Piva, *L'"altro" Giulio Romano. Il duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello 1988, pp. 164-173.

[9] P. Carpeggiani, *Congruenze e parallelismi nell'architettura lombarda della seconda metà del '400: il Filarete e Luca Fancelli*, in "Arte Lombarda", 18, 1973, pp. 53-69; R. Berzaghi, *Il palazzo ducale di Mantova*, Milano 1992, p. 42 agg.

[10] Su Pontelli a Pisa, si vedano F. Licandro Grazioli, *Contributo a Baccio Pontelli*, in "Antichità Viva", 26, 1988, n. 5-6, pp. 43-45; M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII sec.*, Pisa 1991, p. 42.

[11] Il trasferimento a Urbino si colloca verosimilmente nel contesto della caduta della committenza pisana per i fatti della congiura dei Pazzi, sostenuta da uno schieramento cui partecipano un ramo dei Salviati e i Riario nipoti di Sisto IV; R. Bizzocchi, *Chiesa e potere nella Toscana del Quattrocento*, Bologna 1987, pp. 213-215; O. Gori, M. Sbrilli, *Due famiglie implicate nella congiura del 1478: i Pazzi e i Salviati*, in Morelli Timpanaro, Manno Tolu, Viti (a cura di), *Consorterie politiche...* cit., pp. 168-176. Raffaele Sansoni Riario, il committente del palazzo della Cancelleria a Roma, già studente a Pisa e legato pontificio nel 1480-81 nella città dei Montefeltro, potrebbe aver costituito un precoce punto di riferimento per l'artista; Ch. L. Frommel, *Chi era l'architetto di Palazzo Venezia?*, in *Studi in onore di G. C. Argan*, II, Roma 1984, p. 51.

[12] G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Torino 1990.

[13] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 171.

[14] L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel Before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford 1965; D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 64-70; D. Covi, *Botticelli and Pope Sixtus IV*, in "The Burlington Magazine", 111, 1969, pp. 616-617.

[15] Il nucleo dei documenti oggi noti su Giuliano da Maiano è raccolto in C. von Fabriczy, *Giuliano da Majano*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 24, 1903, pp. 137-176.

[16] M. Haines, *Giuliano da Maiano capofamiglia e imprenditore*, in D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13-15 giugno 1991)*, Firenze 1994, pp. 131-142; F. Quinterio, *Giuliano da Maiano, "grandissimo domestico"*, Roma 1996.

[17] A. Cecchi, *Giuliano e Benedetto da Maiano ai servigi della Signoria fiorentina*, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit., pp. 148-157; M. Haines, *La Sacrestia delle Messe del duomo di Firenze*, Firenze 1983, soprattutto alle pp. 138-143; N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Pa-*

lazzo Vecchio in Florence, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 50, 1987, pp. 29-42, alle pp. 32-33. La struttura dei solai delle sale di palazzo della Signoria è esaminata da D. Biffino, C. Burresi, *Sulla tecnologia dei "palchi" di Palazzo Vecchio. Gli esecutori, le circostanze e la cronologia dei lavori per la costruzione*, in "QUASAR. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 15-16, 1997, pp. 83-103. Sul legnaiolo Giovanni di Domenico da Gaiole si veda la scheda di F. Quinterio in F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 277-287.

[18] Sull'attività alla collegiata di San Gimignano (1467-80), a palazzo Spannocchi di Siena, alla cattedrale di Faenza (fra 1474 e 1486), alla direzione – di fatto saltuaria – del cantiere dell'Opera del Duomo di Firenze (dal 1477), alla fortificazione della basilica di Loreto (dal 1477), a palazzo Venier a Recanati (forse dal 1477), al progetto per la villa di Poggioreale per il re di Napoli del 1487, si vedano i contributi di Ch. L. Frommel, F. Mariano, F. Quinterio, G. C. Romby, C. Vasić Vatovec, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit.; inoltre C. von Fabriczy, *Giuliano da Majano in Siena*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 24, 1903, pp. 320-334; id., *Giuliano da Majano* cit., pp. 149-154; A. Corbara, *La Basilica maianesca. Problemi e studi sul duomo di Faenza*, in id., *Gli artisti. La città. Studi sull'arte faentina*, Imola 1986, pp. 87-127; M. Martelli, *Pensieri architettonici del Magnifico*, in "Commentari", 17, 1966, pp. 107-111; Quinterio, *Giuliano da Maiano...* cit., *ad vocem*.

[19] L'aforisma sulle attività primarie dell'uomo è ricordato nello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai (*Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone quaresimale"*, a cura di A. Perosa, London 1960), citato in F. W. Kent, *The Making of a Renaissance Patron of the Arts*, in *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. II. A Florentine Patrician and his Palace*, saggi di F. W. Kent, A. Perosa, B. Preyer, R. Salvini, P. Sanpaolesi; London 1981, p. 13 n. 8. Si veda inoltre N. Rubinstein, *Palazzi pubblici e palazzi privati al tempo di Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi...* cit., pp. 27-36. Sul viaggio di Adorno, J. Heers e G. de Groer (a cura di), *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470-1471)*, Paris 1978, pp. 480-482. Elenchi coevi delle "gran case" costruite a Firenze fra Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento sono forniti da C. von Fabriczy, *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 28, 1905, pp. 539-544, e da B. Dei, *Cronica*, a cura di R. Barducci, Monte Oriolo 1985, c. 34v sgg.

[20] J. K. Lydecker, *Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI Convegno (Firenze 1982-1983), Impruneta 1987, pp. 209-221; R. A. Goldthwaite, *L'interno del Palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà Millennio, 1489-1989. Atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989)*, Roma 1991, pp. 159-166.

[21] C. Elam, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel Gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1530*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 44-57, specialmente alla p. 47; R. Pacciani, *"Tum pro honore publico tum pro commoditate privata". Un documento del 1490 per l'edificazione di Palazzo Gondi a Firenze*, in "Arte Lombarda", 1993, pp. 202-205.

[22] F. W. Kent, *Palaces, Politics, and Society in Fifteenth-Century Florence*, in "I Tatti Studies", 2, 1987, pp. 41-70; si tenga presente anche il quadro tratteggiato in id., *La famiglia patrizia fiorentina nel Quattrocento. Nuovi orientamenti nella storiografia recente*, in *Palazzo Strozzi metà Millennio...* cit., pp. 70-91.

[23] Sugli ordini di grandezza dei palazzi della città, si deve notare che palazzo Medici copre una superficie di 1500 mq, il palazzo di Filippo Strozzi si espande su oltre 2100 mq, mentre i palazzetti dei Corsi o la casa grande dei Cocchi si sviluppano solo su circa 300 mq; A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, pp. 71-80; Kent, *Palaces, Politics, and Society...* cit., p. 71; B. Preyer, *L'architettura del palazzo mediceo*, in Cherubini, Fanelli (a cura di), *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 58-75, specialmente alle pp. 71-73. Il paramento del primo piano del palazzo di via Larga è il modello a cui dichiara di attenersi Agnolo di Palla Strozzi per il suo palazzo dello Strozzino (M. Sframeli [a cura di], *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, Firenze 1989, p. 182). I rapporti di dipendenza, che intercorrono tra la morfologia di facciata dell'incompiuto palazzo di Gigi Neroni (1465-66 c.) nell'attuale via Ginori e il prospiciente palazzo di Cosimo, sono analizzati in P. Benigni (a cura di), *Palazzo Neroni a Firenze. Storia, Architettura, Restauro*, Firenze 1996, pp. 1-15, tavv. I-III; P. Ruschi affaccia anche l'ipotesi (id., *Le 'case' dei Neroni nella via del borgo San Lorenzo. Un'importante vicenda urbana e architettonica nella Firenze di metà Quattrocento*, in ibid., specialmente alle pp. 52-62) che il massiccio rivestimento bugnato del piano terreno fosse stato concepito per essere esteso anche sulla confinante e preesistente dimora di Dietisalvi Neroni (poi palazzo Gerini Barbolani di Montauto).

[24] H. Saalman, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti and Rossellino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 26, 1966, pp. 151-164; Mack, *Studies in the architectural career...* cit., pp. 228-242; id., *Building a Florentine Palace: the Palazzo Spinelli*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVII, 1983, pp. 261-284; Jacks, *Michelozzo di Bartolomeo...* cit., pp. 47-83. Un compendio delle testimonianze sui Gamberelli-Rossellino in A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1968, pp. 121-132.

[25] A. Moscato, *Il palazzo Pazzi a Firenze*, Roma 1963, pp. 44-45, 60, 62-64; S. Sinding Larsen, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", VI, 1975, pp. 163-212, alla p. 192. Sulla facciata, inoltre, A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I, Firenze 1908 (nuova ed. a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, Firenze 1983). Il *terminus ante quem* ricostruito da Moscato riceve conferma in Heers, de Groer (a cura di), *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte...* cit., e non sono condivisibili le conclusioni esposte da H. Saalman, *The Authorship of the Pazzi Palace*, in "The Art Bulletin", 46, 1964, pp. 388-394, sulla paternità progettuale del palazzo da parte del giovane Giuliano da Sangallo e sullo spostamento degli anni della costruzione all'interno del decennio 1470.

[26] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., pp. 12-17; Pacciani, *"Tum pro honore publico tum pro commoditate privata"...* cit.

[27] La ricostruzione delle acquisizioni della proprietà del sito presentata da G. Belli, *Il Palazzo dello Strozzino*, in occasione del convegno *Michelozzo, scultore e architetto nel suo tempo (1396-1472)*, Firenze 2-5 ottobre 1996, tende a escludere la partecipazione di Michelozzo, tradizionalmente sostenuta su basi stilistiche; cfr. G. Leinz, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia*, Inaugural-Dissertation (Bonn 1976), Bonn 1977, p. 688; M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 365-372; Sframeli (a cura di), *Il centro di Firenze...* cit., pp. 179-182, 201. Differenti valutazioni sono sostenute da P. Sanpaolesi, *Il Ghiberti nella sagrestia di Santo Iacopo in Campo Corbolini*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 18-21 ottobre 1978)*, Firenze 1980, alle pp. 445-459. Le cadenze del bozzato geometrico del primo piano si ispirano all'*opus vittatum* romano.

[28] Sinding Larsen, *A tale of two cities...* cit., pp. 178-180; G. Trotta, *Palazzo Cocchi Serristori*, Anghiari 1995.

[29] Fondazione H. P. Horne, B. Preyer, *Il Palazzo Corsi-Horne. Dal Diario di Restauro di H. P. Horne*, Roma 1993, pp. 47-91, alla p. 53.

[30] M. Trionfi Honorati, *Il palazzo degli Antinori*, in "Antichità Viva", 7, 1962, pp. 65-80; B. Preyer, *The "chasa overa palagio" of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, in "The Art Bulletin", 65, 1983, pp. 387-391, alla p. 399.

[31] K. H. Busse, *Der Pitti Palast. Seine erbauung 1458-1466 und seine Darstellung in den Ältesten Stadtansichten von Florenz (1469)*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 51, 1930, pp. 110-129; L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi...* cit., pp. 703-731.

[32] A. Tönnesmann, *"Palotium Nervae". Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustika-Fassade*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 61-69; cfr. anche H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: some Problems*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 269-287, alla p. 274.

[33] M. Fossi (a cura di), *Il Taccuino dei Parigi*, Firenze 1975, p. 17.

[34] R. A. Goldthwaite, *The Building of the Strozzi Palace: the Construction Industry in Renaissance Florence*, in "Studies in Medieval and Renaissance History", X, 1973, pp. 96-194; *Palazzo Strozzi metà Millennio...* cit.; R. Pacciani, *Attività professionali di Simone del Pollaiolo detto "il Cronaca" (1490-1508)*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1, n.s., 1994, pp. 17-25. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., pp. 115-117, esclude a ragione, sulla base dei caratteri convenzionali della composizione del modello, la paternità sangallesca del modello custodito al Museo di Palazzo Strozzi.

[35] *Ricordo di Lorenzo di Filippo di Matteo Strozzi sul palazzo Strozzi*, in G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti nei secoli XIV XV XVI*, Firenze 1839-1840, pp. 354-357.

[36] Prima dell'approntamento cinquecentesco della piazza degli Strozzi, il prospetto principale dell'edificio è determinato dalla via Tornabuoni – la più ampia strada fiorentina dopo la via Larga, attigua a palazzo Medici; A. Lillie, *Palazzo Strozzi e il mecenatismo privato nella Firenze del XV secolo*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 517-518.

[37] Nel 1484 si proibisce l'applicazione di arredi che implichino la perforazione di mura o colonne; si nominano curatori per i mosaici sia al battistero sia a San Miniato al Monte (1481); cfr. C. Pietramellara (a cura di), *Battistero di S. Giovanni a Firenze*, Firenze 1973, pp. 40-41; nuovi rilievi dell'edificio sono in S. Cornucci, M. Dalzocchio, L. Pedini, *Nuove acquisizioni sulla Fabbrica del Battistero di S. Giovanni in Firenze*, in "Bollettino Architetti", Firenze, marzo/aprile 1986, pp. 1-17; nuove indagini in G. Rocchi Coopmans de Yoldi (a cura di), *S. Maria del Fiore. Piazza. Battistero. Campanile. Rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazioni*, Firenze 1996, pp. 27-127.

[38] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone quaresimale"...* cit., pp. 65-66; Dei, *Cronica* cit., c. 33r.

[39] J. R. Spencer (a cura di), *Filarete's Treatise on Architecture*, New Haven-London 1965, Libro VIII, c. 59v, e Libro XXV, c. 189r; *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone quaresimale"...* cit., p. 55 e *passim*.

[40] M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1971, pp. 121-139; G. Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista, Atti del Congresso (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974)*, Firenze 1976, pp. 275-298. Cfr. anche P. Murray, *Art Historians and Art Critics-IV. XIV. Uomini Singhulorii in Firenze*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 330-336. Fra 1452 e 1460 Antonio Manetti "Ciaccheri" è capomaestro di Santa Maria del Fiore e contemporaneamente dei cantieri di San Lorenzo, Santo Spirito, della Santissima Annunziata; I. Hyman, *Towards Rescuing the Lost Reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri*, in S. Bertelli, G. Ramakus (a cura di), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, II, Firenze 1978, pp. 261-280.

[41] La definizione delle cappelle della navata settentrionale avviene con l'abbattimento del campanile della vecchia chiesa ambrosiana, portato a termine nel 1480-84; H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993, pp. 188-195.

[42] Ibid., p. 364.

[43] Si veda la scheda di F. Quinterio in Borsi, Morolli, Quinterio, *Brunelleschiani* cit., pp. 322-331.

[44] La decisione è il risultato di un dibattimento che si protrae per quattro anni a partire dal 1482 e a cui partecipano con opinioni contrastanti e in tempi diversi anche Vittorio di Lorenzo Ghiberti (1416-96), Salvi d'Andrea, Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo. Gli ultimi due sostengono pareri differenti nel consiglio del maggio 1486 col Maiano a favore dell'opzione della facciata a tre porte, poi risultata vincente; C. Botto, *L'edificazione della Chiesa di Santo Spirito in Firenze*, in "Rivista d'Arte", 13, 1931, pp. 504-510.

[45] La facciata appianata, anziché articolata in nicchie estroflesse, aderisce probabilmente al progetto brunelleschiano, come testimonia la pianta della chiesa nel Codice Barberiniano Latino 4424 redatto da Giuliano da Sangallo; C. Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codex Vaticano Barberiniano latino 4424*, Leipzig 1910, f. 14r; Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings* cit., pp. 374-376.

[46] Cfr. N. Rubinstein, *The Formation of the Posthumous Image of Lorenzo de' Medici*, in E. Chaney, N. Ritchie (a cura di), *Oxford, China ad Italy. Writings in Honour of Sir Harold Acton*, London 1984, pp. 94-106; P. Viti, *Il mito di Lorenzo nell'Umanesimo fiorentino*, in P. Pirolo (a cura di), *Lorenzo dopo Lorenzo. La fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 4 maggio-30 giugno 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 59-61 e *passim*; e M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, capp. I, II, III.

[47] *Coro e cupolo della SS. Annunziata a Firenze*, rilievo a cura dell'Istituto di Restauro dei Monumenti dell'Università di Firenze, saggio di P. Roselli, Pisa 1971, pp. 30-31, 33-34; H. Teubner, *Das Langhaus der SS. Annunziata in Florenz*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 22, 1978, pp. 27-60, specialmente alle pp. 36-38; Brown, *The Patronage and Building History...* cit., pp. 98-108.

[48] R. Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la Chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze*, in "Prospettiva", n. 66, 1992, pp. 27-35.

[49] Nel 1460 alcuni peducci del nuovo chiostro di San Lorenzo sono utilizzati nel chiostro dell'ospedale di San Paolo; nel 1462 e nel 1465, il modello delle colonne ioniche del nuovo chiostro di San Lorenzo è fornito agli scalpellini della badia a Settimo e di San Bartolomeo a Monteoliveto; Ferrara, Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo* cit., p. 378. La cappella maggiore della chiesa di Lecceto presso Malmantile prende a modello quella della distrutta Santa Maria degli Ughi a Firenze; E. Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in "Antichità Viva", IX, 1970, n. 3, pp. 3-20, alla p. 16.

[50] F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986, pp. 257-258.

[51] C. Bargellini, P. de la Ruffinière du Prey, *Sources for a Reconstruction of the Villa Medici, Fiesole*, in "The Burlington Magazine", 1969, III, pp. 597-605; A. Lillie, *Giovanni di Cosimo and the Villa Medici at Fiesole*, in A. Beyer, B. Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469)*, Berlin 1993, pp. 189-205. Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, I-IX, Firenze 1906, II, pp. 442-443) riconduce i tratti della villa alla paternità progettuale di Michelozzo. Su San Girolamo di Fiesole, Ferrara, Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo* cit., pp. 234-238.

[52] La designazione nel linguaggio corrente fino a tutto il Cinquecento è riservata alle residenze padronali rurali di maggiore importanza. Poliziano invece si riferisce all'edificio come *villula*, dove egli stesso è ospitato attorno al 1480. Il termine coglie il ripristino del significato classico di villa come luogo in cui si attua una moralizzata versione dell'*honestum otium* dei latini, il quale individuava nella residenza signorile di campagna il rifugio temporaneo dai doveri e incombenze pubbliche a favore di attività di studio. Depositatasi in età medievale a indicare insediamenti rurali, villaggi e genericamente l'ambiente e le costumanze campagnole la designazione di villa in senso antico è ristretta nel primo Quattrocento al lessico degli umanisti; J. S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992, pp. 5-10, 41-50 (1a ed. Princeton 1990). Sul concetto di *otium* tra mondo classico ed età moderna, si veda l'ampio studio di B. Vickers, *Leisure and idleness in the Renaissance: the ambivalence of otium*, in "Renaissance Studies", 4, 1990, 1-27, 107-154, specialmente alle pp. 9-14 e *passim*.

[53] G. Galletti, *Una committenza medicea poco nota. Giovanni di Cosimo e il giardino di Villa Medici a Fiesole*, in C. Acidini Luchinat (a cura di), *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento*, Milano 1996, pp. 60-89, 218. La disposizione interna dell'edificio è parzialmente ricostruibile dopo lavori di sistemazione riferibili al 1773-79, dei quali rimane ancora da precisare l'incidenza nei confronti dell'assetto quattrocentesco della fabbrica; Ch. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, pp. 85-89; P. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 1974, pp. 332-333; Lillie, *Giovanni di Cosimo...* cit., p. 198; Ackerman, *La villa...* cit., p. 100, e *passim*.

[54] Una simile eventualità è accennata nella delineazione del "cuore della casa" in L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966, Libro V, cap. 17 (ed. 1989, p. 219).

[55] H. Mielsch, *Die Römische Villa. Architektur und Lebensform*, München, 1987 (tr. it. *La villa romana*, Firenze 1990, p. 44 e *passim*).

[56] Anche i loggiati aggiunti ai corpi occidentali della villa di Careggi (in almeno due fasi, forse fra i decenni 1460 e 1480) coordinano il rapporto visuale fra la già munita residenza e la valletta adiacente solcata dal torrente Terzolle. M. Gori Sassoli, *Michelozzo e l'architettura di villa nel primo rinascimento*, in "Storia dell'Arte", 23, 1975, pp. 31-32; P. Ruschi, G. Contorni, L. Baldini, in G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 65-72.

[57] V. Viti, *La Badia Fiesolana*, Firenze 1926. Sulla disposizione assiale degli ambienti della badia come formula anticipatrice di schemi adottati al palazzo Ducale di Urbino, si veda Ch. L. Frommel, *Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, p. 28; id., *Scale maggiori dei palazzi romani del rinascimento*, in *L'escalier dans l'architecture de la renaissance, Atti del Convegno (Tours 22-25 maggio 1979)*, Paris 1985, pp. 135-141, alle pp. 136-137.

[58] Sulla fortuna del tema in edifici disposti su un impianto a U fino alla Farnesina di Baldassarre Peruzzi, Ch. L. Frommel, *La Villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento*, in "Bollettino del C. I. S. A. 'Andrea Palladio'", 11, 1969, pp. 47-64.

[59] Ciò contraddice le idee espresse in proposito nel trattato di Alberti: egli assimila i conventi a fortezze che proteggono gli occupanti anche dalle lusinghe della vista e dell'udito; Al-

berti, *De re aedificatoria* cit., Libro V, cap. 7.

[60] I. Hyman, *Antonio di Manetto Ciaccheri and the Badia Fiesolana*, in "Architectura", 25, 1995, pp. 181-193, assegna ad Antonio Manetti "Ciaccheri" l'ideazione del complesso, sulla base di considerazioni stilistiche e in relazione all'impegno costruttivo certamente richiesto dalla fabbrica. Questa, dopo la scomparsa di Ciaccheri, sarebbe stata portata a compimento dal collaboratore Lorenzo di Antonio di Geri. Il tema della continuità muraria e della spoglia semplicità dell'apparecchio decorativo sono ripresi anche nella chiesa a croce latina della Madonna del Sasso presso Bibbiena, avviata dal 1481 per i domenicani di San Marco su committenza medicea; fra le maestranze fiorentine a cui il lavoro è affidato, Giuliano da Maiano appare solo come perito estimatore. Coperto da volte a botte gerarchicamente sistemate, l'edificio è imperniato attorno a una roccia esibita in vista; A. Mariotti, *La chiesa di Santa Maria del Sasso a Bibbiena e la cultura laurenziana*, in "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 2, 1995; cfr. L. Borgo, *Giuliano da Maiano's Santa Maria del Sasso*, in "The Burlington Magazine", 114, 1972, pp. 448-452.

[61] C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1857, pp. 76-77, 20 gennaio 1443; Haines, *La Sacrestia delle Messe*... cit., pp. 34-42, 119-132 e *passim*. Sulle tombe di Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini erette fra gli anni 1440 e 1450 in Santa Croce, vedi Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino*... cit., pp. 98-104; C. Del Bravo, *La dolcezza della immaginazione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, VII, 2, 1977, pp. 773-775.

[62] *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone quaresimale"* cit., pp. 68-69, 74.

[63] M. Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980, pp. 29-32. La predilezione di Alberti per le fodere qualificate da incrostazioni o da bozzati – espressa anche nelle opere fiorentine – è controllata col graduare le qualità cromatiche e luminose della materia in funzione del decoro delle parti dell'edificio. Alberti, *De re Aedificatoria* cit., Libro VI, capp. IX-X; C. Smith, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano 1994, pp. 196-215.

[64] F. Hartt, G. Corti, C. Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal*, Philadelphia 1964; cfr. Mack, *Studies in the Architectural Career*... cit., pp. 191-199, che ritiene invece prevalente l'apporto ideativo di Manetti. M. Cardoso Mendes Atanazio, *A arte em Florença no sec. XV e a Capela do Cardeal de Portugal*, Lisboa 1983, pp. 43-58, 183-272; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., p. 132 e *passim*; M. Hansmann, *Die Kapelle des Kardinal von Portugal in S. Miniato al Monte. Ein dynastisches Grabmonument aus der Zeit Piero de' Medicis*, in Beyer, Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469)* cit., pp. 291-316.

[65] S. Mac Killop, *Dante and Lumen Christi: a Proposal for the Meaning of the Tomb of Cosimo de' Medici*, in F. Ames-Lewis (a cura di), *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389-1464*, Oxford 1992, pp. 245-301, alle pp. 289-290.

[66] R. Fane, *Le tre cappelle toscane della chiesa di Monteoliveto*, in *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Milano 1975, I, pp. 227-244, alle pp. 229-234. Anche nella cappella Martini di San Giobbe a Venezia sono riscontrabili assonanze col lavoro di Rossellino a San Miniato; J. McAndrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.) 1980 (tr. it. *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia 1995, pp. 46-47); M. Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e a Venezia*, Milano 1996, pp. 118-122.

[67] Fra' Giocondo dedica al Magnifico la prima versione del suo *Corpus* di epigrafi, stesa fra 1478 e 1484; A. Ciapponi, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in "Italia Medievale e Umanistica", 4, 1961, pp. 131-158; V. Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo architetto, 1433c.-1515*, Vicenza 1988, pp. 16-18.

[68] U. Pannuti, *Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea*, in N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti (a cura di), *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le Gemme*, catalogo della mostra (Firenze 1972), Firenze 1973, pp. 3-15.

[69] Lorenzo il Magnifico, *Lettere. I (1460-1474)*, a cura di R. Fubini, Firenze 1977, p. 78; Brown, *The Patronage and Building History*... cit., pp. 98-108.

[70] Sugli incarichi ufficiali di Lorenzo, N. Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford 1966 (tr. it. *Il governo di Firenze sotto i Medici*, Firenze 1971, pp. 266-276).

[71] Anche l'acquisto delle proprietà rurali a Poggio a Caiano nel 1474 viene effettuato pochi mesi dopo un grave dissesto finanziario del precedente proprietario Giovanni Rucellai; F. W. Kent, *Lorenzo de' Medici's acquisition of Poggio a Caiano in 1474 and an early reference to his architectural expertise*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42, 1979, pp. 250-257; id., *The Making of a Renaissance Patron of the Arts* cit., pp. 87-88; id., *Lorenzo de' Medici, Madonna Scolastica Rondinelli e la politica di mecenatismo architettonico nel convento delle Murate a Firenze (1471-72)*, in E. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, Torino 1995, pp. 353-382. Lo schema tenuto per palazzo Gondi è delineato in Pacciani, *"Tum pro honore publico tum pro commoditate privata"*... cit., pp. 202-205.

[72] Sull'acquisizione da parte di Filippo delle ville di Santuccio e del Maglio nel circondario pratese, A. Lillie, *Vita di palazzo, vita in villa: l'attività edilizia di Filippo il Vecchio*, in *Palazzo Strozzi metà Millennio*... cit., pp. 167-182; sui conventi rurali delle Selve e di Lecceto, Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve*... cit., pp. 3-20. L'espressione usata dal duca di Ferrara è ricordata da F. W. Kent, *'Più superba de quella de Lorenzo'; Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, in "Renaissance Quarterly", 30, 1977, pp. 311-323. Il comunento potrebbe però essere in rapporto alla costruenda villa di Poggio a Caiano; Kent, *The Making of a Renaissance Patron of the Arts* cit., p. 67 n. 2.

[73] Sul convento delle Murate, Kent, *Lorenzo de' Medici, Madonna Scolastica Rondinelli*... cit., pp. 353-382. Su una cronaca dell'edificazione della chiesa delle Carceri, L. Bandini, *Il quinto centenario della "mirabilissima apparitione"*, in "Archivio Storico Pratese", 60, 1984, pp. 55-96, specialmente alle pp. 63-74; cfr. anche la nota 113. Non è accettabile, sulla base di un esame delle dimensioni dei vani delle carceri sottostanti l'edificio, la proposta formulata da C. von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo*, Stuttgart 1902, p. 23, condivisa da C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, München I-XII, 1885-1908, IX, figg. 33-34, e poi sempre ripresa, di connettere il progetto di Giuliano da Maiano con i disegni di edifici a impianto ottagonale dei fogli del GDSU 1606A e 1607A; si veda ora P. Davies, *The Early History of S. Maria delle Carceri in Prato*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 54, 1995, pp. 326-335.

[74] Sugli effetti della parentela con l'arcivescovo Orsini, Bizzocchi, *Chiesa e potere nella Toscana del Quattrocento* cit., pp. 215-216; P. Viti, *La chiesa e la città di Firenze nel XV secolo: aspetti e momenti di una storia*, in Morelli Timpanaro, Manno Tolu, Viti (a cura di), *Consorterie politiche*... cit., pp. 19-34, alle pp. 28 e 60; P. Foster, *Lorenzo de' Medici and the Florence Cathedral Façade*, in "Art Bulletin", 63, 1981, pp. 495-499; F. W. Kent (*Lorenzo de' Medici, Madonna Scolastica Rondinelli*... cit., pp. 370-371) ha ipotizzato che nel 1476 Lorenzo si sia interessato a un incompiuto progetto per la decorazione della facciata di Santa Croce. Si veda inoltre id., *New light on Lorenzo de' Medici's convent at Porta San Gallo*, in "The Burlington Magazine", 124, 1982, pp. 292-294.

[75] Con la morte di Lorenzo e l'approssimarsi dell'imposta della cupola, i lavori sono sospesi e il medesimo provveditore si rivolge al Sangallo per ricostruire gli orientamenti del Magnifico sulla prosecuzione della fabbrica; C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", suppl. al n. 22, 1902, p. 30; Botto, *L'edificazione della Chiesa di Santo Spirito*... cit., pp. 507-509.

[76] Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico*... cit., p. 28.

[77] L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di I. Del Badia, Firenze 1883, p. 49. Le muraglie di palazzo Strozzi, palazzo Gondi, i rifacimenti di palazzo Busini Bardi e palazzo Corsi Horne procedono nel medesimo periodo; Fondazione H. P. Horne, Preyer, *Il Palazzo Corsi-Horne* cit., p. 47. Fra 1477 e 1492, il Magnifico va acquistando terreni e fabbricando case nell'area fra via dei Servi, il lato occidentale di piazza Santissima Annunziata e borgo Pinti, attraverso l'asse della vecchia via Laura; C. Elam, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, in "Art History", 1, 1978, pp. 43-66, alle pp. 44-47; Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*... cit., pp. 90-97.

[78] A. Brown, *Bartolomeo Scala, 1430-1497, Chancellor of Florence*, Princeton 1979, pp. 226-236.

[79] A. Lucha, *Certello. A Cistercian Church of the Florentine Renaissance*, Ph. D. Dissertation, Baltimore 1975, pp. 22-28, 49-50, 58-59 e *passim*.

[80] Sugli investimenti rurali di Lorenzo in Toscana, Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano* cit., pp. 295-308; sulle pro-

prietà nei pressi di Firenze, V. Franchetti Pardo, G. Casali, *I Medici nel contado fiorentino*, Firenze 1974, pp. 56-59 e *passim*; e sulle proprietà nel contado pisano, P. Ruschi, G. Contorni, L. Baldini, in Morolli, Acidini Luchinat, Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico* cit., pp. 211-214.

[81] I. Maïer, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève 1966; V. Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Torino 1983.

[82] Lorenzo di Filippo Strozzi, nel rievocare l'impresa del palazzo paterno ricorda le aspirazioni del Magnifico sul controllo del gusto cittadino: "Parendogli che come il bene et il male da lui dependeva, così anco il bello e brutto anco se gli dovesse attribuire". Lo Strozzi rimarca inoltre che Lorenzo de' Medici "desiderava che la città fusse con ogni spezie d'adornamento esaltata, parendogli che come il bene et il male da lui dependeva, così anco il bello e brutto anco se gli dovesse attribuire"; Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*... cit., p. 355. Il contro-mito del dispotismo laurenziano viene alimentato dal medesimo Savonarola, delineandosi compiutamente nel suo *Tractato circa il reggimento e governo della città di Firenze* del 1498; si veda anche V. R. Giustiniani, *Lorenzo nel giudizio d'un suo intrinseco*, in P. Viti (a cura di), *Studi su Lorenzo de' Medici e il secolo XV*, in "Archivio Storico Italiano", 150, 1992, pp. 467-479; P. Pastori, *La 'Leggenda laurenziana'. Momenti di un mito politico tra XVI e XIX secolo*, in Pirolo (a cura di), *Lorenzo dopo Lorenzo*... cit., pp. 121-130. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*... cit., p. 95, riconduce gli interventi di Lorenzo all'interno e all'esterno della città alla "doppia immagine" – "dimessa" o "imperiale" – che il Magnifico propaga per se stesso. Alla rappresentazione di Lorenzo come effettivo vertice del *patronage* cittadino, sostenuta da F. W. Kent (*Patron-Client Networks in Renaissance Florence and the Emergence of Lorenzo as 'Maestro della Bottega'*, in B. Toscani [a cura di], *Lorenzo de' Medici: New Perspectives*, New York 1993, pp. 279-313), M. Bullard (*Heroes and Their Workshops: Medici Patronage and the Problem of Shared Agency*, in "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 24, 1994, p. 179 sgg.) contrappone efficacemente il modello dell'azione di un *patronage* allargato entro il gruppo famigliare dominante.

[83] Nel giugno 1481 Lorenzo chiede a Giuliano da Maiano di commissionare a Baccio Pontelli a Urbino un disegno in scala del palazzo Ducale feltresco; Fabriczy, *Giuliano da Majano* cit., p. 143.

[84] M. Martelli, *Pensieri architettonici del Magnifico*, in "Commentari", 17, 1966, pp. 107-111; G. L. Hersey, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven 1969, pp. 60-81; Ch. L. Frommel, *Poggioreale: problemi di ricostruzione e di tipologia*, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit., pp. 104-111.

[85] C. H. Krinsky, *Seventy-eight Vitruvius Manuscripts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 30, 1967, pp. 36-70, specialmente alle pp. 54-56; V. Juren, *Politien et Vitruve. Note sul Ms. Lat. 7382 de la Bibliothèque Nationale*, in "Rinascimento", s. II, 18, 1978, pp. 285-292. Estratti da Vitruvio sono disponibili sia per Lorenzo Ghiberti, che li inserisce nei suoi *Commentari*, sia per il nipote Buonaccorso, che li immette nel suo *Zibaldone*; G. Scaglia, *A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's 'Zibaldone'*, in "Transactions of the American Philosophical Society", 69, n. 1, 1979, pp. 3-30. Si veda inoltre l'ampia rassegna di P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino 1986, pp. 3-85, specialmente alle pp. 32-33.

[86] Martelli, *Pensieri architettonici del Magnifico* cit.

[87] Le tematiche antichizzanti e l'enfasi dell'ornamentazione fatte proprie dall'architettura d'ambito mediceo sono sottolineate da A. Bruschi, *Una tendenza linguistica 'Medicea' nell'architettura del rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, Firenze 1983, pp. 1005-1028.

[88] Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*... cit., pp. 50-62.

[89] Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo Il Magnifico*... cit.; id., *Modi dello compitezza d'architettura del Magnifico*, in F. Cardini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico*, Roma 1992, pp. 155-170. Cfr. F. Borsi (a cura di), *'per bellezza, per studio, per piacere'. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, Firenze 1991, e P. Ruschi, G. Contorni, L. Baldini, in Morolli, Acidini Luchinat, Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico* cit.

[90] Secondo Vasari la connessione si realizza attraverso l'attività "d'intaglio e d'architettura" del padre Francesco e del maestro Francione; Vasari, *Le vite*... cit., Libro IV, pp. 267-268. Sicure testimonianze documentarie della sua presenza a Roma si collocano successivamente al 1500; Fabriczy, *Giuliano da Sangallo* cit., pp. 12, 24-27. La sintetica ma attenta monografia di G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1943, si svolge soprattutto nella lettura – talvolta datata per i criteri visibilistici – delle opere costruite. Sulla valutazione della documentazione sui primi soggiorni a Roma di Giuliano si veda S. Borsi, in Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., pp. 156-163.

[91] La ricostruzione documentaria della data di nascita di Giuliano giunge solo a delimitare gli anni fra 1445 e 1452. La raccolta dei disegni viene rielaborata più tardi nel Taccuino della Biblioteca Comunale di Siena e nel Codice Barberiniano n. 4424 della Biblioteca Vaticana; L. Zdekauer, R. Falb (a cura di), *Il Taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1899; Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*... cit.; H. Günther, *Das Studium der Antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 104-138; cfr. anche A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana* cit., pp. 87-147, specialmente alle pp. 127-129; Ch. L. Frommel, *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in id., N. Adams (a cura di), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, I, New York 1994, pp. 7-11.

[92] Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, foll. 14r, 15v; cfr. Saalman, *Filippo Brunelleschi*... cit., pp. 374-376, 401-406.

[93] Il nucleo essenziale dei documenti su Giuliano da Sangallo è raccolto da Fabriczy, *Giuliano da Sangallo* cit.

[94] I motivi sono già enunciati rispettivamente a Santo Spirito, nelle Tribune Morte di Santa Maria del Fiore, nella facciata di Santa Maria Novella e presso i pilastri del centrocroce di San Lorenzo.

[95] A palazzo della Rovere a Savona, l'incompiuto controllo di Giuliano sulla fase esecutiva, i rimaneggiamenti seicenteschi e ottocenteschi concorrono a rendere problematica la valutazione della cronologia di importanti settori e dettagli dell'edificio; si veda F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo della Rovere in Savona*, in S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Savona 1985)*, Savona 1989, pp. 261-275, con bibliografia precedente. La definizione della facciata dell'edificio appare consegnata al risalto che sulle superfici acquista la candida intelaiatura degli ordini di paraste; le quali solo in parte riflettono all'esterno le linee di portanza dei muri maestri.

[96] A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Firenze 1993; G. Marchini, *L'incrostazione marmorea della Cappella Gondi in S. Maria Novella*, in "Palladio", 3, 1939, pp. 205-211, che individua l'apporto sangallesco nella testata della cappella, distinguendolo nella composizione ed esecuzione dal rivestimento dei lati ritenuto più tardo. L'attenzione di Giuliano verso gli *exempla* delle *crustae* tardoantiche è ampiamente testimoniata nei disegni del Codice Barberiniano, che includono prospetti della basilica di Giunio Basso sull'Esquilino, dell'oratorio della Santa Croce presso il battistero Laterano, e sezioni di Santa Sofia di Costantinopoli; Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*... cit., ff. 33r e v; R. Krautheimer, *Rome. Profile of a city, 312-1308*, Princeton 1980, pp. 35, 50-51, con bibliografia precedente; B. L. Brown, D. E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 42, 1983, pp. 321-335.

[97] L. H. Heydenreich, *Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, ripubblicato in id., *Studien zur Architektur der Renaissance Ausgewälte Aufsätze*, München 1981, pp. 119-229; B. L. Brown, *Leonardo and the tale of three villas: Poggio a Caiano, the Villa Io-raglio in Florence and Poggio Reale in Mantua*, in *Firenze e la Toscana dei Medici* cit., pp. 1053-1062. Sulla cappella Cardini a Pescia, si veda ora M. Bulgarelli, *La cappella Cardini a Pescia*, in Bulgarelli, Ceriana, *All'ombra delle volte* cit., pp. 13-103, che la assegna alla produzione di Bernardo Rossellino.

[98] H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 23, 1970, pp. 154-195; H. Biermann, E. Worgull, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel. Versuch einer Rekonstruktion*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 21, 1979, pp. 91-118; L. Pellecchia, *Architects read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992, pp. 377-416.

[99] Il motivo è parzialmente anticipato da Luciano Laurana nel cortile con archi, colonne e pi-

lastri angolari nel palazzo Ducale di Urbino, e reinterpretato anche da Fancelli su progetto di Mantegna nel castello di San Giorgio di Mantova; C. Cottafavi, *Ricerche e documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal secolo XIII al secolo XIX. III. Le logge del Castello di Mantova*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", 25, 1939, pp. 197-202; F. P. Fiore, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena 25 aprile-31 luglio 1993), Milano 1993, p. 77. Sostegni diversificati che sorreggono una medesima trabeazione trovano corrispondenze negli ordini del cortile (collocati dal 1496) nel romano palazzo della Cancelleria, la cui precedenza d'ideazione rispetto al quadriportico fiorentino non è per ora accertabile; sul palazzo, ideato non prima del 1488-89, S. Valtieri, *La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 27, 1982, pp. 3-25; E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del card. Raffaele Riario (La Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi*, ibid., pp. 27-34; Ch. L. Frommel, *Il Cardinal Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria*, in Bottaro, Dagnino, Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II*... cit., pp. 73-85. Si veda inoltre per la discussione degli apporti al tema da parte di Bramante, A. Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "Arte Lombarda", 1986, pp. 11-23, con bibliografia precedente; Ch. L. Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in "Arte Lombarda", n. 79, 1986, pp. 9-18; R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in C. H. Smith, G. C. Garfagnini (a cura di), *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Firenze 1989, I, pp. 201-222, soprattutto alle pp. 205, 216; A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990.

[100] Cfr. la scheda di S. Corsi in P. Barocchi (a cura di), *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno-19 ottobre 1992), Cinisello Balsamo 1992, p. 107.

[101] Come per il palazzo di Giovanni Boni o per palazzo Strozzi, anche a palazzo Gondi l'aspirazione verso una facciata perfettamente rettilinea induce una preventiva complessa procedura da parte del committente per l'acquisizione di strisce della pubblica strada; C. Elam, *Palazzo Strozzi nel contesto urbano*, in *Palazzo Strozzi*... cit., p. 186; Pacciani, *"Tum pro honore publico tum pro commoditate privata"*... cit.

[102] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi* cit., p. 41.

[103] Fabriczy, *Giuliano da Sangallo* cit., p. 30.

[104] H. Günther, *La rinascita dell'antichità*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*... cit., pp. 259-317, specialmente alle pp. 276-282.

[105] Sulla struttura della cupola, si veda L. Ippolito, *Aspetti costruttivi e strutturali delle cupole toscane dei secoli XV e XVI*, in C. Conforti (a cura di), *Lo specchio del cielo*, Milano 1997, pp. 102-115. La notizia offerta nel Diario di Landucci sulla "rovina" della cupola al momento della rimozione delle armature il 10 novembre 1496 (Landucci, *Diario fiorentino*... cit., p. 61; C. Botto, *L'edificazione della Chiesa di Santo Spirito in Firenze*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, pp. 42-47), non trova preciso riscontro nella contabilità del cantiere disponibile fino ai primi mesi del 1497 ed è forse riferibile a un parziale cedimento dei costoloni. M. G. Salvi, *La sacrestia ed il vestibolo della chiesa di Santo Spirito a Firenze*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Università di Firenze, a. a. 1995-96, relatore R. Pacciani

[106] F. Tolotti, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme e le coeve basiliche di Roma*, in "Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institutes, Römisches Abteilung", 93, 1986, pp. 471-512, specialmente alle pp. 485-495. Il medesimo concetto ispira anche l'assetto della chiesa della Madonna dell'Umiltà di Pistoia, ove le dimensioni del grande vestibolo voltato a botte sono modellate sull'ingombro del preesistente edificio di culto; Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà*... cit.

[107] P. Sanpaolesi, *La casa fiorentina di Bartolomeo Scala*, in *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L.H. Heydenreich*, München 1964, pp. 275-288; L. Pellecchia, *The Patron's Role in the Production of Architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in "Renaissance Quarterly", 42, 2, 1989, pp. 258-291. Sulla perduta cappella presso la vicina chiesa di Santa Maria di Cestello, forse commissionata da Bartolomeo oppure dal figlio Giuliano, P. Sanpaolesi, *Una rotonda sangallesca scomparsa*, in "Palladio", 1943, pp. 51-58; A. Brown, *Bartolomeo Scala*... cit., pp. 229-236, soprattutto alla p. 233.

[108] Alberti, *De re aedificatoria* cit., Libro IX, cap. II (ed. 1989, p. 438).

[109] Pellecchia, *Architects read Vitruvius*... cit., pp. 387-390.

[110] Sanpaolesi, *La casa fiorentina di Bartolomeo Scala* cit., p. 276. L'ordinamento del portico richiama lo schema ideato da Domenico Ghirlandaio fra 1482 e 1485 – dopo il viaggio a Roma per la decorazione della cappella Sistina – per le tre sezioni dell'affresco del muro orientale della sala dei Gigli in palazzo della Signoria; Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration*... cit. Quest'ultima opera è ricondotta alla committenza promossa da Lorenzo de' Medici da H. Hegarty, *Laurentian Patronage in the Palazzo Vecchio. The Frescoes of the Sala dei Gigli*, in "The Art Bulletin", 78, 1896, pp. 164-185.

[111] La sovrapposizione astragalo-toro-plinto caratterizza la sagoma di ciascuna delle basi delle lesene, raccogliendo un suggerimento dal basamento del Mausoleo di Adriano; cfr. *Codex Escurialensis*, a cura di H. Egger, Wien 1905, f. 25.

[112] Sul soggetto e paternità dei bassorilievi del cortile, si veda A. Parronchi, *The Language of Architecture and the Language of Sculpture*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 27, 1964, pp. 108-136. La dualità tra figurazione e astrazione che caratterizza l'ultima ricerca di Giuliano da Sangallo è esaminata da Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*... cit., pp. 154-155.

[113] Le prime specifiche indagini si devono a G. Marchini, *La costruzione di S. Maria delle Carceri in Prato*, in "Archivio Storico Pratese", XIV, 1936, pp. 53-64, poi approfondite da P. Morselli, G. Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato*, Firenze 1982 e Davies, *The Early History of S. Maria delle Carceri*... cit. A Santa Maria della Pietà presso Bibbona (1482-92), coronata da una cupola costolonata e estradossata, sintetismi e astrazioni contraddistinguono l'apparecchio dell'ornato. Ogni faccia sul perimetro d'impianto a croce greca è incorniciata da arcate cieche, spoglie seppure dotate di basi, il cui profilo ordina le volte a vela sui quattro bracci. Su Vittorio di Lorenzo Ghiberti, G. Marchini, *Vittorio Ghiberti architetto*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 187-202; P. Davies, *S. Maria delle Carceri in Prato and Italian Renaissance Pilgrimage Architecture*, in "Architectural History", 36, 1993, pp. 1-18 e cfr. T. Krautheimer-Hess, *More Ghibertiana*, in "The Art Bulletin", 46, 1964, pp. 307-321. Su San Sebastiano si veda R. E. Lamureaux, *Alberti's church of San Sebastiano in Mantua*, Ph. D. Dissertation, New York University, New York-London 1979, che connette però l'invio del modello con i lavori alla villa di Poggio a Caiano, pp. 150-151; A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994.

[114] Nonostante le indicazioni dei Dieci di Balìa dell'aprile e dell'agosto 1485 prescrivano il rispetto della distanza di almeno 24 braccia dal castello (Morselli, Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri* cit., pp. 85-86), i più vicini cantonali della chiesa di fatto si accostano a poco più di 12 braccia dalla torre nord-occidentale. Dipinti riferibili al primo Cinquecento evocano comunque la subordinazione visuale e funzionale del santuario nei confronti della fortezza, le cui torri sono parzialmente demolite nel 1767 (F. Gurrieri [a cura di], *Il castello dell'Imperatore a Prato*, Firenze 1975, p. 35; *Prato e i Medici nel '500*, catalogo della mostra [Prato 31 maggio-30 settembre 1980], Roma 1980, pp. 84-86). In una di queste è documentato anche l'alloggiamento della campana della chiesa; Morselli, Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri* cit., p. 149. Sulla fortuna iconografica e funzionale dell'impianto a croce greca, S. Sinding Larsen, *Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the italian Renaissance*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", II, 1965, pp. 203-252, alle pp. 207-210; R. Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and Politics*, Berkeley-Los Angeles-London 1983 (trad. it. *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino 1987, pp. 88-92, 124-127 e *passim*).

[115] A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in J. Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, Atti del Convegno (Tours 9-14 giugno 1986)*, Paris 1992, pp. 11-57, specialmente alle pp. 25, 35; F. P. Fiore, *Gli ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio*, ibid., pp. 59-67; C. Thoenes, *"Spezie" e "ordine" di colonne nell'architettura del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo* cit., e l'ampio studio di C. Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 261-310.

[116] G. Marchini, *Aggiunte a Giuliano da Sangallo*, in "Commentari", I, 1950, pp. 34-38, alla p. 38; raffigurazioni dei capitelli del tempio di Marte Ultore, forse presi come modello, sono tramandate da Baldassarre Peruzzi (GDSU 633Ar; H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi, Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, p. 462); sulla

differenziazione degli ordini, H. Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in J. Guillaume (a cura di), *L'Emploi des ordres*... cit., alla p. 104.

[112] G. Marchini, *Il Cronaca*, in "Rivista d'Arte", 23, 1941, pp. 99-136, a p. 105; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi* cit., p. 41 e *passim*; Fondazione H. P. Horne, Preyer, *Il Palazzo Corsi-Horne* cit., p. 8 sgg. La convergenza di tre volte a botte nel centrocroce si esprime con l'esplicito ricorso al tema del baldacchino nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (o del Letto) a Pistoia, avviata dal 1469, ove quattro colonne libere sorreggono i pennacchi della cupola del presbiterio – verosimilmente posteriore al 1484. È accertata l'estraneità di Michelozzo, e sono necessari ulteriori approfondimenti sulla vicenda dei modelli e del cantiere della chiesa pistoiese, mentre può rivelarsi fruttuosa l'ipotesi dell'afferenza di questa seconda fase dell'intervento all'ambiente sangallesco e laurenziano; L. Gai, *Interventi rinascimentali nello spedale del Ceppo a Pistoia. Ridefinizione dell'attività pistoiese di Michelozzo architetto*, in *Contributi per la storia dello Spedale del Ceppo a Pistoia*, Pistoia 1977.

[113] La sparuta documentazione superstite è basata unicamente su accenni nella corrispondenza della cerchia di Lorenzo che non consentono di precisare maestranze o fasi della costruzione; Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa*... cit., pp. 108-117. G. Marchini, *Leonardo e le scale*, in "Antichità Viva", 24, 1985, pp. 180-185, ipotizza l'esistenza del progetto o l'avvio dei lavori agli anni antecedenti la partenza da Firenze di Leonardo, che ne avrebbe conosciuto e riportato alcune soluzioni nello sfondo dell'incompiuta *Adorazione dei Magi* degli Uffizi e relativi disegni; inoltre, G. Morolli, *Lorenzo, Leonardo e Giuliano: da San Lorenzo al Duomo a Poggio a Caiano. Paralipomeni architettonici minimi in vista del semimillenario della morte del Magnifico*, in "QUASAR. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 3, 1990, pp. 5-14. Si vedano anche le appropriate considerazioni di Ackerman, *La villa*... cit., pp. 103-110.

[114] Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa*... cit., p. 106.

[115] Per l'ipotesi dell'origine donatelliana del motivo dei balaustri, L. H. Heydenreich, *Balustar und Balustrade. Eine "inrenzione" der Toskanischen Frührenaissancearchitektur*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977; ripubblicato in id., *Studien zur Architektur der Renaissance*... cit., pp. 213-222; le ascendenze classiche e le antecedenti realizzazioni nella loggia delle Benedizioni di San Pietro a Roma (dal 1470) o nel palazzo Ducale di Urbino sono precisate da P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance balusters and the antique*, in "Architectural History", 26, 1983-84, pp. 1-23, alla p. 6; Ch. L. Frommel, *Francesco Del Borgo: architekt Pius' II. und Pauls II.*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 123, 132-139. Sulla fortuna delle soluzioni della villa di Poggio a Caiano nel padiglione degli ospiti della villa reale di Buda-Nyék in Ungheria, avviato attorno al 1500 da M. Corvino, H. Biermann, *Lo sviluppo della villa toscana sotto l'influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico*, in "Bollettino del C. I. S. A. 'Andrea Palladio'", 11, 1969, pp. 41-42; M. Horler, *Les édifices de la Ville Royale de Buda-Nyék*, in "Acta Historia Artium", XXXIII, 1987-88, fascicoli 1-2, pp. 131-177, alla p. 173.

[117] Sul cosiddetto Frontespizio di Nerone sul Quirinale, conosciuto e raffigurato da Sangallo come palazzo di Mecenate, si veda G. Scaglia, *Il Frontespizio di Nerone, la Casa Colonna e la scala di età romana in un disegno nel Metropolitan Museum of Art di New York*, in "Bollettino d'Arte", 72, 1992, pp. 35-62, alle pp. 49-51.

[122] Si veda qui n. 54.

[123] L'area coperta dal fabbricato ha un ordine di grandezza corrispondente all'ingombro di quasi un centinaio delle coeve case rurali; M. Mazzi, R. Raveggi, *Gli uomini e le cose nelle campagne fiorentine del Quattrocento*, Firenze 1983, pp. 143-153.

[124] Dall'inventario del 1498 si può dedurre il compimento di una parte del basamento e parte delle scale esterne; Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa*... cit., p. 112 e n. 359.

[125] L'attività di Cronaca trova riconoscimenti nell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname, nella quale egli ricopre la carica di console nel 1494, ed è accompagnata da una nutrita serie di incarichi come perito e come fornitore di pietre lavorate; C. von Fabriczy, *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", suppl. al n. 27, 1906, pp. 1-25; l'interpretazione di Cronaca da parte di Marchini, *Il Cronaca* cit., pp. 99-136, sottolinea il linearismo e il decorativismo delle architetture rispetto alla "grandiosità e robustezza" espresse da Giuliano da Sangallo; Pacciani, *Attività professionali di Simone del Pollaiolo*... cit.

[126] Nesselrath, *I libri di disegni di antichità*... cit., pp. 122-123. Sull'apporto di informazioni di monumenti romani da parte di Cronaca, Günther, *Das Studium der Antiken Architektur*... cit., pp. 73-74. Sulla fortuna cinquecentesca delle tecniche grafiche di Cronaca, Ch. L. Frommel, *Peruzzis Römische Anfänge von der "Pseudo-Cronaca-Gruppe" zu Bramante*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 27-28, 1991-92, pp. 138-182, specialmente alle pp. 159-176. Si veda la ricostruzione dei sistemi grafici in uso presso la bottega sangallesca in id., *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger*... cit., pp. 6-11 e *passim*.

[127] G. Cipriani, *Il restauro di Palazzo Strozzi*, in G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma 1963; T. Buddensieg, *Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in R. R. Bolgar (a cura di), *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1976, pp. 335-348, specialmente la p. 340; Pacciani, *Attività professionali di Simone del Pollaiolo*... cit., pp. 28-29 n. 9.

[128] Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico*... cit.

[129] Sul contributo degli osservanti francescani fiorentini alla sconfitta di Savonarola e sui numerosi pubblici riconoscimenti ottenuti dai medesimi dopo il 1498, si veda L. Palizzotto, *The Elect Nation. Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford 1994, pp. 58, 170, 208, 226 e *passim*.

[130] La verosimile ideazione dell'attuale edificio di San Salvatore alla fine degli anni ottanta del Quattrocento (Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico*... cit., pp. 29-30 e id., *Attività professionali di Simone del Pollaiolo*... cit., pp. 25, 32) suggerisce un supplemento d'indagine nell'individuazione del modello della cappella Nerli nella cappella Martini a San Domenico di Fiesole (Ceriana, *La cappella Corner*... cit., pp. 187-190). L'organismo di quest'ultima peraltro appare assai più debole in ordine alla composizione e all'esecuzione. Una possibile indicazione sulla conclusione della cappella a San Salvatore – provvista di chiusino anepigrafe e connotata solo dall'arme dei Nerli applicata alla chiave della volta a crociera – potrebbe essere rintracciata nell'annotazione della Cronaca di Giovanni Cambi del 27 giugno 1498 sulla collocazione a San Salvatore della campana rimossa dal convento savonaroliano di San Marco: "La prima volta che sonò detta champana messa l'ebano in canpanile, perché non avevano anchora chanpana detti frati di S. Salvatore perché il Chanpanile era fatto di nuovo e la chiesa; fu a morto per Tanai de' Nerli, che' figliuoli s'erano aoperati ch'ella fussi tolta e messa a S. Francesco, perché que' frati tiepidi, che v'erano gli avevono fatto fare Chapelle per l'anima sua, chome si vede" (G. Cambi, *Istorie*, a cura di I. di San Luigi, *Delizie degli Eruditi Toscani*, 21, Firenze 1785, p. 134). Un'altra cappella nella chiesa e una nella sacrestia evidenziano l'arme dei Nerli, con iscrizioni tombali datate rispettivamente 1496 e 1497. Le registrazioni delle inumazioni confermano la sepoltura di Tanai di Francesco dei Nerli nella chiesa il 27 giugno 1498 (ASF, *Ufficiali della Grascia*, 190, c. 274v). All'esterno di Firenze il modello dell'aula con cappelle laterali di San Salvatore al Monte viene interpretato nella chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio forse già dagli anni novanta (I. Di Resta, *L'ambiente napoletano da Giuliano da Maiano al Mormando*, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit., pp. 92-103, specialmente alle pp. 98-99), nell'ampliamento cinquecentesco della cattedrale di Città di Castello (Marchini, *Il Cronaca* cit., p. 114; A. Ascani, *La cattedrale Tifernate*, s.l., 1969), e poi a Venezia nella chiesa di San Francesco da Jacopo Sansovino nel 1533-34; A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, p. 43 sgg.

[131] Si veda la ricostruzione della porta dorica vitruviana nel foglio DR1985:0676v del frammento di Codice attribuito a Cronaca nel Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal; Günther, *Das Studium der Antiken Architektur*... cit., pp. 101-103. Sulle edizioni del trattato di Vitruvio, si veda anche M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli (a cura di), *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milano 1978, pp. 387-458, specialmente alle pp. 393-397; L. A. Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona and his Edition of Vitruvius*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 47, 1984, pp. 73-74, 87-88; Pagliara, *Vitruvio da testo a canone* cit., pp. 32-33.

[132] B. Preyer, *I documenti sulle fondamenta di Palazzo Strozzi*, in *Palazzo Strozzi metà Millennio*... cit., pp. 195-203.

[133] Günther, *Das Studium der Antiken Architektur*... cit., pp. 331-333.

[134] Vasari, *Le Vite*... cit., IV, p. 453.

[135] K. Frey, *Die Sala del Consiglio Grande im Palazzo della Signoria zu Florenz*, in "Jahrbuch der

Königlich Preussischen Kunstsammlungen", suppl. al n. 30, 1909, pp. 113-137; J. Wilde, *The Hall of the Great Council of Florence*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 7, 1944, pp. 65-81; U. Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990; N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532*, Oxford 1995, pp. 40-46.

[136] R. M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Athens, Ohio, 1977, pp. 95-99; si veda anche N. Rubinstein, *I primi anni del Consiglio Maggiore di Firenze (1494-99)*, in "Archivio Storico Italiano", 112, 1954, pp. 151-191, specialmente alle pp. 174-176; G. Pampaloni, *I ricordi segreti del mediceo Francesco di Agostino Cegia (1495-1497)*, in "Archivio Storico Italiano", 115, 1957, pp. 188-234.

[137] Wilde, *The Hall of the Great Council of Florence* cit., pp. 74-75; Rubinstein, *I primi anni del Consiglio Maggiore di Firenze...* cit., pp. 178-181; P. R. Cooper, *The Florentine Ruling Group under the "Governo Popolare", 1494-1512*, in "Studies in Medieval and Renaissance History", 7, 1985.

[138] E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida Storica*, Firenze 1980, pp. 231-237, 248; a N. Rubinstein (*The Palazzo Vecchio...* cit., pp. 114-155) si deve una convincente ricostruzione della dislocazione delle parti più importanti dell'arredo e degli accessi alla sala alla fine del Quattrocento. Sulla "profanazione" della sala, ridotta a corpo di guardia dopo il rientro dei Medici nel 1512, si veda Landucci, *Diario fiorentino...* cit., p. 333; Cambi, *Istorie* cit., p. 343.

[139] G. Savonarola, *Prediche sopra Ruth e Micheo*, a cura di V. Romano, I, Roma 1962, p. 412; Palizzotto, *The Elect Nation...* cit., p. 241.

[140] R. Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio ad Arezzo e a Monte San Savino (1504-1532)*, in "Annali di Architettura", 3, 1991, pp. 40-42.

[141] Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., p. 247, legge nella *Columnia di Apelle* una "vetrina di cultura archeologica", incapace di conferire volume o creare uno spazio efficace per la figurazione. Su Filippino Lippi si veda J. Russell Sale, *The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella*, Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, Philadelphia 1976.

[142] Vasić Vatovec (a cura di), *Luca Fancelli architetto...* cit., pp. 65-66.

[143] Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio...* cit.

[144] A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico, autunno 1499-autunno 1503*, in "Bollettino d'Arte", 70, 1985, pp. 67-90; Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio...* cit., pp. 40-43.

[145] Dall'impianto quattrocentesco della fortezza, elaborato da Francione e da Federico da Montefeltro, è probabilmente da espungere il puntone, ritenuto più tardo da D. Lamberini, *Architetti e architettura militare per il Magnifico*, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, convegno internazionale di Studi, Firenze 1994, pp. 412-415.

[146] E. Francioli, M. Francioli, *Colle Val d'Elsa*, Colle Val d'Elsa 1978. F. Bonatti, M. Ratti, *Sarzana*, Genova 1991.

[147] D. Lamberini, *Giuliano da Maiano e l'architettura militare*, in Lamberini, Lotti, Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano* cit., pp. 13-27.

[148] Sulla partecipazione dei Sangallo registrata nelle funzioni di capomaestri del cantiere, L. Masi, *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un prototipo di cantiere dell'architettura militare del Rinascimento*, Poggibonsi 1992, pp. 53-60, 75-78 e *passim*; L. Pescatori, M. Valenti, M. Perini, *Le fortificazioni di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Contributi preliminari per un recupero*, in Morolli, Acidini Luchinat, Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico* cit., pp. 222-239.

[149] Bonatti, Ratti, *Sarzana* cit.; si veda anche Lamberini, *Architetti e architettura militare per il Magnifico* cit.

[150] Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate* cit., pp. 233-257.

[151] U. Marzone, *"El buon governo". Un progetto di riforma generale nella Firenze savonaroliana*, Firenze 1978, specialmente alla p. 191.

[152] R. Pacciani, *Immagini, orti e architetture nelle feste di età laurenziana*, in P. Ventrone (a cura di), *Le temps revient / Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 8 aprile-30 giugno 1992), Cinisello Balsamo 1992, pp. 119-137.

[153] Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio...* cit., pp. 49-50; G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, pp. 131-147.

[154] G. Scaglia, *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies from c. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, Bethlehem-London-Toronto 1992, pp. 120-121, data lo *Zibaldone* entro il ventennio 1480-90; si veda anche Krautheimer-Hess, *More Ghibertiana* cit.

Roma

Christoph Luitpold Frommel

Lo spirito dell'Umanesimo, del quale Brunelleschi aveva impregnato l'architettura fiorentina, trovò solo modesta risonanza nell'architettura romana prima del 1450. Anche se papi e cardinali affidarono incarichi importanti a maestri come Donatello, Filarete, Masolino o Gentile da Fabriano, non riuscirono a elevare Roma a centro artistico autonomo: non solo essi vi risiedevano troppo sporadicamente, ma in questa città mancavano anche committenti locali e le necessarie premesse economiche[1]. Anche i romani più aristocratici si accontentavano di dimore più simili a fortezze che a residenze di rappresentanza, di basiliche cadenti e di cappelle più o meno improvvisate[2]. A Roma c'erano del resto pochi talenti che avrebbero potuto raccogliere come congeniali gli impulsi provenienti soprattutto dalla Toscana. Ciò valeva particolarmente per l'architettura romana, per la quale erano indispensabili sia un impegno continuo da parte dei committenti che un finanziamento continuo. E quindi il famoso detto di Petrarca "iacent domus, labant moenia, templa ruunt, sacra pereunt", si dimostrava ancora valido nel primo Quattrocento[3].

Anche le poche costruzioni nuove della metà del secolo, come la chiesa a una navata di Sant'Onofrio, i chiostri di Sant'Onofrio[4] e di Santa Francesca Romana[5], il palazzo Capranica[6] o le stesse nuove costruzioni volute da Niccolò V nel palazzo Vaticano[7], presso Santa Maria Maggiore[8] o sul Campidoglio[9], non si riallacciavano al rigore anticheggiante di Brunelleschi, ma a un idioma più vicino a Michelozzo, e cioè al Trecento fiorentino[10].

La tradizione tardo-medievale, anche se soprattutto quella napoletana, lasciò la sua impronta anche nella cappella mortuaria degli Orsini a Vicovaro[11], o nel palazzo fatto costruire dal cardinale Vitelleschi nella sua città natale Tarquinia dal febbraio 1436 al 1439, pochi anni prima della sua morte e dell'inizio del palazzo Medici a Firenze. Benché palazzo Vitelleschi disponga di tre logge e di comode scalinate, né la facciata né la pianta sono caratterizzate dai principi della simmetria e dell'assialità e dall'uso degli ordini antichi, che a quel tempo Brunelleschi aveva portato ad affermarsi a Firenze[12]. Solo in pochi elementi lo spirito dell'Umanesimo ebbe il sopravvento anche da un punto di vista formale, e ciò soprattutto nell'anticheggiante portale con frontone del 1439, che può essere frutto solo di un maestro raffinato, nelle finestre della scalinata con le loro colonnine scanalate e nella galleria del piano superiore.

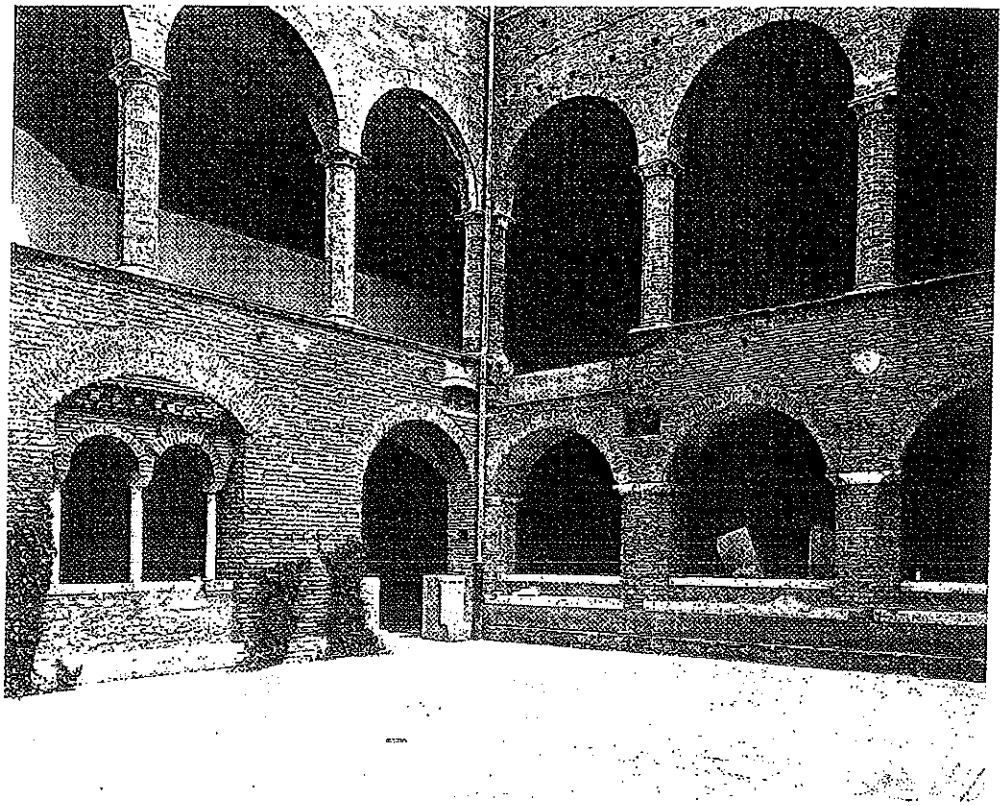
Il programma edilizio di Niccolò V

Roma, Santa Maria del Popolo, la navata centrale verso il coro.

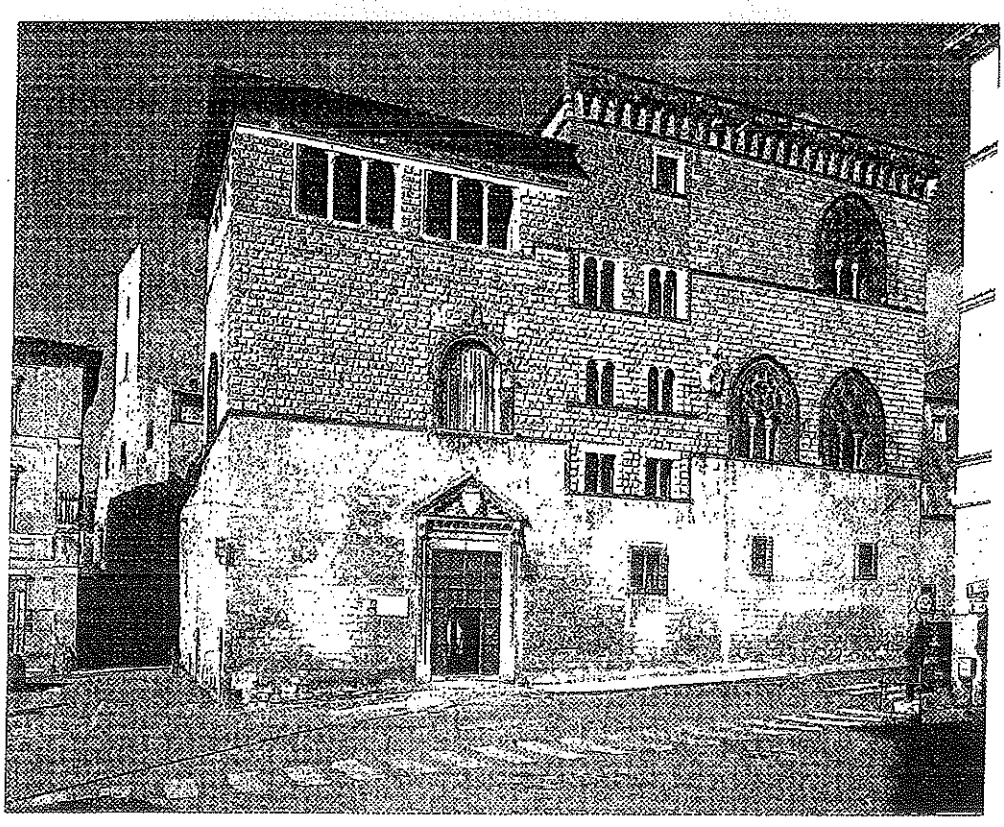
Sotto papa Niccolò V (1447-55), il primo papa dopo l'esilio avignonese a porsi come capo incontestato dello Stato della Chiesa, si avviò, ma solo lentamente, una svolta[13]. Senz'altro il papa fu ispirato

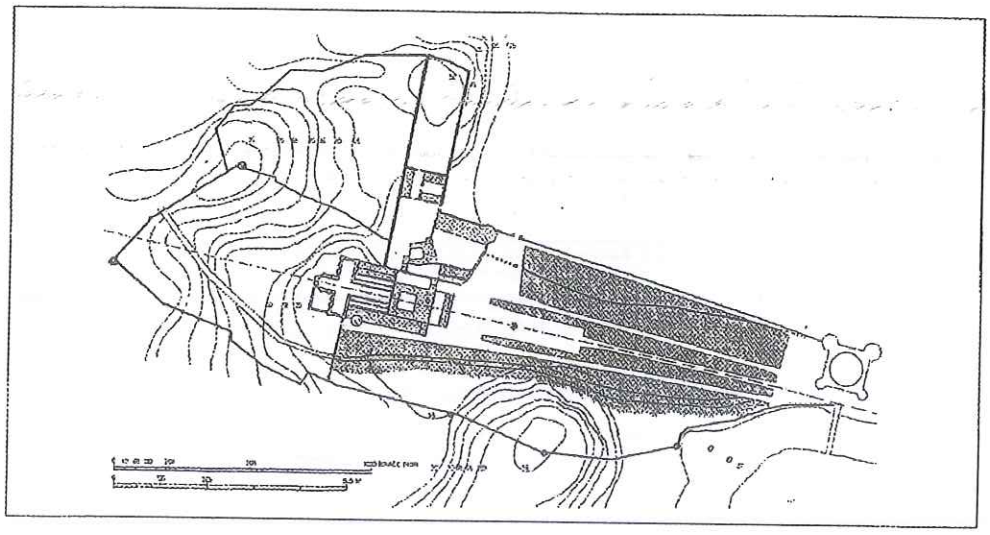


Roma, Santa Francesca Romana, il chiostro in una veduta attorno al 1920-30.



Tarquinia, palazzo Vitelleschi, facciata.





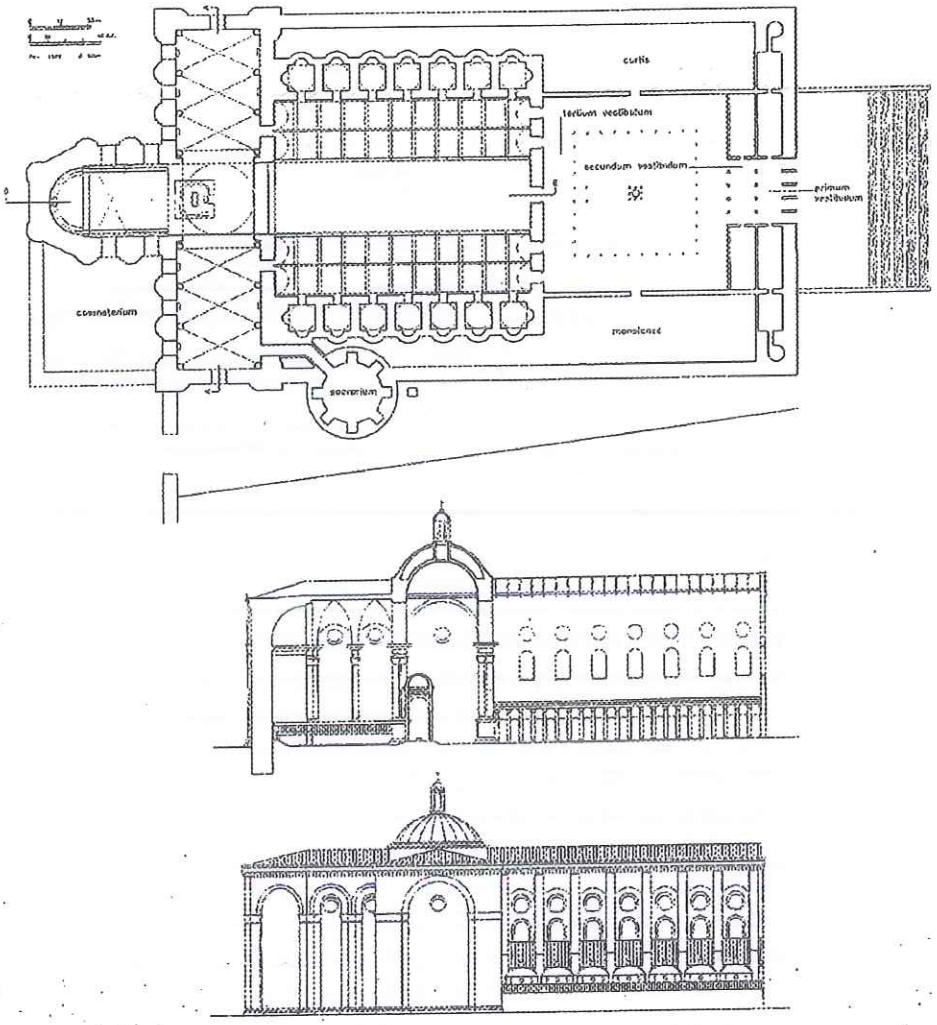
Roma, ricostruzione schematica del borgo vaticano e della piazza davanti a San Pietro secondo il progetto di Niccolò V (da Frommel 1997).

dalle impressioni avute durante i suoi lunghi soggiorni a Firenze e Bologna, ma soprattutto dalle esperienze dell'Anno Santo 1450 con i suoi inconvenienti e le sue catastrofi. Ad ogni modo il noto programma edilizio, descritto con grande precisione dall'amico e biografo Giannozzo Manetti ancora nell'anno di morte del papa, acquistò forma concreta solo nel corso degli otto anni del pontificato. Esso comprendeva la ricostruzione delle mura cittadine e delle quaranta chiese più importanti, nonché la ristrutturazione del Borgo, del palazzo pontificio e della basilica di San Pietro. Già da cardinale Niccolò V potrebbe aver conosciuto Leon Battista Alberti (1404-72), che all'inizio del 1452 gli presentò una prima versione del suo trattato sull'architettura[14]. Questo era stato sviluppato da un commento del testo di Vitruvio, l'unico trattato antico sull'architettura sopravvissuto, e descriveva con chiarezza aristotelica l'utopia umanistica di una città, in cui le funzioni moderne si univano alla bellezza normativa dell'antico. Probabilmente d'accordo con Alberti, Niccolò V chiamò alla corte pontificia nel 1451 Bernardo Rossellino (1409-64), all'epoca il più esperto costruttore fiorentino accanto a Michelozzo (1396-1472). Nel dialogo tra questi protagonisti del primo Rinascimento fiorentino e certamente anche una serie di altri esperti e umanisti, scaturì il progetto di una nuova residenza pontificia, progetto che in tutto il Quattrocento non trovò uguali[15].

I fedeli, ma soprattutto gli ospiti ufficiali del papa, avrebbero dovuto avvicinarsi al Vaticano percorrendo piazza di Ponte e ponte Sant'Angelo che, all'inizio consacrato da due cappelle e alla fine munito di due torri, conduceva direttamente all'imponente cilindro del mausoleo di Adriano, trasformato in fortezza pontificia. A sinistra doveva aprirsi una porta su una larga piazza, una specie di *trivium*, dal quale tre vie rettilinee e radiali avrebbero dovuto condurre al vero e proprio centro della metropoli pontificia. Già da qui si sarebbero visti l'obelisco della piazza, i due campanili rivestiti di marmo e la cupola del nuovo San Pietro.

Queste tre strade sarebbero state ornate con tutto il lusso di una moderna città, come Niccolò aveva visto a Firenze e Bologna. Con una larghezza di circa 10 metri dovevano presentare – come la vecchia "portica" di San Pietro menzionata da Alberti – portici ombrosi su ambo i lati[16]. Poiché i piani superiori delle case sarebbero stati riservati alle abitazioni degli impiegati della curia, e tra questi certamente anche quelli di rango elevato, potrebbero essere stati previsti, almeno per la strada centrale, palazzi a due o tre piani come a Bologna.

La concentrazione di attività economiche e di eminenti impiegati della curia in uno spazio ristretto avrebbe riempito il nuovo quartiere di una splendida vita. Trasformare la vecchia Roma in una città moderna sarebbe stato faticoso, lungo e complicato e in questo modo Niccolò V avrebbe potuto rea-



San Pietro, ricostruzione schematica del progetto di Niccolò V, pianta, sezione e alzato (da Frommel 1997).

lizzare sul terreno più libero del Borgo, e in tempi relativamente brevi, quell'ordine rappresentativo e quella prosperità ben organizzata tanto desiderati al suo tempo. Con l'imposizione o con il convincimento avrebbe potuto indurre potenziali committenti a conferire ai singoli edifici un'impronta individuale e imponente, come più tardi Pio II a Pienza.

Questo modello di "buongoverno" avrebbe guidato l'ospite verso l'allungata piazza San Pietro, che con una larghezza di circa 58,60 metri e una profondità di circa 293 metri avrebbe di gran lunga superato piazza San Marco a Venezia, quasi come il più tardo cortile del Belvedere di Bramante. Al centro, poggiato sulle statue bronzee dei quattro Evangelisti, si sarebbe elevato l'obelisco vaticano sormontato dalla statua dorata del Cristo – simbolo del nuovo potere imperiale e spirituale della Chiesa, al quale Niccolò mirava.

La piazza avrebbe dovuto proseguire nella scalinata rivestita di marmi di vario colore e in una piattaforma elevata, dalla quale i fedeli sarebbero entrati, attraverso cinque porte, nei due vestiboli e da lì nell'atrio con la fontana tardo-antica della Pigna. Certamente Niccolò voleva rinnovare anche il cadente corpo longitudinale della basilica costantiniana o, quantomeno, rafforzare ed elevare le pareti della navata centrale e regolarizzare le cappelle. Ad ogni modo l'interno sarebbe culminato nell'enorme coro nuovo di Rossellino. I suoi tre bracci dovevano corrispondere in altezza e in larghezza a quello attuale. La cupola circolare e senza tamburo, ma con lanterna, avrebbe sovrastato, come un

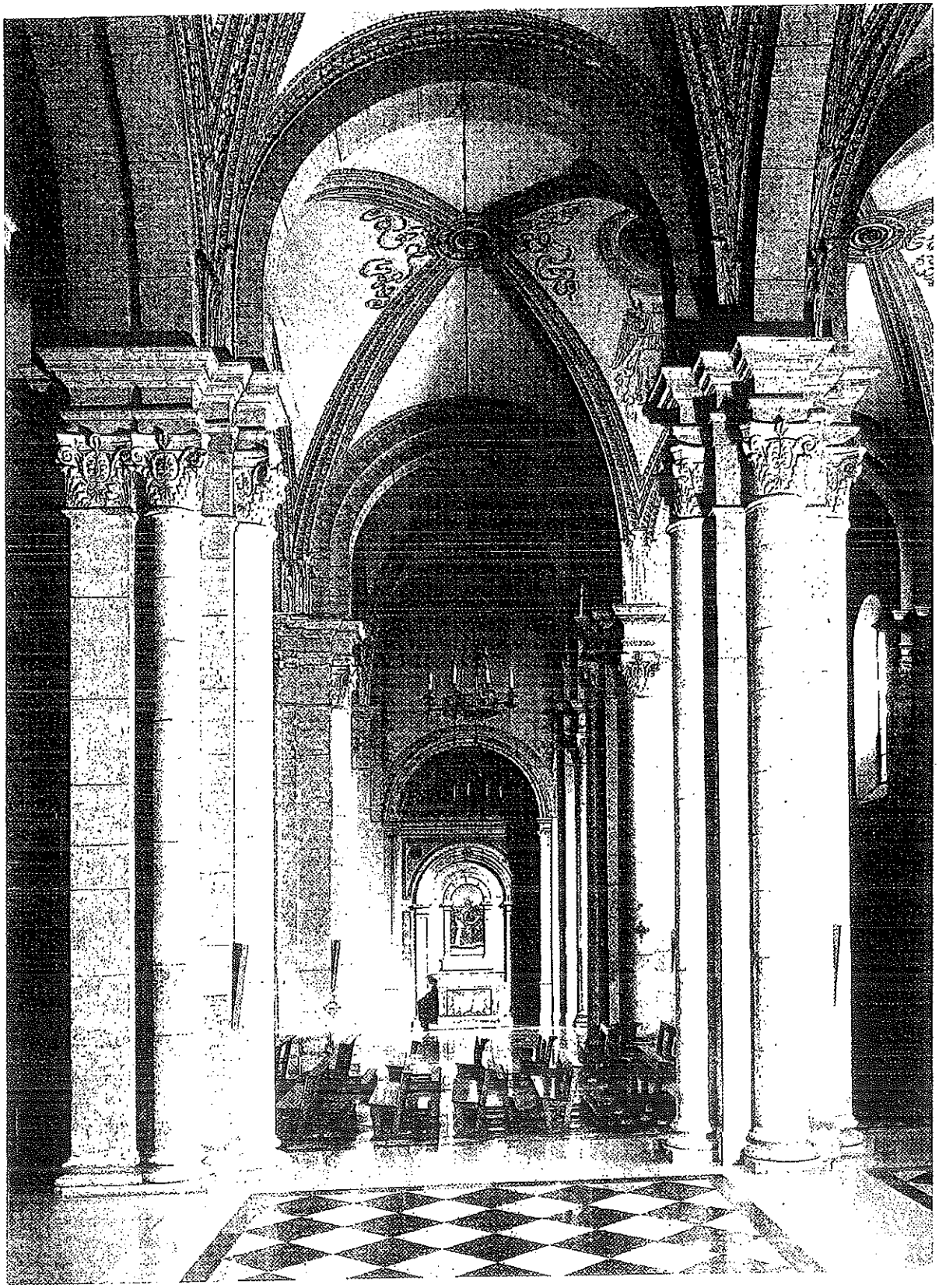
enorme ciborio, il sepolcro di Pietro[17], forse visibile ai pellegrini attraverso una grata. Certamente già allora l'altare pontificio doveva essere contraddistinto da un baldacchino, come sarà raffigurato più tardi nella medaglia di Paolo II. Nel vertice dell'abside avrebbe trovato posto il trono del papa e negli stalli, sistemati lungo le pareti, il collegio dei cardinali e la corte pontificia – una disposizione già realizzata da Niccolò IV intorno al 1290 in San Giovanni in Laterano[18], ma impossibile da realizzare nella vecchia basilica di San Pietro per motivi di spazio. Come già precedentemente in Santa Maria Maggiore, uno dei bracci del transetto avrebbe potuto accogliere il Capitolo[19]. Colonne giganti, provenienti dalle terme, avrebbero dovuto sostenere le volte a crociera del transetto, avvicinandolo a edifici imperiali come la basilica di Costantino, e mostrando – analogamente all'obelisco – l'antica grandezza al servizio del vero credo. Se la crociera sormontata da una cupola con lanterna era di ispirazione brunelleschiana, sull'esterno, con la sua predominanza di linee verticali, l'abside e i semipilastri poligonali, si manifesta l'influenza di chiese gotiche come Santa Maria sopra Minerva. All'epoca questa grande chiesa domenicana stava per essere dotata di volte a crociera e portali anticheggianti, forse con la collaborazione dello stesso Rossellino[20].

Al contrario dello splendore interno, l'esterno poligonale del coro e le imponenti mura merlate, che dovevano proteggere il corpo longitudinale della basilica e il palazzo pontificio, avrebbero evidenziato l'atteggiamento da signore-guerriero del papa – un'intenzione che doveva sopravvivere ancora in palazzo Venezia, nella basilica lauretana, nella cappella Sistina e nel Belvedere di Innocenzo VIII, e ancora addirittura nella medaglia di fondazione di Giulio II per il palazzo dei Tribunali[21].

Anche le poche parti del palazzo pontificio realizzate sotto Niccolò V e che si adattavano alle irregolarità e ai dislivelli delle preesistenti parti medievali, erano munite di merli. Nella sua descrizione del palazzo, molto più schematica, Manetti menziona comunque un portale d'ingresso a forma di arco di trionfo tra due torri – il modello della porta del Castel Nuovo a Napoli, ugualmente conforme alle idee di Alberti[22]. La descrizione di Manetti dei vari ambienti del palazzo come la cappella Magna, la sala del Conclave, il teatro, la biblioteca e le stalle, gli appartamenti per ogni stagione, gli ampi giardini e i locali per le autorità della curia, fornisce almeno un quadro delle dimensioni e delle molteplici funzioni di questa residenza. Ancora cento anni più tardi Vasari si sarebbe entusiasmato per la grandezza spirituale di questo "sanctissimo monasterio"[23]. In effetti Niccolò ancora sul letto di morte riconobbe che non le parole o gli scritti, ma solo gli edifici eterni, e quindi l'autorità e la dignità da essi espresse, potevano convincere le masse dei fedeli dell'autorità della Chiesa[24].

Questo connubio, tipico di Niccolò, tra il pensiero umanistico e imperiale e l'umiltà cristiana si espresse particolarmente nel rinnovamento di alcune chiese minori. Nella sua predilezione per edifici a pianta circolare come Santo Stefano Rotondo, San Teodoro o Santa Maria della Febbre, è probabile che egli fosse nuovamente consigliato da Alberti, che vedeva nella costruzione circolare la forma ideale del tempio[25]. In Santo Stefano Rotondo Rossellino pose al centro dell'edificio il nuovo altare e attorno una croce di quattro altri altari – uno dei pochi esempi di edificio circolare centralizzato e cristianizzato anche da un punto di vista funzionale[26]. Lo stesso Rossellino, che nel duomo di Pienza si sarebbe rivelato un maestro di raffinati dettagli sia classicheggianti che gotici, si accontentò in questo caso di un vocabolario di una semplicità spartana, anche se già di stampo antico. È lo stesso concetto di umiltà espresso dalla semplicità dell'appartamento vaticano di Niccolò V, dalla sua scelta di prendere le chiavi incrociate come unico simbolo araldico e dalla sua rinuncia a un monumento sepolcrale.

Sono un palazzo e una chiesa a dare un'idea dello spirito del pontificato di Callisto III (1455-58)[27]. Le arcate nel pianterreno del cortile del palazzo Sforza Cesarini, iniziato dal nipote del papa, il futuro Alessandro VI, si distinguono da quelle del decennio precedente, solo per i loro rapporti più snelli e per gli archivolti. La chiesa di San Giacomo degli Spagnoli sembra invece molto più innovativa e potrebbe essere stata progettata già da Francesco del Borgo (1425 c.-68), poi architetto di Pio II e Paolo II che, come impiegato negli organi finanziari della Curia, era un diretto collega del committente



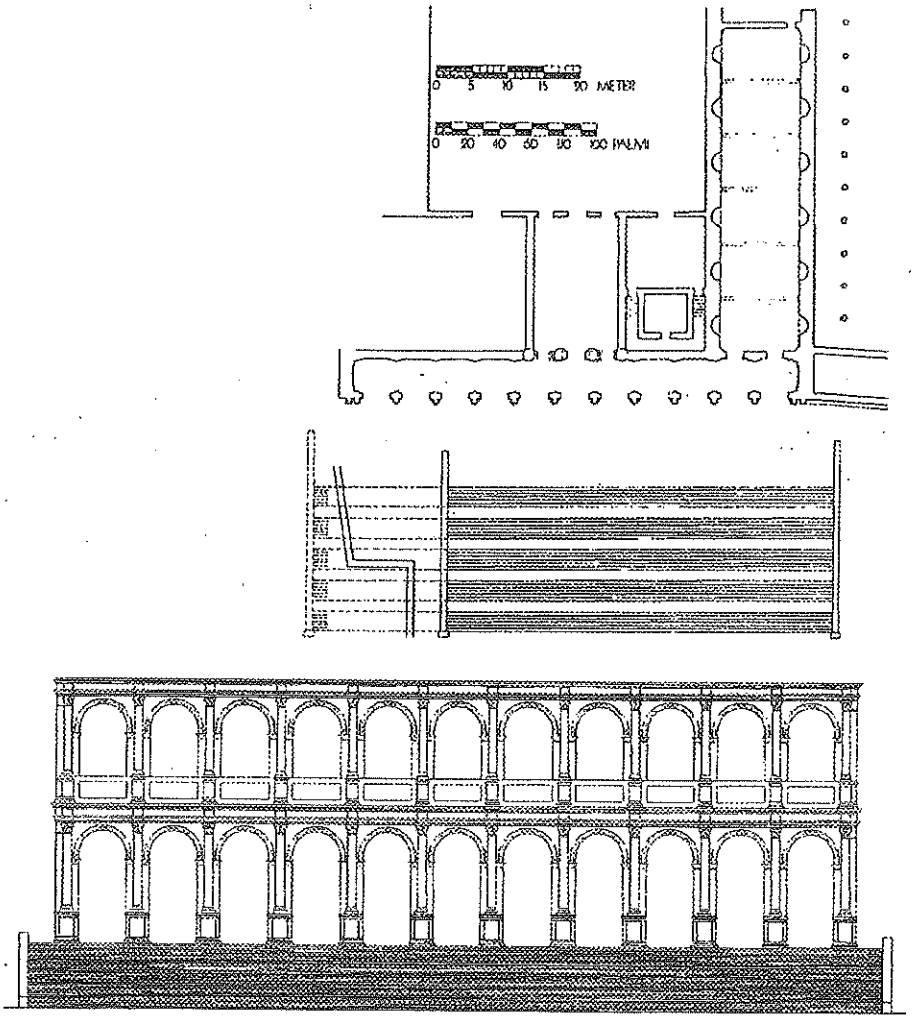
San Giacomo degli Spagnoli, interno della chiesa ad aula.

Alfonso de Paradinas. A quell'epoca dovrebbe risalire anche il portale orientale, più simile a quello principale di Santa Maria sopra Minerva, databile a prima del 1458, che ai portali di Pio II e Paolo II. Con i suoi pilastri simmetrici, l'edificio venne progettato fin dall'inizio come chiesa a sala che, con il suo coro, avrebbe dovuto spingersi forse fino a piazza Navona, mentre la navata avrebbe dovuto essere orientata verso la futura Sapienza. Anche se l'architetto potrebbe aver conosciuto prototipi medievali come San Fortunato a Todi, si ispirò soprattutto all'architettura romana: da Santa Maria sopra Minerva derivano i pilastri a quadrifoglio, e dal progetto rosselliniano per il coro di San Pietro le colonne giganti con entasi, con i tronchi di trabeazione su cui si ergono le volte a crociera, cioè il noto motivo termale. Come nel Gotico fiorentino però, le singole campate vengono separate le une dalle altre ancora da archi di volta. Di nuovo dunque un modello gotico venne trasformato secondo il nuovo stile, e di nuovo si avverte la preferenza per quei modelli che consentivano la massima fusione con prototipi antichi, nel tentativo di soddisfare le funzioni del culto moderno meglio delle tradizionali basiliche di Roma.

Quando Pio II, pochi anni più tardi, espresse il desiderio di costruire a Pienza una chiesa a sala sul modello di quelle da lui visitate nella Germania meridionale, Rossellino riprese negli elementi fon-

San Pietro, loggia delle Benedizioni di Pio II e scalinata verso la piazza, ricostruzione ipotetica, pianta (da Frommel 1983).

Francesco del Borgo, loggia delle Benedizioni di Pio II, ricostruzione ipotetica dell'alzato in rapporto maggiore (disegno di G. Diller).



damentali la chiesa di San Giacomo[28]. Le basi e i capitelli continui intorno ai pilastri, il loro dettaglio e quello della trabeazione hanno però un effetto di gran lunga più arcaico che in San Giacomo – arcaismo ovvio anche negli ordini poco albertiani della facciata o in quelli dell'adiacente palazzo Piccolomini. A San Giacomo invece, il dettaglio rivela una comprensione più completa degli ordini, e se ne può credere capace solo un architetto umanista appartenente in modo ancora più stretto alla cerchia di Alberti. Del resto è probabile che Francesco avesse dato prova delle sue capacità già prima di venir incaricato dei grandi lavori per Pio II e Paolo II.

Come il programma edilizio di Niccolò V, anche San Giacomo, modificato successivamente più volte, si pone all'inizio della tradizione post-medievale di Roma. Mentre Brunelleschi e i suoi committenti fiorentini si erano staccati sempre più dal Trecento e avevano preso a modello soprattutto gli edifici del proto-Rinascimento fiorentino, nella Roma di Niccolò V ci si riallacciò più direttamente agli edifici a volta del Gotico dell'Italia centrale ed è significativo che proprio questa fosse la via di gran lunga più promettente per la futura architettura romana.

Un appassionato sostenitore degli edifici a volta, anche se più delle grandi sale con rapporti equilibrati di epoca imperiale che degli edifici gotici a pilastri, fu senza dubbio Alberti. Se in quest'epoca pionieristica egli stesso non fu attivo a Roma come progettista, ma tutt'al più come consulente e ispiratore, ciò accadde probabilmente perché solo a Rimini, Firenze e Mantova trovò committenti per i quali realizzare i suoi ideali senza dover scendere a compromessi[29]. Niccolò evidentemente dava la sua preferenza a progetti più tradizionali, più funzionali, e quindi anche più vicini al Medioevo italiano, e questo vale anche per la stessa ricostruzione della basilica di San Pietro.

Solo Giulio II avrebbe ripreso il programma di Niccolò V in tutta la sua ampiezza, avendo a disposizione i mezzi e gli architetti per realizzarlo almeno in parte e, in un ulteriore avvicinamento all'antichità, superare anche i sogni più audaci di Alberti[30]. Il programma di Niccolò rimase tuttavia il filo conduttore della politica edilizia anche dei suoi diretti successori e rappresenta ancora oggi l'unità di misura per valutare i loro progetti.

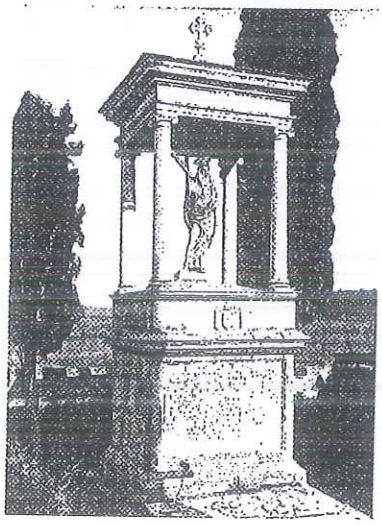
Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II

Pio II Piccolomini (1459-64) assunse il grado di cardinale sotto Niccolò V e fu egli stesso un eminente umanista e committente[31]. Da cardinale si fece costruire un palazzo con merlatura, che probabilmente seguiva la tipologia contemporanea, sul luogo dove sarebbe sorta la chiesa di Sant'Andrea della Valle[32]. L'edificio romano di gran lunga più importante da lui commissionato dopo essere salito al soglio pontificio, fu la loggia delle Benedizioni davanti a San Pietro, della cui costruzione incaricò nel 1460 Francesco del Borgo, il presunto architetto di San Giacomo degli Spagnoli[33]. Questo sapiente umanista, originario di Borgo San Sepolcro, assistente del pontificio Commissario Generale, esperto di finanza della Camera Apostolica e come tale collaboratore al finanziamento dei progetti di Niccolò V, fu uno studioso e illustratore di Euclide e Archimede, e dovette la sua formazione come architetto ad Alberti e a Rossellino. La sua scelta fu già di per sé garanzia di un progetto anticheggiante. Alla loggia delle Benedizioni venne riservato il piano superiore di un monumentale portico d'ingresso, che si sarebbe dovuto estendere sulla piazza per tutta la larghezza della basilica. In questo modo Francesco ebbe l'occasione di progettare un'architettura forense in senso vitruviano. Ciò facendo si accostò al Tabularium, che analogamente dominava l'antico foro e le cui arcate a pilastri su due piani erano nobilitate da semicolonne[34]. Per conferire alla loggia pontificia una dignità trionfale, l'architetto utilizzò pregevoli fusti di colonne provenienti dal portico d'Ottavia, li munì di capitelli compositi e ne fece aggettare la trabeazione sovrastante, come aveva già fatto Alberti intorno al 1450 sulla facciata di San Francesco a Rimini. Non per niente questi si era ispirato al vicino arco di trionfo e aveva descritto nel suo trattato la colonna con trabeazione spezzata come caratteristica dell'arco trionfale. Similmente i libri contabili relativi alla loggia delle Benedizioni parlano di un "architravis triumphati"[35]. Fu

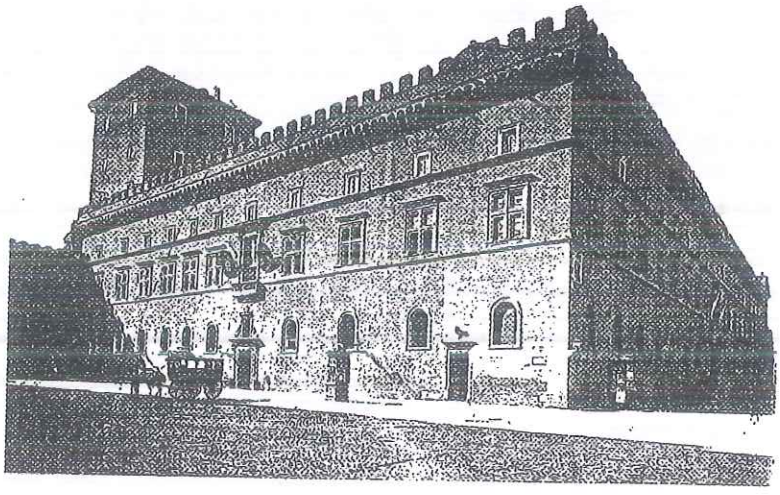
la prima diretta imitazione di un edificio antico e il primo tentativo di un papa di risvegliare letteralmente l'antica Roma piuttosto che imporre forme antiche a modelli medievali, cosa che non si può ancora affermare per nessun progetto di Niccolò V. Come nel Tabularium e nel Colosseo, Francesco volle ripetere, sotto forma di arcate cieche, l'ordine sulle pareti interne della loggia al pianterreno e, come lì, anche qui la volta a botte si sarebbe spinta fin nella zona dello zoccolo al piano superiore. Tuttavia, durante i sei anni di pontificato di Pio II, furono iniziate e condotte fin all'imposta della volta solo quattro delle undici campate terrene dell'ambizioso progetto.

Negli anni seguenti Pio II spostò il punto centrale della sua attività edilizia a Pienza[36], cedendo così effettivamente a tendenze nepotistiche in un egocentrismo fino ad allora sconosciuto, ma rimanendo fedele a quell'utopia della "città ideale" che con Alberti e Niccolò V aveva acquistato grande attualità, anche se così difficile da realizzare a Roma. Se per Niccolò la Chiesa e la considerazione che se ne sarebbe avuta avevano sempre avuto un ruolo primario, Pio II, invece di completare la basilica, il palazzo pontificio o addirittura il Borgo, costruì infatti la nuova città in territorio senese. Anzi, a tal fine utilizzò mezzi pontifici e indusse addirittura i suoi cardinali a completare le nuove vie con i loro palazzi. Fece ornare il duomo con una facciata anticheggiante, dove ai quattro pilastri corrispondono gli elementi portanti, alle arcate a colonne a due piani le semicolonne e le volte a crociera e al frontone il tetto della chiesa a sala. Tale facciata si trova così a rispettare il principio della corrispondenza tra l'esterno e l'interno ancora più esattamente delle precedenti facciate di Alberti[37]. Poiché l'esterno del palazzo Piccolomini segue il palazzo Rucellai di Alberti che Rossellino aveva realizzato poco prima e che quindi fu forse proposto da lui stesso come modello, si evitò ogni pretesa di residenza pontificia: evidentemente a Pio II interessava soprattutto creare una residenza nobile per i suoi parenti senesi. Questa rinuncia al fasto pontificio si esprime anche nel piccolo cortile con l'architettura dipinta e nella stretta scala del palazzo. Il traforo delle finestre ogivali del duomo segue la tradizione gotica delle cattedrali di Siena e Milano, e non quella classicheggiante delle fabbriche papali a Roma.

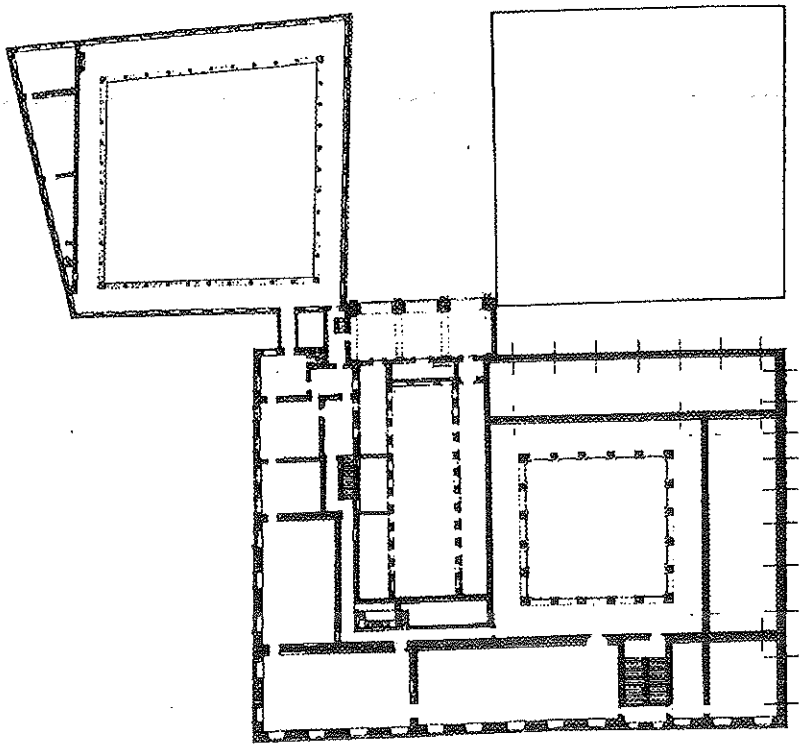
In quest'ultima città, fu Francesco del Borgo a tracciare una direzione più anticheggiante e imperiale, e questo certamente non solo per iniziativa di Pio II. Accanto alla loggia delle Benedizioni, il monumento romano più eloquente di questo breve pontificato, resta la poco nota edicola di Sant'Andrea, che ricorda il luogo dove Pio II aveva accolto la testa dell'apostolo Andrea ivi trasportata dalla Grecia[38]. Francesco seguì di nuovo letteralmente un prototipo antico e cioè l'edicola di Augusto a Terracina, e utilizzò capitelli ionici con ovolo astratto e volute diagonali – uno dei tanti motivi antichi di



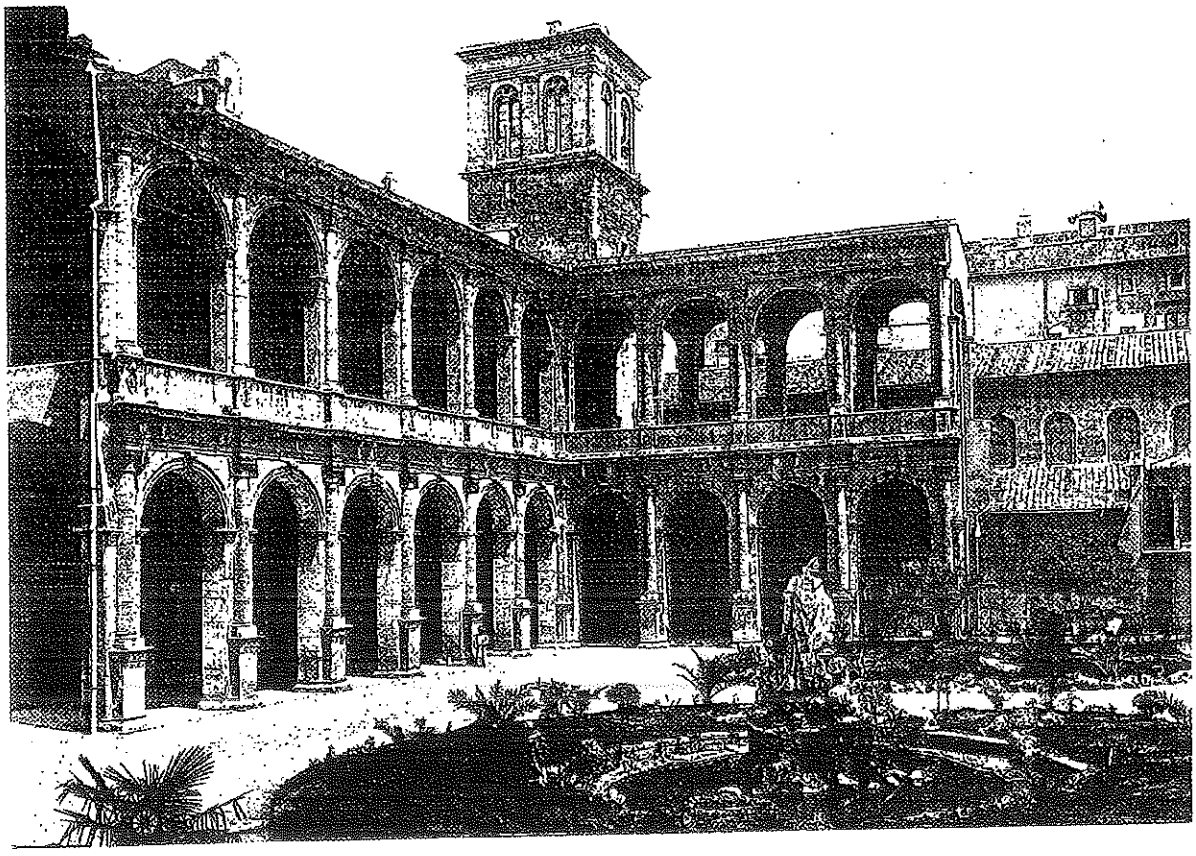
Francesco del Borgo, edicola di Sant'Andrea presso ponte Milvio in una veduta di fine Ottocento.



Francesco del Borgo, palazzo e palazzetto Venezia ancora nell'originaria posizione a chiususra della piazza, veduta precedente il 1911.



Palazzo Venezia e la chiesa di San Marco, ricostruzione ipotetica della pianta del progetto originale (da Frommel 1984). A destra, l'ingombro del palazzetto Venezia così come rimontato nell'attuale posizione.



Palazzo Venezia, le arcate interrotte del cortile sullo sfondo della chiesa di San Marco in una veduta del primo Novecento.

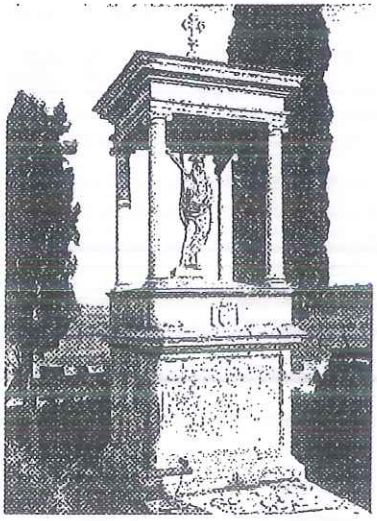
la prima diretta imitazione di un edificio antico e il primo tentativo di un papa di risvegliare letteralmente l'antica Roma piuttosto che imporre forme antiche a modelli medievali, cosa che non si può ancora affermare per nessun progetto di Niccolò V. Come nel Tabularium e nel Colosseo, Francesco volle ripetere, sotto forma di arcate cieche, l'ordine sulle pareti interne della loggia al pianterreno e, come lì, anche qui la volta a botte si sarebbe spinta fin nella zona dello zoccolo al piano superiore. Tuttavia, durante i sei anni di pontificato di Pio II, furono iniziate e condotte fin all'imposta della volta solo quattro delle undici campate terrene dell'ambizioso progetto.

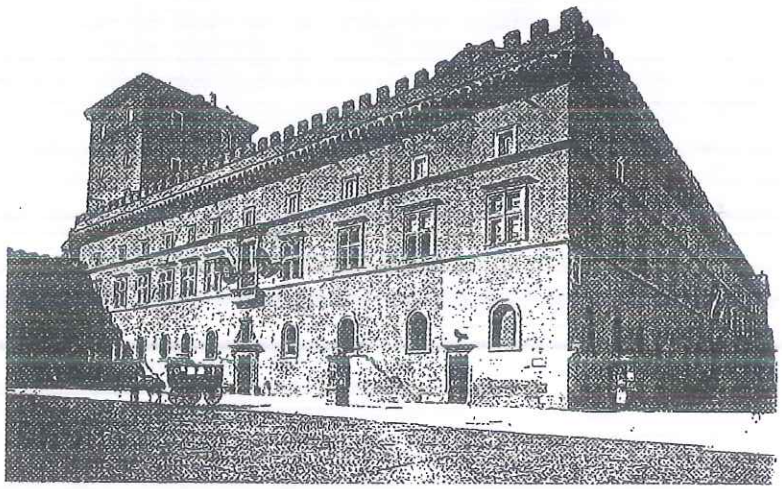
Negli anni seguenti Pio II spostò il punto centrale della sua attività edilizia a Pienza[36], cedendo così effettivamente a tendenze nepotistiche in un egocentrismo fino ad allora sconosciuto, ma rimanendo fedele a quell'utopia della "città ideale" che con Alberti e Niccolò V aveva acquistato grande attualità, anche se così difficile da realizzare a Roma. Se per Niccolò la Chiesa e la considerazione che se ne sarebbe avuta avevano sempre avuto un ruolo primario, Pio II, invece di completare la basilica, il palazzo pontificio o addirittura il Borgo, costruì infatti la nuova città in territorio senese. Anzi, a tal fine utilizzò mezzi pontifici e indusse addirittura i suoi cardinali a completare le nuove vie con i loro palazzi. Fece ornare il duomo con una facciata anticheggiante, dove ai quattro pilastri corrispondono gli elementi portanti, alle arcate a colonne a due piani le semicolonne e le volte a crociera e al frontone il tetto della chiesa a sala. Tale facciata si trova così a rispettare il principio della corrispondenza tra l'esterno e l'interno ancora più esattamente delle precedenti facciate di Alberti[37]. Poiché l'esterno del palazzo Piccolomini segue il palazzo Rucellai di Alberti che Rossellino aveva realizzato poco prima e che quindi fu forse proposto da lui stesso come modello, si evitò ogni pretesa di residenza pontificia: evidentemente a Pio II interessava soprattutto creare una residenza nobile per i suoi parenti senesi. Questa rinuncia al fasto pontificio si esprime anche nel piccolo cortile con l'architettura dipinta e nella stretta scala del palazzo. Il traforo delle finestre ogivali del duomo segue la tradizione gotica delle cattedrali di Siena e Milano, e non quella classicheggiante delle fabbriche papali a Roma.

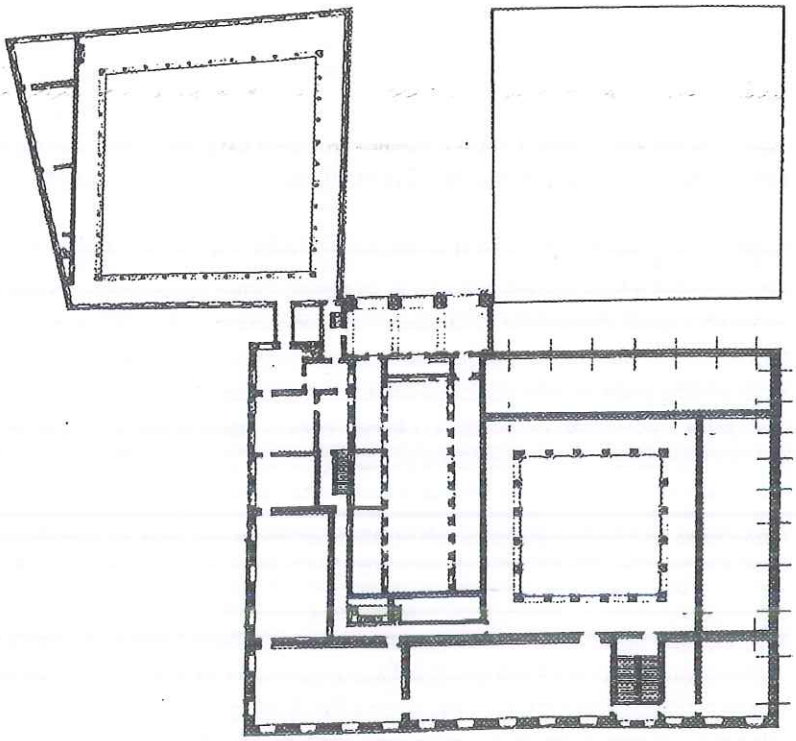
In quest'ultima città, fu Francesco del Borgo a tracciare una direzione più anticheggiante e imperiale, e questo certamente non solo per iniziativa di Pio II. Accanto alla loggia delle Benedizioni, il monumento romano più eloquente di questo breve pontificato, resta la poco nota edicola di Sant'Andrea, che ricorda il luogo dove Pio II aveva accolto la testa dell'apostolo Andrea ivi trasportata dalla Grecia[38]. Francesco seguì di nuovo letteralmente un prototipo antico e cioè l'edicola di Augusto a Terracina, e utilizzò capitelli ionici con ovolo astratto e volute diagonali – uno dei tanti motivi antichi di

Francesco del Borgo, edicola di Sant'Andrea presso porte Milvio in una veduta di fine Ottocento.

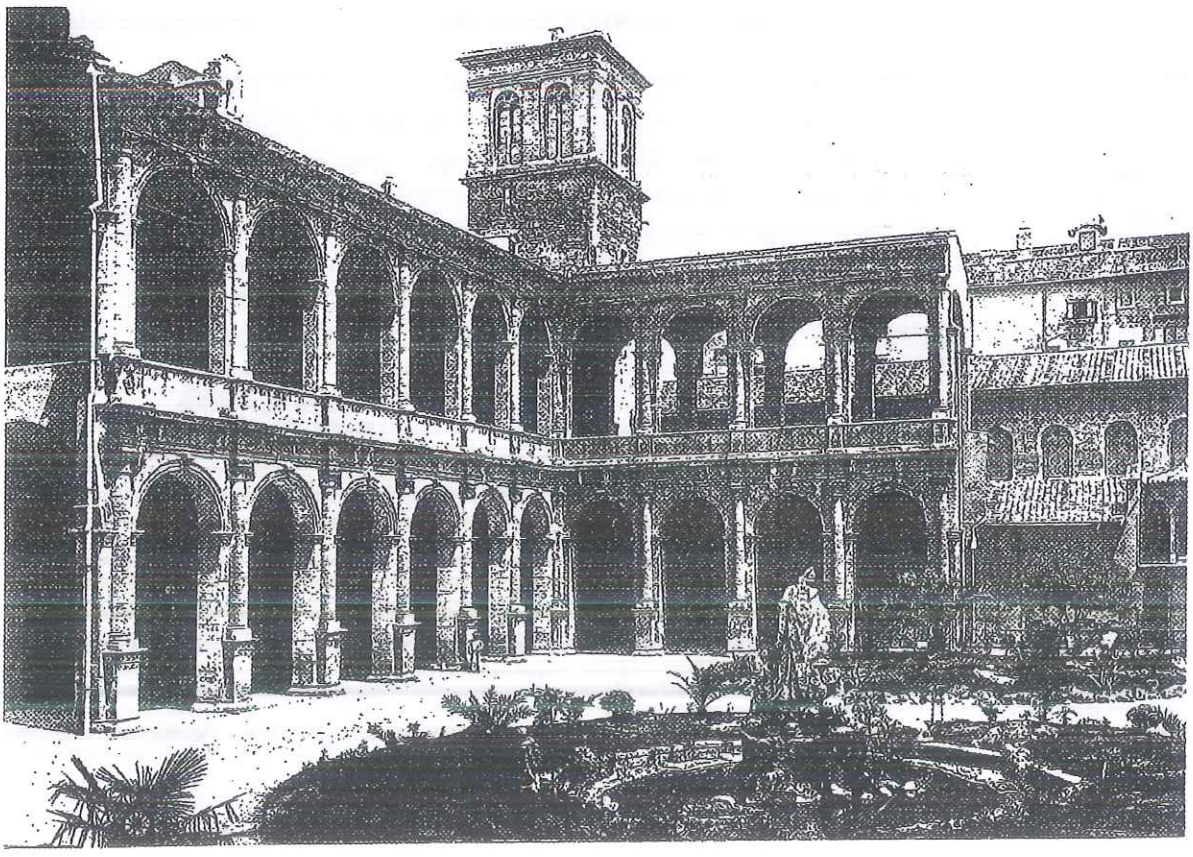
Francesco del Borgo, palazzo e palazzetto Venezia ancora nell'originaria posizione a chiusura della piazza, veduta precedente il 1911.







Palazzo Venezia e la chiesa di San Marco, ricostruzione ipotetica della pianta del progetto originale (da Frommel 1984). A destra, l'ingombro del palazzetto Venezia così come rimontato nell'attuale posizione.

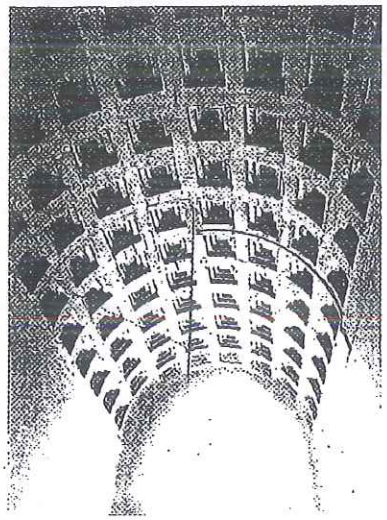


Palazzo Venezia, le arcate interrotte del cortile sullo sfondo della chiesa di San Marco in una veduta del primo Novecento.

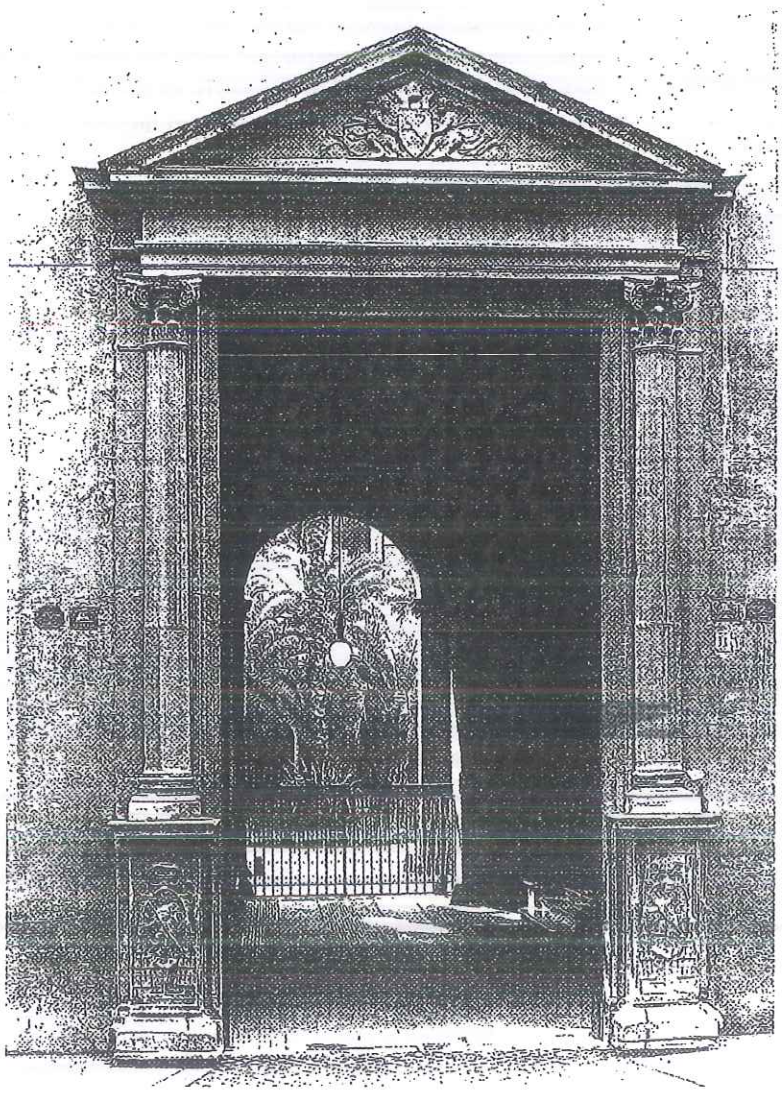
Francesco ai quali si sarebbe poi rifatto Bramante quarant'anni più tardi.

Paolo II Barbo (1464-71), un nipote di Eugenio IV, dovette maturare un'esperienza come committente già prima del 1450, durante il rinnovamento del chiostro di Santa Francesca Romana, la sua prima chiesa titolare[39]. I pilastri ottagonali e i sobri capitelli seguono la tradizione tardomedievale e michelozziana[40]. Ancora cardinale, Pietro Barbo iniziò poi, alla fine del pontificato di Niccolò V, un palazzo presso la sua nuova chiesa titolare San Marco, e fece coniare addirittura una medaglia di fondazione per quella occasione, come cinque anni prima Sigismondo Malatesta a Rimini[41]. I merli da fortificazione, il bugnato, i portali rettangolari e le due finestre gotiche con arco a fiamma del piano nobile sono così vicini alla facciata di palazzo Vitelleschi a Tarquinia, da far pensare che all'inizio il cardinale avesse preso direttamente da lì gli spunti – e questo, certamente, perché nella stessa Roma non aveva trovato modelli degni di essere imitati[42]. Il palazzo cardinalizio, una volta realizzato, ebbe però un aspetto più simile al palazzo Capranica costruito verso il 1447-51: un corpo a due piani, munito di aperture parietali irregolari, ornato in buona parte ancora con forme tardomedievali, solo intonacato, privo di cortile a logge e culminante in una torre sull'angolo sinistro[43].

Dopo la sua elezione a pontefice Paolo II trasformò, a partire dal 1465, quel suo palazzo cardinalizio

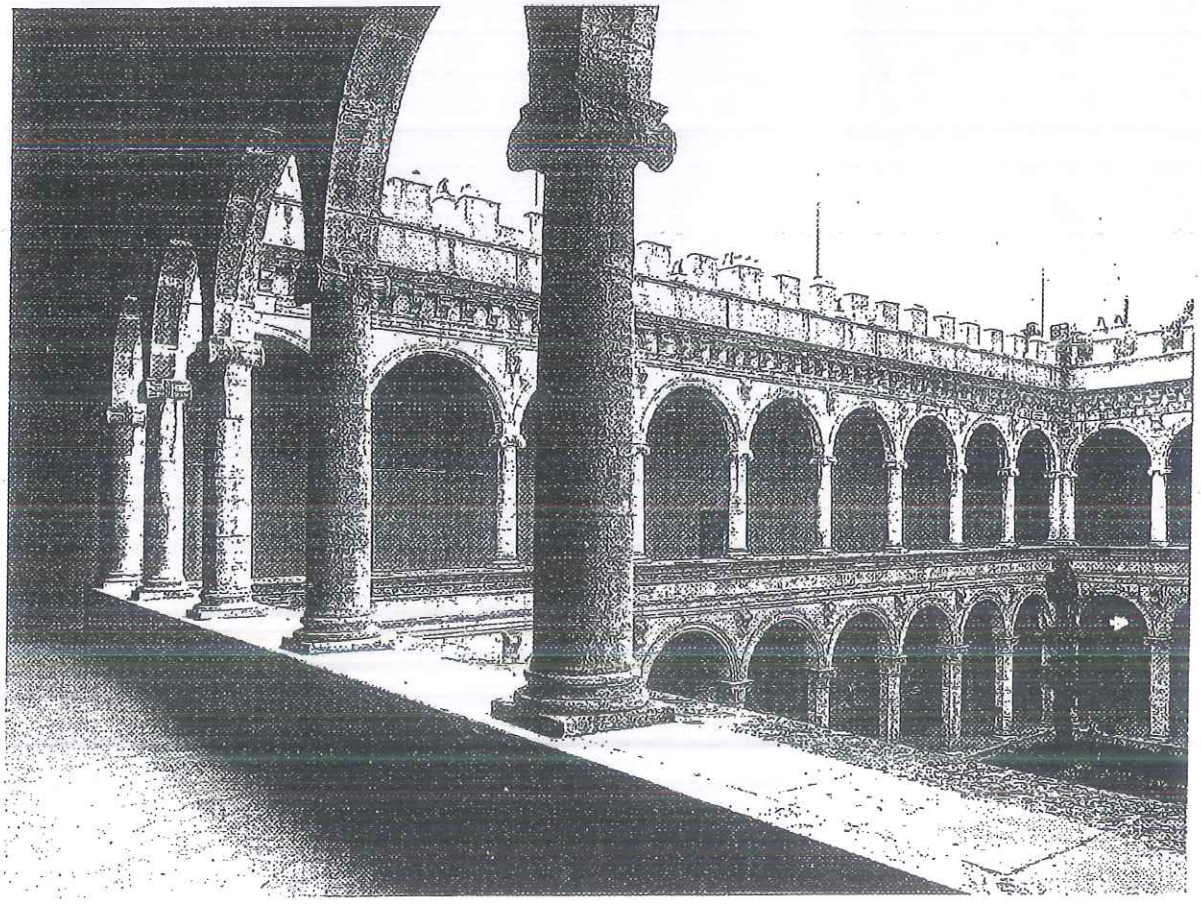


Palazzo Venezia, volta a cassettoni del vestibolo orientale sulla piazza.



Palazzo Venezia, portale di ingresso settentrionale sull'attuale via del Plebiscito.

relativamente piccolo nella sua residenza cittadina, il primo vero palazzo rinascimentale di Roma che si sia conservato negli elementi essenziali. Dopo un indugio iniziale scelse come architetto Francesco del Borgo, che i biografi di Paolo II avrebbero celebrato come *architectus ingeniosissimus* di palazzo Venezia, rispetto al quale – secondo loro – nessun altro poteva reggere il confronto[44]. Pare che Alberti venisse consultato solo occasionalmente da Paolo II[45], e avesse acquistato tutt'al più un'influenza indiretta su palazzo Venezia. Certamente per desiderio del papa, Francesco seguì sull'esterno, con i merli, le finestre ad arco al pianterreno e le finestre crociate al piano nobile, l'ala settentrionale vaticana di Niccolò V[46]. Questa fondazione di una residenza pontificia nel cuore della città, ai piedi del Campidoglio, doveva presentarsi senza equivoci come tale e ciò sarebbe stato meno chiaro se si fosse avvicinata a un palazzo patrizio fiorentino come quello approvato da Pio II a Pienza. Francesco si ispirò quindi, anche per l'esterno dell'adiacente palazzetto, ai palazzi comunali di Firenze e Montepulciano, vale a dire a edifici pubblici a forma di fortezza, sebbene Alberti avesse giudicato "merli e pinnacoli" segni caratteristici di un tiranno[47]. I merli, che a palazzo Vecchio e negli edifici di Niccolò V proteggevano ancora un cammino di ronda, diventarono nel palazzo michelozziano di Montepulciano e nel palazzetto Venezia *immagine*, espressione senza funzione di una sovrana consapevolezza di potere, e infatti l'enorme complesso si presentava esternamente più come una fortezza che come un palazzo. In questo modo Paolo II reagì certamente anche alle ambizioni comunali che si andavano cristallizzando attorno al vicino Campidoglio e che trovarono la loro espressione nella congiura del febbraio 1468. La rinnovata via Flaminia divenne la cornice del carnevale, la "via del Corso", e avrebbe dovuto condurre i visitatori di Roma in linea retta fino alle tre piazze previste, che a loro volta avrebbero

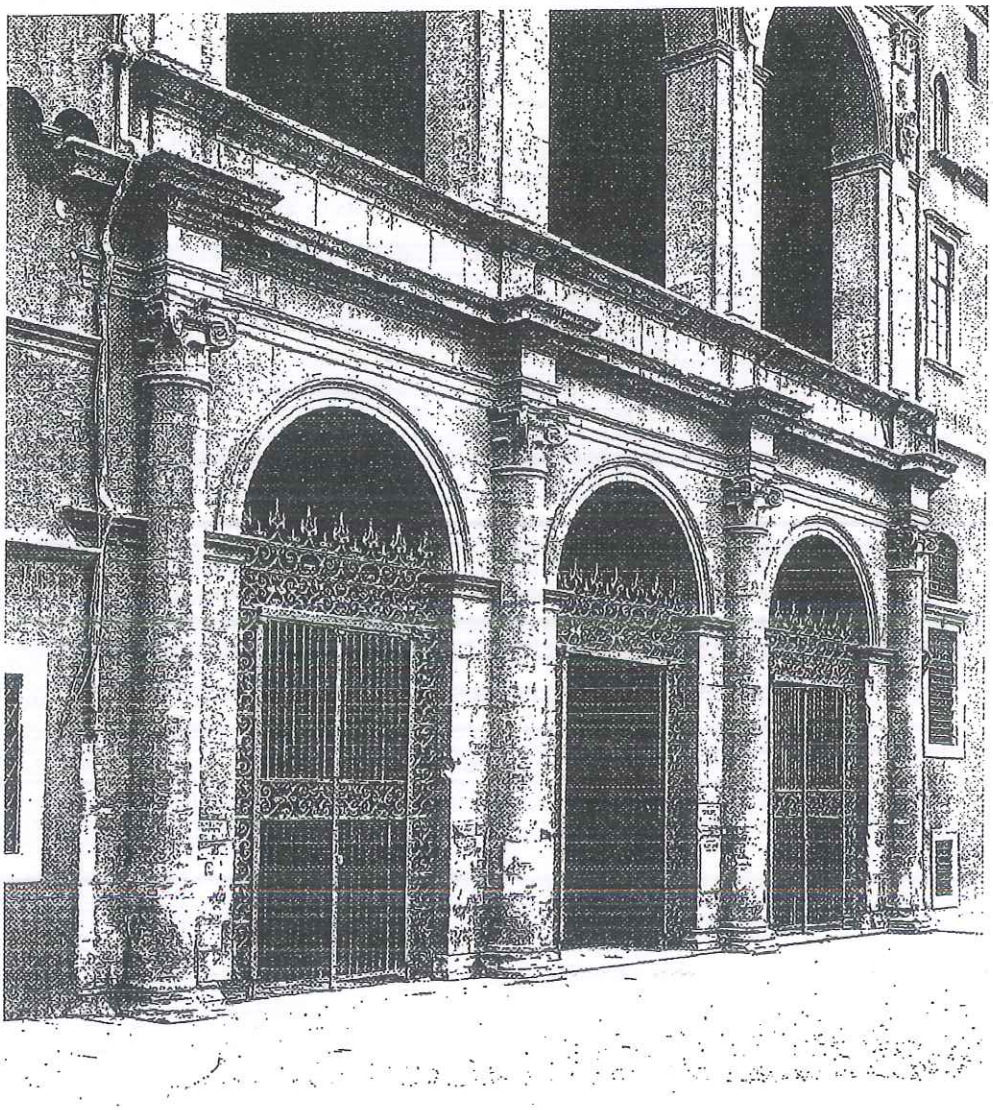


Palazzetto Venezia, logge sul giardino pensile.

dovuto essere circondate dai due palazzi, dalla basilica, dagli uffici degli impiegati della Curia e dalle case di mercanti e artigiani. Nel cuore dell'antica Roma Paolo II progettò dunque il nucleo di una città-modello, che era certo impregnato delle sue ambizioni e dei suoi bisogni, ma che, come residenza pontificia, continuava la tradizione di Niccolò V molto più direttamente della Pienza di Pio II[48]. Nella disposizione interna di palazzo Venezia, Francesco seppe combinare magistralmente gli ambienti di un appartamento pontificio con il modello di un palazzo rinascimentale fiorentino[49]. Originariamente gli ospiti ufficiali del papa accedevano al palazzo da una stretta piazza corrispondente all'attuale via del Plebiscito e, attraverso il largo vestibolo, raggiungevano il cortile; da qui, percorrendo una comoda scala equestre a due rampe, entravano nell'enorme sala Regia al piano nobile. Seguendo l'infilata, quelli di riguardo accedevano poi alla sala Ducale e alle stanze adiacenti, sempre più piccole, fino alla sala delle udienze del papa, la tradizionale sala del Pappagallo, e solo pochi potevano entrare nelle stanze residenziali più intime come la camera da letto, la cappella e lo studio, situati nella zona della futura torre sud-orientale. A queste stanze di ricevimento e residenziali del papa conduceva anche una scala segreta che, dall'odierna piazza Venezia, era raggiungibile attraverso il vestibolo anticheggiante, il primo ambiente post-antico con una volta a botte a cassettoni realizzata con l'antica tecnica a getto. Anche in questo accesso più privato la disposizione seguiva il modello del palazzo Vaticano e, come ancora ventiquattro anni più tardi nella Cancelleria, anche qui questa sequenza gerarchica di stanze si trovò a ostacolare il principio della simmetria[50].

Tutto l'appartamento era sistemato in modo che il papa, dalle sue stanze private al pianterreno rialzato e al piano nobile, potesse accedere al giardino pensile dell'adiacente palazzetto – un chiostro ampliato a pianta completamente centralizzata, con fontana centrale, alberi d'arancio e due loggiati sovrapposti tutt'attorno: in quello inferiore i capitelli dei pilastri seguono per la maggior parte un modello rintracciabile nel cortile rosselliniano di palazzo Piccolomini a Pienza, nel Santo Sepolcro della cappella Rucellai e così via fino a giungere agli antichi prototipi. Solo alcuni mostrano forme più libere e decorative, e uno con festoni rigogliosi e cornucopie risale probabilmente al giovane Giovanni Dalmata, così come la mensola sovrastante sostenuta da una testa[51]. È significativo che i capitelli del più nobile piano superiore siano tutti ionici e quindi sviluppati in modo più vitruviano. Allo stesso tempo anche i portali e i camini nel piano nobile di palazzo Venezia raggiunsero una ricchezza decorativa fino ad allora sconosciuta a Roma e riscontrabile solo dopo il 1470 a Firenze o nel palazzo Ducale di Urbino, ma sempre con minore vicinanza all'antico. È ovvio quindi che Francesco del Borgo e probabilmente addirittura lo stesso papa e suo nipote, Marco Barbo, si trovassero uniti in questa tendenza, che presto si sarebbe affermata non solo a Roma. Tale tendenza è riscontrabile in precedenza soprattutto in Alberti, il quale, nei suoi edifici fiorentini o nel Sant'Andrea di Mantova, per esempio, aveva portato la tradizione di Donatello e di Michelozzo su di un piano più anticheggiante. Francesco del Borgo, che aveva avuto modo di seguire da vicino lo sviluppo delle idee albertiane, potrebbe essersi ispirato a esse anche da questo punto di vista. Ciò facendo è probabile che egli avesse dato ai diversi scalpellini, per il pianterreno del palazzetto e per le navate della chiesa, solo poche indicazioni generali, come rivela di per sé quel certo arbitrio nella sequenza dei capitelli, e nella forma del capitello a cornucopia o degli stemmi. A differenza dei cortili precedenti, entrambi i loggiati terminano con una trabeazione anticheggiante, sostenuta da mensole e quindi di evidente ispirazione brunelleschiana. Al piano superiore essa presenta addirittura il fregio a mensole del Colosseo e del palazzo Rucellai. Anche in dettagli come la cornice della trabeazione inferiore Francesco seguì il cornicione del Colosseo.

Dalle sue stanze private il papa raggiungeva anche l'adiacente basilica di San Marco e da una galleria nascosta poteva assistere ai riti religiosi[52]. La basilica venne quindi ad assumere anche le funzioni di cappella palatina del papa, lo stesso ruolo avuto ad Avignone e in Vaticano dalla cappella Magna. Non a caso Paolo II fece rinnovare completamente anche la sua vecchia chiesa titolare, corredandola di un



Francesco del Borgo, loggia delle Benedizioni di San Marco, le arcate al piano terreno in una veduta attorno al 1920-1930.

transetto rialzato per le funzioni religiose della *capella papalis* e di una loggia delle Benedizioni. Francesco rinforzò il corpo longitudinale con pilastri, dai quali sporgevano come semicolonne le fragili colonne della chiesa carolingia[53]. Ampliò le finestre e le dotò di bifore goticizzanti, ma a tutto sesto, analoghe a quelle usate già da Rossellino a Santo Stefano Rotondo. Chiuse le capriate a vista con uno splendido soffitto a cassettoni con iscrizioni in bronzo, secondo il modello fiorentino, coprì il tetto con tegole di piombo dorate e dotò le navate laterali di cappelle semicircolari, che ornò con nicchie a conchiglia e paraste. Prive di trabeazione, queste proseguono negli archi delle singole campate delle volte a crociera. In questo modo Francesco si avvicinò in alcuni punti fondamentali alle basiliche brunelleschiane che, sebbene ad archi su colonne con trabeazione, con una cupola sull'incrocio tra navata e transetto e finestre senza traforo, si differenziavano ugualmente dai prototipi paleocristiani e medievali grazie al loro spazioso presbiterio, alle loro navate laterali a volta e ai loro soffitti a cassettoni. Al contrario di Brunelleschi, pare che Francesco avesse lasciato la forma dei capitelli corinzieggianti delle navate laterali alle sue maestranze, secondo l'uso medievale.

Nella loggia delle Benedizioni Francesco seguì come modello il piano inferiore del Colosseo fin nelle misure, nelle semi-colonne cilindriche senza entasi, nei profili delle cornici e degli archivolti, e

questo probabilmente in modo ancora molto più esatto che nella loggia di Pio II. Certamente avrebbe strutturato anche la vera e propria loggia delle Benedizioni al piano superiore in modo più simile al Colosseo, cioè a volta, più plastico, più serrato e più anticheggiante nel vocabolario, di quanto non avvenne su incarico del cardinale Marco Barbo dopo il 1470. E se egli fece aggettare la trabeazione sulle colonne come nella loggia di Pio II, staccandosi dal Colosseo, volle alludere nuovamente agli archi di trionfo, tanto più che Alberti aveva specificato che le semicolonne con trabeazione continua venivano usate nell'antichità soprattutto per i teatri[54]. D'altra parte questi aggetti si attennero al verticalismo di origine medievale, presente nelle opere rossellíniane dal chiostro degli Aranci fino alla facciata del duomo di Pienza. È significativo che lo stesso Alberti, già nel piano superiore di Santa Maria Novella e nel palazzo Rucellai, avesse invece rinunciato a ogni aggetto, preferendo anche nei suoi edifici mantovani la trabeazione continua, e non spezzata, come aveva già fatto Brunelleschi[55].

Benché nulla del frammentario cortile del palazzo appaia nei documenti di Paolo II e anche gli stemmi del cardinale Marco Barbo siano a favore di una datazione successiva al 1470, esso, nella sua plasticità anticheggiante e fuori moda dopo il 1475, dovette essere progettato, almeno schematicamente, da Francesco[56]. La trasformazione rivoluzionaria delle arcate su colonne – usate nella maggior parte dei cortili – nel monumentale motivo del Colosseo e i rapporti concisi ed eleganti, così come l'analitico intersecarsi delle semicolonne d'angolo e le mensole classicheggianti nelle logge del pianterreno, non sono attribuibili a nessun altro maestro di quegli anni. Anche nel dettaglio il cortile ricorda molto il pianterreno della loggia di San Marco. Il capitello dorico riproduce addirittura letteralmente quello del Colosseo. Sembra invece meno vicina alla calligrafia di Francesco la trabeazione superiore, sebbene abbia le mensole ornate di foglie e sia sviluppata in forma di un autentico corinzio[57]. È probabile che Francesco avesse lasciato un modello ligneo di tutto l'edificio[58] e che il cardinale Marco Barbo, dopo la morte del papa, avesse affidato la realizzazione del cortile all'assistente di un tempo di Francesco, Giovannino de' Dolci, che ne conosceva bene la maniera e potrebbe aver completato il progetto e disegnato autonomamente l'adiacente campanile[59].

Se Francesco diede al pianterreno del cortile un ordine dorico e al piano nobile uno corinzio, se nel chiostro del palazzetto diede al piano rialzato pilastri corinzieggianti e caratterizzò il piano superiore con uno ionico a mensole nel fregio, se per l'edicola di Sant'Andrea scelse l'ordine ionico e solo per le due logge delle Benedizioni l'ordine composito, cioè l'ordine "italico" albertiano, lo fece evidentemente già a conoscenza degli ordini vitruviani e della relativa interpretazione di Alberti[60]. Come umanista e presunto allievo di quest'ultimo, egli doveva aver conosciuto entrambi i trattati molto meglio di quei maestri costruttori del primo Rinascimento provenienti dall'artigianato o dalle arti figurative. Una tale differenziazione degli ordini era stata tentata per la prima volta nella facciata di palazzo Rucellai e nella piazza di Pienza, dove il pianterreno del palazzo è tuscanico-rustico con i piani superiori corinzi, il palazzo comunale è ionico e solo il duomo è "italico". Al più tardi durante l'esposizione del progetto per palazzo Rucellai, Alberti dovette aver spiegato le proprie idee sugli ordini antichi a Rossellino, il quale dovette basarsi su queste a Pienza, senza tuttavia rispettarne ogni dettaglio ed escludere radicalmente il vocabolario gotico.

Visto che Francesco del Borgo cambiò solamente i capitelli del suo ordine, dando per lo più una forma simile alle basi e alla trabeazione, è evidente che anch'egli seguì Alberti. Al contrario di Vitruvio, questi aveva descritto prima l'ordine con i suoi singoli elementi e, solo dopo, i diversi tipi di capitelli, dando poi espressamente il benvenuto anche alle forme miste[61]. Per il resto Francesco si orientò soprattutto su prototipi disadorni come il Colosseo, dove dorico e ionico hanno quasi la stessa trabeazione, mentre Alberti preferì ricchi ordini corinzieggianti con astragalo e cimasa a dentelli e ovoli.

Con la loggia delle Benedizioni, il chiostro nonché il cortile o la volta a cassettoni del vestibolo orientale, Francesco realizzò quindi l'ideale di un'*aurea latinitas* in modo ancora più conseguente dei suoi contemporanei a Firenze, Pienza o Urbino e dello stesso Alberti a Rimini e a Mantova. Analogamen-

te a Michelozzo o Rossellino, nemmeno lui ebbe difficoltà a conciliare il vocabolario antico con quello più tradizionale della facciata di palazzo Venezia o addirittura con le bifore a sesto acuto della casa dei Cavalieri di Rodi, evidentemente ispirate all'appartamento di Niccolò V in Santa Maria Nuova a Firenze.

Francesco potrebbe aver progettato anche l'audace loggia che Paolo II fece porre verso il 1467 davanti alla facciata meridionale del cortile del Pappagallo in Vaticano, una costruzione disadorna e strettamente funzionale[62]. Sui suoi cinque alti pilastri in mattoni vennero poggiate le volte sempre più ribassate dei cinque piani vaticani. Dalla loggia inferiore una scalinata equestre saliva verso l'appartamento pontificio al primo piano. Fino a oggi si sono conservate le basi attiche e la cornice dell'imposta, che si accordano perfettamente al vocabolario di Francesco. Gli enormi pilastri poligonali rivelano la loro provenienza dal progetto di Rossellino per San Pietro e, assieme alle trombe degli spazi adiacenti, avrebbero trovato imitazione, pochi anni dopo, nella crociera dell'ospedale di Santo Spirito.

Francesco del Borgo morì nell'estate del 1468, probabilmente non ancora sessantenne, dopo che il papa lo aveva messo in carcere per appropriazione indebita nell'estate del 1467, riabilitandolo però subito dopo[63]. La sua attività di quasi otto anni come architetto pontificio rappresenta la seconda grande cesura nella storia dell'architettura del Quattrocento romano. Se l'effetto di Alberti sotto Niccolò V è visibile solo nelle grandi linee e – attenuato – negli edifici di Rossellino, le logge delle Benedizioni di Pio II e Paolo II o il cortile e il vestibolo orientale di palazzo Venezia sono imbevuti di spirito albertiano. Proprio il complesso di San Marco, con la presenza contemporanea dei due sistemi, quello antico del cortile e della loggia delle Benedizioni, e quello tardomedievale delle facciate, con i collegamenti talvolta non privi di discontinuità o i dettagli poco omogenei, testimonia anche quanto un teorico e perfezionista come Alberti fosse poco adatto a simili compiti. Come già a suo tempo Rossellino, anche Francesco del Borgo dovette essere pronto al compromesso, disposto ad accettare i desideri spesso contraddittori e incoerenti del suo committente, per avvicinarsi, almeno in qualche punto, alle idee del suo straordinario mentore. Se Francesco percorse in breve tempo la strada da chierico e umanista sapiente ad architetto pragmatico, fu certamente, e non da ultimo, perché era figlio e forse anche apprendista di un pittore e falegname[64]. Purtuttavia egli appartenne – come poi Fra' Giocondo – a quei pochissimi architetti rinascimentali che avevano trovato la via per l'architettura passando non per l'attività di artigiano o di artista figurativo, ma attraverso l'erudizione[65].

Dopo la proclamazione, nell'aprile del 1470, dell'anno santo 1475, la politica edilizia di Paolo II prese una nuova direzione[66]. Come prima cosa, e con un enorme sforzo finanziario, egli riprese i lavori al coro di San Pietro interrotti nel 1455 e fece addirittura coniare una propria medaglia con l'iscrizione "Tribuna Sancti Petri" – evidentemente con l'intenzione di completare almeno il braccio del coro entro il 1475. È possibile che avesse dato questo incarico al rinomato architetto e ingegnere bolognese Aristotele Fioravante. Ad ogni modo questi preparò nel 1471 lo spostamento – già progettato sotto Niccolò V – dell'obelisco vaticano in piazza San Pietro e si presentò quasi come l'unica persona adatta a eseguire la volta del coro, che richiedeva una grande capacità tecnica. Paolo II quindi si ricordò finalmente del progetto ancora attuale di Niccolò V. Inoltre, in previsione delle cerimonie legate all'anno santo, fece condurre le quattro campate della loggia delle Benedizioni iniziate sotto Pio II fino al primo piano superiore, e le fece collegare, mediante un corridoio e la loggia del cortile del Maresciallo, al suo appartamento vaticano[67].

Come nel caso dei tre precedenti pontificati, anche in quello di Paolo II si sono tramandate sorprendentemente poche chiese, e lo stesso vale per i palazzi privati. Edifici come la casa del cardinale Bessarione sulla via Appia continuarono la tradizione romana degli anni cinquanta senza innovazioni spettacolari[68], e non c'erano in vista, né in lungo, né in largo, edifici sacri o profani, in grado di concorrere con l'architettura fiorentina di quegli anni, se non il complesso di palazzo Venezia.



Santa Maria del Popolo, la facciata in una veduta del primo Novecento.

Gli architetti di Sisto IV

Con la fondazione di un palazzo pontificio ai piedi del Campidoglio, Paolo II aveva cercato di dare alla città decadente un nuovo centro vitale e spirituale. Sisto IV (1471-84) si concentrò invece sul rinnovamento delle chiese romane, dando così la massima priorità a un punto del programma di Niccolò V fino ad allora trascurato[69]. In qualità di vecchio padre generale dei francescani, Francesco della Rovere conosceva il rito, e in particolare quello monastico, più esattamente della maggior parte dei suoi predecessori. Dovette dare così una grande importanza allo stretto contatto tra il sacerdote e i fedeli, avviatosi a partire dal Duecento in chiese come San Francesco ad Assisi. Ancora nel Cinquecento, nella stessa Santa Croce, in Santa Maria Novella a Firenze o nello stesso San Pietro, l'altare era parzialmente nascosto ai fedeli a causa del tramezzo o del coro dei monaci o del capitolo[70].

Per questo, quando Sisto IV nell'autunno del 1472 fece rinnovare dalle fondamenta Santa Maria del Popolo, egli stesso potrebbe aver insistito affinché il coro dei monaci trovasse posto dietro l'altare[71]. L'insolita grandezza delle cappelle poligonali, ispirate a chiese dell'Italia settentrionale come il San Pietro a Gessate di Milano, garantiva un degno sepolcro ai suoi familiari e una celebrazione indisturbata delle messe per le loro anime. I transetti e la zona sotto la cupola offrivano sufficiente spazio per le messe pontificie, fatte celebrare ancora da Giulio II o da Sisto V. Per guadagnare quanto più spazio possibile per lo svolgimento sontuoso del rito pontificio, ebbe senso sistemare l'altare non al centro dell'area relativamente piccola sotto la cupola, come nel Santo Spirito di Brunelleschi, ma sotto l'arco del coro, come a Santa Maria sopra Minerva.

Se la pianta di Santa Maria del Popolo sembra dunque influenzata da modelli di stampo tardomedievale, il corpo longitudinale dimostra che a partire da Rossellino e Francesco del Borgo si comincia a

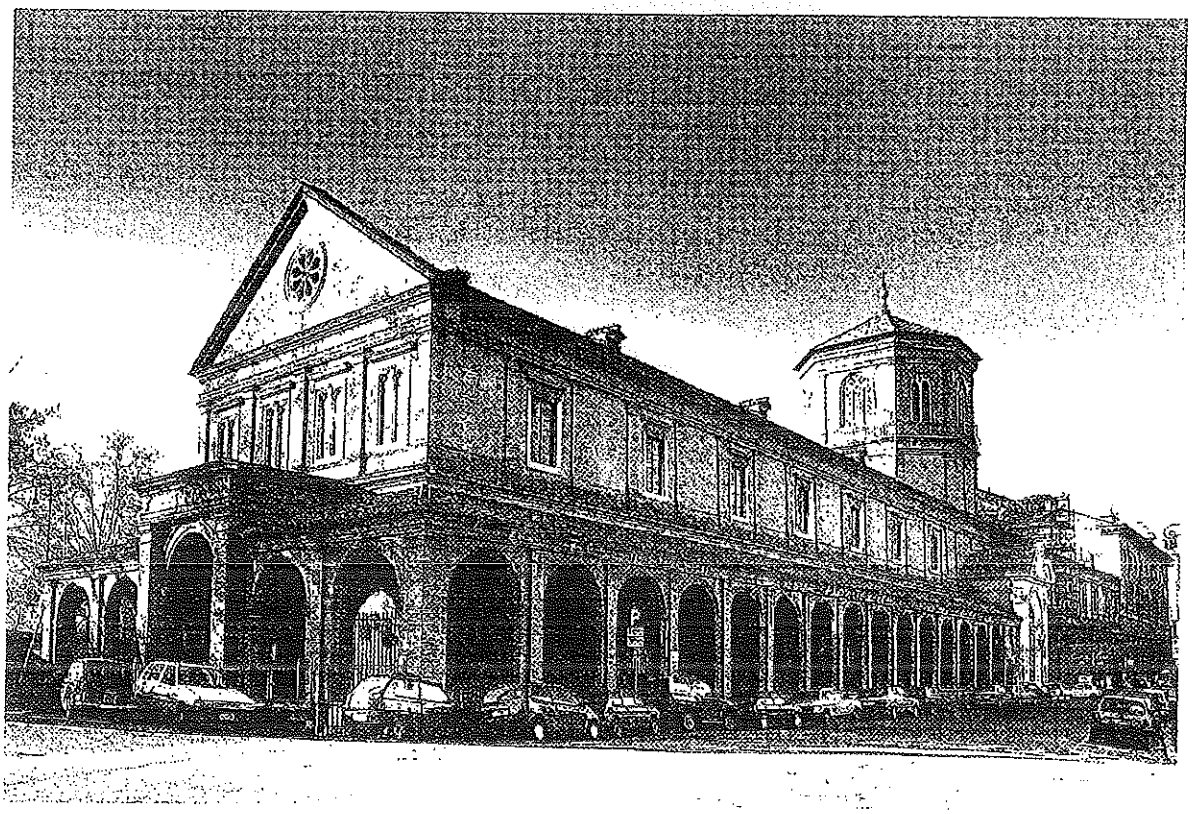
formare una nuova tradizione romana. Punto di partenza sono evidentemente le poche chiese romane dei due decenni precedenti. Il sistema basilicale e le volte si riallacciano di nuovo a Santa Maria sopra Minerva, anche se in proporzioni molto più tozze, i pilastri a quadrifoglio e gli archi di volta delle navate laterali a San Giacomo degli Spagnoli e il dettaglio al chiostro del palazzetto Venezia. Nella navata centrale è inconfondibile l'effetto del coro di San Pietro di Rossellino, vale a dire di un'architettura pontificia: anche qui le semicolonne con tronchi di trabeazione e le imposte della volta a sesto rialzato formano un'unità ininterrotta, non contrastata da alcuna corrispondente forza orizzontale. Senza archi a interromperle e con un'altezza continua in chiave, le volte a crociera chiudono la navata come una volta a botte, imitando le antiche sale termali, né più e né meno delle sue plastiche "colonne trionfali". Per l'architetto dovette essere più importante la corretta grammatica dell'ordine piuttosto che la sua funzione tettonica. Infatti le semicolonne dei pilastri della crociera sorreggono solo i quattro archi, mentre i pennacchi della cupola poggiano sulle parti lisce del pilastro, in fondo di origine medievale. Corredando, come nelle cappelle del Sant'Andrea di Alberti, anche le navate laterali di un proprio ordine e facendo continuare la loro trabeazione addirittura nelle cappelle, le colonne trionfali della navata centrale si ritrovano elevate al rango di un ordine gigante. Se dalla navata centrale si guarda nelle cappelle, le arcate incorniciate dagli archivolti delle navate laterali si uniscono a quelle leggermente più piccole, ma concentriche e con cornice doppia, delle cappelle, formando un sistema fortemente tridimensionale. Le volte conferiscono alle cappelle e probabilmente in origine anche all'abside, il carattere di ambienti frammentari a pianta centrale[72]. È probabile che un ricco arredo pittorico e scultoreo fosse previsto fin dall'inizio per il coro e le cappelle, secondo un sistema più o meno omogeneo. L'eccessivo rialzo delle volte e degli archi di volta, e le loro larghezze variabili fanno capire però quali difficoltà creò la traduzione di un simile sistema, in fondo medievale, nel linguaggio del primo Rinascimento. Anche se Santa Maria del Popolo non raggiunge, né nell'allineamento delle aperture parietali, né nel collegamento delle singole zone, la concordanza degli edifici sacri di Brunelleschi, di Alberti e dei loro seguaci fiorentini, resta ancora oggi, grazie alle sue forme pregnanti, alle sue proporzioni umane e al suo pregiato arredamento, una delle più amate di tutta Roma.

Rispetto al linguaggio plastico dell'interno, ancora vincolato al tardo Brunelleschi, al primo Alberti e al Rossellino di Pienza, ma soprattutto a Francesco del Borgo, la facciata, forse iniziata solo dopo il 1475, rivela l'influenza diretta dell'ultimo Alberti[73]. Come le facciate di San Francesco a Rimini o del duomo di Pienza essa è realizzata completamente in pietra da taglio e, come nel duomo di Pienza e nel veneziano San Michele in Isola di Codussi, rispecchia la sezione dell'interno nella parte terrena, dove le paraste si trovano effettivamente davanti ai muri portanti, la trabeazione effettivamente davanti alle travi del tetto e i portali e le finestre delle tre navate si trovano in posizione assiale sia nella facciata che nelle navate. È vero che gli ordini formano ugualmente degli aggetti nella trabeazione, ma al contrario della massiccia plasticità dell'interno, sono ridotti al rilievo sottilissimo, quasi astratto, dello stile mantovano di Alberti e solo sugli angoli si presentano come vere e proprie colonne quadre. Anche la scalinata, simile a quella di un tempio, o i capitelli che, come nel palazzo Rucellai, seguono quelli del mausoleo di Adriano, rivelano la diretta influenza di Alberti, e le stesse basi inferiori poco convenzionali potrebbero seguire un modello antico. Come Alberti nella facciata di Santa Maria Novella, anche qui l'architetto poté dotare il piano superiore di un ulteriore ordine solo alzandolo ben oltre la navata centrale, con il risultato di collocare il rosone in posizione troppo bassa dal punto di vista estetico.

L'unico architetto al quale possa essere attribuita Santa Maria del Popolo, cioè Giovannino de' Dolci (1420 c.-86), potrebbe essere stato effettivamente in diretto contatto con Alberti[74]. Giovannino era originario di Firenze e aveva già lavorato come capofalegname agli edifici papali sotto Rossellino e Francesco del Borgo, approfondendo così anche la sua formazione di architetto. E se Sisto IV gli die-

de l'incarico della cappella Sistina e Pietro Riario e Giuliano della Rovere quello del loro palazzo presso i Santi Apostoli, è evidente che egli doveva occupare il primo posto tra i maestri locali degli anni settanta.

Quanto direttamente Giovannino si fosse formato nel cantiere di palazzo Venezia, lo dimostra soprattutto il palazzo dei Santi Apostoli, fatto iniziare dal nipote preferito di Sisto IV, Pietro Riario, nel 1471, subito dopo la sua nomina a cardinale[75]. Pietro concentrò la sua attività di costruttore su quell'"aedes miro sumpto apud apostolos inchoatae" di cui parla la sua iscrizione sepolcrale del 1473 e cioè sul cortile frammentario impropriamente definito "palazzina" a sud-est della chiesa dei Santi Apostoli, dove ancora oggi si trovano mensole con il suo stemma[76]. Questo cortile è nobilitato dal motivo del Colosseo, ma in versione piatta e lineare, come lo aveva usato probabilmente lo stesso Giovannino nel piano superiore della loggia delle Benedizioni di San Marco e come si accordava al tardo stile di Alberti. A giudicare dalle cantine, il cortile avrebbe avuto una larghezza e forse anche una lunghezza di almeno sette campate. Perlomeno una delle stanze avrebbe dovuto aprirsi in tre arcate su questo cortile. Solo nelle splendide mensole continuò a vivere quel ricco ornamento affermatosi a Roma a partire dagli ultimi anni del pontificato di Paolo II. Quando, dopo la morte di Pietro, il cugino Giuliano della Rovere rilevò nel 1473 la commenda dei Santi Apostoli, fece continuare il cortile di Pietro, riempiendolo con la sua collezione di sculture antiche, e incaricò Giovannino di ampliare il progetto verso piazza Santi Apostoli, seguendo il modello di palazzo Venezia. Le sue stanze private vennero raggruppate accanto alla torre d'angolo nord-occidentale affacciata su piazza Santi Apostoli. Attraverso il cortile antistante esse erano collegate al convento francescano e, attraverso la loggia ionica dell'atrio della chiesa, alle parti del palazzo situate sulla destra. Forse per evitare ogni confusione con le due logge pontificie delle Benedizioni, Giovannino, nelle logge dell'atrio, prese a modello il meno aulico palazzetto Venezia, di cui utilizzò i capitelli ionici anche nel chiostro, e lo fe-



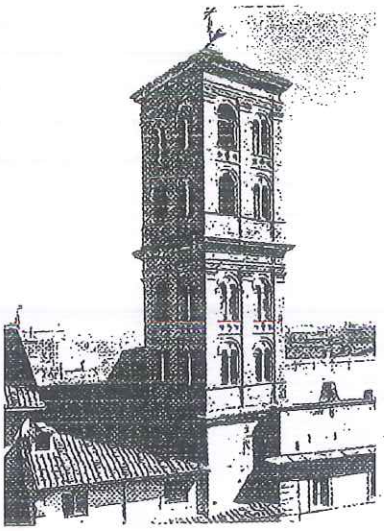
Ospedale di Santo Spirito, l'esterno con vestibolo.

ce tanto letteralmente quanto più esso era conforme al suo metodo mirato più alla funzionalità che alla ricchezza d'invenzione[77].

Il secondo edificio documentato di Giovannino de' Dolci, vale a dire la cappella Sistina, iniziata forse verso il 1477, segue il prototipo di una monumentale *capella magna* a una navata, come la precedente cappella vaticana e quella del palazzo papale di Avignone[78]. Collegando, come nel palazzetto Venezia, l'interno e l'esterno delle finestre con una cornice d'imposta e poggiando, come nel "tinello" di palazzo Venezia, le imposte allungate della volta su paraste doricizzanti senza trabeazione, Giovannino rimase nuovamente fedele ai modelli del suo maestro Francesco del Borgo. D'altro canto, la plasticità delle finestre ad arcata e delle imposte, i rapporti equilibrati e la sistematicità tettonica, che – certamente con l'aiuto di Giovannino – venne completata con mezzi pittorici, collegano questo ambiente a Santa Maria del Popolo. Nel portale e nel tramezzo, la cui struttura architettonica venne probabilmente progettata dallo stesso Giovannino, venne portata avanti, su un piano analogo, la ricchezza decorativa di palazzo Venezia. La tribuna dei cantori e alcuni pannelli del tramezzo superano anche il portale – forse perché si fecero venire da Firenze altri maestri, più esperti nello stile raffinato di Desiderio da Settignano[79].



Ospedale di Santo Spirito, il tamburo ottagonale sulla crociera (da F. De Champagny e altri, *Rome dans sa grandeur*, Paris 1870).



Santo Spirito in Sassia, il campanile.

Allo stesso tempo anche il cardinale Marco Barbo rimase fedele alle tendenze decorative di Paolo II. Nella tomba di costui, nel tabernacolo sacramentale e nel portale centrale di San Marco, egli si rialacciò ai migliori esempi dati da scultori presenti a Roma, come Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, che nel 1466-67 aveva lavorato ai capitelli del palazzetto[80]. Le porte cardinalizie nel piano nobile di palazzo Venezia si avvicinano alla ricchezza urbinate, mentre entrambi i portali esterni presuppongono una diretta influenza di Alberti. Raggiungendo non solo nel dettaglio, ma anche nella sintassi e in tutta la costruzione, una vicinanza all'antico maggiore di qualsiasi altro portale romano prima di Bramante, quello settentrionale potrebbe essere stato realizzato, ma difficilmente disegnato, da Giovanni Dalmata.

Un architetto completamente diverso dovette invece ideare, verso il 1473-74, l'ospedale di Santo Spirito[81], posto nelle immediate vicinanze di San Pietro e progettato per l'anno santo, così come la nuova chiesa conventuale di Santa Maria del Popolo presso l'ingresso settentrionale della città. Seguendo il modello degli ospedali del nord e della Toscana, Sisto fece costruire ambienti moderni e adatti, sia dal punto di vista dello spazio che dell'igiene, ad accogliere l'afflusso delle masse di pellegrini malati. La città intorno era però di ostacolo alla già sperimentata forma a croce greca, e così ci si dovette accontentare di due corsie lunghe – la terza venne aggiunta più tardi – larghe ognuna circa 12,40 metri e alte 13. Una strada conduceva assialmente al vestibolo sul lato lungo settentrionale, che sporge dal porticato come quello occidentale. Entrambi i vestiboli sono nobilitati da un vero e proprio ordine gigante. E uno simile lo si ritrova già verso il 1471-72 nell'adiacente campanile di Santo Spirito in Sassia[82]. Rispetto al più o meno contemporaneo campanile di palazzo Venezia, esso si contraddistingue per il suo respiro più ampio, più audace e più vicino al tardo Alberti, e poiché il dettaglio del dorico, giù fino alle basi e ai piedistalli, è affine a quello dell'ospedale e i capitelli delle bifore medievalizzanti sono affini a quelli dei due chiostri, il progetto potrebbe risalire allo stesso architetto.

Attraverso un sontuoso portale in marmo si giunge nella crociera, che quindi funge anche da atrio: le sue arcate, aperte sul vestibolo e sulle corsie, poggiano su pilastri ottagonali e sostengono, mediante pennacchi a tromba, il tamburo ottagonale – una costruzione tanto audace quanto semplice, le cui arcate ricordano quelle del cortile del Pappagallo e danno un effetto ancora più organico, per esempio, della crociera di Giovannino in Santa Maria del Popolo. La crociera serviva soprattutto come cappella, il cui altare era talmente spostato verso sud, da lasciare davanti a esso posto sufficiente per cerimonie sfarzose; forse Sisto IV stesso voleva assistere occasionalmente ai riti religiosi. Conformi alla dignità di una cappella sono anche l'insolita altezza e la forma sontuosa del tiburio: entrambi i piani sono articolati mediante ordini di paraste doricizzanti, di cui quello inferiore – come nella galleria dei papi della cappella Sistina – si unisce alle nicchie semicircolari con conchiglie, in una specie di motivo del Colosseo.

All'interno, tanto funzionale quanto monumentale, corrisponde un esterno dove, a partire dai porticì, attraverso la zona delle finestre e su fino ai due piani del tiburio, si susseguono l'uno sull'altro quattro ordini doricizzanti di basso rilievo. Nel tiburio gli ordini dell'interno corrispondono addirittura a quelli dell'esterno e sulle pareti esterne di entrambe le corsie essi si trovano, già in origine, tettonicamente disposti sotto le travi del soffitto piano. A questa consapevolezza tettonica di stampo albertiano e a questa audacia costruttiva si contrappongono arcaismi come le arcate poligonali della crociera e del porticato o i rapporti iperslanciati del portale marmoreo, riscontrabili non tanto in Giovannino, quanto in un altro artigiano architetto di quei decenni: Meo del Caprina (1430-1501). Di una generazione più giovane, questi, figlio di uno scalpellino, era nato a Settignano[83]. Fu discepolo dello scultore fiorentino Niccolò Baroncelli che, a sua volta, era stato discepolo di Brunelleschi, seguendolo forse già verso il 1449 a Ferrara come aiutante. Sotto Baroncelli e, dopo la morte di questi nel 1453, come maestro autonomo, Meo lavorò a progetti vicini ad Alberti, come l'arco del Cavallo e il Campanile, probabilmente fino al suo trasferimento a Roma verso il 1464, occupandosi non solo

Meo del Caprina, esterno del duomo di Torino.

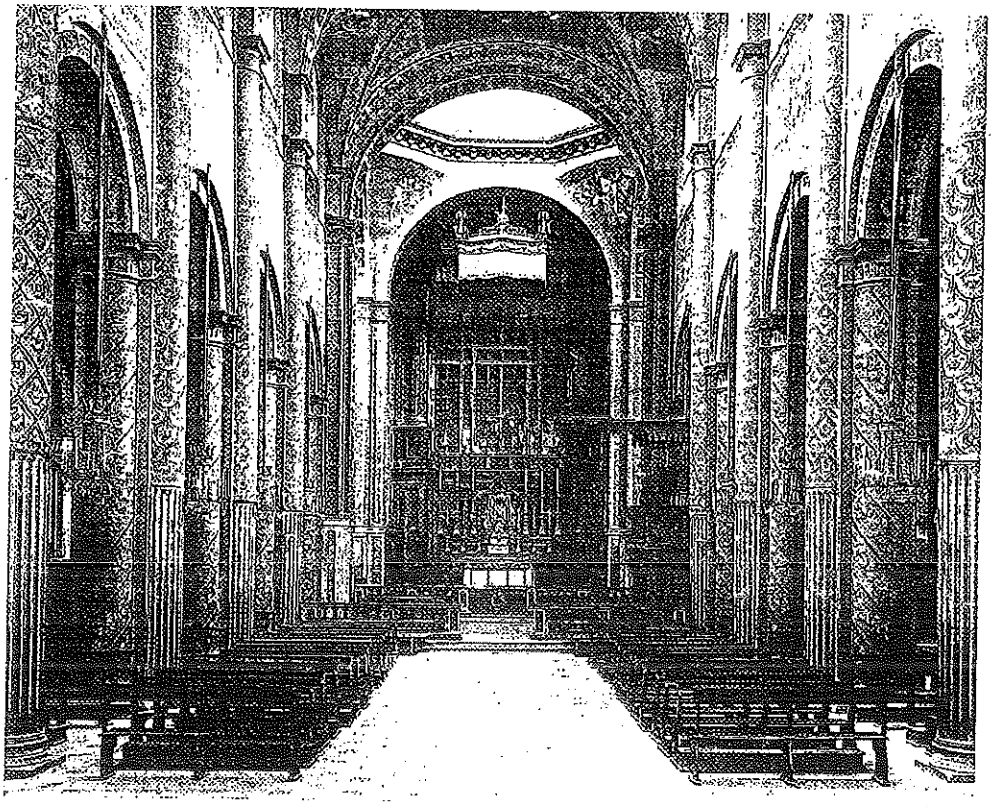


di ornamenti decorativi, ma anche di elementi tettonici come finestre e trabeazioni. E dunque dovette conoscere ben presto il linguaggio degli ordini vitruviani. Con analoghi compiti Francesco del Borgo lo impiegò verso il 1464 nella loggia delle Benedizioni di Pio II e al più tardi dal 1467 nel palazzo Venezia e negli edifici confinanti -- sia che si trattasse della panca della loggia inferiore del Palazzetto, di stemmi, finestre, porte, camini, scalini e mensole del cammino di ronda, che dei capitelli della loggia delle Benedizioni di Pio II. Meo dovette mantenere una grande bottega e crescere sempre più nella sua attività di capomastro, se nel 1471-72, nella continuazione dell'ambiziosa costruzione del coro di San Pietro, vi figura già come "muratore". Lì diventò socio di quel capomastro Giuliano di Francesco da Firenze, dietro il quale si ha validi motivi di pensare che si nasconda Giuliano da Sangallo[84]. Questi infatti, prima di progettare la sua prima costruzione fiorentina, il palazzo Scala, dovette essersi trovato in stretto contatto con Alberti e il cantiere di palazzo Venezia[85]. Non per niente annotò sulla copertina del Codice Barberiniano che "Giuliano di Francesco Giamberti architetto nuovamente da Sangallo chiamato" avrebbe iniziato questo libro a Roma nel 1465[86]. Anzi, alcuni elementi avvalorano l'ipotesi secondo cui i primi disegni di Giuliano si sarebbero ispirati direttamente ad Alberti. La collaborazione di Meo con Giuliano diventa ancora più probabile se si pensa che fu suo

fratello maggiore, Simone, a consegnare le pietre per la sacrestia del Santo Spirito, e che i presunti edifici di Meo sono più vicini al linguaggio di Giuliano che quelli di Giovannino o di Jacopo da Pietrasanta[87].

Tutto questo fa supporre che Meo stesso si trovasse in diretto contatto con Alberti. Che fin dall'inizio egli realizzasse dettagli più tettonici che decorativi e, a partire dalla fine del pontificato di Paolo II, sviluppasse le sue capacità fino a diventare capomastro muratore, potrebbe chiarire anche perché, nell'ospedale di Santo Spirito e nei relativi chiostri, l'elemento ornamentale abbia un ruolo così minimo[88] e in quei portali cada sotto il livello di quello di palazzo Venezia o della cappella Sistina. Evidentemente le capacità creative di Meo erano presenti più nel campo dell'architettura che in quello della decorazione.

L'attribuzione dell'ospedale di Santo Spirito a Meo è però giustificabile soprattutto in base alle sorprendenti comunanze con il duomo di Torino, da lui progettato a partire dal 1491 per Domenico della Rovere[89]. Il papa aveva accolto nella sua famiglia Domenico, il rampollo di una nobile famiglia piemontese che portava lo stesso cognome, lo aveva nominato poi cardinale e arcivescovo di Torino e gli aveva trasferito una delle cappelle mortuarie di Santa Maria del Popolo, nobilitando così la propria stirpe. Certamente per desiderio del cardinale, Meo si ispirò, sia per il sistema interno che di facciata e di cupola, alla chiesa preferita di Sisto IV, vale a dire a Santa Maria del Popolo, cominciata vent'anni prima. Pare inoltre che il cardinale avesse voluto una volta come quella della cappella Sistina, la cappella pontificia nella quale aveva assistito a innumerevoli servizi religiosi. In questo modo Meo poté allineare le lunette, i pilastri portanti, le finestre e le cappelle in una successione più rapida rispetto alle volte a crociera quadrate, aumentare quindi il numero dei pilastri come in Sant'Agostino, ma rinunciare all'alternanza di colonne e pilastri e agli speroni esterni. Assieme ai pilastri egli snellì anche le semicolonne, avvicinandone il rapporto a quello di colonnine medievali. Invece della tra-



Meo del Caprina, duomo di Torino, navata verso l'altare maggiore.

Jacopo da Pietrasanta, Sant'Agostino, Roma, veduta della navata centrale verso l'altare maggiore.

beazione sovrappose ai capitelli doricizzanti dei semplici blocchi d'imposta, analoghi a quelli che nel duomo di Pienza collegano la trabeazione alla volta. Anche le arcate a due ghiere contribuirono ad avvicinare il sistema delle pareti a edifici romanici come il duomo di Modena. Contemporaneamente si avverte però come Meo riuscisse a superare ovunque l'incongruenza degli edifici di Sisto IV – sia nei pilastri piegati della crociera, che creano un passaggio organico dalla navata centrale alla cupola, che nei pilastri del corpo longitudinale, le cui paraste collegano la navata centrale a quelle laterali. Evidentemente concordanza e coerenza gli stavano a cuore più che la vicinanza all'antico.

La comunanza con l'ospedale di Santo Spirito non sta solo nelle trombe sotto la cupola ottagonale e nelle forme dei trafori, ma soprattutto nell'articolazione dell'esterno. Come lì esso è circondato da due ordini completi doricizzanti. Associando la zona inferiore dei piedistalli alla scala e al cimitero sotto la chiesa, Meo aumentò la monumentalità dell'ordine inferiore e semplificò il sistema della parete. Mentre sui lati l'ordine superiore inizia solo sopra il tetto e quindi risulta proporzionato in modo relativamente tozzo, sulla facciata poggia direttamente sopra l'ordine inferiore, conferendole ancora maggior monumentalità – un'incoerenza questa che Meo cercò di nascondere in facciata con volute poco convincenti.

Raddoppiando le paraste della facciata egli poté inserire le cappelle nella parete esterna, senza mettere in pericolo la simmetria della facciata, come in Sant'Agostino. Collegò inoltre l'ordine inferiore a quello superiore tramite l'aggetto della trabeazione e, in modo analogamente tettonico, il frontone al tetto, come in precedenza nell'ospedale di Santo Spirito. Con le loro paraste allungate goticamente, anche i tre portali ricordano quello principale dell'ospedale di Santo Spirito e il loro intradosso, a forma d'imbuto, quello delle arcate dell'ospedale. Anche nel dettaglio decorativo essi si spingono difficilmente oltre gli anni ottanta.

Tuttavia proprio il dettaglio del dorico, l'aggetto e il raddoppio delle paraste in facciata differenziano il duomo dall'ospedale, lasciando intravedere l'influenza di Giuliano da Sangallo. Questi, sei anni prima, aveva articolato ugualmente le facciate della Madonna delle Carceri come la fronte di un tempio, servendosi di due ordini di paraste doppie, facendo aggettare il dorico inferiore nella trabeazione e sormontando ambedue con un frontone. Anzi, direttamente confrontabile è anche il semplice profilo dei capitelli dorici e delle relative basi. All'epoca Meo si trattenne più volte a Firenze e dovette conoscere esattamente gli edifici di Giuliano[90].

Nell'ospedale, l'uso dei mattoni aveva obbligato a una semplificazione dei profili. Ad ogni modo la riduzione della cornice superiore del piedistallo a una fascia astratta e della trabeazione a un architrave a tre fasce con gocciolatoio, come nel tramezzo della cappella Sistina, nonché l'impiego della base toscana, sono episodi molto insoliti per gli anni settanta. Nel piano superiore dell'ospedale l'ordine è completo e la sua alta trabeazione sembra riferirsi a entrambi i piani – al contrario degli ordini più canonici del duomo di Torino. I capitelli del piano superiore dell'ospedale presentano un profilo di gran lunga più vicino a quello del duomo di Torino.

Stilisticamente vicina all'ospedale di Santo Spirito è la chiesa di Santa Maria della Pietà al Camposanto Teutonico, iniziata verso il 1474 e terminata verso il 1500[91]. Ugualmente sollecitata dall'anno santo, questa chiesa venne eretta da una confraternita tedesca che si dedicava alla cura e tumulazione dei pellegrini poveri, compiti analoghi a quelli dell'ospedale di Santo Spirito. Come lì, quattro bracci si dipartono dalla crociera centrale sostenuta da arcate poligonali, e come lì essi sono realizzati in mattoni, originariamente scialbati, e muniti di imposte doricizzanti, mentre le finestre sono ornate con trafori goticheggianti. Nella Roma di quegli anni il modello di un *quincunx* è piuttosto singolare e potrebbe essere stato importato dalla Lombardia o dal Veneto. Dunque non è da escludere che il progetto risalga al capomastro esecutore, il lombardo Giorgio di Castiglione[92].

Se Meo del Caprina progettò nel 1491 per Domenico della Rovere il duomo di Torino, potrebbe aver costruito, già a partire dal 1480, anche il suo palazzo romano, cioè il palazzo dei Penitenzieri[93]. Co-





Jacopo da Pietrasanta, Sant'Agostino, la facciata in una veduta di fine Ottocento

me il palazzo Santi Apostoli anch'esso segue il modello di palazzo Venezia, e del Palazzetto imita addirittura la collocazione del giardino pensile che, come lì, è collegato al piano nobile. Qui tuttavia si apre sul giardino il vero e proprio cortile del palazzo – un'invenzione audace che sarebbe stata imitata nel Cinquecento. Le arcate, che continuano i tozzi pilastri poligonali del cortile, ricordano quelle dell'ospedale di Santo Spirito e di Santa Maria al Camposanto Teutonico, mentre i capitelli a foglie d'acqua hanno un effetto addirittura più arcaico. Questa fusione tra audacia architettonica e dettaglio tradizionale è a sfavore di Giovannino e a favore di Meo. C'è ben poco, qui, della vicinanza all'antico e del pensiero tettonico del palazzo di Pietro Riario e Giuliano della Rovere presso i Santi Apostoli.

Verso il 1496-97, vale a dire circa cinque anni dopo il duomo di Torino e circa cinque anni prima della morte di Meo, Domenico della Rovere fece iniziare la cattedrale di Montefiascone, e si è tentati nuovamente di attribuirne il progetto a Meo[95]. La chiesa inferiore ottagonale presenta un deambulatorio e probabilmente doveva preparare un ottagono senza pilastri, un tipo cioè come quello proposto quindici anni prima per Santa Maria delle Carceri e che si rifà al battistero fiorentino e a Santa Maria degli Angeli di Brunelleschi[96]. Purtroppo mancano i dettagli che potrebbero consentire deduzioni più esatte sull'attribuzione.

Uno spirito nuovamente diverso caratterizza la chiesa agostiniana di Sant'Agostino, opera documentata di Jacopo da Pietrasanta (1430 c.-99)[98]. Questi era probabilmente più vecchio di Meo, se apparve sulla scena già nel 1452 come "marmorario" in proprio e fornitore di porte, finestre e stemmi per gli edifici capitolini, forse sotto la direzione di Bernardo Rossellino[97]. E dovette essersi distinto per competenza e autorità e aver guadagnato la fiducia di Francesco del Borgo e dei Barbo, se nel 1463 risulta già avere la funzione di soprastante dei lavori alla loggia delle Benedizioni di Pio II e nel 1476

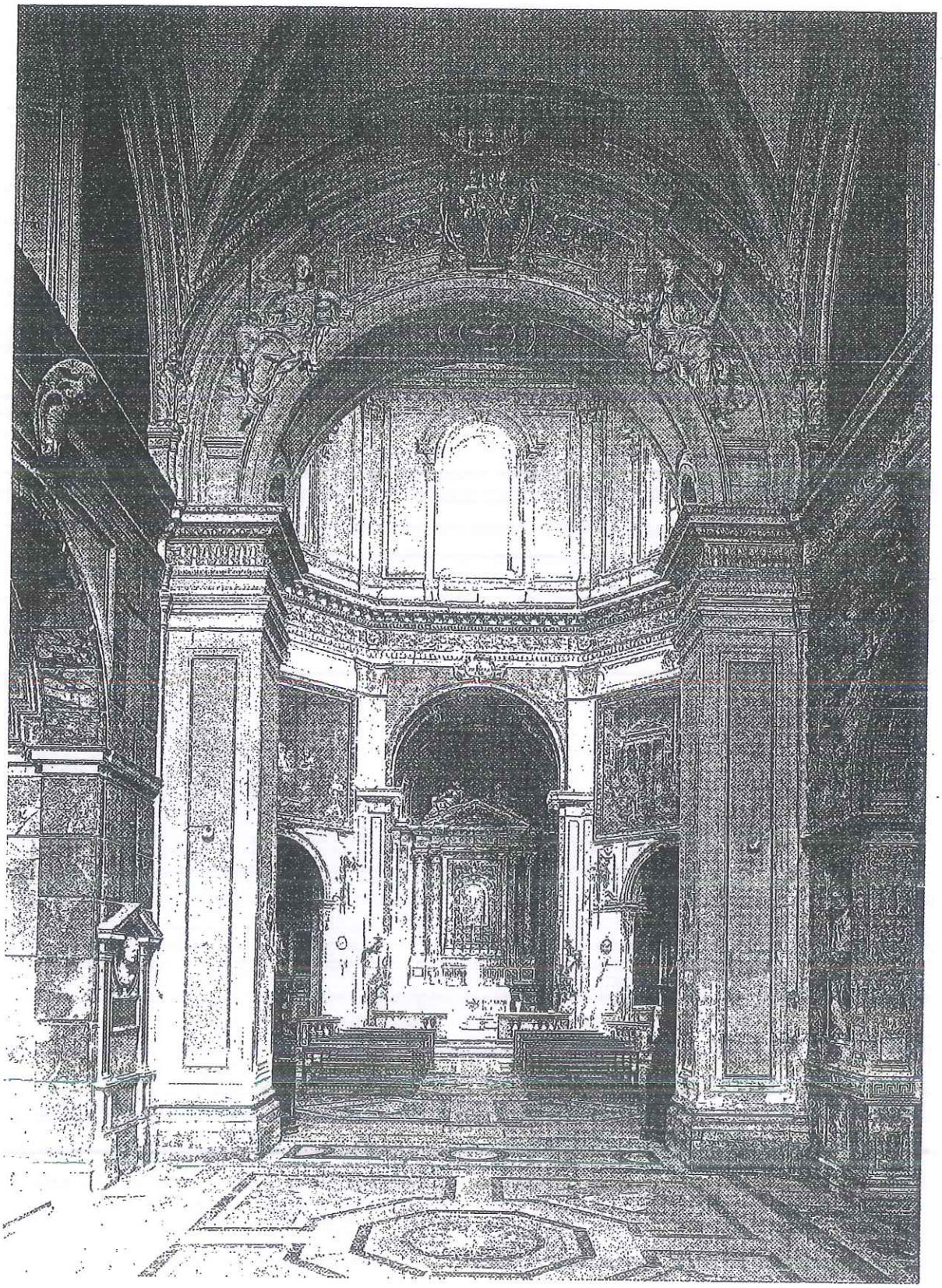
pagine seguenti
Santa Maria della Pace, il corpo ottagonale e la cupola.

Santa Maria della Pace, l'interno del corpo ottagonale visto dalla navata

di palazzo Venezia. Nel 1466 lo si trova citato per la prima volta come "architetto". Al contrario di Meo, è documentato a Roma anche durante i pontificati di Sisto IV e Innocenzo VIII come capomastro e scalpellino capo, ma solo con la commissione di Sant'Agostino appare come architetto progettista. Quando il ricchissimo cardinale Guillaume d'Estouteville trasferì nel 1479 la progettazione a Jacopo, erano già stati iniziati la crociera, il coro e i bracci del transetto, e quindi risultavano fissati anche gli assi delle tre navate. Dotando la navata centrale di tre volte a crociera su pianta pressoché quadrata e poggiando le imposte degli archi a sesto rialzato sui tronchi di trabeazione dell'ordine superiore, egli si riallacciò direttamente a quella sintesi tra basiliche gotiche e sale termali di epoca imperiale, già tentata da Rossellino nel transetto di San Pietro e da Giovannino in Santa Maria del Popolo. Invece delle colonne giganti cilindriche di Giovannino egli si servì di due ordini. Le semicolonne trionfali composite superano solo di poco in altezza le arcate, ma continuano in un secondo ordine, ugualmente composito, di paraste tozze, che si spingono fin sotto le finestre – un'ultima eco del linguaggio plastico di Rossellino e di Francesco del Borgo. Dando a ogni campata due arcate, egli ritornò all'alternanza medievale di colonne e pilastri, seguendo così una tendenza volta all'arricchimento del ritmo, riscontrabile già verso il 1474 nel duomo di Faenza di Giuliano da Maiano e verso il 1489 nel corpo longitudinale di San Pietro in Montorio. Gli alti piedistalli, le entasi e i capitelli compositi, tutti quanti già presenti in palazzo Venezia, dimostrano quanto maggior valore Jacopo riponesse nel dettaglio anticheggiante rispetto a Giovannino e Meo, mentre le foglie a punta dei capitelli, le lesene a cui sono addossate le semicolonne e la loro continuazione in archi perimetrali indicano che neanche egli si era completamente liberato dal pensiero medievale. Nelle larghe lunette Jacopo fu in grado di inserire due finestre ad arco e illuminare così il corpo longitudinale sostanzialmente meglio rispetto agli esempi di Santa Maria sopra Minerva, San Giacomo degli Spagnoli o di Santa Maria del Popolo. Quanto gli stesse a cuore l'illuminazione lo dimostravano gli occhi nei bracci del transetto, ma soprattutto la cupola emisferica ugualmente ispirata al progetto di Rossellino per San Pietro. Prima del rinnovamento ad opera di Vanvitelli essa non aveva infatti lanterna, ma un tamburo illuminato da finestre ad arco. Nelle navate laterali, le cappelle e le sovrastanti lunette presentavano a loro volta finestre forse ispirate al complesso sistema d'illuminazione di San Lorenzo a Firenze. Quelle delle navate laterali erano ben più alte delle basse arcate della navata centrale, e spingevano il tetto a spiovente di ciascuna navata laterale fin sotto le finestre di quella centrale. È difficile però che l'insolita altezza di quest'ultima fosse solo conseguenza di questo ambizioso sistema d'illuminazione e degli assi già esistenti. Estouteville veniva da Rouen e potrebbe aver insistito sui rapporti slanciati delle cattedrali del suo paese.

In considerazione degli assi delle navate laterali Jacopo poté spostare le paraste e i portali laterali della facciata solo leggermente a lato. E poiché il terreno per cappelle autonome come in Santa Maria del Popolo sarebbe stato difficilmente sufficiente, Jacopo scelse cappelle semicircolari come quelle di San Marco, e fece sporgere il corpo longitudinale oltre la facciata, come in Sant'Andrea a Mantova – un artificio poco adatto a una facciata così piatta. L'insolita altezza della navata centrale contribuì certamente a farne controventare le pareti con l'aiuto di speroni innalzati tra le cappelle, ugualmente ripresi dal Sant'Andrea di Alberti. Nella maggior parte delle rimanenti chiese romane del Quattrocento il problema venne risolto senza l'impiego di contrafforti e anche Jacopo si sarebbe potuto accontentare di due contrafforti per lato, rinunciando così anche alle poco fortunate volute nella facciata – anch'esse un motivo inventato da Alberti. Del resto sembra che la vicinanza a quest'ultimo e ai suoi modelli antichi gli stesse ancora più a cuore della statica. Nonostante il progetto tutto sommato audace e grandioso, nell'edificio si trovano altri punti deboli che difficilmente sarebbero apparsi in opere di architetti più puri ed esperti come Giovannino o Meo. Ciò vale non solo per numerosi dettagli della facciata, come la zona a-tettonica dello zoccolo, l'*horror vacui* dei campi ciechi superiori o la proiezione dei tetti delle navate laterali, dettata dal principio di corrispondenza, ma anche per

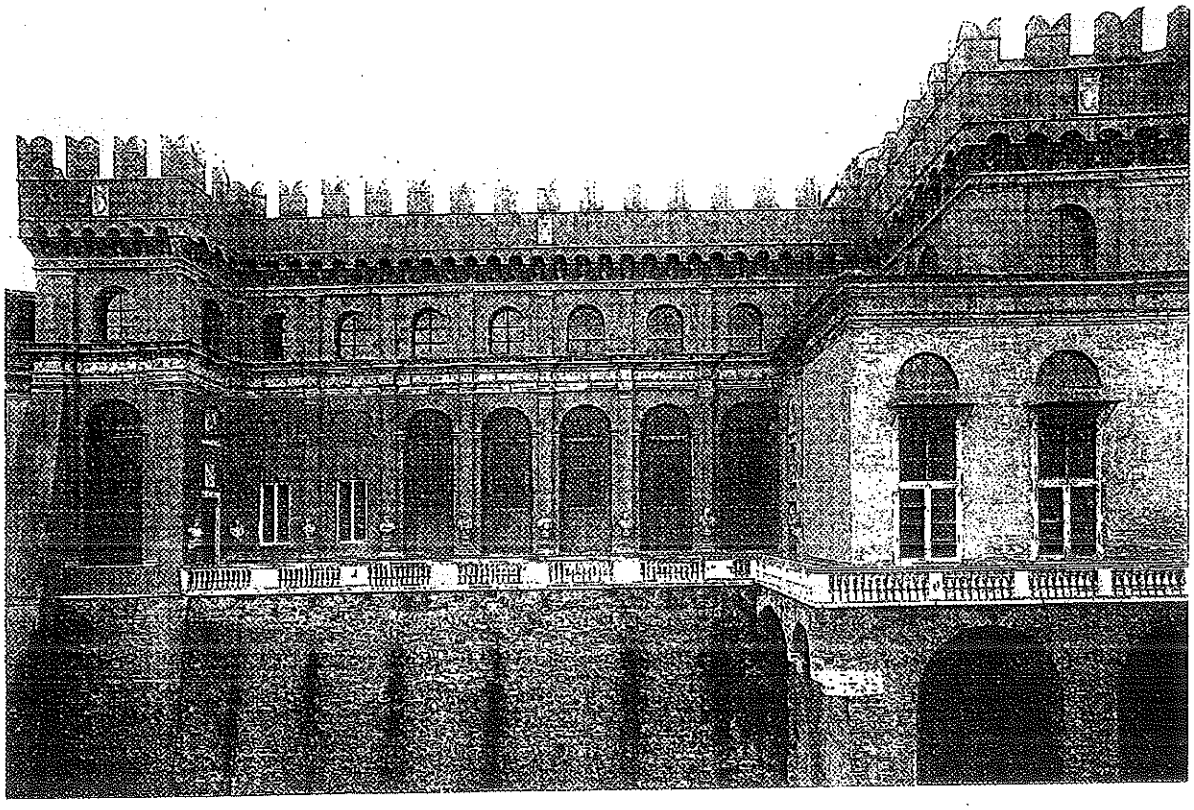




l'altezza continuamente differente delle imposte degli archi all'interno o per la coerenza poco perfetta dei bracci del transetto. Ovunque si avverte che, sebbene Jacopo conoscesse esattamente l'architettura dei precedenti decenni e soprattutto quella di Alberti, aveva avuto in fondo un'educazione da scalpellino. Egli badava soprattutto alla vicinanza all'antico dei motivi come il portale albertiano, senza però essere in grado di unire le singole parti in un sistema concordante, come Giovannino nel corpo longitudinale di Santa Maria del Popolo e soprattutto Meo del Caprina nel duomo di Torino[98]. Santa Maria della Pace, l'ultima importante nuova fondazione di Sisto IV, va attribuita piuttosto a Giovannino o Meo che a Jacopo[99]. Al più tardi a partire dall'autunno del 1483, il papa aveva fatto erigere tale costruzione su un'immagine miracolosa della Madonna come ringraziamento per la riconquistata pace dell'Italia, affidandola ai Canonici Regolari Lateranensi. Poiché non era prevista alcuna cappella supplementare per il coro, è evidente che essi avrebbero dovuto recitare le loro orazioni corali nell'ottagono – analogamente a quanto avveniva nei precedenti edifici "compositi", come il duomo o la Santissima Annunziata di Firenze. Anche qui il corpo longitudinale serviva per la comunità e per le cappelle supplementari. Se Sisto IV previde addirittura espressamente che il priore, anche in presenza di cardinali, fosse autorizzato a impartire la benedizione solenne, "mitra, annulo, baculo, et aliis pontificalibus insignis" dopo la messa, è evidente che egli aveva destinato l'edificio anche a cerimonie più impegnative[100].

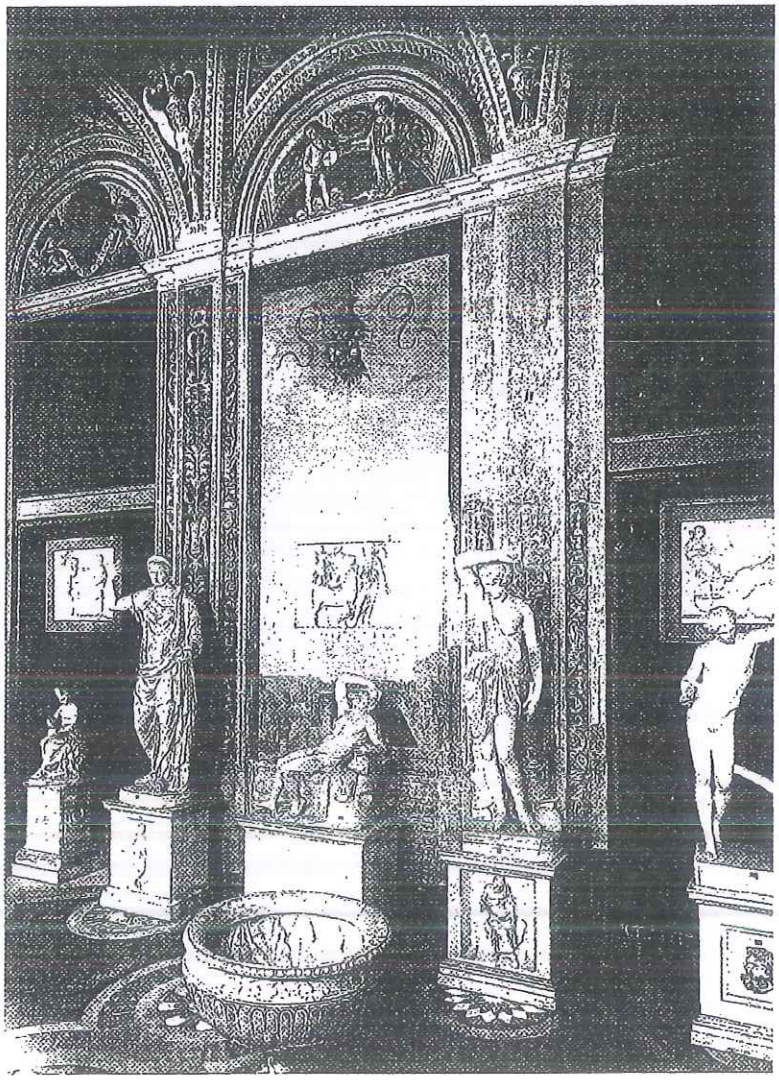
Al contrario dell'incoerente esterno di Sant'Agostino, ma paragonabile allo stereometrico tiburio dell'ospedale di Santo Spirito, l'esterno dell'ottagono di Santa Maria della Pace, con il suo ordine gigante sottile e doricizzante, la sua cupola, probabilmente coperta con semplici tegole e con la sua lanterna, doveva dominare evidentemente il panorama del rione Parione. La parte centralizzata e alta come una torre si apre su una navata corta e orizzontale, originariamente così bassa che il suo tetto copriva probabilmente solo una parte della finestra sud-occidentale dell'ottagono. Analogamente alle fi-

Belvedere di Innocenzo VIII, la facciata ad ali.



nestre all'interno della cappella Sistina, le cappelle semicircolari della navata erano collegate alle paraste mediante una cornice d'imposta a forma di serliana. L'interno della chiesa cresceva così gerarchicamente dalle basse cappelle, attraverso le arcate del corpo longitudinale fino all'ottagono slanciato e alla sua lanterna. Questo principio gerarchico si esprimeva anche nel rapporto tra le lesene che incorniciavano le cappelle, l'ordine doricizzante della navata e quello gigante e corinzieggiante dell'ottagono, dove le cornici dei piedistalli si accordavano addirittura alle imposte delle cappelle. La modesta facciata corrispondeva al corpo della navata, in quanto l'ordine doricizzante delle paraste rappresentava le pareti portanti e il frontone triangolare continuava il tetto, come nell'ospedale di Santo Spirito. Con i tre ordini doricizzanti dell'esterno e della navata l'architetto potrebbe aver voluto preparare il corinzio gigante del sacrario. L'altezza dell'ottagono, gli ordini doricizzanti, le cornici delle porte e i rapporti sono più vicini all'ospedale di Santo Spirito che a Santa Maria del Popolo o alla cappella Sistina, e si è pertanto tentati di pensare a Meo.

A un provato architetto di fortezze come Giovannino, piuttosto che a Meo o Jacopo, è attribuibile invece il Belvedere di Innocenzo VIII, nel quale il nuovo papa pare avesse investito 60.000 ducati, più di quanto destinato a qualsiasi altro edificio[101]. Anche se si trattava della prima villa di Roma dall'an-



Belvedere di Innocenzo VIII, l'interno della loggia verso valle.



Baccio Pontelli, facciata di San Pietro in Montorio, veduta dei primi del Novecento.

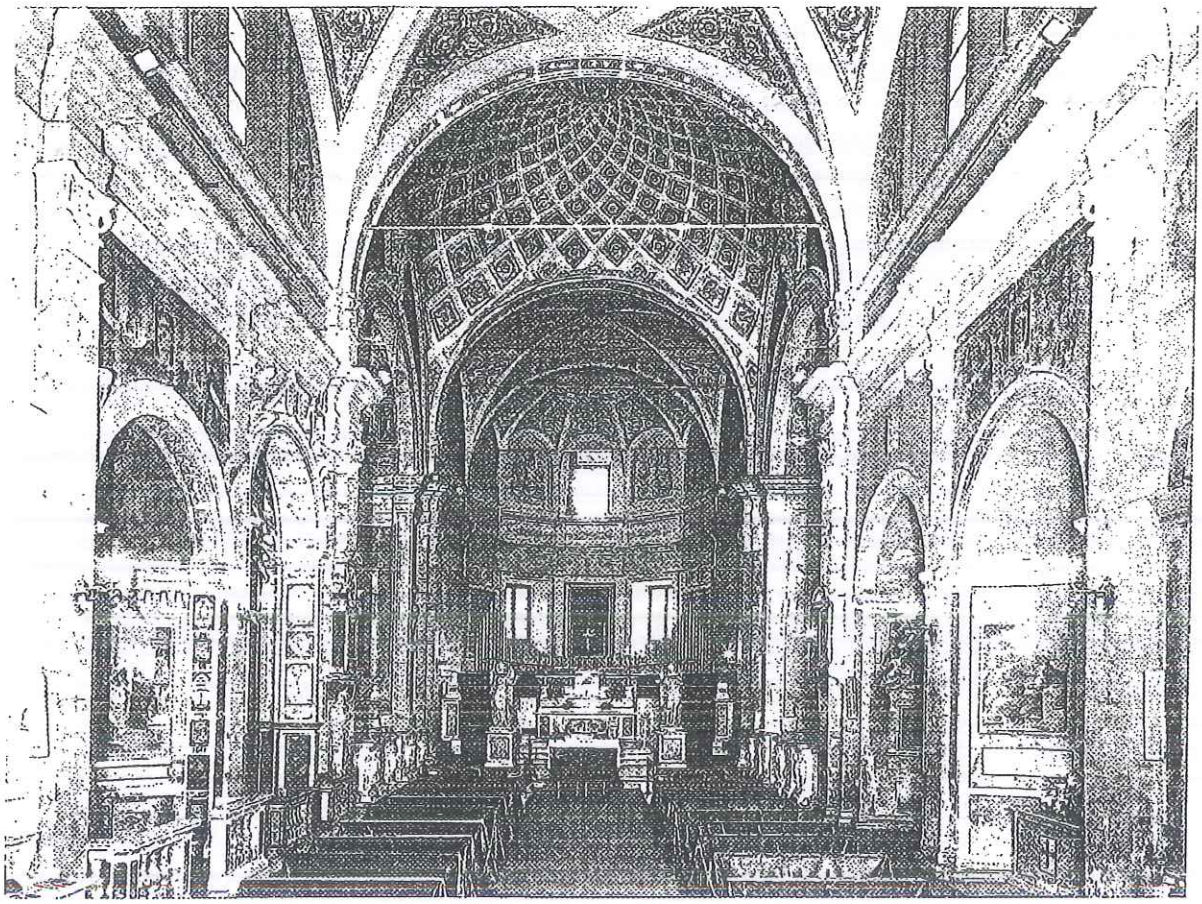
tichità in poi degna di tale nome, essa non si contraddistingueva ancora per l'eleganza cortigiana che Pontelli aveva iniziato a introdurre a Roma a partire dal 1482. Come nei precedenti palazzi urbani dei nipoti di Sisto IV, anche nel Belvedere la disposizione dei singoli ambienti non sottostava ancora ai principi della simmetria e assialità: la torre orientale con la camera da letto del papa era infatti meno sporgente di quella occidentale che proteggeva la terrazza dal sole, e comprendeva una loggia particolare per l'inverno. Come nel grande cortile di Giuliano della Rovere presso i Santi Apostoli, le arcate davanti alle stanze residenziali erano murate. L'ala orientale, aggiunta probabilmente ancora sotto Innocenzo VIII, seguiva l'andamento irregolare di un vecchio muro di fortificazione. Anche la mancanza di ogni rapporto assiale tra la merlatura e i piani con le paraste era ancora conforme allo spirito dei palazzi dei nipoti di Sisto IV.

Come il monastero di Santa Chiara a Urbino, iniziato poco prima, anche il Belvedere era costruito sul pendio ripido di una collina e si apriva sul paesaggio[102], ed è probabile che Innocenzo, e il suo architetto, fossero già a conoscenza del progetto urbinate grazie al suo stretto consulente, il cardinale Giuliano della Rovere, e al nuovo architetto di quest'ultimo, Baccio Pontelli[103]. Al posto delle arcate tozze e delle lesene subentra ora il motivo del Colosseo con paraste, già utilizzato più volte da Giovannino. I rapporti tuttavia sono insolitamente verticalizzati, e le lesene, molto slanciate, proseguono nell'aggetto e nelle paraste del piano superiore, leggermente più larghe: evidentemente questi impulsi verticali devono opporsi al peso della merlatura tozza e pesante del piano superiore. Allo spoglio architrave segue un fregio con mensole alternate a una specie di metope che – come consigliato da Alberti – sono ornate con vasi: una soluzione che si rifà nuovamente al Colosseo e al palazzetto Venezia.

Il motivo del Colosseo prosegue all'interno della loggia in modo ancora più conseguente di quanto non faccia nel palazzo di Giuliano della Rovere. Come lì, i pilastri all'interno si presentano come fasci di lesene dai quali si diparte la volta affrescata da Piermatteo d'Amelia. Tuttavia, come avviene in precedenza solo nel nartece di San Marco, questi fasci sono disposti attorno a tutta la loggia. Non per niente questo sistema, così insolitamente coerente e concordante nel rapporto tra esterno e interno e tra elementi addossati alle pareti e le volte, avrebbe trovato la sua diretta imitazione circa vent'anni più tardi nelle logge della Farnesina di Peruzzi[104]. Sulla più o meno contemporanea veduta, la facciata della loggia verso valle risplende in un bianco candido, mentre la terrazza poggia su robuste arcate cieche ed è protetta da una balaustrata di colonnine[105]. I dettagli tettonicamente corretti, ma disadorni e, nel piano superiore, addirittura grossolani, non si addicono né a Pontelli né tanto meno ad Antonio Pollaiuolo, al quale Vasari attribuì il progetto. E se Jacopo da Pietrasanta partecipò alla costruzione dell'edificio, lo fece probabilmente solo dopo la morte di Giovannino nel febbraio del 1486[106]. Simili profili si trovano nel cortile del palazzo di Giuliano della Rovere, nella facciata di Santa Maria del Popolo e nel grande campanile di palazzo Venezia[107].

Forse l'opera di Giovannino abbracciava ancora numerosi altri edifici. Egli potrebbe aver progettato così, assieme al famoso Fioravante Martinelli, anche il ponte Sisto – un compito che presupponeva nuovamente l'esatta conoscenza di antichi modelli come il ponte Cestio[108]. A un architetto di fortezze come Giovannino è più facilmente attribuibile anche il progetto della rocca di Bracciano e la sua grandiosa scalinata[109]. Le finestre a croce dell'esterno, poggiate su mensole, sono strettamente affini a quelle del palazzo di Giuliano della Rovere, mentre il vocabolario del cortile è sviluppato direttamente da quello di palazzo Venezia: i capitelli compositi delle colonne della scalinata derivano da quelli della loggia delle Benedizioni, mentre i capitelli dei pilastri ottagonali da quelli del Palazzetto. Anche i portali riccamente ornati presuppongono quelli di palazzo Venezia e quindi anche il dettaglio contribuisce a una datazione del progetto negli anni settanta.

Giovannino mantenne ad ogni modo fino alla morte un ruolo dominante nella fabbrica pontificia e infatti Pontelli è attestato come primo architetto del papa solo a partire dal 1487[110]. Nel linguaggio



Baccio Pontelli, navata di San Pietro in Montorio.

tettonicamente corretto, ma pragmaticamente semplificato di Giovannino, nell'audacia meno ortodossa e occasionalmente arcaicheggiante di Meo del Caprina e nell'incoerente eclettismo di Jacopo da Pietrasanta, lo stile di Alberti, Rossellino e Francesco del Borgo rimase vincolante per tutto il pontificato di Sisto IV, anche se si fece sentire sempre più la diretta influenza degli edifici dell'ultimo Alberti e probabilmente, alla fine del pontificato, già quella urbinate di Francesco di Giorgio e di Pontelli.

Baccio Pontelli e l'influsso urbinate: 1482-92

Il rinnovamento urbano di Roma, al quale Sisto IV si era dedicato con tanta passione, non trovò sotto i suoi due successori un'adeguata continuazione, anche se singoli progetti raggiunsero un livello infinitamente più alto. L'edificio sacro di gran lunga più importante di questo pontificato, San Pietro in Montorio, venne iniziato già verso il 1480 nei pressi del presunto luogo di martirio dell'apostolo Pietro[111]. Il progetto originario potrebbe essere stato con tetto a capriate e analogo a quello di Michelozzo per San Francesco al Bosco, a Firenze, dove quattro campate pressoché quadrate sfociano in un'abside poligonale[112]. Intorno al 1488, quando Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia stanziarono somme maggiori per l'edificio, pur insistendo sulla semplicità del progetto, dovette verificarsi un fondamentale cambiamento. Due campate, con volta a crociera, vennero assegnate alla navata e la quarta, similmente voltata a crociera, al coro dei monaci, mentre la terza venne contraddistinta mediante una volta a vela all'incrocio con cappelle maggiori a forma di esedre[113]. Con le cappelle e la trabeazione continua in aggetto sopra le paraste, il corpo longitudinale si avvicina a quello di Santa

Maria della Pace e il rapporto tra l'ordine e le volte a quello di Sant'Agostino. Come lì, ogni volta abbraccia due campate della parete. Al contrario di Sant'Agostino tuttavia, le paraste scandiscono tutte le campate nella zona delle cappelle, dove i larghi pilastri portanti si differenziano chiaramente dalle paraste decorative più strette. Solo dopo la partenza di Pontelli nel 1492, si inserirono i capitelli con la melagrana, alludenti alla conquista di Granata. Con essi, probabilmente anche le imposte allungate furono trasformate – con l'inserimento di capitelli – in un secondo ordine ridotto. Anche le volte, e con esse il secondo piano della facciata, risalgono solo agli ultimi anni del secolo.

Poiché l'ordine inferiore si spinge solo poco oltre la metà dell'altezza del vano, le volte acquistano un peso come in nessun precedente edificio del Quattrocento romano e contribuiscono essenzialmente alla spaziosità dell'interno. Le forze orizzontali hanno il predominio e, al contrario degli spazi compositi dell'epoca di Sisto IV, le singole parti si uniscono in un ambiente coerente: la stessa pianta ha un effetto più armonico di quella di Santa Maria del Popolo, di Sant'Agostino o di Santa Maria della Pace.

L'esterno a blocco chiuso risulta concepito per rendere il monumento ben visibile da lontano e in ciò è senza dubbio ispirato alla Madonna del Calcinaio presso Cortona, iniziata intorno al 1485[114]. Mentre lì tuttavia tutto l'esterno è rivestito di pietra e rispecchia l'articolazione delle pareti interne, qui lo è solo la facciata. Gli elementi addossati al suo piano inferiore diventano vere lesene, ovviamente derivate dai pilastri dell'arco di Tito, come indicato anche dalle basi. Anch'esse trovano completamento solo nel successivo ordine corinzio. Questo comprende però anche la zona della volta e corrisponde perciò ai due ordini superiori della Madonna del Calcinaio, lasciando alla finestra a rosone un più ampio respiro. Sui fianchi, probabilmente un tempo assimilati alla facciata con l'impiego di travertino finto, entrambi i piani sono uniti da lesene giganti che aggettano nella trabeazione tripartita e che una volta fiancheggiavano i plastici cilindri delle cappelle e delle esedre, senza comportare – come a Cortona – un dissonante spostamento delle finestre.

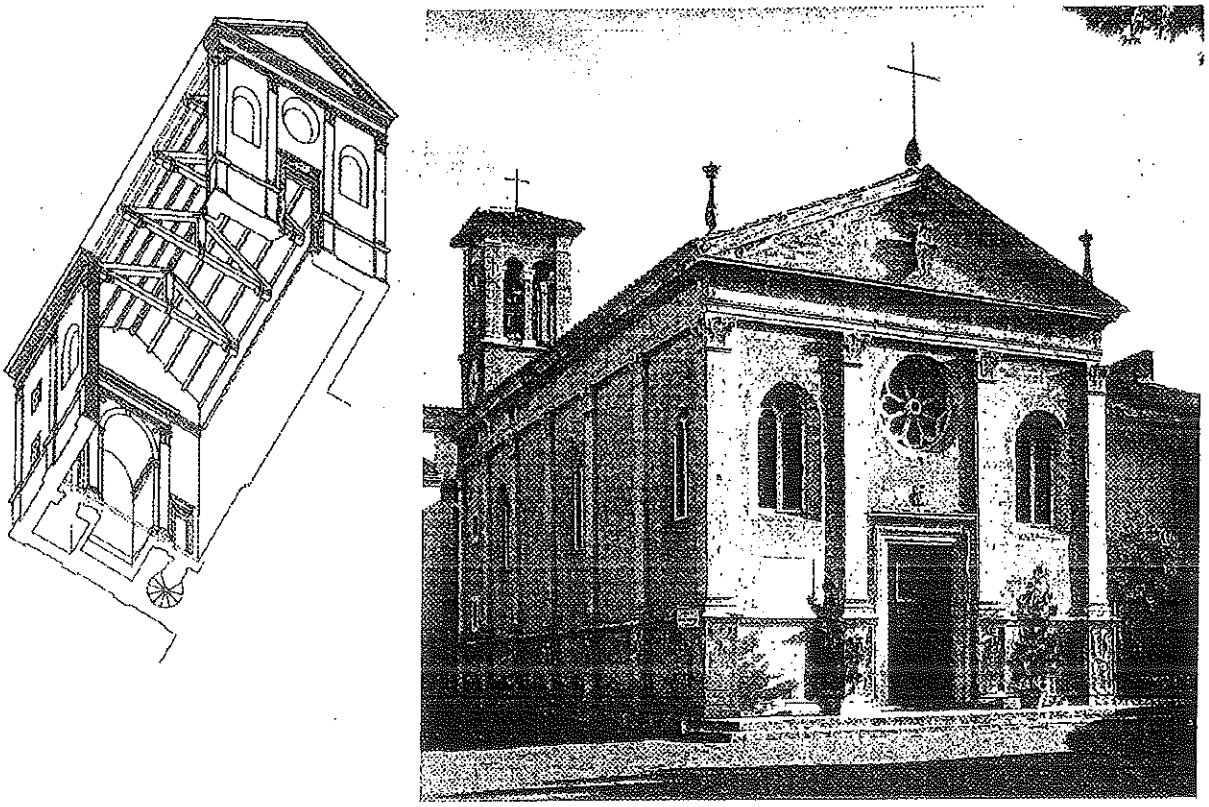
Con grande abilità Pontelli romanizzò il linguaggio di Francesco di Giorgio e legittimò in modo anticheggiante la sua tendenza, in fondo medievale, all'astrazione e al verticalismo, soprattutto dilatando e arrotondando lo spazio in ogni direzione, senza però arrivare a un interno altrettanto originale.

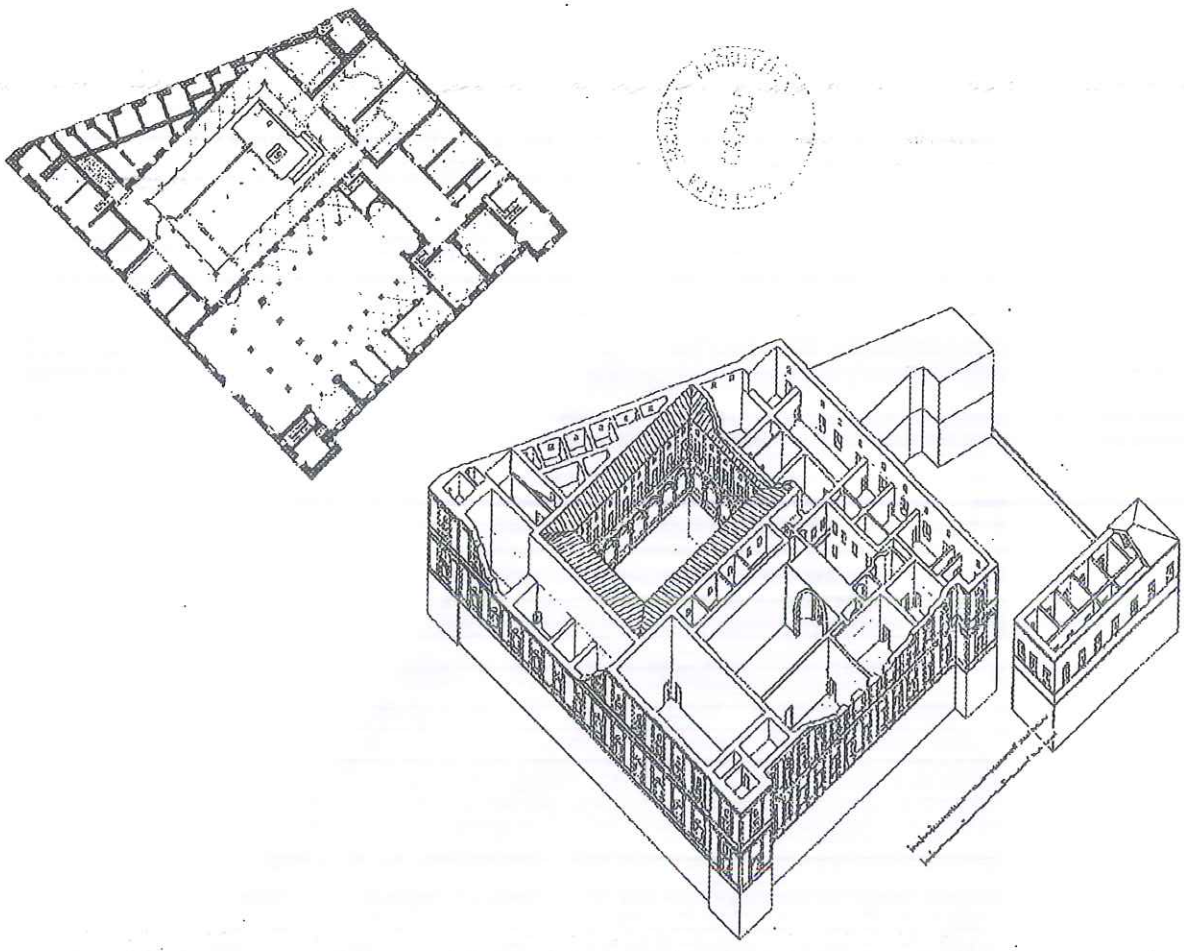
Nato a Firenze nel 1449, Pontelli era più giovane non solo dei rimanenti protagonisti di quei decenni, ma addirittura dello stesso Bramante[115]. Come il suo conterraneo e di poco più anziano Giuliano da Sangallo, anch'egli aveva concluso il suo apprendistato presso Francione. Dopo una pluriennale attività come intarsiatore e forse già anche come architetto nel duomo di Pisa, fu dal 1478 al 1482 il più stretto collaboratore di Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro a Urbino e certamente già allora attivo anche come architetto progettista. Come tale fu membro della corte urbinate, ma è solo nell'estate del 1482 che lo si incontra nella costruzione della chiesa di Orciano di Pesaro, fatta rinnovare dal fratello di Giuliano della Rovere, Giovanni, dal 1474 signore di Senigallia e Mondovì. Nel luglio del 1483 Pontelli ispezionò i lavori alla fortezza di Civitavecchia e venne considerato ancora fino al 1494 "antico servitore del cardinale ad vincula". In effetti pare che Giuliano della Rovere, che col tempo andava accontentandosi sempre meno dell'in fondo provinciale Giovannino de' Dolci, nel settembre del 1482, dopo la morte di Federico da Montefeltro, lo chiamasse a Roma, dove dovette superare una prima prova dimostrativa nell'appartamento del cardinale presso i Santi Apostoli[116]. Nelle panche su balaustri inserite negli stipiti delle finestre, nei fregi in stucco sotto i soffitti dell'ala sulla piazza o nel camino del salone nel piano nobile dell'ala occidentale del grande cortile, l'eleganza cortigiana fece il suo ingresso a Roma in modo ancora più imponente che nelle mensole – probabilmente anteriori – delle stanze sotto il salone. Al più tardi nella primavera del 1492 Pontelli sparì di nuovo da Roma. Purtuttavia solo poche opere come Sant'Aurea e il portale della rocca a Ostia, la chiesa di Orciano di Pesaro, il chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, elementi del cortile del castello di Camerino e alcune fortezze nelle Marche, sono attribuibili a lui con certezza. Il rimanente della sua opera è accertabile solo in base all'analisi stilistica.

Quando a Sant'Aurea a Ostia, la chiesa vescovile di Giuliano della Rovere, Pontelli fuse il tempio antico con le funzioni di una cappella di palazzo e di una cattedrale suburbana, spingendosi in tal modo oltre tutti i tentativi paragonabili dei suoi anni urbinati, doveva già essersi occupato intensamente dell'antichità[117]. Nonostante le modeste misure e la rinuncia a navate laterali, cappelle, crociera o volte, la costruzione si contraddistingue per una sovrana padronanza dei mezzi architettonici e per una perfezione formale difficilmente riscontrabile prima nel Quattrocento romano, dovuta solo alla pluriennale formazione di Pontelli a Urbino, presso la più raffinata corte d'Europa. Altrettanto intensamente però Pontelli dovette familiarizzare anche con l'architettura romana degli anni settanta. Come in San Pietro in Montorio, anche in Sant'Aurea si riallacciò a edifici di Sisto IV. E come nell'ospedale di Santo Spirito e nella Madonna del Calcinaio, anche qui fece correre attorno a tutto il corpo della chiesa un ordine di paraste, facendo corrispondere il frontone al tetto. Ma proprio tale confronto testimonia con quanta maggior sicurezza Pontelli proporzionasse la sua costruzione, quanto più tettonicamente ed energicamente le paraste slanciate sostenessero la pesante trabeazione e quanto più anticheggianti fossero non solo i modellati dei profili, ma anche la decorazione araldica a trofei o a fiaccole dei piedistalli.

Se si confrontano l'ordine e l'edicola dell'altare di Sant'Aurea con il portale della Rocca antistante, firmato da Pontelli, si nota come i profili del portale abbiano un effetto meno anticheggiante e più vicino all'ordine doricizzante dell'unica costruzione sicura di Pontelli del periodo precedente a quello romano, cioè la chiesa di Orciano di Pesaro[118]. Questa, da parte sua, ricorda il bagno nel palazzo Ducale di Urbino e la relativa anticamera, alla quale, accanto a Francesco di Giorgio, potrebbe aver collaborato lo stesso Pontelli[119]. In tal modo il portale della rocca di Ostia potrebbe porsi all'inizio dell'attività romana di Pontelli e risalire già all'epoca attorno al 1482-83. Nell'analogo portale di Grottaferrata[120], ma soprattutto in Sant'Aurea e in San Pietro in Montorio, nella porta corinzia della chie-

Baccio Pontelli, Sant'Aurea, Ostia, assonometria isometrica (da Frommel 1989) e veduta esterna



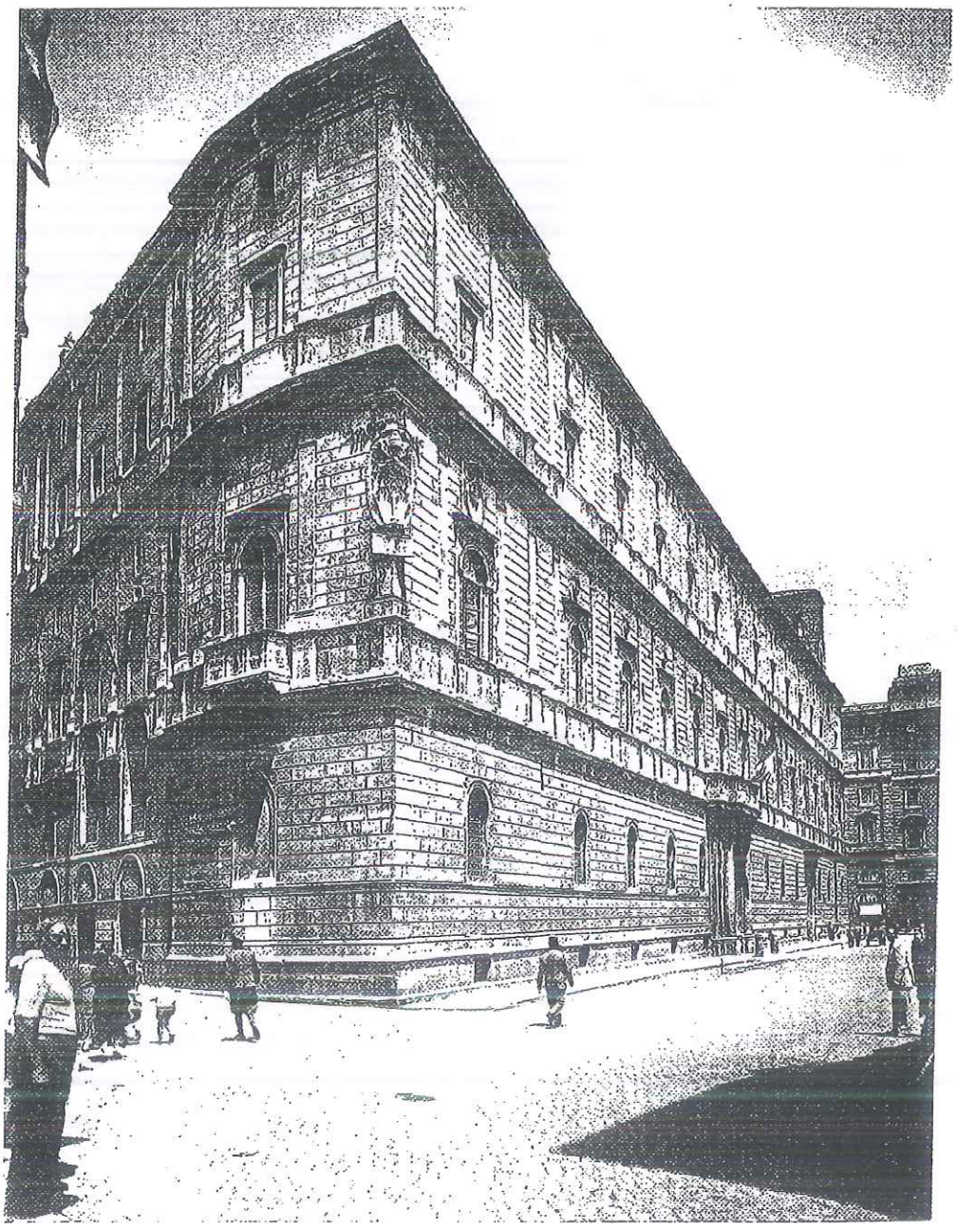


Roma, palazzo della Cancelleria, pianta del piano terreno con indicazione dei resti della precedente chiesa di San Lorenzo in Damaso (disegno di B. Schindler) e assonometria del piano nobile (disegno di J. Kraus).

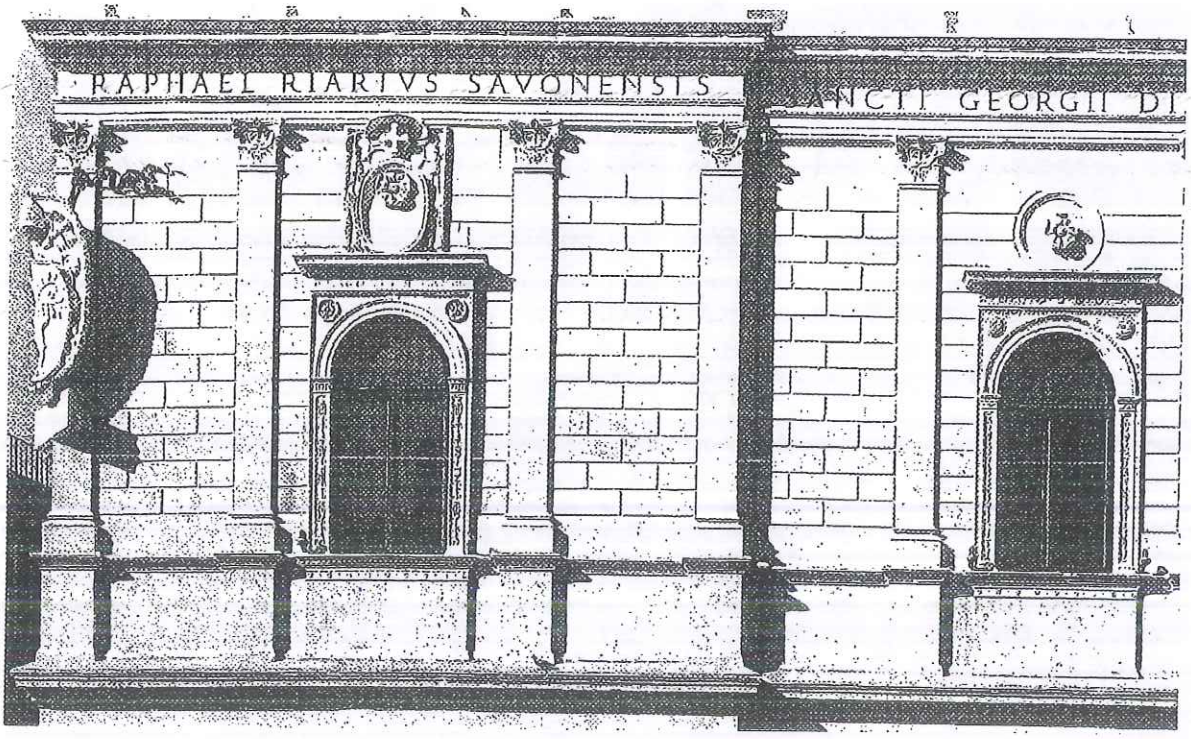
sa di Orciano o nella paragonabile porta Palatii del 1487 in Vaticano, i profili e l'imponente aggetto delle cornici hanno un effetto più maturo[121].

Solo questo stile più maturo degli ultimi anni di Pontelli è conciliabile con il progetto originario dell'edificio di gran lunga più importante del Quattrocento romano, il palazzo della Cancelleria[122]. Il committente, Raffaele Riario, era un nipote di Giuliano e Giovanni della Rovere. A capo della Camera Apostolica, egli era competente non solo per le finanze, ma anche per gli edifici e le fortezze dello Stato della Chiesa e quindi dal 1487 anche il superiore di Pontelli come "ingegniere del papa". Se Sulpicio da Veroli verso il 1487-88, a uno o due anni dall'inizio della costruzione, dedicò a Riario la prima edizione di Vitruvio, incitandolo nella prefazione alla costruzione di un antico teatro, è evidente che gli umanisti romani dovettero vedere nel cardinale il garante del rinnovamento dell'antica Roma, ed è probabile che lo stesso Riario avesse insistito per un'assoluta vicinanza all'antico, ancora più rigorosamente dello zio Giuliano. In questo contesto non solo si affidò probabilmente a maestri d'avanguardia come Pontelli, ma nella redazione finale del progetto coinvolse certamente anche umanisti e pittori come Mantegna e Melozzo, che si erano affermati come conoscitori e progettisti di dettagli antichi e si trovavano a Roma all'epoca del presunto progetto[123]. Ad ogni modo tra i collaboratori si trovava anche Andrea Bregno, i cui monumenti sepolcrali avevano preparato già il linguaggio decorativo della facciata e che poi collaborò effettivamente alle edicole delle finestre. Egli abitava al Quirinale e quindi potrebbe essere stato quell'"Antonio Montecavallo", al quale Vasari attribuì erroneamente la direzione della costruzione[124].

Pontelli potrebbe aver sorvegliato personalmente i lavori della Cancelleria al massimo per tre anni. Già nel maggio del 1492, vale a dire ancor prima della morte di Innocenzo VIII, risulta ricercato dalla Camera Apostolica, ai cui incarichi non aveva tenuto fede e alla quale doveva danaro[125]. Se nel marzo del 1494 si trattava ancora degli stessi debiti, è difficile che egli vivesse ancora a Roma. Nella primavera del 1492 erano state costruite tutt'al più parti della facciata, dell'atrio della chiesa, dell'ala destra e delle prime botteghe dell'ala sinistra. È probabile però che Pontelli avesse lasciato un modello esatto di tutto l'impianto, sulla base del quale poterono orientarsi i suoi successori, modificando solo i dettagli. In altro modo sarebbe difficilmente spiegabile come l'edificio avesse potuto raggiungere un'unità del tutto insolita per il Rinascimento nonostante un periodo di costruzione di



Palazzo della Cancelleria, veduta dall'angolo su via del Pellegrino intorno agli anni trenta del Novecento.

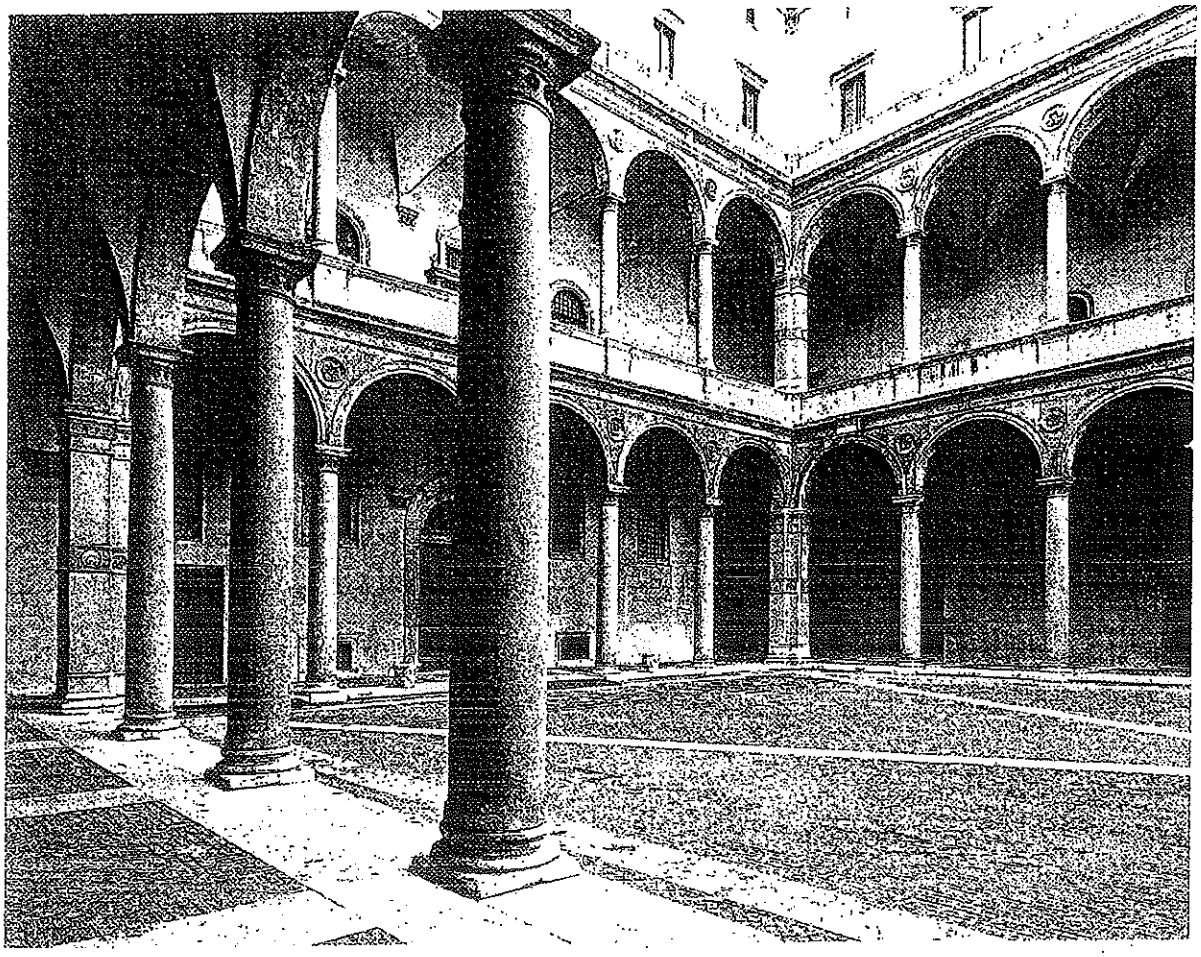


Palazzo della Cancelleria, facciata, particolare del piano nobile in corrispondenza con la torre d'angolo su via del Pellegrino.

trent'anni – e trent'anni tra i più innovatori della storia dell'architettura. Ad ogni modo occorre controllare fino a che punto le parti cominciate presumibilmente dopo il 1492, come il terzo piano, le facciate laterali, il cortile e gli ambienti interni, risalgano ancora al progetto di Pontelli.

La facciata rivela, già a un primo sguardo, che l'architetto della Cancelleria ruppe con la tradizione dei palazzi arcaici e pesanti dei nipoti di Sisto IV. Egli cercò di introdurre a Roma non solo il carattere urbano e la vicinanza all'antico dei palazzi Rucellai e Piccolomini, ma anche la ricchezza fastosa del palazzo Ducale di Urbino e del progetto per la Domus Nova di Mantova, o dell'interno di palazzo Venezia e della cappella Sistina. Anzi, la concordanza, fin nel sistema e nelle misure, delle arcate del cortile, lascia supporre che Riario desiderasse fin dall'inizio un forte accostamento a Urbino. Ma proprio il confronto tra i due edifici indica anche quale importante sviluppo avesse compiuto da allora l'architettura romana.

Con le sue quattro torri angolari la Cancelleria segue la tipologia non tanto di un palazzo quanto di un castello urbano. Esso è però liberato da tutti gli elementi di fortificazione, è rivestito di travertino e di marmo ed è determinato dai principi di simmetria e assialità, corrispondenza e coerenza, nonché dagli ordini vitruviani. Al contrario di castelli meno urbanizzati, come per esempio la più o meno contemporanea villa di Poggio Reale, e analogamente al palazzo di Urbino, i dintorni urbani conferiscono un'impronta sempre diversa alle rispettive quattro facciate, che rivelano l'eminente senso del progettista per un'articolazione differenziata. I due piani superiori della facciata inoltre non sono articolati mediante semplici ordini di paraste, come nei palazzi Rucellai e Piccolomini o nella Domus Nova, ma mediante una variante semplificata della travata ritmica, vale a dire, in fondo, dal motivo dell'arco trionfale. Evidentemente l'architetto si ispirò qui al Sant'Andrea di Mantova e alla tendenza di Alberti a sostituire la monotonia paratattica con ritmi più complessi e più significativi, già sperimentati da Rossellino nell'architettura dipinta del cortile di palazzo Piccolomini[126], da Giuliano da Maiano nel duomo di Faenza e probabilmente dallo stesso Pontelli all'interno di San Pietro in Vincoli.



Palazzo della Cancelleria, il cortile in una veduta dei primi del Novecento.

Nella gerarchia di un pianterreno subordinato, un piano nobile dominante e un piano superiore leggermente meno dominante, come anche nella disposizione della pianta, il palazzo segue la tradizione di palazzo Venezia e degli edifici a esso ispirati. Il pianterreno così, a differenza dei modelli dell'Italia centro-settentrionale, non ha un ordine e termina con una trabeazione abbreviata e ispirata all'imposta dell'arco di Tito, come a San Pietro in Montorio o nel campanile di Orciano. Non solo i conci rettangolari dell'*opus isodomum*, ma anche gli ordini slanciati, poggianti su alti piedistalli, rivelano la loro provenienza romana[127]. Né a Mantova, Urbino o Milano, né a Firenze, ma solo a Roma, a partire da Francesco del Borgo e dai suoi successori, gli ordini vennero articolati in modo similmente tettonico e questa tradizione venne continuamente perfezionata da Pontelli a partire da Sant'Aurea a Ostia. Proprio il confronto con le facciate di Santa Maria del Popolo o di Sant'Agostino evidenzia la sua capacità di unificare i singoli elementi in un sistema ben proporzionato e di strutturare il dettaglio in modo più unitario e perfetto.

L'elemento più bello della facciata sono le edicole festose del piano nobile, riprese quasi letteralmente dalla porta dei Bòrsari a Verona, che Riario e il suo architetto potrebbero aver conosciuto tramite Mantegna o Bregno[128]. Esse erano congeniali allo stile di Pontelli in quanto collegavano un ordine tettonico e un ricco ornamento antico, utilizzato fino ad allora solo in qualche portale e negli interni. L'architetto dunque non si accontentò di allungare i rapporti delle loro paraste e di avvicinare i motivi della loro decorazione al suo linguaggio, ma le legò anche per la prima volta nel sistema dell'ordine, facendo continuare la zona dei loro piedistalli nella balconata. Solo l'edicola della facciata

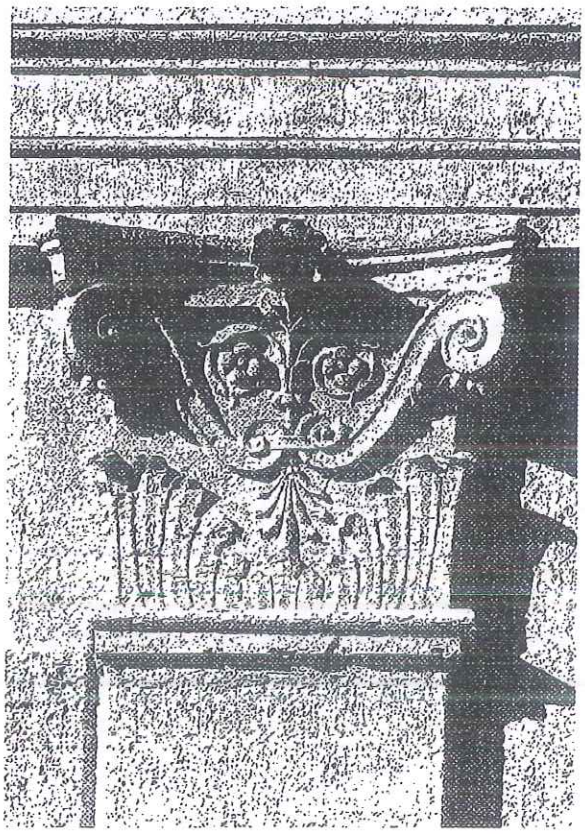
sulla piazza della torre sud-orientale è paragonabile fin nel dettaglio alla porta Palatii, realizzata probabilmente dallo stesso Pontelli nel 1487, e al camino nel piano superiore del palazzo di Giuliano della Rovere, e quindi il successore di Pontelli potrebbe aver modificato leggermente le altre edicole a partire dal 1492. Al linguaggio decorativo di Pontelli sono difficilmente confrontabili anche i dettagli del cortile, che perciò seguirebbe il suo progetto solo nelle misure generali[128].

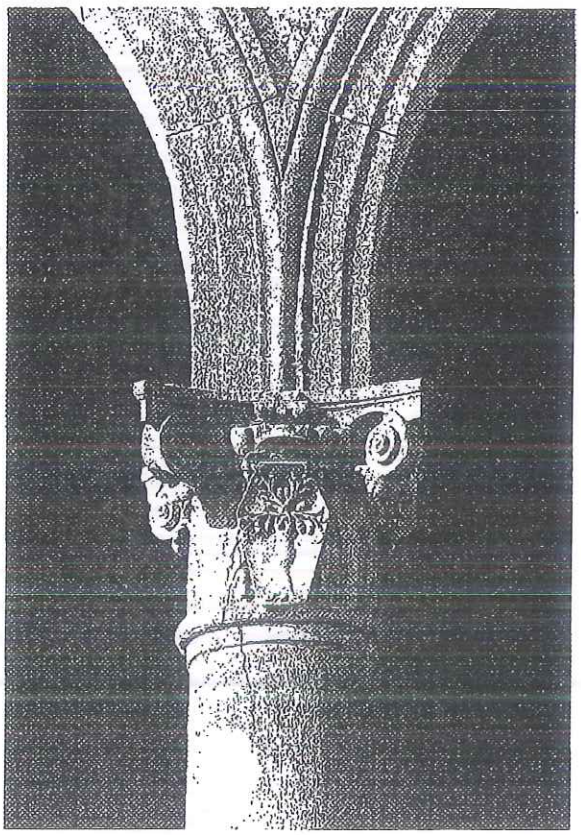
Riario fece nascondere la nuova chiesa capitolare, che sostituiva la veneranda basilica paleocristiana di San Lorenzo in Damaso distrutta dal palazzo, dietro la facciata di quest'ultimo, contrassegnandola solo con una parte dell'iscrizione[130]. Nella progettazione della nuova chiesa Pontelli si trovò dunque legato agli assi e ai diversi livelli del palazzo. Per una navata centrale allungata del tipo delle basiliche paleocristiane o anche della maggior parte delle chiese quattrocentesche sarebbero stati d'ostacolo il cortiletto posteriore e i saloni adiacenti, mentre per l'altezza ebbe a disposizione tutti e tre i piani. Egli fece di necessità virtù e dando alla navata centrale una larghezza di 15 metri e un'altezza di circa 21, le conferì dimensioni simili a quelle della Curia, il presunto tempio di Saturno[131], e una semplicità monumentale come ebbero solo pochi ambienti del Quattrocento romano. Sul terreno rimanente creò poi una gran quantità di cappelle e ambienti secondari per le numerose funzioni della basilica. Poiché la chiesa poteva essere illuminata solo dal cortiletto occidentale e dalle finestre del pianterreno della facciata e del cortile, Pontelli o i suoi successori diedero al presbiterio una pianta rettangolare come in Sant'Aurea e ne aprirono la parete in una grande finestra circolare.

Questa cupa grandezza si lega a un vocabolario molto più spartano rispetto a quello dell'adiacente cortile: i pilastri tozzi di travertino, ornati dalle rosette dei Riario, poggiano ancora oggi su alti piedistalli e terminano con la caratteristica cornice d'imposta di Pontelli. Sopra alle arcate seguiva un cornicione corrispondente all'esterno, e nello stesso presbiterio piatto non c'era alcun ordine vero e

Palazzo della Cancelleria, un capitello dell'ordine del piano nobile in facciata.

Grottaferrata, abbazia, un capitello della loggia sul cortile.





proprio. Una decorazione delle enormi superfici delle pareti sarebbe stata appena visibile data la mancanza di ogni finestra nelle pareti della navata centrale.

Nella sua ampia spaziosità, nei suoi rapporti monumentali, ma equilibrati, e nella bellezza dei suoi materiali e dei suoi dettagli, il cortile della Cancelleria può essere considerato il più perfetto del Rinascimento. Ciò vale soprattutto per la loggia d'ingresso, dove l'arcata centrale è leggermente più grande e contraddistinta dal granito rosa e da basi più ricche delle colonne, dove le venature arancioni dei pilastri d'angolo sono tra loro simmetriche, e le mensole e le rosette del cornicione sono in diretto rapporto con l'ordine di paraste. Anche il grande scalone, che continua la loggia assialmente e comincia con un pianerottolo, supera sotto certi aspetti il suo modello a Urbino.

Il progetto originale di Pontelli potrebbe essere stato più vicino a quello dei suoi cortili di Grottaferrata e Camerino e al suo chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia. A Grottaferrata la mano di Pontelli è attestata dal portale, in cui egli sviluppò ulteriormente le forme di quello della rocca di Ostia[132]. Le imposte e gli archivolti, tra loro intersecati, del portico frammentario del monastero sono confrontabili a quelli del cortile di Camerino, iniziato nel 1489 per Giulio Cesare Varano, il suocero della figlia di Giovanni della Rovere, ma probabilmente solo fino all'architrave conforme al progetto di Pontelli[133]. Ancora superiore ai due per qualità esecutiva è il citato chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, fatto iniziare da Giovanni della Rovere nel 1491[134]. Se in conformità della situazione gli archivolti e i capitelli compositi vi sono decorati anche più economicamente, essi sono tuttavia ben confrontabili a quelli di Grottaferrata. Nel cortile del contemporaneo palazzo Gondi, Giuliano da Sangallo invece, a cui è stato attribuito anche il cortile di Grottaferrata, alzò gli archivolti su nudi blocchi d'imposta, profilandoli in modo più vigoroso e intersecandoli tra loro in modo più virtuosistico[135]. E poiché i lavori a Grottaferrata furono interrotti proprio contemporaneamente alla scomparsa di Pontelli[136], egli resta l'autore più probabile anche del frammentario chiostro. Prima del 1492 ad ogni modo Giuliano della Rovere non ebbe alcun motivo di rinunciare ai già sperimentati servizi di Pontelli proprio nel caso di una fortezza come quella di Grottaferrata. Qui Pontelli si sarebbe comunque accontentato della colonna d'angolo della natia Firenze, mentre è caratteristico per i suoi altri cortili il pilastro d'angolo urbinate con semicolonne e lati interni nudi.

La ricchezza di invenzioni, l'ampiezza delle variazioni e il carattere architettonico primordiale degli edifici romani attribuibili a Pontelli assicurarono la sua fama fino all'epoca di Vasari, sebbene questi non avesse conosciuto nessuno degli edifici propriamente suoi. Se nel suo rinnovamento di Roma Sisto IV si era accontentato di artigiani affermati, provenienti dalla bottega di Francesco del Borgo, e di edifici più funzionali che innovativi, con la Cancelleria l'architettura romana raggiunse un livello insuperato nelle stesse Firenze e Milano. Questo, in fondo, fu il merito di quel Giuliano della Rovere che, con la chiamata dei Sangallo, avrebbe dato più tardi un'impronta indelebile anche agli anni novanta e, al suo ritorno dalla Francia, avrebbe dato il via al secondo Rinascimento[137].

Il pontificato di Alessandro VI e Antonio da Sangallo il Vecchio

Dopo l'uscita di scena di Pontelli, Giuliano della Rovere, Raffaele Riario e il nuovo papa dovettero cercare nuovi architetti. E poiché nel marzo del 1492 era morto Lorenzo de' Medici e i suoi figli non mostravano di voler sviluppare la stessa intensa attività edilizia del padre – "per essere ferme in Fiorenza tutte le fabbriche pubbliche e private" – è possibile che pensassero già allora a Giuliano da Sangallo[138]. Giuliano della Rovere potrebbe averlo conosciuto già verso il 1471-72 nelle fabbriche vaticane. Vasari, direttamente informato sui Sangallo, riferisce che Giuliano sarebbe arrivato a Roma sotto Alessandro VI, dove avrebbe progettato per il cardinale della Rovere un modello del palazzo presso San Pietro in Vincoli e per il papa il soffitto di Santa Maria Maggiore. Se Vasari fa risalire ai precedenti anni un soggiorno di due anni di Giuliano a Roma e il suo lavoro alla rocca di Ostia, è probabile che ciò sia dovuto a una delle ormai note confusioni dello stesso Vasari e dei suoi garanti: è molto

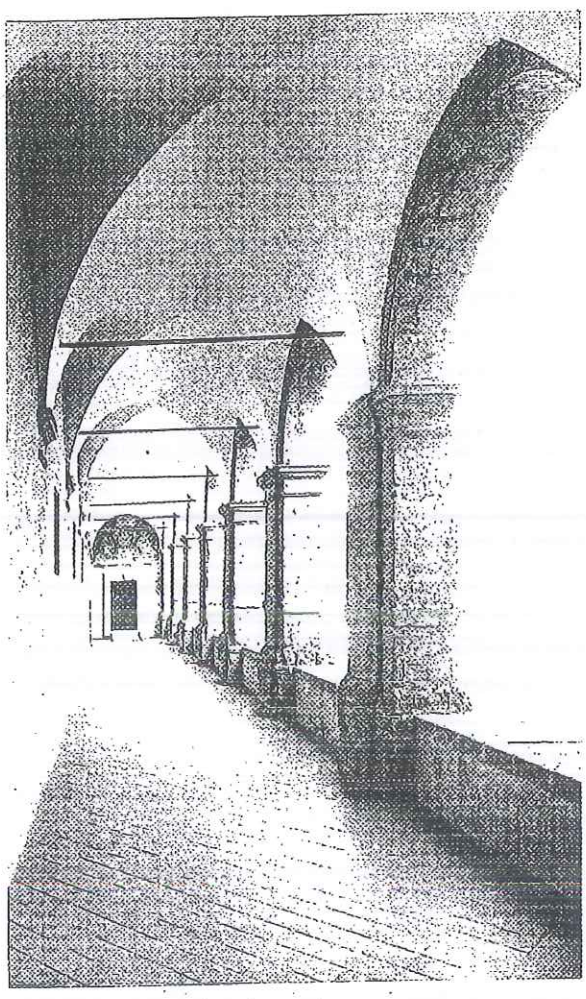
più probabile che Giuliano si trattenesse a lungo a Roma tra l'inverno del 1493 e la primavera del 1494, e cioè dopo la scomparsa di Pontelli. Quando il cardinale della Rovere fuggì da Roma nell'aprile del 1494[139], portò con sé Giuliano e lo incaricò della costruzione di un sontuoso palazzo di famiglia a Savona, sua città natale[140].

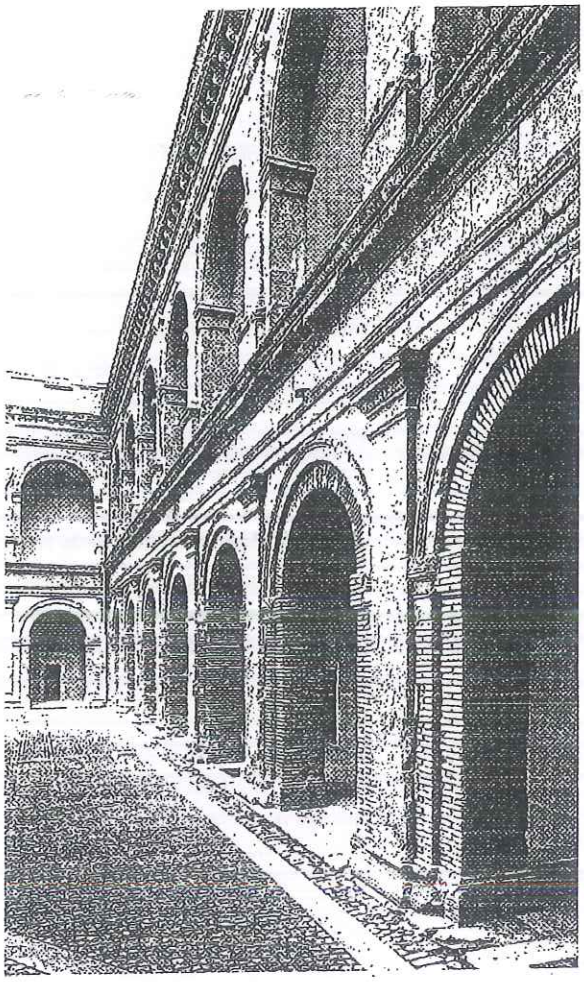
È inoltre probabile che Giuliano chiamasse ben presto anche il fratello minore, nonché suo stretto collaboratore, Antonio il Vecchio (1460-1534), a Roma, dove già nell'ottobre del 1493 continuò nell'incarico, già di Pontelli, di architetto delle fortezze della Camera Apostolica[141]. Con continue interruzioni Antonio dovette essere presente a Roma durante tutto il pontificato di Alessandro VI – l'unico architetto di rango ivi documentato tra la partenza di Giuliano e l'arrivo di Bramante alla fine del 1499. I fratelli Sangallo si erano già affermati a Firenze come costruttori di fortezze, e proprio le carriere di Francesco di Giorgio e di Pontelli dimostrano quanto gli architetti militari fossero ricercati in quegli anni di guerra[142] A partire dal 1493 Alessandro VI fece rafforzare la fortezza di Castel Sant'Angelo e l'adiacente passetto e fece erigere nel giardino del castello un casino con merlatura e loggia, affrescato poi dal Pinturicchio[143]. Nel 1494 venne terminata la torre Borgia e nel 1497 la porta San Pietro[144]. Forse già nello stesso anno il papa, colpito dalle capacità di Antonio[145], gli fece preparare un primo modello per la rocca di Civita Castellana[146], mentre pare che i lavori cominciassero solo nel 1499, quando Cesare Borgia si avviava a diventare "il principe" di Macchiavelli. Nel 1501-02 seguì la ristrutturazione del castello di Sermoneta per lo stesso Cesare[147]. Anche il soffitto di Santa Maria Maggiore, che Giuliano potrebbe aver progettato già verso il 1493, restò nelle mani di Antonio[148], per il quale il papa sarebbe stato preso da grande simpatia, dopo aver lasciato partire Giuliano mal volentieri[149].

L'opera più importante di Antonio in quegli anni fu senza dubbio il cortile della rocca di Civita Castellana con gli adiacenti appartamenti, forse il "palazo", destinato a Cesare Borgia. Qui egli riprese due dei motivi più importanti della cerchia di Alberti, ai quali Pontelli si era interessato poco, vale a dire il motivo del Colosseo e la sovrapposizione degli ordini vitruviani. In ciò egli seguì senza dubbio Francesco del Borgo e suo fratello Giuliano che già nel 1473, nel cortile di palazzo Scala, avevano ripreso la sovrapposizione di dorico e ionico, il motivo del Colosseo, nonché il suo collegamento con logge voltate a botte[150].

Benché sia molto probabile che Giuliano avesse conosciuto Alberti ancora personalmente e ne avesse seguito i progetti, prendendoli come esempi, egli, come i suoi contemporanei fiorentini, diede sorprendentemente poco valore alla coerenza e alla sistematicità dell'edificio, come mostra già di per sé la rinuncia all'articolazione delle pareti delle logge di palazzo Scala. Lo stesso vale per la villa di Poggio a Caiano o per il cortile di palazzo Gondi, e anche Antonio procedette in modo sorprendentemente inconseguente quando, pur addossando lesene ai lati interni dei pilastri delle logge di Civita Castellana, nella parete opposta poggiò la volta su mensole. Mentre anche i rapporti relativamente tozzi delle arcate ricordano gli edifici fiorentini di Giuliano, Antonio, sei-sette anni dopo l'inizio della sua carriera romana, nel dettaglio dei capitelli e delle cornici si spinse chiaramente oltre la Madonna delle Carceri di Giuliano, avvicinandosi ai prototipi antichi. Non c'è dubbio però che fosse stato il fratello a rendergli familiari gli ordini antichi e i canoni vitruviani[151].

Anche negli stupendi portali a bugnato Antonio poté basarsi su presunte opere fiorentine del fratello, come palazzo Ricasoli[152]. Lì sia il portale che le finestre e gli spigoli esterni sono rafforzati con conci e il bugnato si concentra dunque in singole parti, al contrario dei palazzi Vecchio, Medici o Pitti. Antonio diede alle bugne lisce una nuova plasticità e una superficie più grezza, più simile a quelle impiegate da Michelozzo sul muro esterno del giardino di palazzo Medici[153], subordinandole al sistema tettonico di una vera edicola. In breve, fondò l'ordine rustico di carattere fortificatorio[154] e, non a caso, proprio nel corso del pontificato bellico di Alessandro VI. Nella porta di San Pietro non solo rivestì lo zoccolo con bugne plastiche analoghe a quelle riprese poi alcuni anni più tardi da Bramante a





Antonio da Sangallo il Vecchio, rocca di Civita Castellana, loggia sul cortile, interno del piano superiore ed esterno.

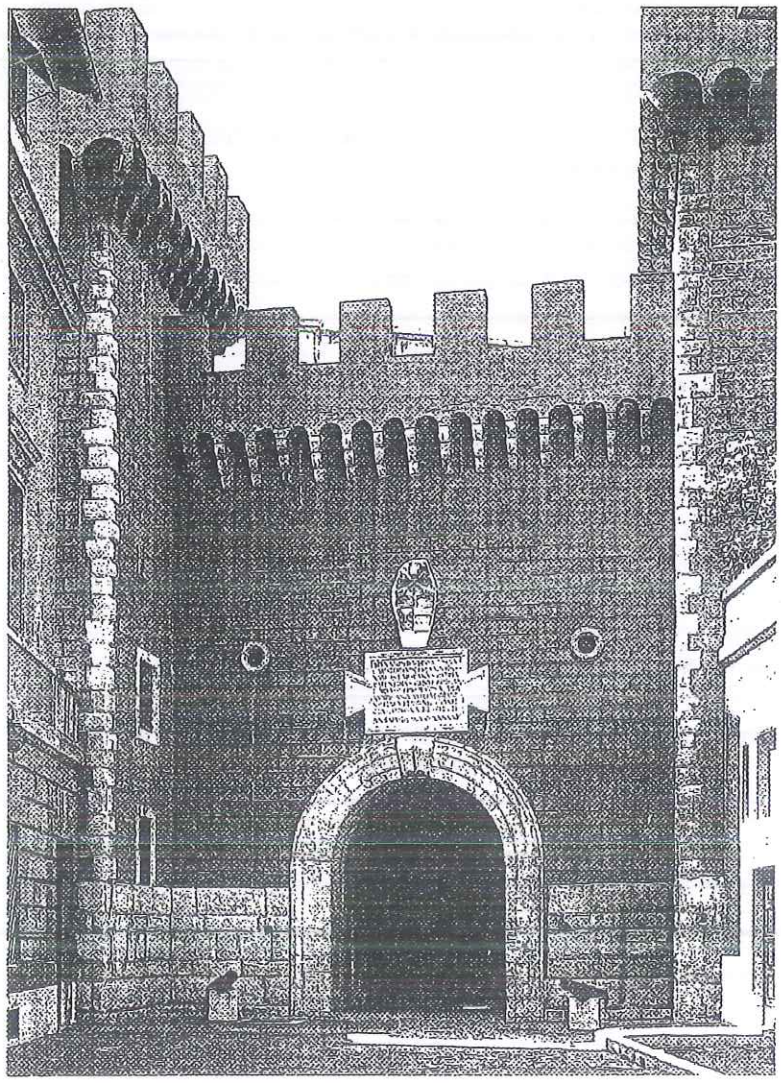
palazzo Caprini, ma introdusse a Roma anche il bugnato d'angolo – motivo che avrebbe usato poco dopo anche a Civita Castellana e che sarebbe stato preferito anche dal nipote, nonché allievo, Antonio il Giovane. Nel portale della torre Borgia[155] Antonio ritornò invece al bugnato liscio del portale di palazzo Ricasoli, imitato poi anche in tante altre porte romane[156].

Come era già successo nella cappella Sistina, tutto lo splendore venne sviluppato solo all'interno dell'appartamento Borgia, dove sembra che Antonio lavorasse nuovamente in stretta collaborazione col Pinturicchio. A quanto pare, questi lo avrebbe poi ritratto con la catena d'oro e il regolo in mano nell'affresco di Santa Caterina accanto al proprio autoritratto[157]. Poche edicole romane dei decenni precedenti possono misurarsi, per coerenza tettonica e per bellezza dell'ornamento anticheggiante, con la porta della sala dei Santi[158]. Antonio potrebbe aver progettato anche le adiacenti architetture finte, gli stucchi e il finto soffitto a cassettoni della sala delle Sibille. Lo schema segue quasi letteralmente quello delle volte di Giuliano[159], ma in precedenza non è attestato né a Roma né in Pinturicchio, e ricorda le festosità albertiane di palazzo Scala, come tutta la decorazione architettonica dell'appartamento Borgia[160]. Le mensole seguono tipologicamente il prototipo arcaico della camera degli Sposi, sul quale il papa potrebbe aver insistito, ma nel dettaglio esse rivelano la loro vicinanza ai capitelli realizzati poco più tardi da Antonio nella Santissima Annunziata di Arezzo[161].

Pochi ordini del Quattrocento si avvicinano agli antichi prototipi come quello dell'arcata d'ingresso della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva[162]. L'amico di Antonio, Filippino Lippi, che l'af-

frescò nel 1488-93, potrebbe averne chiesto il progetto allo stesso Antonio, e cioè probabilmente solo dopo l'inizio dei lavori di affresco, in quanto l'ordine non armonizza con quello dipinto da Filippino né per altezza delle cornici né per decorazione. Già la diretta affinità dei capitelli compositi con quello di Giuliano nell'Umiltà a Pistoia del 1492 si esprime a favore di un'attribuzione ai Sangallo e di una datazione successiva al 1488[163].

Queste opere documentate o probabili consentono ulteriori conclusioni circa l'attività romana di Antonio durante il pontificato di Alessandro VI. Poiché al più tardi nel 1493 Antonio aveva preso il posto di Pontelli come architetto pontificio, diventando così il diretto subalterno del camerlengo Raffaele Riario, è anche probabile che quest'ultimo, nella costruzione della Cancelleria, si servisse delle eminenti capacità di Antonio, anzi, negli anni 1493-94, forse addirittura insieme a quelle del fratello Giuliano. Poiché la mano di Pontelli è riscontrabile con qualche probabilità solo fino al piano nobile della torre sud-orientale[164], è possibile che le rimanenti edicole del piano nobile, con i loro capitellini ornati di rosette, meno compatibili con Pontelli, fossero state disegnate da Antonio[165]. Difficilmente infatti i capitelli delle logge del cortile sono attribuibili a Pontelli, che nelle sue opere romane si era sempre rifatto a varianti del corinzio. Come nessun altro nell'ultimo quarto di secolo, Giuliano da



Roma, palazzi vaticani, porta San Pietro.

Sangallo utilizzò invece sempre nuove varianti decorative del dorico, spesso ornate anche di rosette o simboli araldici, e Antonio lo seguì anche in questo[166]. Alcuni elementi dunque avvalorano l'ipotesi secondo cui sarebbe stato Giuliano o Antonio a consigliare al cardinale i capitelli antichi e ornati di rosette di Santa Maria Maggiore e Santa Prisca come modelli per i capitelli delle logge superiori del cortile, e a svilupparne una variante più semplice per il pianterreno[167]. Questa variante, in effetti, è di gran lunga più vicina ai capitelli dorici di Civita Castellana di quanto non lo sia un qualsiasi capitello di Baccio Pontelli. Anche i pilastri d'angolo del cortile sono più compatibili con i fratelli Sangallo che con Pontelli. Già nel palazzo Scala Giuliano aveva semplificato il pilastro d'angolo urbinate avvicinandolo alla forma a "L", che avrebbe usato poi nell'atrio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, senza addossarvi alcuna parasta o lesena. E a pilastri d'angolo uguali a quelli usati nel cortile della Cancelleria egli si sarebbe attenuto ancora verso il 1508 nel cortile del palazzo della Valle, le cui logge derivano direttamente da quelle della Cancelleria. Perfino lo zoccolo plasticamente articolato all'interno della loggia del piano nobile della Cancelleria è paragonabile a quello di Civita Castellana. Antonio avrebbe potuto progettare infine anche le edicole semplificate delle fronti laterali, che preparano direttamente quelle di palazzo Castellesi-Torlonia[168]. Se né lui, né nessun altro degli architetti del suo rango appaiono nei libri contabili della Cancelleria, è forse perché vennero pagati dalla Camera Apostolica. Il suo luogotenente potrebbe essere stato quel "Bernardino Ingegnero", che già nel 1496 era riuscito a portare a termine alcuni lavori tecnici difficili nella costruzione della Cancelleria e che forse è da identificare addirittura con Bernardino della Volpaia, l'autore del sangallesco Codice Coner[169]. Pare dunque che la seicentesca attribuzione della Cancelleria ai Sangallo abbia quantomeno un fondo di verità[170].

La partecipazione di Antonio alla progettazione della Cancelleria acquista probabilità anche attraverso il palazzo Castellesi-Torlonia[171]. Adriano Castellesi, una creatura di Alessandro VI, lo fece erigere a partire dal 1501 sulla via Alessandrina nuovamente tracciata. Non c'è dubbio che egli desiderasse un edificio analogo alla Cancelleria, cosicché l'architetto si trovò legato nella scelta dei suoi motivi. Benché avesse a disposizione per la facciata meno della metà della larghezza della Cancelleria e un'altezza inferiore, egli si attenne alla grandezza delle edicole, in modo che le paraste si alzarono solo di poco al di sopra di esse e la travata ritmica venne compressa a paraste doppie. Il rilievo divenne così di gran lunga più fitto e la posizione dell'edicola di gran lunga più dominante. Rinunciando ai piedistalli delle edicole, poste invece su bassi zoccoli, che poggiano sulla cornice del parapetto, egli le liberò dal sistema della Cancelleria e, decorandone solo i pennacchi, intraprese una separazione più conseguente tra elementi tettonici ed elementi ornamentali – tutto ciò analogamente alle opere sicure di Giuliano e Antonio. Ancora nel 1515, nel palazzo del Monte, una delle numerose opere in cui Antonio si sarebbe appropriato del linguaggio di un altro architetto, egli avrebbe rinunciato ai piedistalli delle edicole presenti nel suo modello ispiratore, il palazzo Jacopo da Brescia[172]. Come nelle mensole dell'appartamento Borgia, gli arabeschi nei pennacchi sono stilisticamente affini al contemporaneo ornamento realizzato da Antonio nella Santissima Annunziata di Arezzo. Egli stesso, infine, potrebbe aver previsto già per il pianterreno del cortile pilastri paragonabili, per esempio, a quelli nel piano basamentale di Poggio a Caiano o nel cortile di palazzo Strozzi, come li mostra la pianta di Bernardino della Volpaia[173]. La partecipazione di Bramante al pianterreno si sarebbe concentrata dunque sull'orientamento assiale della scala e sulla sistematicità delle membrature all'interno delle logge terrene.

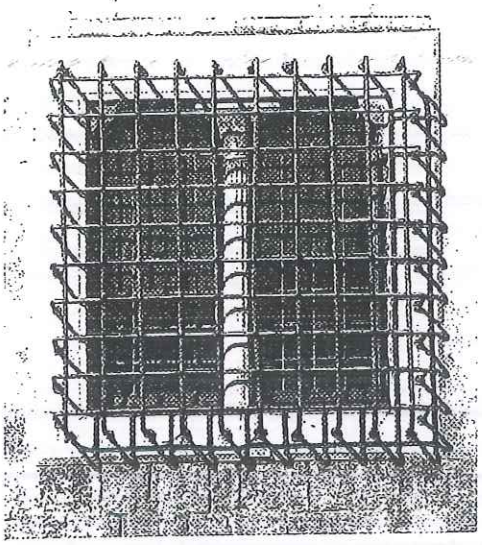
Verso la fine del 1499, quando palazzo Castellesi non era stato ancora ideato e il cortile di Civita Castellana risultava appena iniziato, giunse a Roma Bramante. Già nell'autunno del 1492 egli dovette aver incontrato a Milano Giuliano, al quale si sarebbe avvicinato negli ordini vitruviani e nel doricizzante motivo del Colosseo del piano superiore dei chiostri di Sant'Ambrogio[174]. È pertanto probabile che Bramante studiasse le opere romane del fratello di Giuliano, Antonio, con doppia attenzione. Ad ogni modo nel chiostro di Santa Maria della Pace egli riprese già nel 1499 un tema affine al cor-

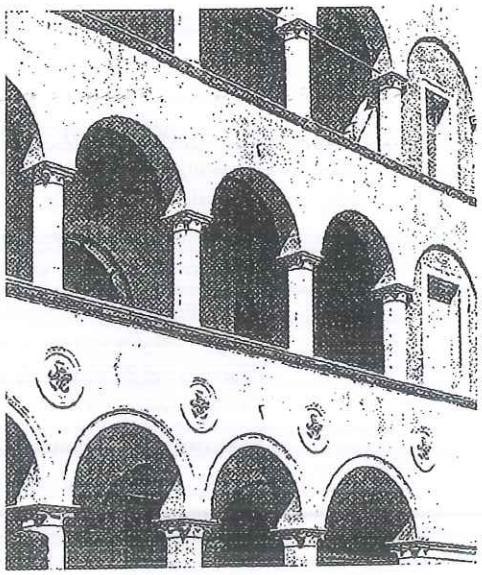
tile di Civita Castellana, adattandolo alla tipologia di un chiostro[175]. Il piano superiore dimostra quanto esattamente Bramante conoscesse già allora le descrizioni vitruviane e albertiane degli ordini. Nei capitelli compositi dei pilastri egli collegò il corinzio delle colonne laterali allo ionico del pianterreno – in esatta corrispondenza con la descrizione albertiana della genesi del *capitulum italicum*[176]. Questa compenetrazione di elementi verticali e orizzontali acquista doppia energia tramite l'aggetto di parte della trabeazione sopra le paraste composite. Facendovi aggettare solo l'architrave e il fregio, Bramante si ispirò al cortile di palazzo Scala, al piano basamentale di Poggio a Caiano e al suo probabile prototipo antico, seguendo di nuovo Giuliano[177]. Che Bramante entrasse solo gradualmente nella sistematicità della scuola albertiana romana, risulta anche dal fatto che su ambo i lati egli appoggiò le volte del pianterreno solo su semplici lesene, e non ancora su fasci di lesene, come nell'atrio di San Marco o nel Belvedere di Innocenzo VIII.

Se poi Bramante nel corso di soli pochi anni si appropriò delle regole e del dettaglio di tutti gli ordini vitruviani, se all'interno di San Pietro ricostruì un perfetto corinzio o sperimentò il motivo del Colosseo e il bugnato, e se in tutto questo egli acquisì una comprensione dell'antico più profonda e completa di quella raggiunta dai suoi predecessori[178], tutto ciò gli sarebbe stato difficilmente possibile senza il lavoro pionieristico di Francesco del Borgo e dei fratelli Sangallo. Mentre questi ultimi però si attennero, anche dopo il 1500, ai prototipi già sperimentati da loro nei decenni precedenti, Bramante si avvicinò sempre di più alle grandi creazioni dell'architettura antica.

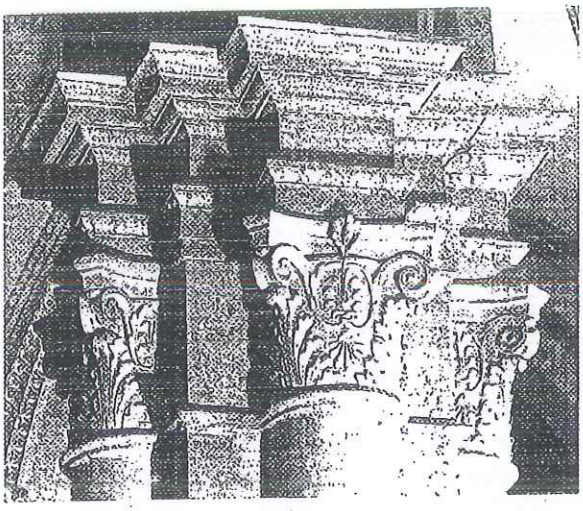
Nonostante l'alternarsi di papi e architetti, la continua oscillazione dell'attività edilizia e dei suoi livelli, e un avvicinamento agli antichi tutt'altro che coerente e continuo, la storia dell'architettura romana compresa tra Alberti e Bramante, vista a volo d'uccello, si presenta in modo sorprendentemente conseguente, e questo grazie soprattutto alla presenza predominante di Alberti. Mentre a Firenze Brunelleschi diede un'ampia impronta all'identità locale, a Roma la tendenza di Alberti verso una più immediata imitazione dell'antico ebbe il sopravvento già a partire da Niccolò V[179]. Senza Alberti non sono immaginabili né i progetti di Niccolò V, di Pio II o di Paolo II, né quelli di Sisto IV. E se Pontelli a partire dal 1482 portò a Roma l'eleganza cortigiana e la ricchezza decorativa di Urbino, lo fece in fondo nuovamente sulla scia di Alberti. Questi aveva contribuito a creare, tanto nella Roma quanto nella Mantova della metà degli anni sessanta e dei primi anni settanta, quello stile che, attraverso Laurana, sarebbe giunto a Urbino, dove sarebbe stato ulteriormente sviluppato da Francesco di Giorgio e Pontelli. Anche Giuliano da Sangallo fu in fondo allievo di Alberti, ed è significativo che suo fratello Antonio fosse riuscito a realizzare proprio questo aspetto a Roma meglio di quanto non fosse riuscito lo stesso Giuliano a Firenze. Nonostante però tutte le personalità di talento e tutti gli sforzi, ancora fino al 1500 si era molto lontani, sia a Roma che nel resto d'Italia, dalla grandezza classicheggiante di Sant'Andrea a Mantova. Solo l'ultimo Bramante, che una strana stella aveva condotto a Roma facendone l'architetto di Giuliano della Rovere, compì il passo decisivo spingendosi oltre[180]. Solo lui e i suoi allievi furono in grado di realizzare le utopie di Alberti e di Niccolò V, anzi di arrivare ancora infinitamente più vicino allo spirito degli antichi.

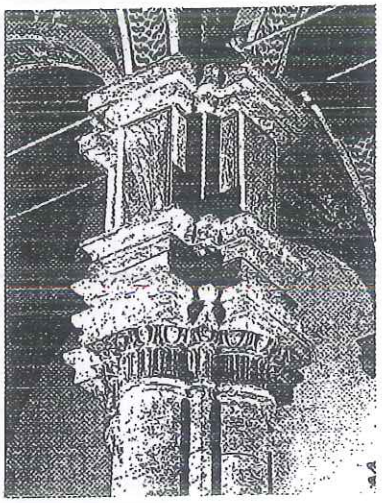
Capitelli e trabeazioni
Tarquinia, palazzo Vitelleschi, bifora rettangolare sullo scalone; Roma, palazzo Sforza-Cesarini, cortile.



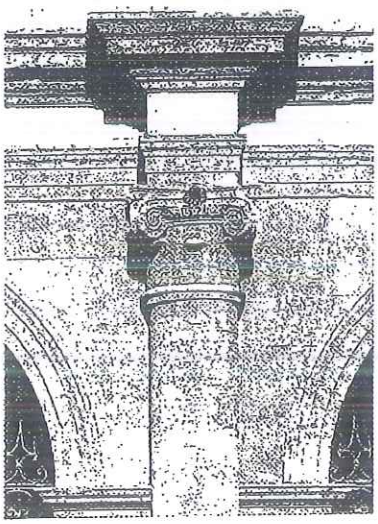


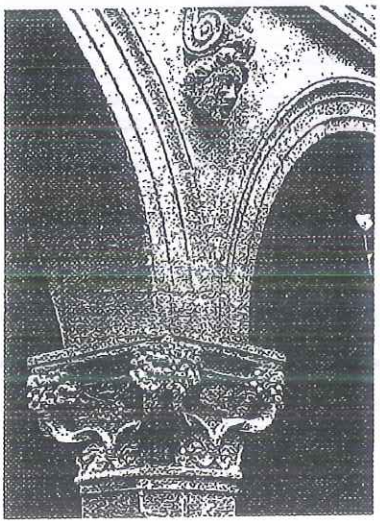
Roma, San Giacomo degli Spagnoli, pilastro; Pienza, duomo, pilastro.



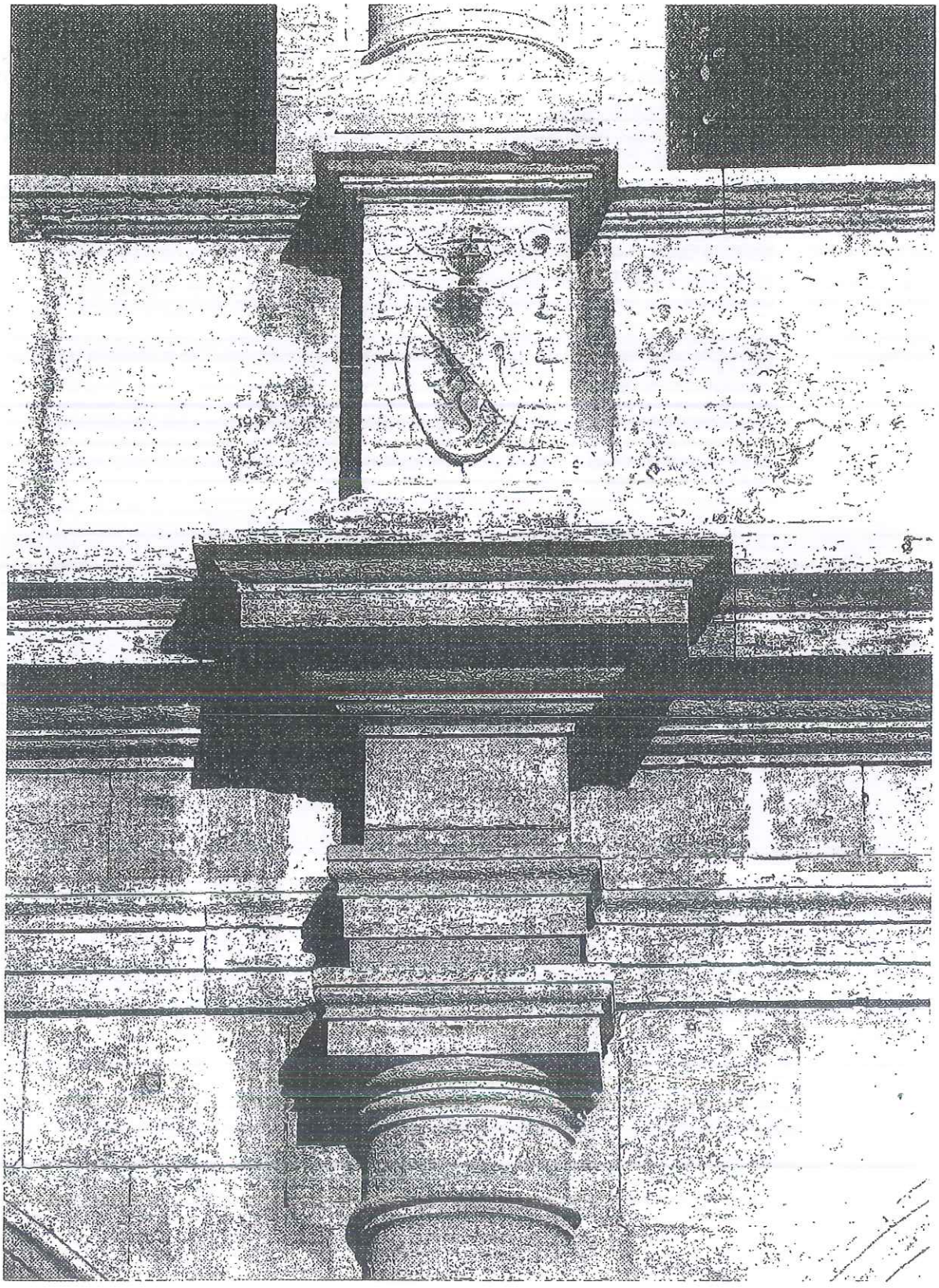


Roma, San Marco, loggia delle Benedizioni, ordine inferiore; Roma, palazzetto Venezia, cortile, piano inferiore, Giovanni Dalmata (?).





pagina accanto
Roma, palazzo Venezia, primo ordine del cortile.

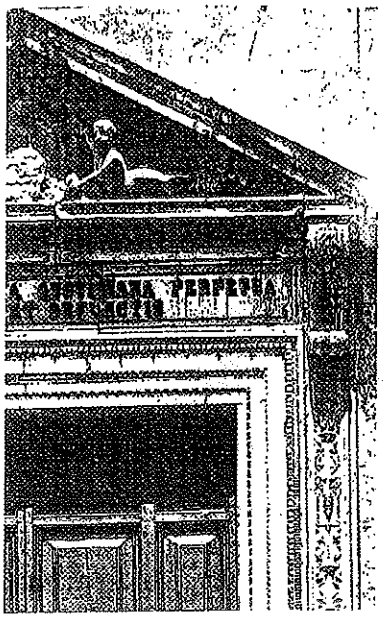


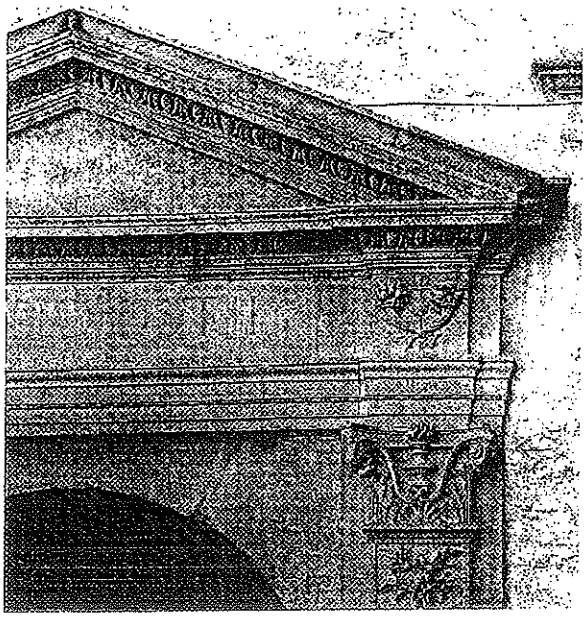
Portali
Roma, Sant'Agostino, ingresso; Grottaferrata, abbazia, ingresso.

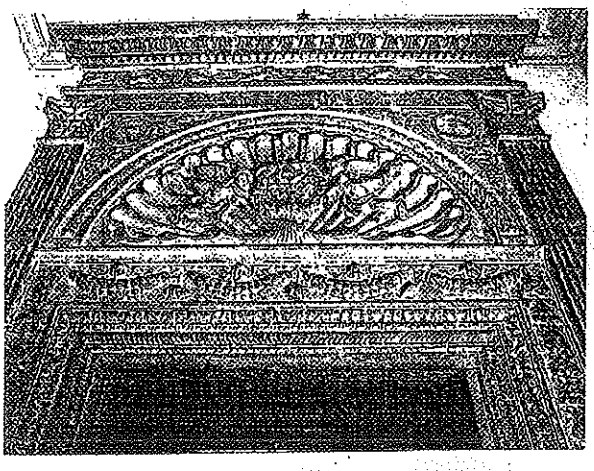
Roma, ospedale di Santo Spirito, interno. A lato, la tribuna dei cantori nella cappella Sistina.

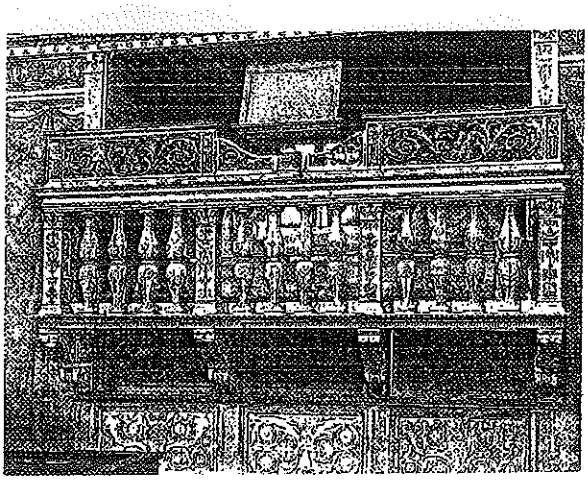
Roma, palazzi Vaticani, appartamento Borgia, sala dei Santi; palazzo Venezia, piano nobile, porta di Paolo II e porta di Marco Barbo.

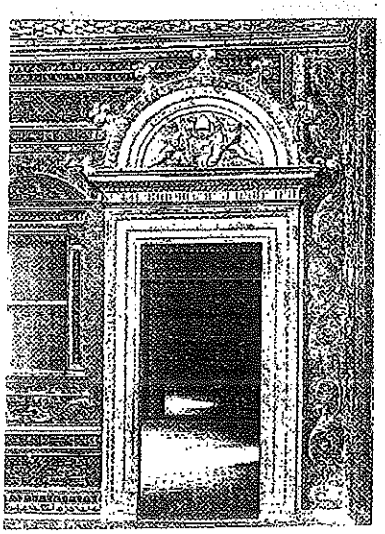
pagina accanto
Tarquinia, palazzo Vitelleschi, ingresso.

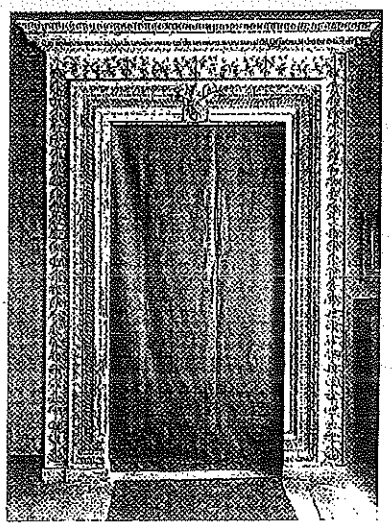


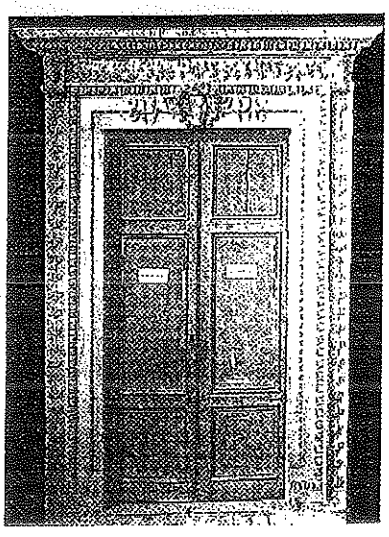


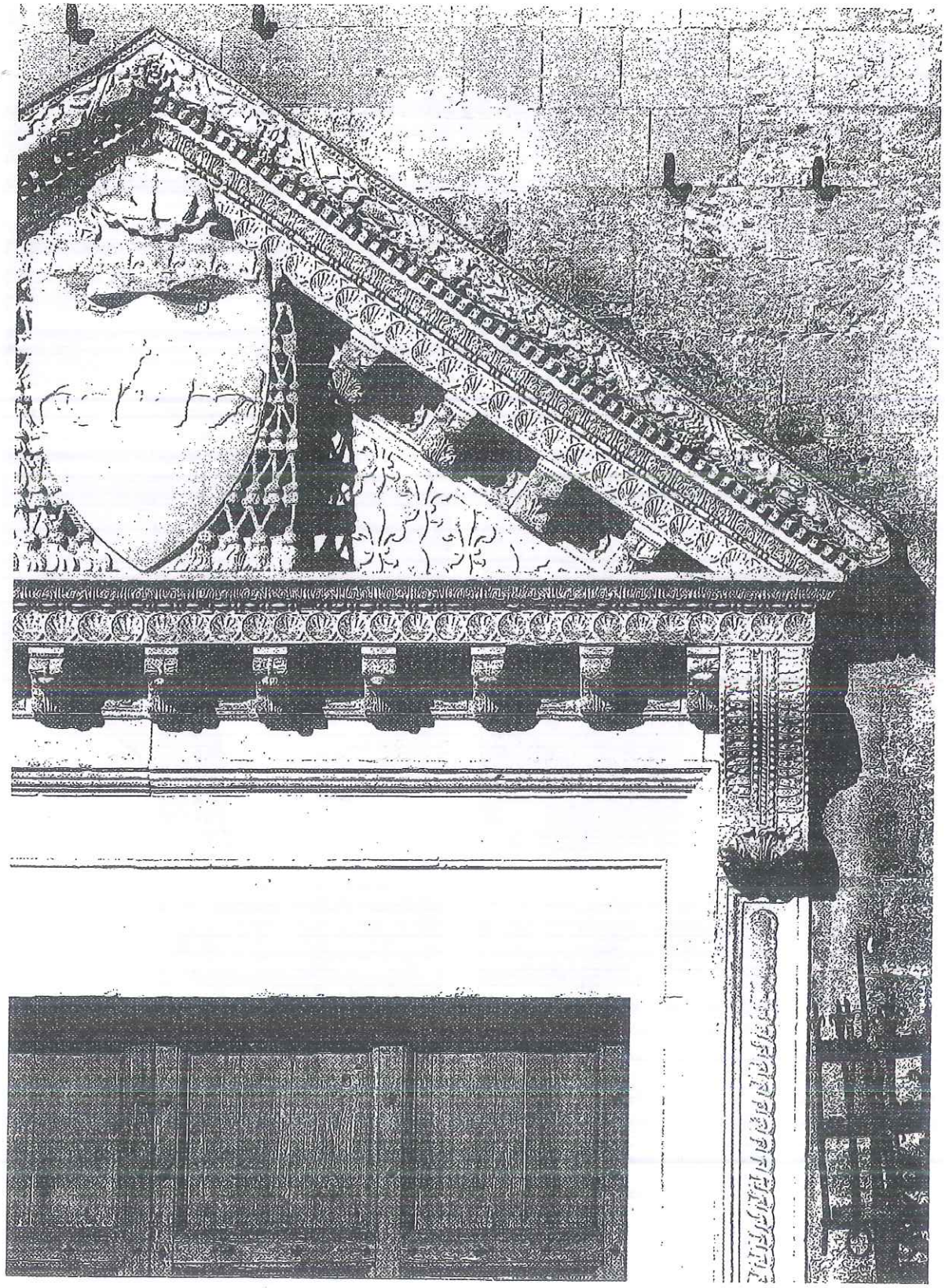




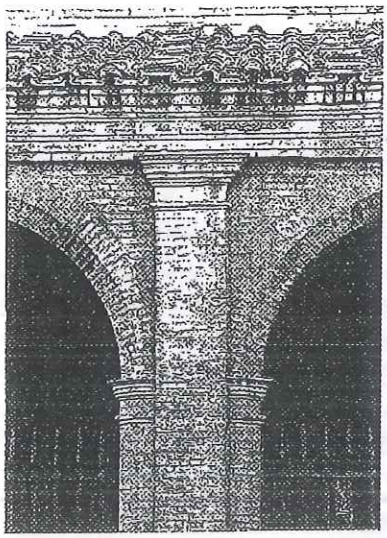


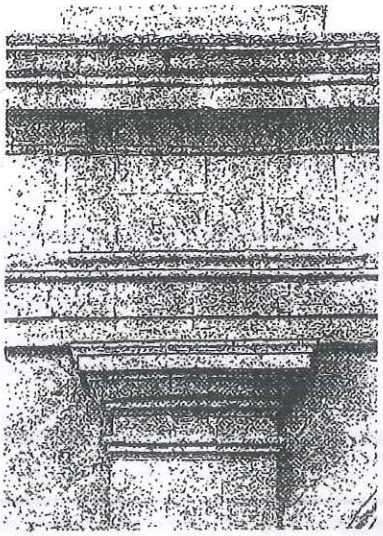


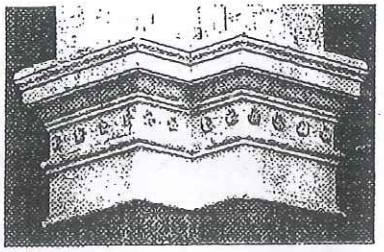


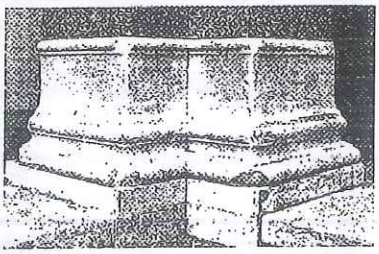


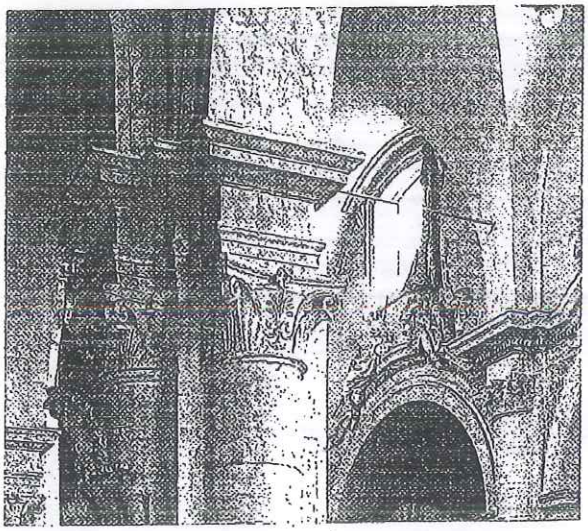
BIBLIOTECA NAPOLI

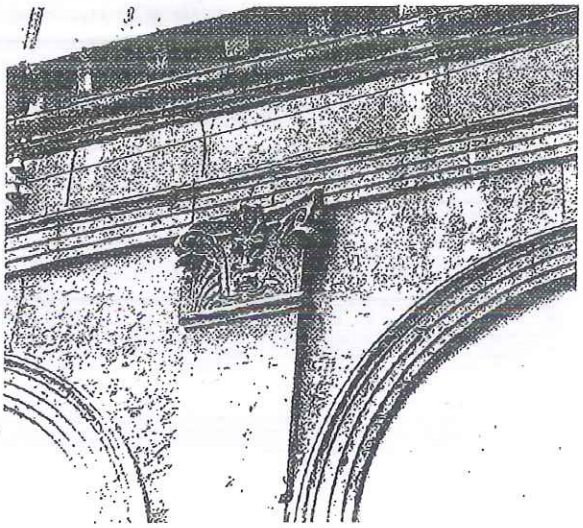








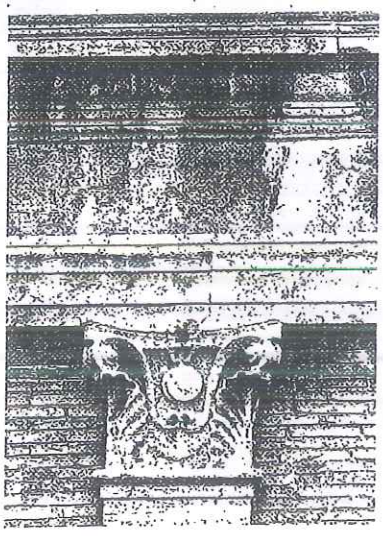


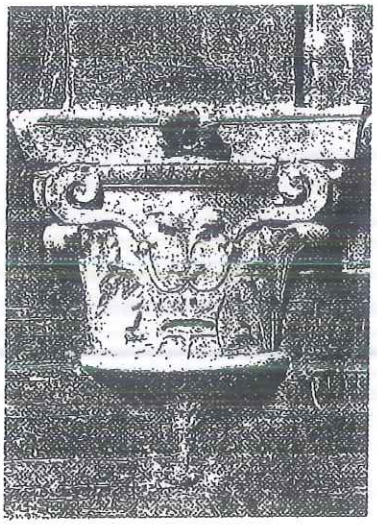


Capitelli e trabeazioni
Roma, Ospedale di Santo Spirito, esterno, pianterreno; Civitacastellana, rocca, cortile, pianterreno; Roma, palazzo della Cancelleria, cortile, capitello e base del pilastro angolare.

Roma, Santa Maria del Popolo, pilastro; Roma, palazzo Santi Apostoli, cortile della cosiddetta palazzina di Giuliano della Rovere.

Ostia, Sant'Aurea, esterno; Roma, palazzi Vaticani, appartamento Borgia, sala del Credo.

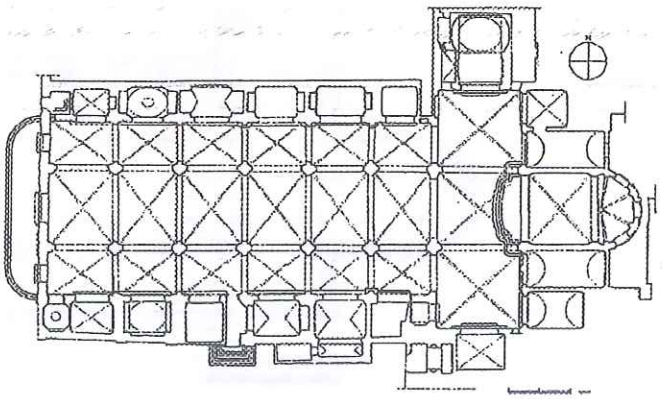


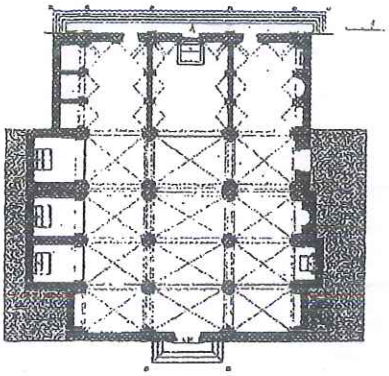


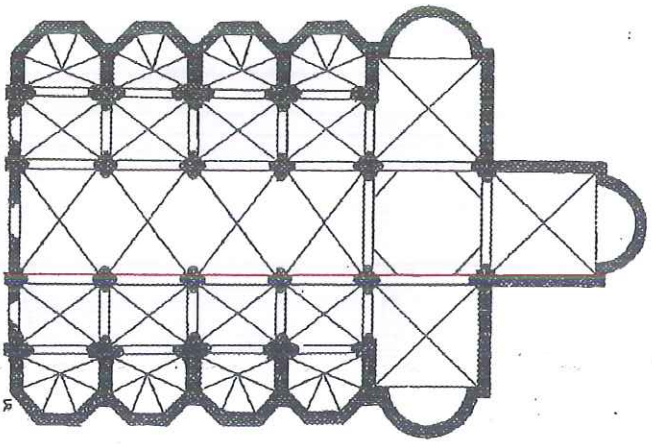
Chiese, piante
in alto: Roma, Santa Maria sopra Minerva (da Palmerio, Villetti 1989).

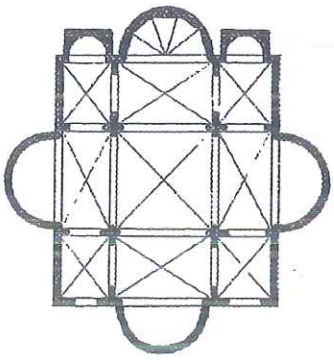
al centro: Roma, San Giacomo degli Spagnoli (da Letarouilly 1840-57); Roma, Santa Maria del Popolo, stato quattrocentesco (da Urban 1961-62).

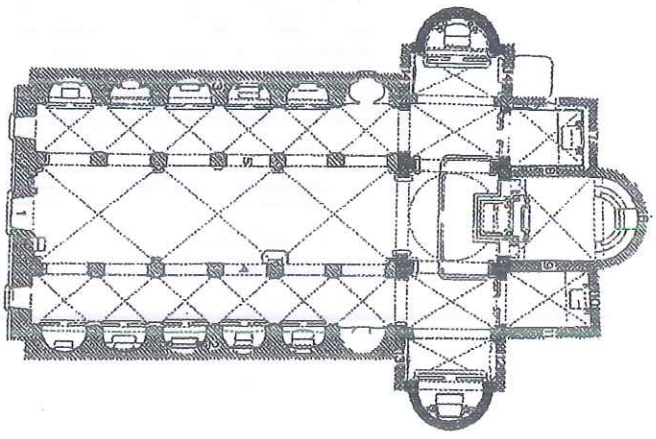
in basso: Roma, Santa Maria della Pietà, ricostruzione ipotetica (da Urban 1961-62); Roma, Sant'Agostino: più scure le parti preesistenti, riprese nell'intervento quattrocentesco (da Samperi 1993).







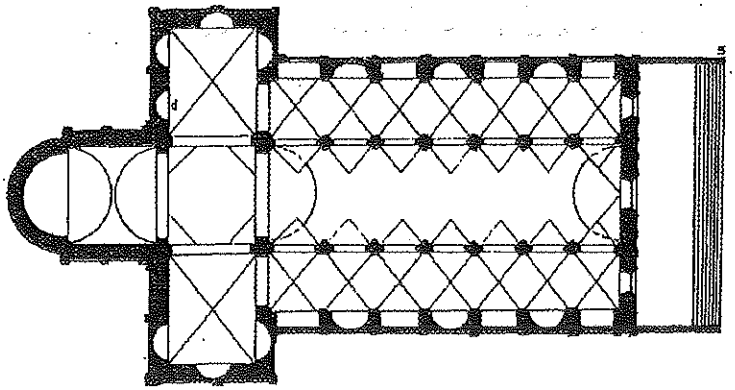


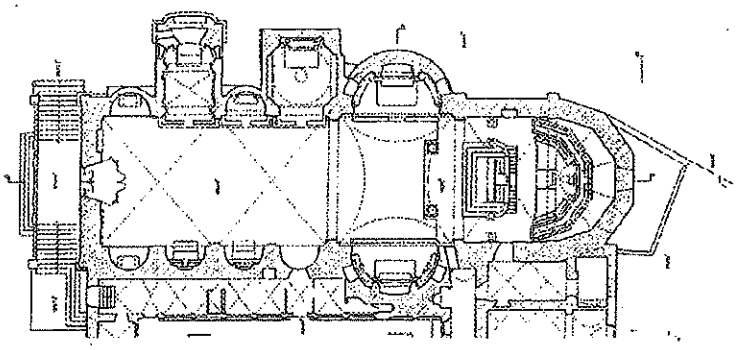


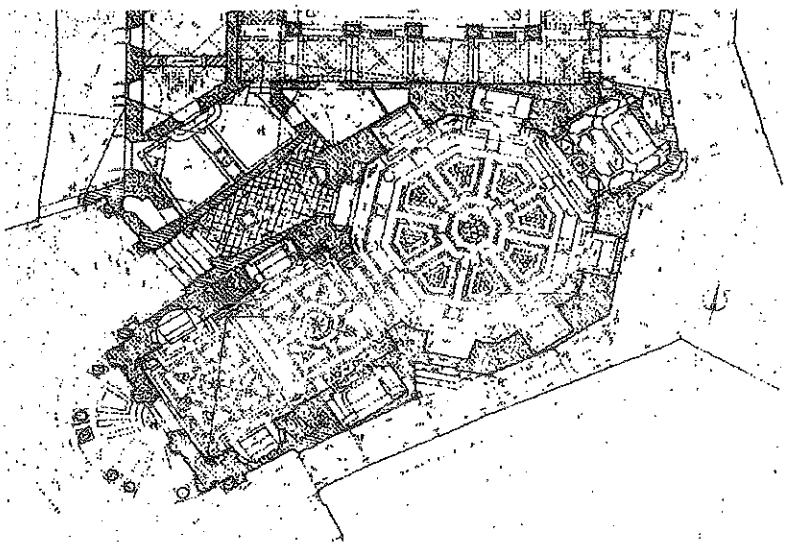
Chiese, piante
Torino, duomo
(da Urban 1961-62).

Roma, San Pietro
in Montorio
(da Cantatore 1997).

Roma, Santa Maria
della Pace (da Riccardi
1982).







Per la traduzione ringrazio E. Pastore. Ringrazio inoltre N. Bock, F. Fagliari Zeni Buchicchio, F. P. Fiore, J. Guillaume, J. Poeschke, G. Schelbert e C. Thoenes per l'aiuto e gli spunti.
In questo saggio mi sono limitato ai monumenti e agli artisti a mio avviso più importanti. Per alleggerire le note ho indicato solo i contributi più essenziali e recenti con ulteriore bibliografia.

[1] Per la politica edilizia e l'urbanistica dei papi nel Quattrocento, L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters*, vol. 1-3, 6-7a ed., Freiburg 1924 (ed. it. Roma 1925); Ch. L. Frommel, *Papal policy: The planning of Rome during the Renaissance*, in R. I. Rotberg (a cura di), *Art and History Images and their meaning*, Cambridge-New-York 1968, pp. 39-63.

[2] D. Gnoli, *La Roma di Leone X*, Milano 1938, pp. 1-31; R. W. Kennedy, *The contribution of Martin V to the rebuilding of Rome 1420-1431*, in *The Renaissance reconsidered. A Symposium*, in "Smith College Studies in History", 44, 1964, pp. 27-39.

[3] P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, p. 5 sgg.

[4] G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9-10, 1961-62, pp. 79-89.

[5] Ibid., pp. 90-96.

[6] A. Esch, *Il palazzo del cardinale Domenico Capranica*, in S. Valtieri, *Il palazzo del principe, del cardinale e del mercante*, Roma 1988, pp. 113-136; S. Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo: l'Antico come "imitazione" e come "interpretazione" nel suo processo formativo ed evolutivo*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527, Atti del Convegno Internazionale (Roma 1985)*, Milano 1989, p. 258.

[7] T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, in "Figura", 9, 1958, pp. 98-156; C. W. Westfall, *In This Most Perfect Paradise. Nicholas V and the Invention of the Conscious Urban Planning in Rome 1447-1455*, Londra 1974, pp. 233-285.

[8] Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 224 sgg.

[9] H. Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom*, München 1954, p. 26 sgg.; Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 31 sgg.

[10] Sulla tendenza ritardante di Michelozzo vedi da ultimo H. Saalman, *Il Palazzo Comunale di Montepulciano, un lavoro sconosciuto di Michelozzo*, Siena 1973 (tr. dell'articolo in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 28,1965, pp. 1-46); cfr. anche gli atti del convegno su Michelozzo, Firenze 1998.

[11] G. Urban, *Der Tempietto in Vicovaro und Domenico da Capo d'Istria*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin 1965, pp. 266-291. È significativo che la costruzione sia solo parzialmente derivabile da modelli napoletani, ma che anche il sia inconfondibile la componente romana. Su palazzo Vitelleschi vedi V. Golzio, G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV (Storia di Roma vol. 23)*, Bologna 1968, p. 62. Non mi è stato possibile consultare il saggio di E. Luzzi, *Il tempietto Orsini di Vicovaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 23, (1994) 1996, pp. 3-18.

[12] L. Dasti, *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma 1878, pp. 244, 407; G. Cultrera, *Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinio*, in "Ausonia", 10, 1921, pp. 260-297. Il portale venne lavorato nel 1439 a Roma dallo scalpellino Buonomo, che difficilmente però potrebbe averne fatto anche il progetto (A. M. Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969, p. 39; Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 284, fig. 12). Il vocabolario è molto vicino a quello di Donatello dell'epoca precedente il 1440, ma il riferimento della porta ionica a modelli antichi, come la porta delle terme di Traiano, va ben oltre Donatello. La zona della trabeazione è articolata in maniera poco tettonica. Il progetto potrebbe quindi risalire a un artista donatelliano come Filarete. Anche le colonne delle finestre della scala e le colonne della galleria dell'ultimo piano furono lavorate a Roma (Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V...* cit., pp. 98-102). Quelle delle finestre della scala presentano entasi, scanalature, listelli e capitelli a foglie, che si orientano verso modelli tardoantichi e sono una variante di quelli del portico di San Francesco al Bosco di Michelozzo.

[13] Sulla politica di Niccolò V vedi Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit.; M. Miglio, *Una nazione in progresso: Michele Canensi, biografo papale*, in "Studi Medievali", 3, 1971, pp. 463-524; Westfall, *In This Most perfect Paradise...* cit.; Ch. Burroughs, *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*, Cambridge (Mass.) 1990; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

[14] Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 85-97; Westfall, *In This Most perfect Paradise...* cit., pp. 287-312; M. Tafuri, in Westfall, *In This Most perfect Paradise...* cit., pp. 13-39.

[15] G. Manetti, *Vita Nicolai V*, in L. Muratori (a cura di), *Rerum italicarum scriptores*, vol. 3, parte 2, Venezia 1734, colonne 907-970; citato in Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 351-375. Anche se Alberti forse non si identificò completamente con il progetto di Niccolò, è difficile che questi tralasciasse di consultarlo.

[16] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze 1485, f. 145r (a cura di P. Portoghesi, trad. di G. Orlandi, Milano 1966, p. 708 sgg).

[17] Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 163-214; G. Urban, *Zum Neubau-Projekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V., in Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, pp. 131-173; Westfall, *In This Most perfect Paradise...* cit., pp. 195-231; Ch. L. Frommel, *Il S. Pietro di Niccolò V*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 25-30, 1995-97, pp. 103-110.

[18] S. de Blaauw, *Cultus et decor Liturgie and architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome Basilica Salvatoris Sanctae Mariae Sancti Petri*, Delft 1987, pp. 100-114.

[19] Ibid., pp. 170-202.

[20] G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva 1275-1870*, Roma 1989, p. 63 sgg.; U. Kleefisch, C. Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*, Münster 1991, p. 42 sgg., secondo cui le volte sarebbero state terminate nel 1453.

[21] Vedi di seguito, pp. 384-385, 392, 403, 405.

[22] Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 145 v (trad. it., p. 708 sgg.); Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 157 sgg.

[23] "...sarebbe stata la più superba cosa che mai fusse stata fatta dalla creazione del mondo, per quello che si sa, insino a oggi. Che grandezza sarebbe stata quella della santa chiesa romana, veder il sommo pontefice e capo di quella avere, come in un famosissimo e santissimo monasterio, raccolti tutti i ministri di Dio che abito la città di Roma. Ed in quello, quasi un nuovo paradiso terrestre, vivere vita celeste, angelica e santissima, con dare esempio a tutto il cristianesimo ed accender gli animi degl'infedeli al vero culto di Dio e di Gesù benedetto!" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1550 e 1568, ed. G. Milanesi, Firenze 1878-81, vol. 3, p. 100 sgg.).

[24] M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 38 sgg.; M. Miglio, *L'immagine del principe e l'immagine della città*, in *Principi e città alla fine del Medioevo. Atti del V Convegno di Studi sulla civiltà del Tardo Medioevo, San Miniato 1994*, Pisa 1996, pp. 321-325.

[25] E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle...*, Paris 1878-82, vol. 1, pp. 139-143; Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 114 v (trad. it., p. 548); Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 79-89.

[26] Ch. L. Frommel, *Kirche, Kunst und Denkmalpflege: Zum Problem des Hochaltars von S. Stefano Rotondo*, in "Kunstchronik", 40, 1987, pp. 81-98.

[27] P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 98-103; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., p. 266 sgg.; W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Wien 1967-97, 4 voll., 1974, vol. 3, pp. 485-495. Su San Giacomo vedi anche C. Cecchelli, *San Giacomo degli Spagnoli*, in "Roma", 14, 1936, pp. 325-334; F. Russo, *Nostra Signora del Sacro Cuore (Le chiese di Roma illustrate 105)*, Roma 1969; inoltre sono in fase di preparazione anche gli studi di F. Cantatore e N. Riegel.

[28] Tomei, *L'architettura a Roma...* cit.

[29] F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano 1975; J. Ryckwick, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra, Milano 1994 (con bibl.).

[30] Ch. L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in B. Andreae, C. Pietrangeli, M. Winner (a cura di), *Atti del Convegno "Il Cortile delle Statue" (Roma 1992)*, Wiesbaden 1998 (con bibl.), pp. 17-66.

[31] Ch. L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 1) Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 109-154; A. Tönnesmann, *Pienza Städtebau und Humanismus*, München 1990, pp. 48-54.

[32] Golzio, Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV...* cit., p. 110.

[33] Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 1) Der Petersplatz...*, cit., pp. 118-123, 127-154; id., *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 2) Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 129-138; Burroughs, *From Signs to Design. Environmental Process and Reform...* cit., p. 226 sgg. La presente ricostruzione parte dalla pianta sangallesca GDSU 787A, dalle vedute cinquecentesche e dalle altezze dei piani corrispondenti del palazzo Vaticano (v. Frommel, *I tre progetti bramanteschi...* cit., p. 30).

[34] Frommel, *Der Petersplatz...* cit., p. 151, fig. 51.

[35] Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 262.

[36] Ch. R. Mack, *Studies in the architectural career*

of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino, Ph. D. Thesis, Chapel Hill University, 1972, pp. 266-285; Ch. R. Mack, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca-London 1987, pp. 76-99; Tönnesmann, *Pienza Städtebau und Humanismus*... cit., pp. 48-54; N. Adams, *The construction of Pienza (1459-1464) and the consequences of renovatio*, in *Urban Life in the Renaissance*, Newark 1989, pp. 50-79.

[37] Sul principio della corrispondenza tra interno ed esterno vedi l'"opinione" di Fra' Francesco Zorzi del 1535 sul San Francesco della Vigna: "... frontale ... corrispondente alla fabrica dentro: et che per esso si puossi comprendere la forma della fabrica, et le sue proporzioni, acciò che di dentro et di fuori sii tutta proporzionata..." (A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La Chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, pp. 49 sgg., 210).

[38] Frommel, *Der Petersplatz*... cit., pp. 116 sgg., 152, figg. 8-12, 54, 56.

[39] Tomei, *L'architettura a Roma*... cit., p. 40 sgg.; Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., pp. 90-95.

[40] Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo*... cit., p. 259 sgg., fig. 6. Finora il pilastro ottagonale è attestabile con capitelli a forma di foglie solo a partire dal Medioevo (cfr. la nota difficilmente comprensibile in Burroughs, *From Signs to Designs*... cit., p. 251 n. 34).

[41] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit.

[42] Vedi sopra p. 385.

[43] Vedi sopra n. 6.

[44] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., p. 135.

[45] Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo*... cit., p. 264 sgg.

[46] Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 122-126; Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 41-48. Stando a Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo*... cit., p. 258 sgg., le finestre crociate dell'ala niccolina risalgono forse solo al pontificato di Callisto III.

[47] Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 164 (trad. it. 1966, p. 808 sgg.); cfr. n. 10.

[48] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., p. 128.

[49] Ibid., pp. 122-128.

[50] Vedi sotto p. 409 sgg.

[51] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., pp. 142-147. I numerosi scalpellini che verso il 1466-67 realizzarono i capitelli dello "zardino", erano originari soprattutto del Lazio, di Venezia e di Vercelli, e, diversamente dal cantiere della loggia delle Benedizioni del 1460-61 (S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 128-132) solo in minima parte della Toscana, forse perché i Barbo favorivano i settentrionali (ASR, Camerale I, vol. 1504/VI, fol. 8v-10v. Ringrazio G. Schelbert per l'aiuto nell'esame dei documenti e nella loro trascrizione). Tra i tre scalpellini, premiati con un maggior guadagno, si trova, tra il dicembre del 1466 e il febbraio del 1467, anche "Giovanni di Stefano da trahu": si tratta senza dubbio di Giovanni Dalmata, del quale già Röll ne supponeva la mano in uno dei capitelli albertiani del pianterreno (J. Röll, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994, pp. 51-59). È però più probabile che realizzasse il capitello a cornucopia, particolarmente bello, e la testa sotto l'adiacente mensola. Simili capitelli, peraltro difficilmente trovabili, egli li utilizzò sia a Vicovaro che a Norcia (ibid., figg. 7, 42).

[52] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., p. 120 sgg.

[53] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., pp. 84-92, 115-122, 147-152.

[54] Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 151 v (trad. it., p. 742). Evidentemente ad Alberti, al contrario di Giuliano da Sangallo, non erano ancora note le trabeazioni aggettate degli anfiteatri di Nîmes e Arles. Sul fenomeno dell'aggetto vedi Ch. L. Frommel, *Bramante: struttura, aggetto e tradizione medievale*, in G. Simoncini (a cura di), *Atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura. Presenze Medievali nell'Architettura di età moderna e contemporanea, Roma 1995*, Milano 1997, pp. 49-62.

[55] Ibid., p. 50 sgg.

[56] Frommel, *Palazzo* Venezia... cit., pp. 153-157; sull'attribuzione di Vasari a B. Bellano vedi V. Krann, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München 1988, p. 34 sgg.

[57] Alberti, *De re aedificatoria* cit. (trad. it., fig. 24).

[58] Per il contemporaneo palazzo Ducale di Urbino è dato per sicuro un "modello" di Laurana (L. H. Heydenreich, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974, p. 344 n. 20).

[59] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., pp. 112, 122, fig. 51.

[60] Sugli ordini vitruviani nel Quattrocento vedi Ch. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 261-271; A. Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico*... cit., pp. 410-434; A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in J. Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1992, pp. 11-57.

[61] Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 117 v (trad. it., p. 564 sgg.).

[62] C. Rebecchini, *La costruzione di Paolo II nel Cortile del Pappagallo in Vaticano*, in "Studi Romani", 20, 1972, p. 521 sgg.

[63] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., pp. 129-138.

[64] J. R. Banker, *Piero della Francesca, il fratello Don Francesco di Benedetto e Francesco dal Borgo*, in "Prospettiva", 68, 1992, p. 54 sgg.

[65] L. D. Ettinger, *The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century*, in S. Kostof (a cura di), *The Architect. Chapters in the History of a Profession*, New York 1977, pp. 96-123.

[66] Pastor, *Geschichte der Päpste*... cit., vol. 2, 1924, p. 385.

[67] Frommel, *Der Petersplatz*... cit., p. 123; id., *Palazzo Venezia*... cit., p. 112.

[68] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 92-95; Golzio, Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*... cit., p. 98 sgg.

[69] Pastor, *Geschichte der Päpste*... cit., vol. 2, 1924, pp. 674-691; F. Benzi, *Sisto IV renovator urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma 1990 (con bibl.).

[70] M. B. Hall, *The "Ponte" in S. Maria Novella*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 37, 1974, pp. 157-173; M. B. Hall, *The "Tramezzo" in Santa Croce, Florence, reconstructed*, in "Art Bulletin", 56, 1974, pp. 325-341.

[71] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 117-122; Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., pp. 154-176; E. Bentivoglio, S. Valtieri, *S. Maria del Popolo a Roma*, Roma 1976; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 64 sgg., 99-107. Sull'altare maggiore di Andrea Bregno del 1473 vedi Bentivoglio, Valtieri, *Santa Maria del Popolo*... cit., p. 28 sgg.

[72] Bentivoglio, Valtieri, *Santa Maria del Popolo*... cit., fig. 21. Pare che la slanciata volta crociata a lunette, posta al di sopra dell'attuale cupola, risalga al progetto originale di Bramante del 1505 (?) e che lo stesso Bramante l'avesse sostituita, verso il 1508-09, con quella attuale di legno e stucco, creando un fondo più adatto per l'affresco del Pinturicchio. Per la ricostruzione del contesto quattrocentesco vedi Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., fig. 153.

[73] Ibid., pp. 135-145; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., p. 99 sgg.

[74] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., p. 112; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., pp. 199-212.

[75] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 157 sgg., 206-214; Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 312-327; L. Finocchi Ghersi, *Le residenze dei Colonna ai Santi Apostoli*, in *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431). Atti del Convegno (Roma 1992)*, Roma 1992, pp. 61-75; id., *Ornamenti "all'antica" in alcune fabbriche commissionate dal cardinale Giuliano della Rovere: architetti e problemi di stile*, in "Quaderni PAU", 14, 1993, pp. 71-96; L. I. Gatti, *Il Palazzo della Rovere ed il Convento dei Santi Apostoli a Roma attraverso i secoli*, in "Miscellanea Francescana", 79, 1979, pp. 391-440; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 145-151. Ringrazio E. Safarik per l'aiuto fornitomi nel visitare le stanze e le cantine; D. Brown, *The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 49, 1986, pp. 235-238.

[76] Ch. L. Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*, in A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino 1995, p. 198.

[77] Sia nella chiesa dei Santi Apostoli che nella sua chiesa titolare, San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere fece ampliare, sull'esempio di San Marco, il coro e il transetto per consentire uno svolgimento più sontuoso delle cerimonie e meglio visibile ai fedeli, certamente ancora per opera di Giovannino de' Dolci, al quale va attribuito anche il pianterreno dell'atrio di San Pietro in Vincoli (R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-80, vol. 1, pp. 79-83; vol. 3, pp. 184-188; Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., pp. 104-108, 269; I. Mazzucco, *Filippo e Giacomo Apostoli nel loro santuario romano*, Roma 1982, con pianta della chiesa prima di C. Fontana; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., p. 192 sgg. Sul palazzo e sul chiostro di San Pietro in Vincoli vedi la tesi di dottorato di A. Ippoliti presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Conservazione e Restauro dei Beni architettonici dell'Università "La Sapienza" di Roma). Pilastri ottagonali, risalenti al pianterreno del palazzetto Venezia, ritornano anche nei Santi Nereo ed Achilleo, nonché nei due chiostri rispettivamente di San Cosimato e San Giovanni dei Genovesi (Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 167-171, 178 sgg.).

[78] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 139-142; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 135-138; J. Shearman, *La costruzione della cappella e la prima decorazione al tempo di Sisto IV*, in *La Cappella Sistina. I primi restauri. Lo scoperta del colore*, Novara 1986, pp. 27-30. Nel 1481 Giovannino fu il partner dei quattro pittori nel contratto relativo alla realizzazione degli affreschi delle pareti (Ibid., p. 45).

[79] Sulla questione dell'attribuzione, vedi Röll, *Giovanni Dalmata* cit., p. 125 n. 376. Stranamente la decorazione di palazzo Scala si pone ancora più vicina allo stile di Alberti. Solo a partire dal 1489 Giuliano da Sangallo trovò in palazzo Gondi la via verso un linguaggio decorativo paragonabile (A. Tönnesmann, *Palazzo Gondi*, Worms 1983, pp. 47-63).

[80] Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 108; Röll, *Giovanni Dalmata* cit., pp. 53-84 (v. nota 51).

[81] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 142-151; P. De Angelis, *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia*, vol. 2, Roma 1960; Heydenreich, Lotz, *Architecture in Italy...* cit., p. 623 sgg.; E. D. Howe, *The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV*, New York-London 1978; M. Heinz, *S. Giacomo in Augusta in Rom und der Hospitalbau der Renaissance*, Bonn 1977, pp. 170-175; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 124-144. Il Giovanni Ghirarducci da Parma attestato dall'iscrizione non è altrimenti documentato da nessun'altra parte come architetto ed è probabile che fosse attivo piuttosto come amministratore.

[82] Sul campanile, vedi Howe, *The Hospital of Santo Spirito...* cit., pp. 29-31; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 198 sgg., 271 n. 14.

[83] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 163-176.

[84] Ibid., pp. 156-162.

[85] L. Pellecchia, *The patron's role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in "Renaissance Quarterly", 42, 1989, pp. 258-291.

[86] S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 1 sgg.

[87] Vedi sotto, pp. 398-399, 414-415.

[88] Sui chiostri dell'ospedale di Santo Spirito, vedi Howe, *The Hospital of Santo Spirito...* cit., pp. 62-64; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., p. 130 sgg.

[89] Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 245-262; A. Quazza, *La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV*, in G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino*, Torino 1990, pp. 13-40; G. Gentile, *"Io maestro Meo di Francescho Fiorentino." Documenti per il cantiere del Duomo di Torino*, in Romano (a cura di), *Domenico della Rovere...* cit., pp. 107-200; G. Carità, *Il Cantiere del Duomo nuovo di Torino*, in Romano (a cura di), *Domenico della Rovere...* cit., pp. 201-228.

[90] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 172 sgg.

[91] Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., p. 270 sgg.; A. Tönnesmann, *Die Architektur der Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, in A. Tönnesmann, U. V. Fischer Pace, *Santa Maria della Pietà. Die Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, Freiburg-Wien 1988, pp. 7-50; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 184-187; Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 194-199.

[92] Tönnesmann, *Die Architektur der Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom* cit., pp. 35-38; N. Riegel, *San Pietro in Montorio*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte der Bibliotheca Hertziana" (1998) (in preparazione). Lo scalpellino Pietro di Albino da Castiglione, che collaborò con Meo a palazzo Venezia (Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 167), era forse parente del primo architetto di Paolo II, il nobile Battista da Castiglione, originario di Milano (Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 109), ma nessuno dei due pare fosse imparentato con Giorgio.

[93] Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 332-337; M. G. Aurigemma, *Qualis esse debeat Domus Cardinalis: il tipo della residenza privata cardinalizia nella cultura antiquaria romana del Secondo Quattrocento*, in *Pirro Ligorio e la cultura antiquaria. Atti del Convegno*, Roma 1983, pp. 53-67; M. G. Aurigemma, *Il palazzo cardinalizio di Domenico della Rovere in Borgo*, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale...* cit., pp. 160-168. I pilastri ottagonali e gli arcaici capitelli a foglie nel cortile del palazzo di Domenico a Formello, l'attuale palazzo Chigi, potrebbero risalire allo stesso architetto di quelli del palazzo dei Penitenzieri (ibid., p. 161; Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., pp. 259-262).

[94] H. Ost, *Santa Maria in Montefiascone: A centralized building plan of the roman Quattrocento*, in "Art Bulletin", 52, 1970, pp. 373-389; per contro vedi F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Del Duomo di Montefiascone a San Giovanni in Val di Lago: architetti rinascimentali e chiese a pianta centrale intorno al Lago di Bolsena*, in "Bollettino di studi e ricerche a cura della Biblioteca comunale di Bolsena", 4, 1989, p. 82 sgg., L'unico punto di riferimento per l'attribuzione dell'edificio quattrocentesco, vale a dire le piatte paraste d'angolo dell'esterno, è riportabile più facilmente ad architetti di Sisto IV, come Meo del Caprina, che per esempio ad Antonio da Sangallo il Vecchio.

[95] Borsi, *Giuliano da Sangallo...* cit., p. 418 sgg.

[96] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 123-128; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 236-240, 274-277; M. M. Breccia Fratadocchi, *Sant'Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma 1979; B. Montevecchi, *Sant'Agostino (Le chiese di Roma illustrate 17)*, Roma 1985; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 67-71; R. Samperi, *La chiesa di Sant'Agostino a Roma: considerazioni ed ipotesi per una rilettura delle vicende architettoniche nei secoli XIV e XV*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 22, 1993, pp. 37-60; A. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in H. A. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, pp. 123-181.

[97] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 226-236.

[98] Tra i pochi edifici nuovi dell'epoca intorno al 1480 si annovera la chiesa dell'abbazia di Farfa, fatta costruire dal cardinale Giovanni Battista Orsini, commendatario dell'abbazia dal 1482 al 1503, e terminata nel 1494 (C. B. McClendon, *The imperial abbey of Farfa architectural currents of the early Middle Ages*, New Haven-London 1987, pp. 15, 113, fig. 16). Il soffitto a cassettoni segue il modello di San Marco; la crociera, il corpo longitudinale sorretto da arcate su colonne e le navate laterali con volte a crociera quello di San Pietro in Vincoli e dei Santi Apostoli, mentre il coro poligonale quello di Santa Maria sopra Minerva (Urban, *Die Kirchenbaukunst...*, cit., pp. 104-108, 269; L. Finocchi Ghersi, *La Basilica dei SS. Apostoli a Roma. Le modifiche dell'impianto medievale nel Quattrocento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", *Saggi in onore di Renato Bonelli*, n.s., 15-20, (1990-92) 1992, pp. 355-366). Anche la facciata funzionale, che corrisponde alla sezione della chiesa e si accontenta di semplici elementi sulla parete, depone a favore di un architetto appartenente alla stretta cerchia di Sisto IV. Tuttavia il traforo tardogotico delle finestre ogivali del coro e il portale proveniente completamente dal tardogotico napoletano, forse scolpito da uno dei maestri di Vicovaro (vedi sopra p. 372 e n. 51), sono in contrasto con l'architettura e con il sontuoso soffitto a cassettoni, che potrebbe essere stato progettato da Giovannino de' Dolci (Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 85, 120). Anche qui ad ogni modo è decisivo l'eminente ampliamento del coro e del transetto, vale a dire di quella zona destinata al coro dei monaci e allo svolgimento del cerimoniale. Stranamente nella crociera rettangolare trasversale compaiono per la prima volta quegli smussi diagonali dei pilastri, sui quali Bramante poi avrebbe innalzato i pennacchi delle sue cupole romane.

[99] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 129-133; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 176-219; M. L. Riccardi, *La chiesa e il convento di S. Maria della Pace*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 163-168, 1982, pp. 5-90; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 54-63, 114-119; Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo* cit., p. 149 sgg.

[100] C. Fea, *Pro-memoria dell'avvocato D. Carlo Fea commissario delle antichità per la venerabile chiesa di S. Maria della Pace*, Roma 1809, pp. 39-43.

[101] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 180-182; D. Redig de Campos, *Il Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano*, in, *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII*, Città del Vaticano 1958, vol. 2, pp. 289-304; D. R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 69-81; M. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano: la chiesa di Santa Maria Nuova a Orciano, il Belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria*, in "Architettura storia e documenti", 1991-96, pp. 124-128. Sulla poca partecipazione di Meo alla costruzione di fortezze, vedi Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 174.

[102] Ch. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, p. 100 sgg.; H. Burns, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 280-293; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico...* cit., p. 125.

[103] Sui rapporti tra Giuliano della Rovere e Innocenzo VIII vedi Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 2, 1924, p. 213 sgg.

[104] Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis...* cit. Le cornici tra i fasci di lesene sembrano completate in stucco solo in un secondo momento.

[105] Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit., fig. 44.

[106] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 212, 236. L'edificio, comunque, era già in costruzione prima della morte

di Giovannino e l'ala settentrionale forse grosso modo già terminata verso il 1487 (Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit.). Jacopo potrebbe aver progettato la poco organica ala orientale.

[102] Frommel, *Palazzo Venezia*... cit., figg. 51, 74, 75. L'ala della villa della Magliana, aggiunta da Innocenzo VIII a partire dal 1490 (Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit., pp. 112-116), non rivela la mano né di Giovannino o Jacopo da Pietrasanta, né di Pontelli, e si avvicina tutt'al più al cortile del palazzo dei Penitenzieri e cioè forse a Meo.

[103] C. D'Onofrio, *Il Tevere*, in G. Miarelli Mariani (a cura di), *Ponte Sisto*, catalogo della mostra, Roma 1977; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 174-176; M. Gargano, *Note sul "gettar ponti a Roma" del XV secolo. Ponte Sisto: tra Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", 84/85, 1995, pp. 15-27.

[104] R. Cantone, P. N. Pagliara, *Bracciano e gli Orsini, tramonto di un progetto feudale*, catalogo della mostra, Roma 1981, pp. 39-52; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., p. 208. Francesco di Giorgio vi è testimoniato solo verso il 1489-90, anche se le sue peculiarità non emergono da nessuna parte. La magistrale idea di abbassare le colonne della scalinata man mano che si sale è in contraddizione con i principi di Vitruvio, e solo Bramante, trent'anni più tardi, nella scala del Belvedere, avrebbe trovato la risposta canonica a un analogo problema.

[110] G. De Fiore, *Baccio Pontelli, architetto fiorentino*, Roma 1963, p. 103 sgg.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 75-83.

[111] Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 133-137; Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., pp. 277-279; G. Delfini, R. Petrella, *San Pietro in Montorio: la chiesa, il convento, il tempietto*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauro*, Roma 1984, pp. 17-109; Ch. L. Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in "Arte Lombarda", 79, 1986, p. 18 n. 20; P. Spagnesi, *La chiesa del Re di Spagna: San Pietro in Montorio a Roma*, in "Napoli Nobilissima", 29, 1990, pp. 17-22; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 72-74, 120-123. Cfr. la tesi di dottorato svolta da F. Cantatore presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Conservazione e Restauro dei Beni Architettonici dell'Università "La Sapienza" di Roma, ora sintetizzata in id., *La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche ed ipotesi intorno alla fabbrica fra XV e XVI secolo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, n.s., (1994) 1997, pp. 3-34; Riegel, *San Pietro in Montorio* cit.

[112] Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., p. 85 sgg.

[113] Spagnesi, *La chiesa del Re di Spagna*... cit.

[114] F. P. Fiore, in Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 184-192, figg. pp. 77, 80 sgg., 190 sgg.

[115] De Fiore, *Baccio Pontelli*... cit.; Ch. L. Frommel, *Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, Mainz 1989, p. 495 sgg.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 75-83; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano*... cit., p. 120 sgg.

[116] Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 149-151, figg. 140-152. La trabeazione del camino corrisponde a quella del portale di Pontelli di Santa Maria Nuova in Orciano (*Itinerari rovereschi nel Ducato di Urbino*, Urbino 1981, fig. p. 76). Il pavimento cosmatesco in una delle stanze residenziali dell'ala sulla piazza, con la data "1482" (ibid., fig. 148), potrebbe ancora risalire a Giovannino, che anche nel pavimento della cappella Sistina rimase fedele alla tradizione cosmatesca.

[117] S. Danesi Squarzina, G. Borghini (a cura di), *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, catalogo della mostra, Roma 1981; Frommel, *Kirche und Tempel*... cit.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 84-98.

[118] Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio*... cit., p. 18 n. 18; F. Battistelli, *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Venezia 1986, figg. pp. 163, 224; Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., figg. 25, 26, 28, 29. Nella *Vita di Giovanni della Rovere* si racconta: "...et fece fare esso signore una eccellente et preciosa chiesa dentro da Urciano..." (Biblioteca Vaticana, Urb. Lat. 1023, f. 315r). Nel 1474 Giovanni aveva sposato la figlia di Federico da Montefeltro ed era stato investito del feudo di Senigallia e Mondovì (Pastor, *Geschichte der Päpste*... cit., vol. 2, 1924, p. 506); Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano*... cit., pp. 99-113.

[119] Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., fig. p. 190 sgg.

[120] P. N. Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 13, 1989, p. 25 sgg., figg. 12, 24-27.

[121] Frommel, *Der Petersplatz*... cit., p. 132, fig. 14.

[122] A. Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma 1964; S. Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 27, 1982, pp. 3-25; E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, ibid., pp. 27-34; S. Valtieri, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma 1988, pp. 33-54; Ch. L. Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria*, in *Il palazzo dal Rinascimento ad oggi in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, in *Atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria 1988)*, Roma 1989, pp. 29-54; Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*... cit., pp. 197-211; Ch. L. Frommel, *Abitare all'antica*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*... cit., pp. 189-191; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano*... cit., pp. 128-133.

[123] Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*... cit., pp. 201-204. Di Melozzo si dice in data 9.V. 1489: "...moram trahens in urbe..." (G. Grigioni, *Documenti: Melozzo da Forlì pittore*, in "Rassegna bibliografica dell'arte", 1, 1898, p. 5), senza che fosse noto a che cosa lavorasse durante questo suo soggiorno romano. Già verso il 1480 Federico Gonzaga aveva affidato a Luca Fancelli la progettazione della Domus Nova, ma il progetto delle edicole al Mantegna (Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*... cit., p. 202). A una partecipazione del Mantegna fa pensare anche il sistema affine del balcone sud-orientale con il cassone nunziale conservato a Graz (R. Lightbown, *Mantegna*..., Oxford 1986, p. 131, fig. 253).

[124] S. Maddalo, *Collezionismo antiquario e studio dell'antico nella bottega di Andrea Bregno*, in "Arte documenti", 3, 1989, pp. 100-109.

[125] De Fiore, *Baccio Pontelli*... cit., p. 105 sgg.; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., p. 25. L'1 luglio 1492, quando Pontelli si fece prestare da Giulio Cesare Varano 400 ducati per tre mesi, egli si definì ancora architetto di Innocenzo VIII (V. E. Alcandri, *L'architetto Pontelli debitore di Giulio Cesare Varano*, in "Arte e Storia", 23, 1994, p. 119 sgg.). Evidentemente all'epoca aveva problemi finanziari e accettò quindi, ancora nello stesso anno, l'invito a recarsi nel Regno di Napoli, dove fu attivo fino al novembre 1494, allorquando re Alfonso II lo sospettò di associazione segreta con la Francia, tanto più che era "antichissimo servitore" del cardinale Giuliano della Rovere (R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975 e 1977, II, pp. 211 sgg., 219; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., p. 39 n. 66). È possibile che Francesco di Giorgio avesse raccomandato Pontelli presso il duca di Calabria, quando nella primavera del 1491 ispezionò le fortezze del regno. Ad ogni modo la presenza di Francesco in questo regno non è documentata tra il dicembre del 1492 e il 1495 e i suoi progetti furono eseguiti da un altro dei suoi collaboratori, Antonio Marchesi (Pane, *Il rinascimento nell'Italia meridionale* cit., pp. 212-215; N. Adams, in Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., pp. 127-138). Negli anni 1493-94 dunque Pontelli potrebbe aver ricoperto anche il ruolo di architetto reale. Direttamente confrontabile con i suoi portali di Ostia e Grottaferrata è per esempio l'arcata d'ingresso della cappella Teodori nel duomo di Napoli e cioè soprattutto la sua parasta sinistra (Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 2, pp. 150, 168, fig. 127; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., figg. 12, 25-27). Anche se il dettaglio appare reso confuso da scalpellini locali, anche la cappella del castello di Taranto potrebbe essere stata progettata da un architetto del rango di Pontelli. Essa segue nella tipologia le cappelle di Sant'Andrea a Mantova (Pane, *Il rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 2, pp. 221-225, fig. 243 sgg.; Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., fig. p. 39: "seguace di Francesco di Giorgio"). La crociera vi ha un effetto tutto sommato ancora più romano rispetto alla confrontabile chiesa di Orciano.

[126] C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, I-XII, München 1885-1907, III: *Bernardo di Matteo Gamberelli genannt Rossellino Architekt und Bildhauer*, p. 14, tav. 7a.

[127] M. Daly Davis, *"Opus Isodomum" at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian studies and archaeological and antiquarian interests at the court of Raffaele Riario*, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale*... cit., pp. 442-457.

[128] Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo*... cit., p. 15, fig. 51. Sul possibile significato dell'edicola vedi Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*... cit., p. 202. All'interno solo la porta sudorientale della sala Grande rivela la delicatezza urbinate di Pontelli (Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria* cit., figg. 87-90).

[129] Vedi sotto p. 417 sgg. Non è da escludere che Pontelli originariamente avesse previsto, come a Urbino, solo sette arcate per ogni lato lungo, corrispondenti esattamente alle finestre della chiesa sul cortile, in modo da non dover inserire l'angolo sudoccidentale del cortile nel muro esterno sinistro. Nel corso del convegno internazionale di studi "Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento", svoltosi a Roma dal 23 al 25 ottobre 1997, F. Benzi ha cercato di attribuire a Pontelli il Codice Escurialense; e anche

se tale attribuzione dovesse fallire sulla base della calligrafia, ciò non toglie che proprio questo codice raccoglie tutte le qualità che ci si aspetterebbe da un Taccuino di Pontelli.

[130] Urban, *Die Kirchenbaukunst*... cit., pp. 219-232; S. Valtieri, *Dal linguaggio e dai rapporti proporzionali nella basilica di San Lorenzo in Damaso gli indizi di una presenza di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1/10, 1983-87, pp. 385-396; S. Valtieri, *La basilica di S. Lorenzo di Damaso nel Palazzo della Cancelleria attraverso il suo archivio ritenuto scomparso*, Roma 1984; Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria*... cit. (v. nota 122).

[131] F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510, fol. N iiv: "...aliud templum (Saturni) ubi nunc est ecclesia Sancti Hadriani marty(ri)".

[132] Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., pp. 24-32. Anche il chiostro di San Salvatore in Lauro, dove i pilastri d'angolo ricordano quelli di Senigallia e i capitelli quelli di Grottaferrata, potrebbe risalire a un progetto di Pontelli (Benzi, *Sisto IV renovator urbis*... cit., pp. 171-173).

[133] S. Corradini, *Il Palazzo di Giulio Cesare Varano e l'architetto Baccio Pontelli*, in *Studi maceratesi 5: Civiltà del Rinascimento nel Maceratese. Atti del V° convegno del Centro di Studi Storici Maceratesi*, Macerata 1971, pp. 186-220.

[134] P. Ginuizzi, *Documenti relativi a Baccio Pontelli*, in "Archivio Storico dell'Arte", 3 (1890), pp. 296-299; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., pp. 25, 29.

[135] Ibid., pp. 26-32. Sul pilastro d'angolo nell'opera di Giuliano da Sangallo vedi sotto, p. 418.

[136] Fagliari Zeni Buchiccio, *Dal duomo di Montefiascone a San Giovanni in Val di Lago*... cit., pp. 83, 90 n. 14.

[137] Vedi sotto p. 419.

[138] Vasari, *Le vite de' più eccellenti*... cit., vol. 4, pp. 272, 278 sgg.

[139] Pastor, *Geschichte der Päpste*... cit., vol. 3, p. 385.

[140] F. P. Fiore, *Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: il Palazzo della Rovere in Savona*, in "Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura", 25, 1979, p. 2; F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del Palazzo della Rovere in Savona*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Savona 1985)*, Savona 1986, pp. 262-276. Ancora in una lettera dell'1 giugno 1496 si legge: "come Monsignore Rev. mo Cardinale Sancto P(iet)r(o) ad Vincula fa fabricare in questa nostra città de Saona uno palatio. Et ha deputati a la fabrica de ipso arti soi denari quali erano al governo de Messer Jo. Baptista da Priamo..." (Pisa, AS, Comma C30, fol. 280 r; gentile accenno di John Shearman). Per la ricostruzione del palazzo vedi S. Frommel, *Giuliano da Sangallo architetto* (in corso di stampa).

[141] A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico. Autunno 1499 - Autunno 1503*, in "Bollettino d'Arte", 29, 1985, pp. 67-69; P. Jacks, *Alexander's VI's ceiling for S. Maria Maggiore in Rome*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 22, 1985, p. 69 n. 30; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., pp. 275-302; G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di S. Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, pp. 128, 159-165.

[142] G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 106 sgg.; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., p. 275 sgg.

[143] Ibid., p. 283 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., pp. 125-129.

[144] Redig de Campos, *Il Belvedere di Innocenzo VIII*... cit., pp. 80 sgg., 84; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., pp. 125-128.

[145] Vasari, *Le vite de' più eccellenti*... cit., vol. 4, p. 279.

[146] E. Müntz, *Gli architetti Cola da Caprarola e Antonio da Sangallo il Vecchio a Nepi (1499)*, in "Arte e Storia", 11, 1892, p. 33 sgg.; O. Speciale, *Antonio da Sangallo il Vecchio: il cortile della Rocca di Civita Castellana*, in *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1973-74, pp. 199-210; Ch. L. Frommel, *Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in *Raffaello a Roma. Atti del Convegno*, Roma 1986, p. 262 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 105; A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI*... cit., pp. 67-90.

[147] Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini*... cit., p. 290.

[148] Jacks, *Alexander's VI's ceiling*... cit., pp. 63-81; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 131 sgg.

[149] Vasari, *Le vite de' più eccellenti*... cit., vol. 4, p. 278 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 129.

[150] A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, pp. 92-98; Pellecchia, *The patron's role in the production of architecture*... cit., pp. 258-291.

[151] H. Biermann, *Palast und Villa: Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallos Codex Barberini und im Taccuino Senese*, in J. Guillaume (cura di), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Act du colloque Tours 1981*, Paris 1988, p. 138.

[152] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., p. 99 sgg. Forme simili erano già presenti a Firenze (G. Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresco 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964, figg. 20 sgg., 31, 53); per il bugnato vedi L. H. Heydenreich, *Il bugnato rustico nel Quattro- e nel Cinquecento*, in "Bollettino del CISA", 2, 1960, pp. 40-41; A. Tönnesmann, *Das "Palatium Nervae" und die Rusticafassaden der Frührenaissance*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1983, pp. 61-70.

[153] Frommel, *Abitare all'antica*... cit., fig. 7.

[154] S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, f. 6v sgg.

[155] T. Hoffmann, *Raphael als Architekt*, vol. 4, Leipzig 1911, tav. 19.

[156] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., p. 98 sgg.

[157] F. Ehrle, E. Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia*, Roma 1897, tav. 51; cfr. il naso affine nel ritratto di suo fratello Giuliano, dipinto da Piero di Cosimo. La catena d'oro allude all'alta stima, di cui egli – secondo Vasari – godeva presso il papa.

[158] Ibid., tavv. 33 sgg., 71, 104, 116 sgg.

[159] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 171, 183, 189; A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna a Pistoia*, Firenze 1993, fig. p. 57.

[160] Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi*... cit., fig. 149.

[161] Ehrle, Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio*... cit., tav. 106, 115; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 134 sgg., fig. 134.

[162] G. L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*, Kirksville (Missouri) 1986.

[163] Belluzzi, *Giuliano da Sangallo*... cit., fig. p. 52. È difficile decidere se il dettaglio delle due colonne trionfali alla fine della navata centrale di San Giovanni in Laterano sia da ascrivere a Pontelli o – molto più probabilmente – già ad Antonio; Frommel, *Raffael und Antonio da Sangallo*... cit., p. 12, fig. 9.

[164] Vedi sopra p. 411.

[165] Cfr. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 134 sgg., fig. 134. Anche se discendente meno direttamente dal Colosseo, la trabeazione ionica del cortile di Civita Castellana può essere considerata come una variante (Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 119, fig. 125 sgg.). Non è da escludere una partecipazione di Bramante alla progettazione del cornicione e del magistrale passaggio alla sua continuazione ridotta sui fronti laterali, in quanto i lavori al piano superiore si protrassero certamente fin dopo il 1500.

[166] Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, tav. 89, 90a, 149 sgg.; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 126, 140, 175, 177; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., figg. 12 s., 21, 32 sgg., 137, 171 sgg.

[167] Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario*... cit., p. 14, figg. 38-41. Nel 1496 doveva essere finita almeno l'ala d'ingresso del cortile (ibid., p. 4 sgg.: "...per parte di dipintura delle 3 camere de lo cortile del terzo ordine...").

[168] Anche la riduzione astratta del piano dello zoccolo della facciata in via del Pellegrino potrebbe risalire già al secondo architetto, in quanto le prime botteghe furono utilizzabili solo a partire dal 1495 (Valtieri, *La basilica di S. Lorenzo di Damaso*... cit., p. 186 sgg.)

[169] Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario*... cit., p. 17 sgg.; T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 15, 1975, pp. 89-108.

[170] Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario*... cit., p. 18.

[171] Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*..., vol. 1, p. 142 sgg., vol. 2, pp. 207-215; A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in "Palladio", n.s., 2, 1989, pp. 9-21.

[172] Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die*... cit., p. 121, fig. 140. Dove è confrontabile anche il passaggio ai nudi fronti laterali.

[173] Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, tav. 82b; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 133, 168.

[174] Frommel, *Raffael und Antonio da Sangallo*... cit., p. 16 sgg.

[175] A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969 (1973), p. 821 sgg.

[176] Alberti, *De re aedificatoria* cit., VII, c. 8, f. 121v, trad. Orlandi, p. 585.

[177] Bruschi, *Bramante*... cit., p. 353; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 145, 168; C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 65, 77, 95.

[178] Ibid., pp. 11, 54, 123 sgg.

[179] Cfr. Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo*... cit., p. 266.

[180] Sul rapporto tra il Bramante romano e il Bramante lombardo v. Frommel, *Bramante: struttura, oggetto e tradizione medievale*... cit.

Napoli

Andreas Beyer

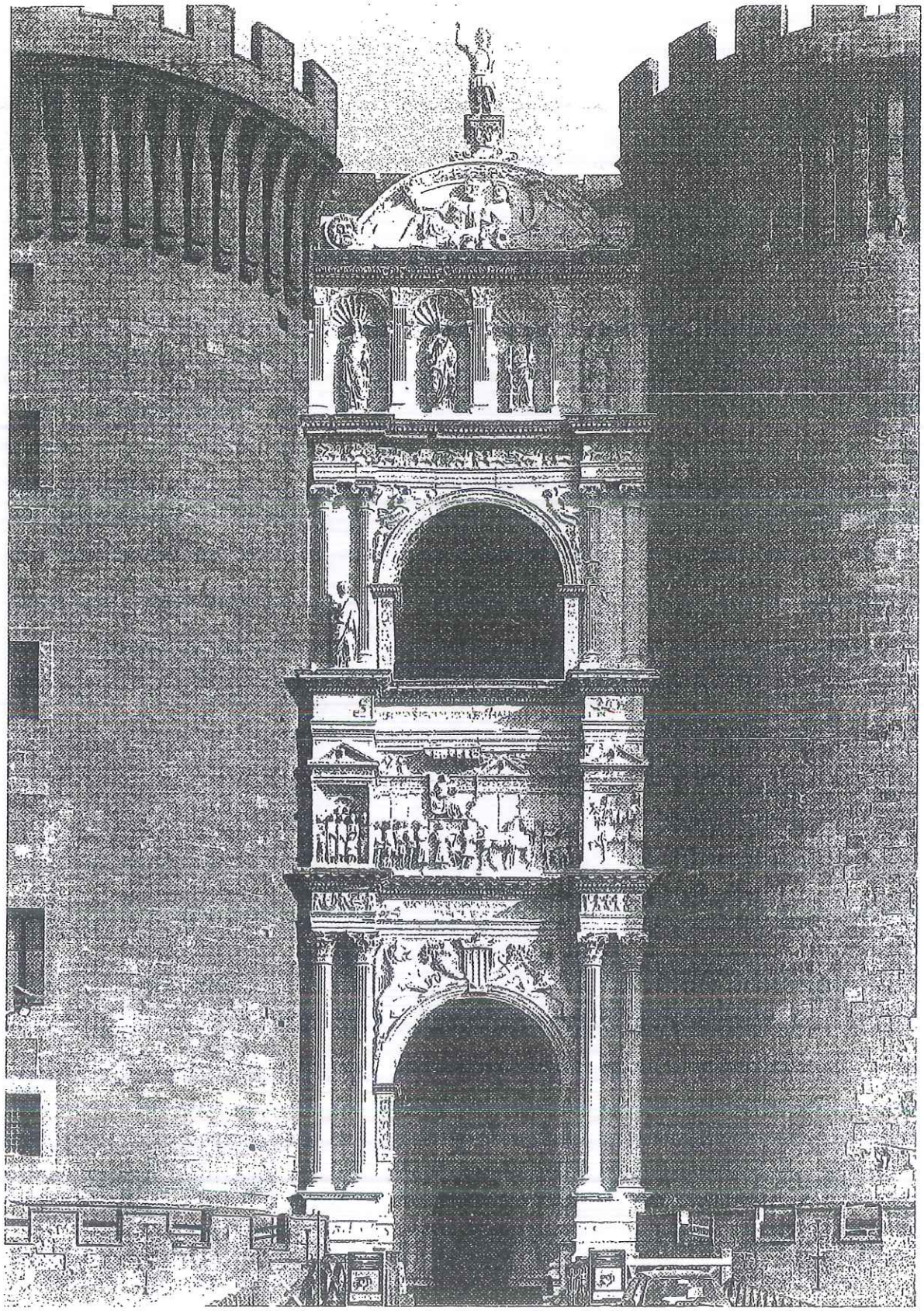
Nulla, a Napoli, si costruisce per l'eternità, tutto invece è soggetto a una metamorfosi perenne, che conferisce alla storia dell'architettura partenopea l'aspetto di un processo di incessanti disgregazioni e successive trasformazioni, lungo il quale una volontà unitaria ha saputo a stento conservare quel che è stato e nel quale è mancata una coscienza storica che sapesse integrare il passato. Con queste considerazioni piuttosto scettiche, che caratterizzano l'eredità architettonica napoletana come un *continuum* fondato sulla provvisorietà e l'improvvisazione tanto congeniali agli abitanti della città, Christof Thoenes ha riassunto la sua intensa ricerca sull'architettura della metropoli campana[1]. Ed è sicuramente anche per questo che Napoli – la cui immagine, a differenza di Firenze, Venezia o Roma, non è stata durevolmente o esclusivamente improntata da nessuna singola epoca dell'arte, tanto da porgersi come un panorama saturo di frammenti caleidoscopici lasciati da una storia lunga e ricca di cambiamenti – è sempre stata emarginata dalla storia dell'architettura europea.

Già i viaggiatori di età neoclassica lamentavano l'assenza di una immagine della città convincente e affidabile, che si lasciasse ricondurre ai canoni tradizionali dell'architettura del tempo: "Il n'y a pas un seul bon morceau d'architecture...", annotava nel 1739 Charles de Brosses[2], e l'*Abbé* Jean Claude de Saint-Non confermava, poco dopo: "Il n'y a pas à Naples une église qui ait un beau portail... Il n'y a pas au reste un beau palais... L'histoire de l'architecture de Naples sera donc bien courte, puisque tout ce que l'ont peut dire de plus en sa faveur, c'est qu'il n'y en a pas"[3]. Questi giudizi negativi, che non restarono senza conseguenze, possono bastare a rappresentare, *pars pro toto*, l'intera fortuna critica dell'architettura napoletana, rimasta sottovalutata fino a tempi recenti.

Una realtà che tocca anche – o forse, soprattutto – l'architettura rinascimentale, sulla quale perfino Manfredo Tafuri (anche se in seguito non intese più occuparsene) si pronunciò negli anni settanta con queste parole: "... la cultura dell'Umanesimo si esprime a Napoli in modo più che timido"[4]. Una valutazione, del resto, già anticipata dalla trattatistica rinascimentale: Pietro Summonte in una lettera all'amico e conoscitore d'arte Marcantonio Michiel – una delle maggiori fonti per la storia della cultura e dell'arte napoletane – si lagnava: "In questa città fino al tempo presente, come Vostra Signoria possette vedere quando fo qua, non avemo avuto edificio degno di nominarsi... nihil omnino habens veteris architecturae"[5].

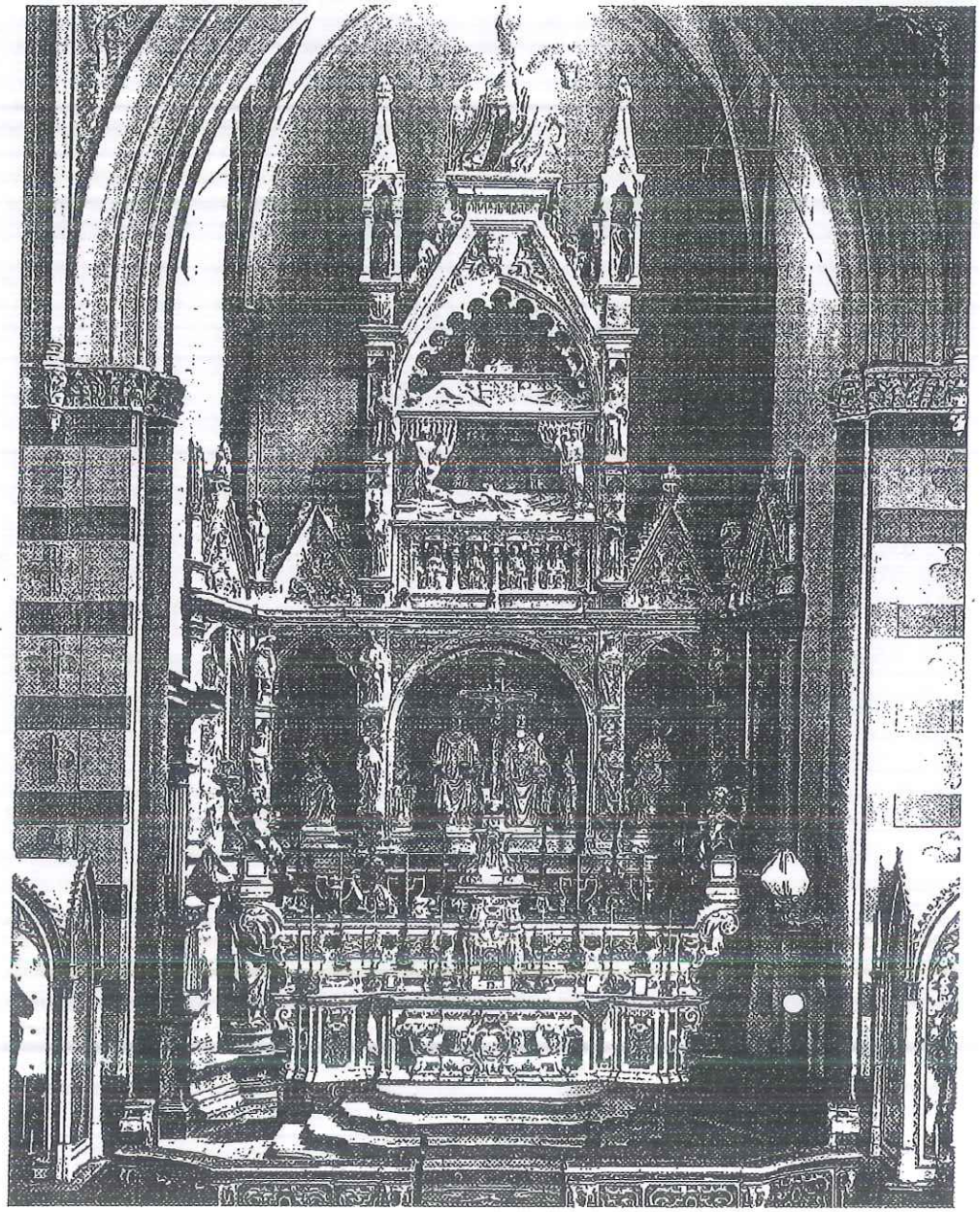
L'emarginazione dell'architettura napoletana ha cause molteplici: in misura non irrilevante vi hanno contribuito il numero ridotto (e in continuo calo) e lo stato conservativo, spesso precario, degli edifici monumentali partenopei, ma altrettanto responsabile è anche la tradizionale storiografia, che ha

Napoli, Castel Nuovo, arco trionfale.



seguito la storia dell'architettura di Roma e Firenze, inevitabilmente trascurando peculiarità e qualità specifiche di altre regioni.

Il Quattrocento napoletano termina puntualmente nel 1496, con la cacciata dalla città degli ultimi Aragonesi, ma con questa datazione si comprende però solo il periodo che ebbe inizio nel 1442, quasi alla metà del secolo, quando salì al potere Alfonso I. La prima metà del secolo si pone infatti interamente e ancora nel solco di quella stagnazione culturale e artistica in cui la città era stata spinta dalla lotta per la successione tra gli Angiò-Durazzo e gli Aragonesi. Il monumento funebre del re Ladislao di Angiò-Durazzo, in San Giovanni a Carbonara, va quindi letto come eloquente espressione di una tradizione ormai irrigiditasi in un gesto retorico. Dopo la morte di Ladislao nel 1414 ne fu committente la sorella che gli succedette sul trono, la regina Giovanna II. Ne sono documentati come ese-



San Giovanni a Carbonara, il monumento di re Ladislao in una veduta dei primi del Novecento.

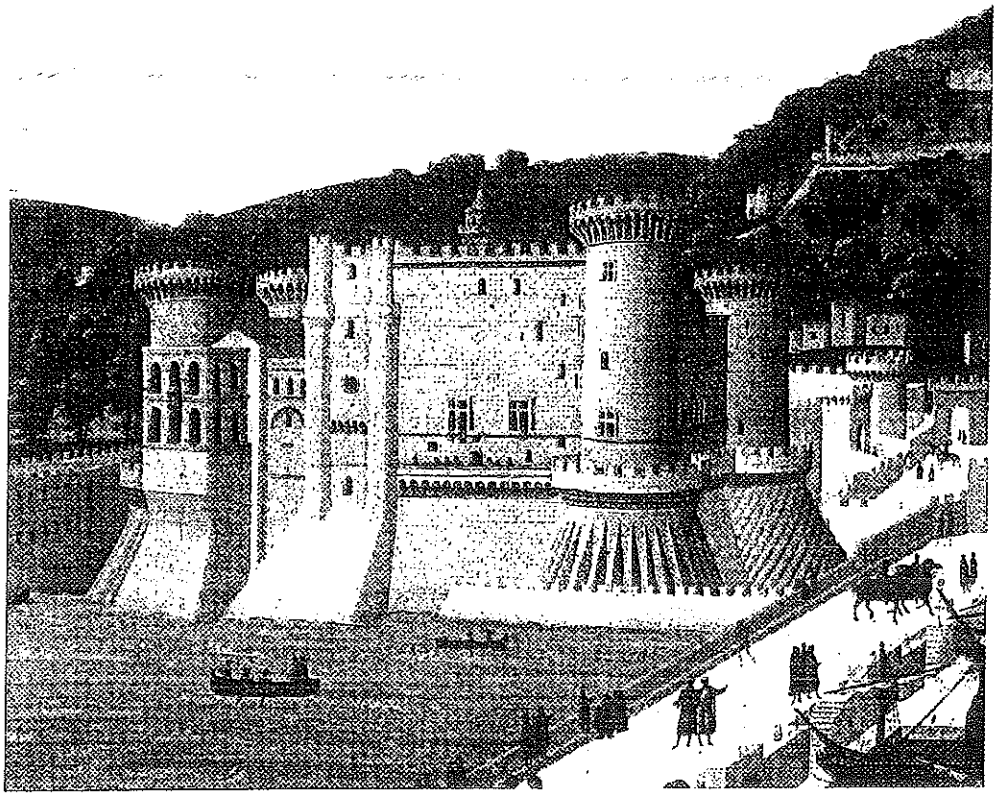
cutori gli scultori Marco e Andrea da Firenze (Andrea di Nofri), con un consistente intervento degli aiuti di bottega[6]. L'opera costituisce l'ultima ed estrema articolazione di quell'architettura funeraria angioina che si era affacciata sul golfo con Tino di Camaino, ancora agli inizi del Trecento, e che aveva i suoi prototipi nelle tombe gotiche signorili di Santa Chiara. Questi cenotafi, dalla grande nicchia centrale e dal fastoso decoro scolpito, sono – insieme con le grandi fondazioni ecclesiastiche di Roberto il Saggio – tra i pochi resti di quella che fu la grande civiltà architettonica degli Angiò. Il monumento funebre di Ladislao, ultimo ed elefantico frutto di questa tradizione, segna lo scadere di questa lunga fase artistica, sopravvissuta a se stessa, che solo nel 1442, dopo la presa del potere di Alfonso I e il consolidarsi del dominio aragonese nell'Italia meridionale, viene sostituita da una produzione realmente innovativa e all'altezza con i tempi. Un'affidabile descrizione della situazione della città dopo la conquista degli Aragonesi è in una lettera di Borso d'Este del 1444, che riferisce delle ingenti distruzioni che non solo si abbatterono sull'antico centro, ma interessarono anche le sedi reali fuori delle mura, primo fra tutti il Maschio Angioino, eretto verso la fine del XIII secolo[7]. La residenza di Roberto il Saggio, cantata da Petrarca e Boccaccio come una delle dimore delle muse elisie, era già in stato di crescente rovina a seguito della decadenza della casata degli Angiò: la conquista militare della città la ridusse a un rudere.

Il fatto che Alfonso si sia immediatamente dedicato alla ricostruzione dell'abituale sede del potere, il Maschio Angioino, o Castel Nuovo, ne sottolinea l'intento di trovar luogo, anche topograficamente, nella tradizionale linea dei padroni stranieri di Napoli. Le personalità artistiche dominanti tra i numerosi architetti occupati nella ricostruzione sono il *protomagister* Guilliermo Sagrera e, dopo la sua morte, il cugino Johan e il figlio Jaume. Questa famiglia di costruttori, originaria di Maiorca, portò in terra italiana quell'architettura catalana che lasciò nella maestosa sala dei Baroni di Castel Nuovo la sua più rilevante testimonianza. Questo ambiente, coperto da una volta a stella, la cui impostazione stereometrica è riconducibile alle sale capitolari del Medioevo spagnolo, non solo non ha alcuna corrispondenza con altri locali profani dell'Italia dell'epoca, ma è anche stranamente rimasto senza seguito. In realtà all'influsso catalano sull'architettura napoletana in epoca aragonese va attribuito un peso minore di quello generalmente riconosciutogli[8].

Infine, nemmeno l'esterno di Castel Nuovo – per quante siano state le assonanze con il Belver di Maiorca o con altri castelli della penisola iberica da sempre elencate – va inteso come un manifesto programmatico dell'architettura catalana. Esso deve piuttosto il suo aspetto alle innovazioni nel campo delle fortificazioni e alle esigenze belliche. Come a tutti i suoi predecessori nel dominio su Napoli, anche ad Alfonso occorreva infatti una fortezza di grande effetto, in grado di contrastare efficacemente le più recenti tecniche militari e al tempo stesso di adempiere alle funzioni di dimora di rappresentanza. Lo zoccolo vistosamente scarpato, con la sua terrazza merlata, serviva per mettere in postazione le nuovissime armi da fuoco, mentre le pareti cieche e le torri rotonde, con i loro camminamenti e coronamenti merlati, venivano declassate a reminiscenze di un'architettura difensiva ormai obsoleta, in cui la rappresentanza aveva il sopravvento sull'effettiva utilità[9].

L'impianto di Castel Nuovo definito sotto gli Aragonesi è dunque in primo luogo da intendersi come un'architettura "funzionale" – nel più ampio senso del termine –, che comunque si dimostra progressiva solo quanto alle qualità fortificatorie. Gli interventi attuati da Francesco di Giorgio verso la fine del secolo sottolineano ancora una volta, e con grande forza, quanto questo aspetto fosse importante per l'architettura napoletana del Quattrocento[10].

Il contributo più vistoso della ristrutturazione del castello a un'architettura programmatica e contemporaneamente propagandistica, già indirizzata verso l'Umanesimo, è rintracciabile unicamente nel cosiddetto arco di trionfo di Alfonso, fra la torre della Guardia e la torre di Mezzo: si tratta in assoluto di uno dei più ambiziosi progetti dell'arte profana del Quattrocento, e non solo per Napoli. L'arco di Alfonso il Magnanimo fu oggetto da tempi immemorabili di un'assidua frequentazione del-



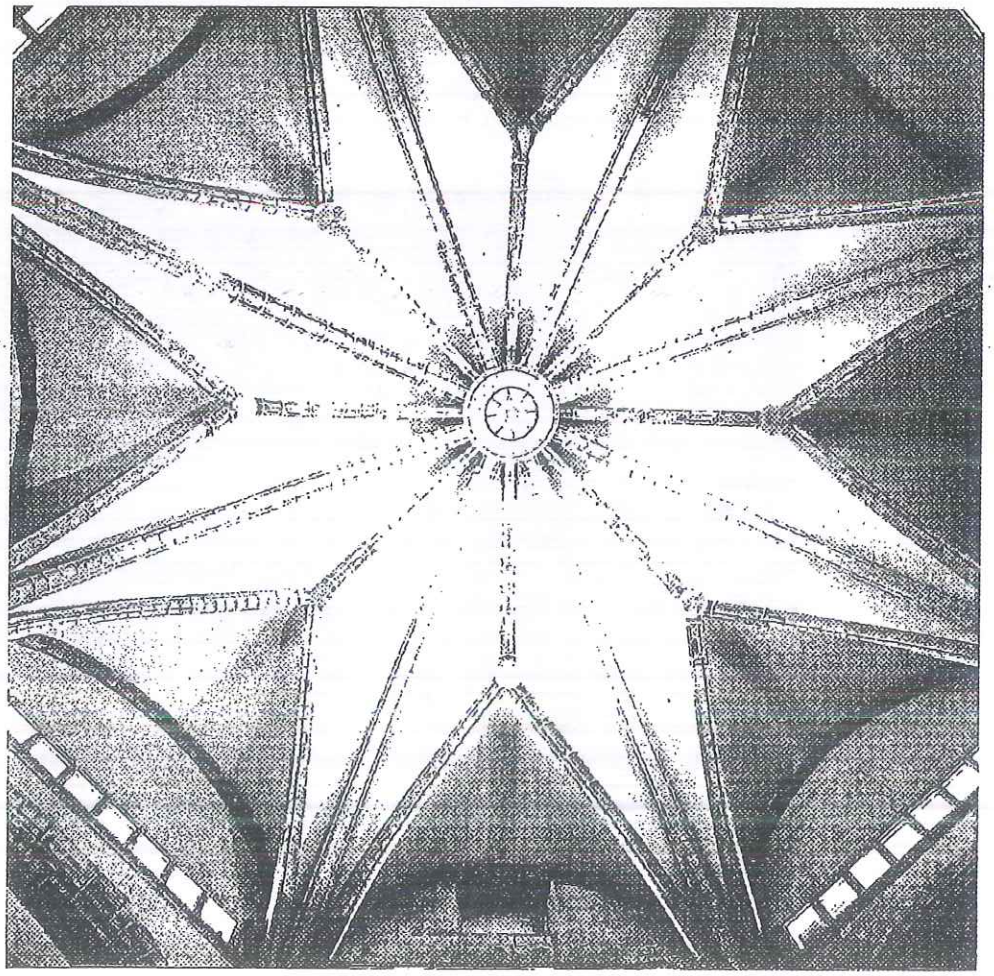
Napoli, Museo nazionale di San Martino, *Tavola Strozzi*, particolare di Castel Nuovo visto dal mare.

la storia dell'arte, che a varie riprese se ne è esaurientemente occupata[11]. Pertanto mi limiterò a sottolineare la particolarità che questo monumento ha di essere contemporaneamente uno spettacolare segnale dell'irrompere dell'architettura della nuova era, ma anche un significativo fermento della tradizione locale. Jacob Burckhardt celebrò l'arco come "... quasi l'unico edificio del Rinascimento, che lasci emergere gli antichi ordini in tutta la loro ricchezza di forme"[12] e Christof Thoenes sottolineava: "Davvero non c'è nel Quattrocento un altro complesso decorativo che si approssimi tanto all'antichità; e se il periodo successivo ha compreso più a fondo e più nettamente le leggi e il portato normativo dell'architettura classica, questo è avvenuto a prezzo di quella sensibile abbondanza di dettagli ("varietà"), di cui vive il monumento napoletano"[13]. Ispiratore dell'esemplare abbinamento di architettura e scultura qui compiutosi viene ritenuto oggi, e a ragione, Pietro da Milano, ma una ragguardevole quota spetta anche a Francesco Laurana e a una serie di altri scultori-architetti facenti parte di una complessa comunità di lavoro[14]. Si è indicato da più parti come l'arco dei Sergi di Pola, del I secolo dopo Cristo, sia da ritenersi il prototipo vincolante della soluzione qui adottata e in particolare sia servito da immediato modello per la parte inferiore. Questo vale per l'impianto a doppie colonne, per la copia fedele dei capitelli corinzi e per le riprese dalla decorazione plastica. Dato che tutti i disegni dell'arco di Pola eseguiti da artisti rinascimentali sono di datazione posteriore all'arco di Napoli, questo è dunque il primo esempio di studio dell'antico a partire da quello[15]. Il linguaggio formale e coerentemente anticheggiante del monumento napoletano prosegue anche nell'arco superiore – un riadattamento dell'arco di Traiano a Benevento. La sovrapposizione dell'ordine ionico a quello corinzio costituisce comunque un'inaudita infrazione alle regole dettate dai canoni dell'antichità – un fatto tanto più stupefacente se si considera che Alfonso I era un fervido ammiratore di Vitruvio ed è provato che ne aveva consultato il trattato per la ristrutturazione del Castel Nuovo[16].

D'altronde, anche collocare l'uno sopra l'altro due archi anticheggianti, legandoli con un grande fre-

gio, non ha precedenti nell'antichità: si tratta di un'interpretazione, orgogliosamente libera, del repertorio classico, un *habitus* presente del resto in maniera determinante in tutta l'architettura napoletana del Quattrocento[17]. Nell' "Arco" di Alfonso risulta perciò una carenza – spesso deprecata – di razionalità complessiva di impianto, che Jacob Burckhardt indulgentemente spiegava con la "precoce giovinezza di questo stile"[18]. Forse infrazioni e mancanza di sicurezza compositiva trovano però fondamento nel fatto che con questo monumento si intese non solo rendere perspicuo il ricorso alla nuova e vincolante lezione formale dell'antichità, ma anche rinviare a quella dei predecessori napoletani. La sovrapposizione dei due archi pare infatti riallacciarsi immediatamente al monumento al re Ladislao, che a ragione è stato definito il "prototipo angioino" dell'arco aragonese[19]. Questa allusione formale trova il suo senso nella derivazione politico-dinastica: Alfonso I si vedeva erede della dinastia Angiò-Durazzo e gli era quindi lecito appropriarsi di quello stile aulico, arricchito dagli irrinunciabili ingredienti della contemporaneità, come elemento di legittimazione e di continuità. Ma anche il carattere sepolcrale di quell'impianto sembra essere stato coscientemente ripreso da Alfonso I. In effetti il largo fregio trionfale che lega i due archi si lascia spiegare come una trasposizione, di ispirazione classica, della tradizionale *Totenkammer* dei monumenti tombali angioini. In altra occasione ho tentato di spiegare l'architettura sullo sfondo del fregio trionfale come un'evocazione della leggendaria tomba di Partenope, che rappresenta il nucleo primigenio della città antica. Come *Triumphator et Pacificus* di Partenope, vale a dire di Napoli, Alfonso volle farsi celebrare in un vero e proprio cor-

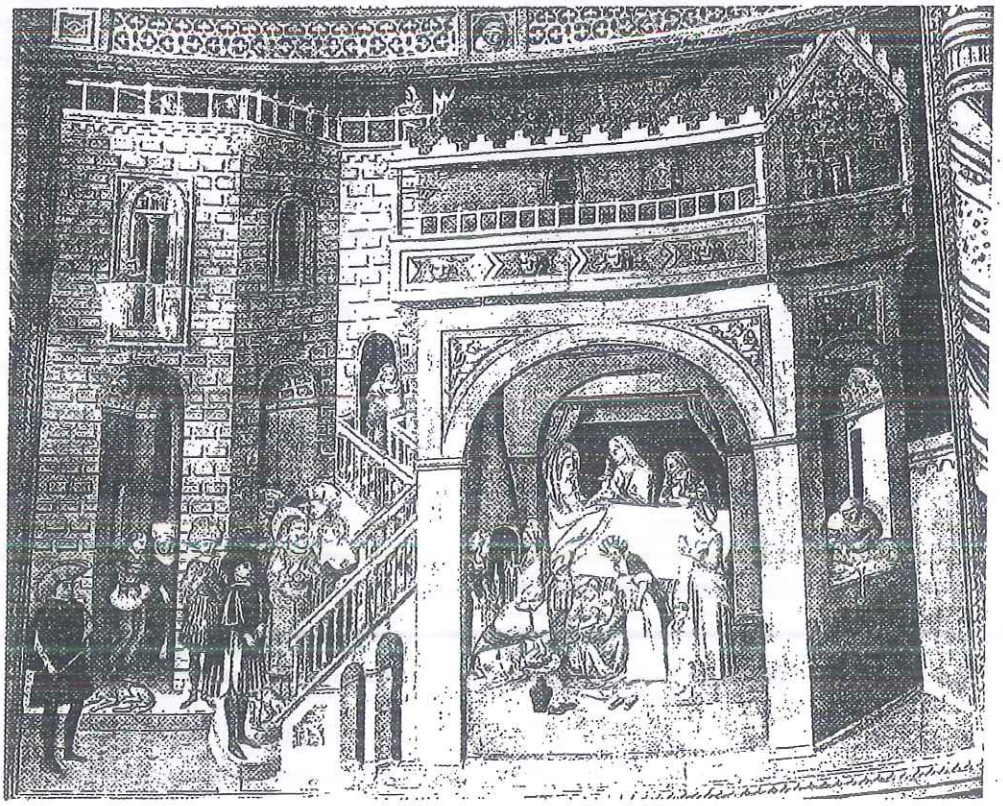
Castel Nuovo, la volta della sala dei Baroni.



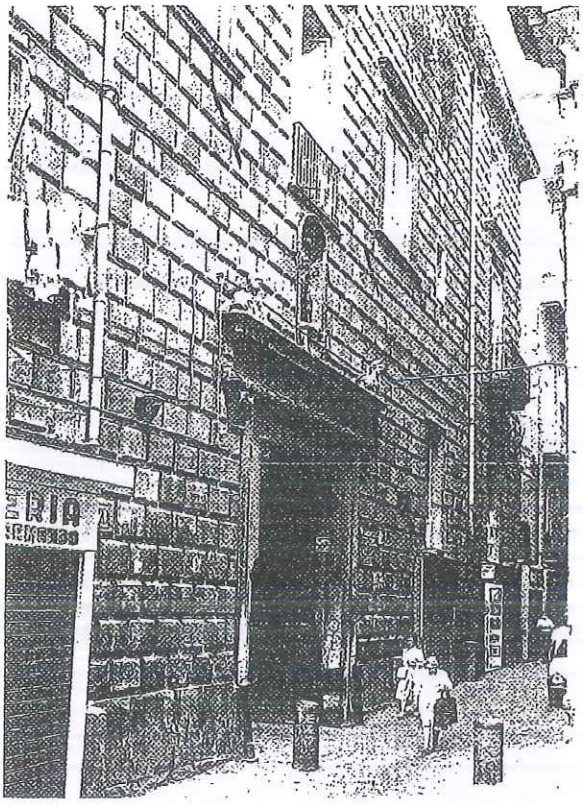
teo trionfale all'antica, così come nelle medaglie di Pisanello, subito dopo la sua presa del potere[20]. Le sue virtù vengono esibite esemplarmente nel fregio dell'arco, che – unendo brani decorativi intesi a rinnovare l'architettura classica e i principi compositivi della tradizione angioina – mira a conciliare il linguaggio dell'arte moderna con la prosecuzione della linea del potere.

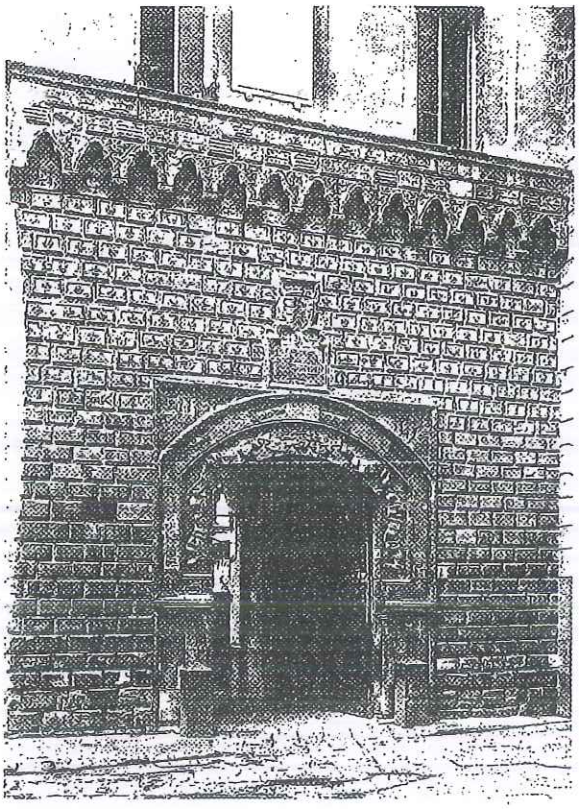
L'arco di trionfo – monumentale ed eccezionale testimonianza di nostalgia dell'antichità e di atteggiamento di dominio – è rivolto in direzione del centro antico della città, un territorio tradizionalmente chiuso ai padroni stranieri di Napoli. Il fallimento del primo tentativo di Alfonso di alzare il suo arco nel centro della città, nei pressi del duomo, a causa della fortunata opposizione di un cittadino alla necessaria demolizione della sua casa[21], sarebbe stato un fatto inaudito e inconcepibile in qualunque altro regno. In ciò si esprime il senso civico dei componenti dei Seggi – organi di origine democratica di autoamministrazione cittadina, sviluppatisi dalle *fratie* della polis greca e sempre più mutatisi in organi rappresentativi del ceto nobiliare – che appoggiavano efficacemente la nobilità di Sedile nella difesa dei suoi interessi contro i dominatori stranieri[22]. Solo tenendo presente il ruolo dei Seggi si giunge a comprendere la necessità di trovare un accordo e la disponibilità al compromesso che condizionarono le ambizioni dei re e viceré napoletani anche in campo architettonico.

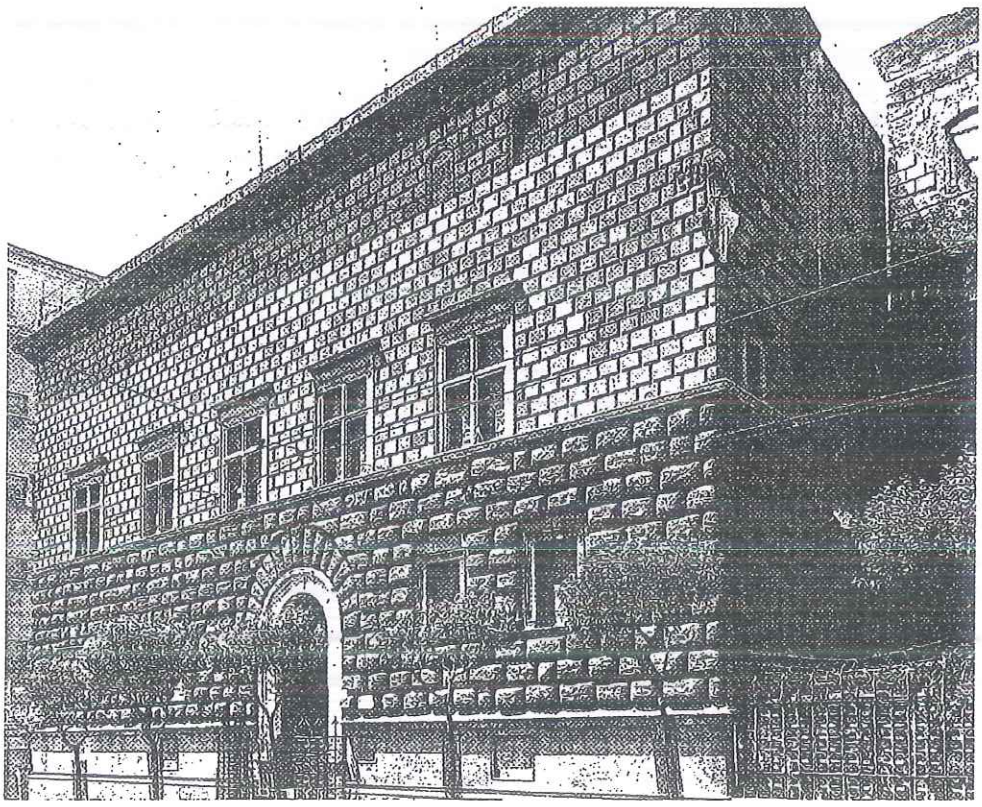
I re di casa Angiò, esclusi dal territorio della città vera e propria, radunarono i loro cortigiani intorno al Maschio Angioino. In effetti, il centro antico di Napoli non fu mai tra i luoghi residenziali né della corte né del suo *entourage*. Ai conquistatori non era mai riuscito di penetrare con un qualche esito nell'ermetico reticolo racchiuso dal perimetro della città greca, fondata secondo i criteri espressi da Ippodamo di Mileto. Solo con gli Aragonesi – nello spirito di una cultura rinnovata dall'antichità – questa penetrazione nel grembo antico della città venne ripresa e portata a termine con successo[23]. Nel mezzo secolo di signoria aragonese sorgono qui i sontuosi palazzi, eretti da Antonello Petrucci e Giulio Scorziati, per i cortigiani, la casa dei Sanseverio, principi di Salerno, esaltata dai contempora-



Leonardo da Besozzo, *Natività della Vergine*, cappella Caracciolo del Sole, San Giovanni a Carbonara.



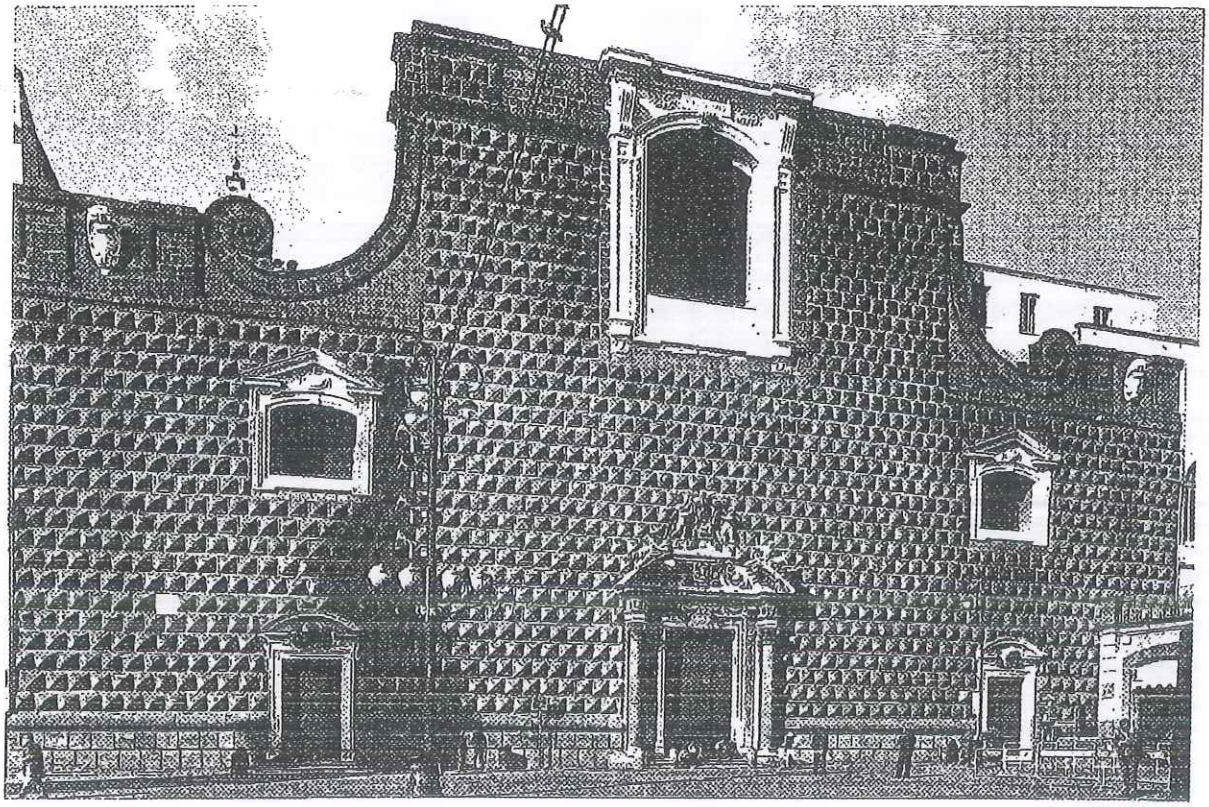




Palazzo Carafa, facciata.

Palazzo Penna, la facciata in una veduta degli anni venti-trenta del Novecento.

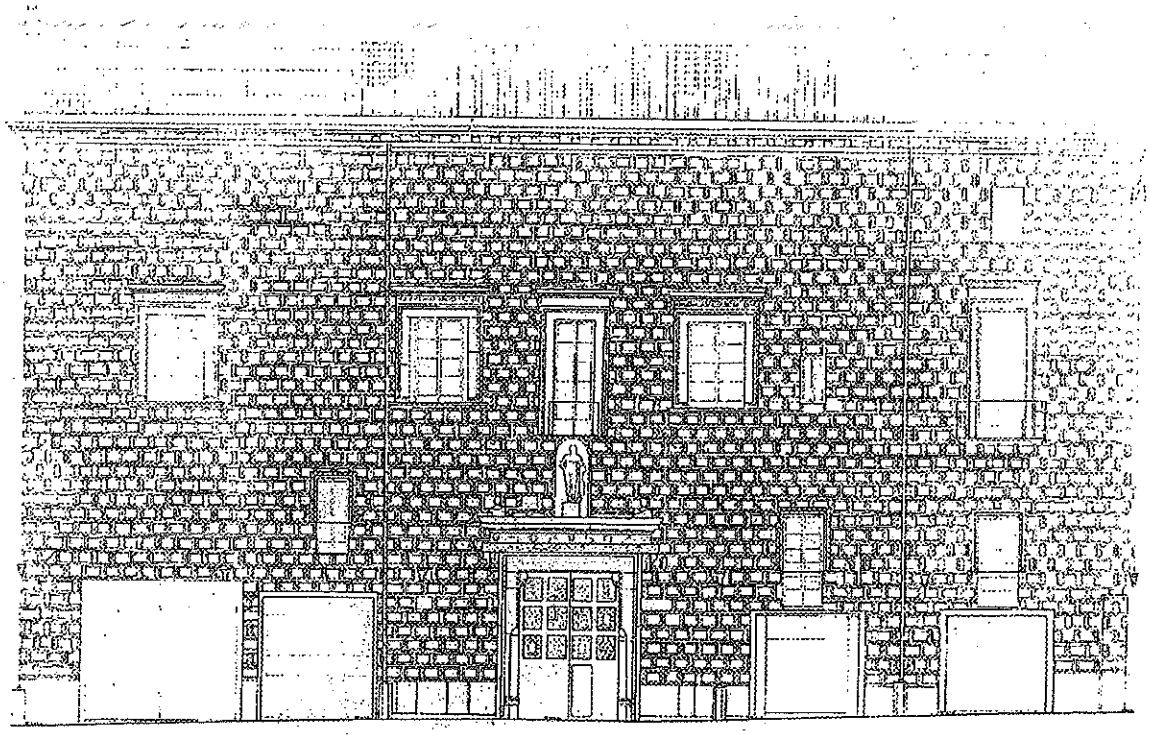
Palazzo Cuomo, facciata.



Gesù Nuovo. La facciata rempiega il bugnato a diamante della originaria facciata di palazzo Sanseverino, distrutto per essere sostituito dalla chiesa.

nei come "magnifica domus" e "triumfale palatium", opera di Novello da Sanlucano, e poi quella di Cesare Pignatelli. Poco o nulla è comunque rimasto di questi edifici, anche se alcuni portali o resti delle arcate su colonne del cortile segnalano ancora la passata presenza della corte in seno alla città vecchia. A sfuggire in gran parte alle trasformazioni e alle distruzioni è riuscito solo palazzo Carafa, costruito nel 1466, che anche al di là di questo è comunque da intendere come il vero protagonista di questa usurpazione urbana. Il palazzo di Diomede Carafa – legato alla corte per tutta la vita e, nella sua funzione di "scrivano di razione" del figlio e successore di Alfonso, Ferdinando I, detentore di una posizione chiave del regno[24] – sorse nel "Seggio Nilo", in posizione non lontana da San Domenico, lungo il decumano inferiore (l'attuale via San Biagio de' Librai), segnando l'abile e fortunato irrompere della corte nello storico centro del potere cittadino. Il palazzo di famiglia infatti non venne adibito solamente a private funzioni residenziali da Diomede Carafa, che invece vi spostò anche il suo "ufficio" dall'Arsenale: con questa *dépendance* amministrativa il regno seppe dunque imporre i suoi interessi anche all'interno della città[25].

Il fatto che sia rimasto finora incontrastato il verdetto di Jacob Burckhardt, secondo il quale con palazzo Carafa lo stile costruttivo fiorentino, con il tipico bugnato, fece il suo ingresso "esitante e addirittura impacciato"[26] a Napoli, sottolinea il punto di vista con cui si guarda tradizionalmente all'architettura napoletana: La caratteristica più vistosa dell'edificio – le cui facciate si sviluppano lungo via San Biagio de' Librai e, lateralmente, lungo via SS. Filippo e Giacomo – è data dalle pareti esterne che si alzano al di sopra di uno stretto zoccolo a fascia, posto a pareggiare il lieve dislivello del suolo, e sono rivestite da un piatto bugnato regolare che nessuna articolazione orizzontale o verticale sembra interrompere. Un esiguo coronamento a sporto ne segna la conclusione superiore. Decisiva per l'immagine originaria del palazzo doveva essere la cromia delle facciate: i blocchi di tufo erano rivestiti da uno strato di stucco, alternativamente giallo e grigio, con un effetto di bicromia oggi in-



Palazzo Carafa, rilievo della facciata (G. Romano).

tuibile solo in favorevoli condizioni di luce, ma che un tempo doveva conferire alla facciata, altrimenti gravemente monotona, un aspetto sensibilmente più leggero[27]. L'ininterrotta distesa a bugnato piatto dei muri differenzia nettamente e già a prima vista palazzo Carafa da palazzo Cuomo, posto nelle adiacenze del duomo ed eretto tra il 1464 e il 1490 per il mercante napoletano Angelo Cuomo, lungo la Sellaria (oggi via del duomo). Anche la sua facciata principale si limita a due soli piani, che però si differenziano chiaramente per la scelta del bugnato. La fascia basamentale esibisce un bugnato rustico a forte aggetto e un portale contronato, come d'uso nei palazzi fiorentini della metà del Quattrocento[28]. Il piano superiore mostra invece una regolare tessitura a bugnato liscio, come quello impiegato, all'inizio del secolo, a palazzo Penna, sempre a Napoli. Va però osservato che il bugnato di quest'edificio angioino, eretto nel 1406, non è ancora pienamente autonomo, ma abbisogna piuttosto di un pretesto araldico: i blocchi sono ornati con il giglio dei re di Francia o con una piuma allusiva al nome del committente, Antonio Penna[29].

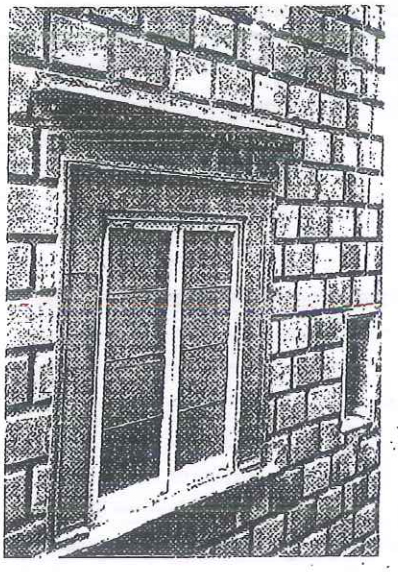
Palazzo Cuomo – oggi completamente svuotato all'interno e leggermente alterato alla fine del XVIII secolo – è stato felicemente definito "una miscela tra le forme tradizionali catalane e le nuove idee del primo Rinascimento fiorentino"[30], miscela dalla quale sembra essere completamente esente la facciata di palazzo Carafa: il suo rivestimento parietale si compone orgogliosamente ed esclusivamente di ricorsi di piatte bugne ornamentali. Che le "nuove idee" del Quattrocento trovassero espressione nella configurazione dei palazzi, non solo tramite l'adozione degli ordini architettonici, ma che si tentasse di subordinare a regole canoniche anche l'espressione di muri e pareti, è una scoperta relativamente recente della storia dell'architettura[31]. Palazzo Carafa mostra quell' "opus isodomum" di cui parla Vitruvio nel suo secondo libro (8, 5-6) a proposito dei diversi modi di costruire i muri. Nel rifiutare le tecniche costruttive romane dell'*opus reticolatum* e dell'*opus incertum*, inaffidabili per la loro scarsa saldezza, Vitruvio asserisce che "... non devesi biasimare la costruzione dei Greci, i quali infat-

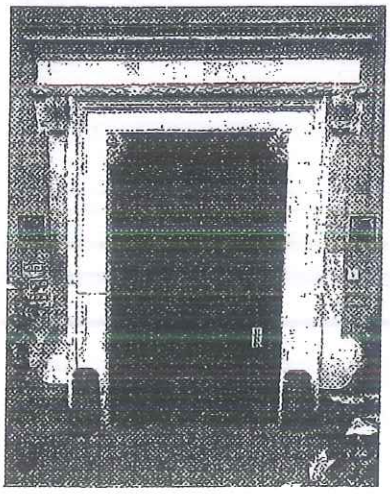
ti non adopran costruzione polita con blocchi molli; ma quando lascian da parte la pietra da taglio, pongono i filari di selce o pietre dure, e fabricando a uso di mattoni, alternano gli strati e le connessure ... Tali costruzioni sono di due generi: l'uno detto Isodomo, l'altro, Pseudo isodomo. Isodomo si dice quando gli strati ànno tutti eguale spessore; pseudoisodomo, quando i filari di strati sono impari e ineguali"[32].

Nel caso della muratura usata nel palazzo di Diomede Carafa – che costituisce anche l'architettura di sfondo del fregio trionfale dell'arco di Alfonso – si tratta dunque di un modo costruttivo "alla greca". Nella sua assunzione da parte della cultura architettonica aragonese si possono riconoscere un vitruvianesimo selettivo e una voluta puntualizzazione. Nel ricorso al mito della derivazione greca i nuovi signori della città dovettero vedere infatti un mezzo idoneo a dare alla loro dominazione straniera un'antica legittimazione. L'impiego dell'opera isodoma a palazzo Carafa anticipa comunque quello fattone nel palazzo romano della Cancelleria, che in genere viene ritenuto il primo edificio in cui questo canone severo trova applicazione, cosa che sembra potersi spiegare a sua volta con gli studi umanistici sul trattato di Vitruvio che si andavano compiendo attorno al suo committente, Raffaele Riario[33]. Il bugnato piatto di palazzo Carafa si stacca in ogni caso da quello di foggia fiorentina, come

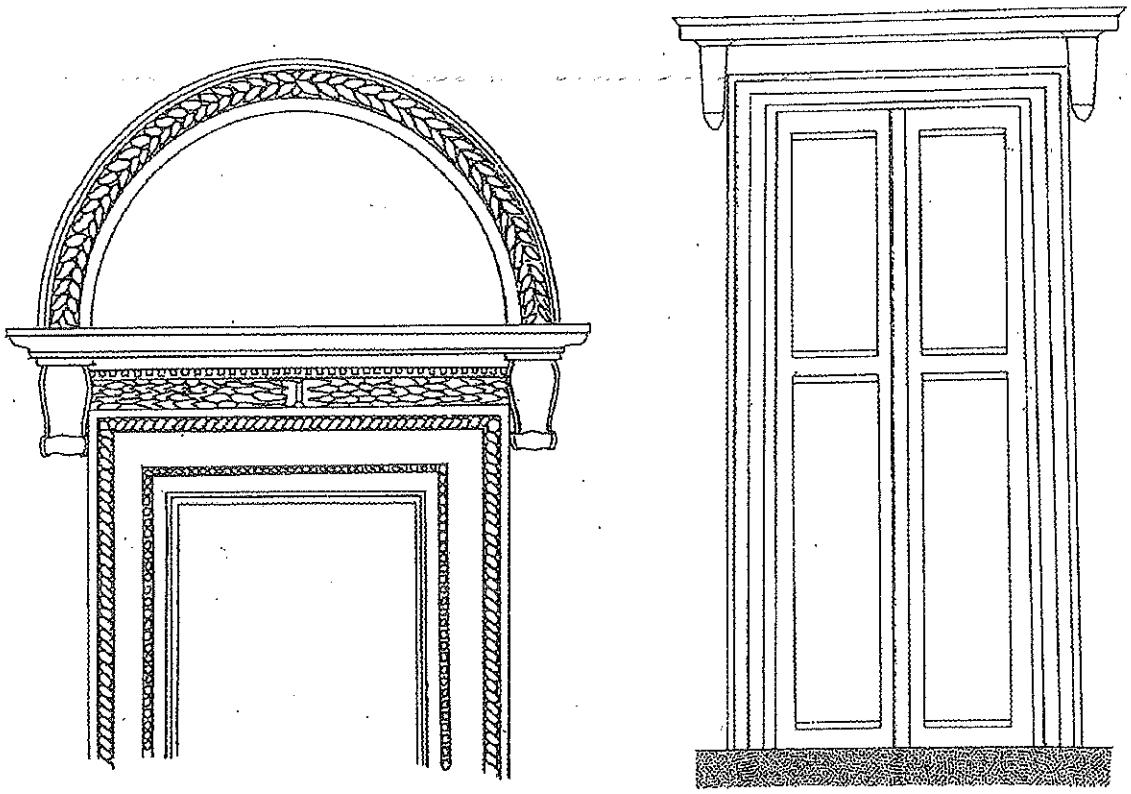
Palazzo Carafa, finestra, e il portale in una veduta degli anni venti-trenta del Novecento.

Palazzo di Antoniello Petrucci, portale.









Poggio Reale, villa, ricostruzione del portale oggi perduto (da Colombo 1885).

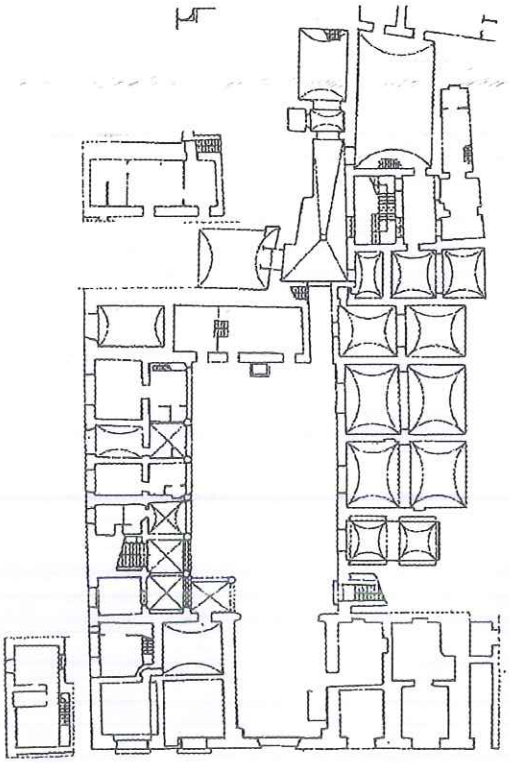
Portale di tempio ionico secondo Vitruvio (da Choisy 1910).

quello usato da Michelozzo in palazzo Medici[34]. E la rinuncia a un uso "progressivo" delle conquiste fiorentine – che avrebbe portato a strutturare più fortemente la facciata, magari con il ricorso a un ordine che conferisse maggior nobiltà, come nel palazzo di Parte Guelfa di Brunelleschi[35] o riprendendo l'accentuazione del pianoterra, come a palazzo Medici e in altri palazzi di Firenze – sottolinea una visione dell'architettura largamente autonoma e una volontà creativa marcatamente individuale. Come già la facciata di palazzo Penna, anche palazzo Carafa dimostra che questo paramento murario è evidentemente una specifica peculiarità napoletana. Nel ciclo di affreschi che Leonardo da Besozzo eseguì verso la metà del secolo a San Giovanni in Carbonara, compare un palazzo di città con un bugnato della stessa fatta, come appariscente rinvio al locale ambiente urbano. L'affresco può venir letto come espressione di un'esplicita autorappresentazione della città, alla stregua della famosa scena di strada fiorentina nel riquadro con la guarigione dello storpio nella cappella Brancacci a Santa Maria del Carmine a Firenze, di mano di Masolino[36]. Il particolare valore attribuito nella Napoli del Quattrocento alle murature di facciata dei palazzi si esplicita anche nell'impiego delle bugne a diamante, come quelle di palazzo Sanseverino costruito tra il 1455 e il 1470 da Novello da Sanlucano (riemerse nel 1584 nella facciata del Gesù Nuovo). Questa speciale forma di decorazione muraria, che abbelliva anche il piano basamentale di palazzo Sicola, oggi scomparso, e che anticipa gli esempi, oggi celeberrimi, di Ferrara e Bologna, sembra essere in rapporto diretto con l'impiego del bugnato "regale" nel basamento scarpato delle torri di Castel Nuovo. Fu attraverso questo elemento decorativo che il gusto della corte riuscì a porre piede in città[37], ma è soprattutto l'isodomo che anche in seguito restò il tipo di muratura dominante a Napoli, toccando anche i paraggi, come dimostra la facciata a bugnato della tardo-quattrocentesca chiesa di San Giovanni ad Angri[38].

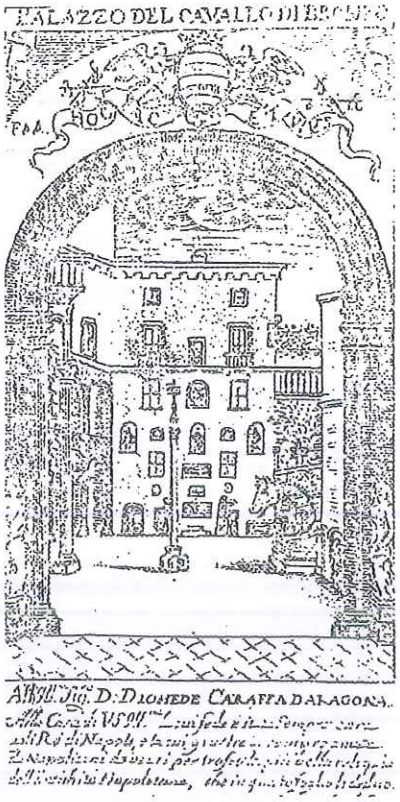
Non meno appariscente è anche il portale di palazzo Carafa, dalle larghe e basse proporzioni, coronato da una trabeazione con elementi decorativi all'antica. Nel fregio si trovano lo stemma dei Cara-

fa e gli emblemi della famiglia: una bilancia e un pezzo di cuoio teso su un telaio tondo – gli stessi motivi che ritornano sugli intagli delle sontuose porte quattrocentesche, ancora *in situ*. La scritta che corre sulla trabeazione dedica l'edificio al re e alla patria. La contiguità formale di questo portale con quello di San Sebastiano a Mantova è stata più volte sottolineata: essa si rivela particolarmente nel dettaglio della trabeazione e delle volute[39]. La ripresa, in termini quasi identici, del motivo di questo portale nel vicino palazzo Petrucci sembra comprovarne il carattere di modello per i palazzi napoletani del XV secolo, alla fine del quale questo tipo di portale compare almeno ancora una volta, come un paradigma architettonico, e precisamente nella villa di Poggio Reale[40]. Il portale mantovano di Alberti corrisponde a quanto l'autore stesso scrive nel suo trattato (libro VII, 12) sull'impostazione delle porte dei templi di ordine ionico[41]. Per il nostro contesto è però di particolare rilevanza che il portale di Napoli non sia tanto da correlarsi a quello di Mantova (come ha sempre suggerito una storia dell'architettura centrata maniacalmente su derivazioni prestigiose), ma che essi sembrino entrambi – e indipendentemente l'uno dall'altro – rimandare a Vitruvio. Questi, nel libro IV, trattando delle porte dei templi e delle loro cornici, prescrive che "Le mensole, dette pure avanporte (parotides), scolpite a destra e sinistra, propendano fino al basso del soprastipite, la foglia esclusa"[42]. La configurazione del portale di palazzo Carafa si orienta dunque in direzione delle porte dei templi greci descritti da Vitruvio, ma ne reinterpreta liberamente la prescrizione, in quanto le mensole a voluta sono applicate all'altezza dell'architrave del portale, e quindi non sono in collegamento organico con la trabeazione. Questo tipo di portale può essere considerato una soluzione locale ricorrente e obbligata per tutto il Quattrocento napoletano: solo con il portale di Poggio Reale se ne avrà uno più fedele ai dettami antichi. Gli aperti scostamenti dall'interpretazione albertiana di Vitruvio – e cioè la diversa collocazione delle mensole a voluta – testimoniano una differente e personale concezione architettonica e non, come si è argomentato in proposito, una inetta e malriuscita imitazione. Innovative sono le finestre di palazzo Carafa[43]. Mentre per esempio quelle di palazzo Medici a Firenze aderiscono ancora, sicuramente per motivi di iconografia cittadina, alle tradizionali forme gotiche, ad esempio quelle di palazzo Vecchio[44], le finestre di palazzo Carafa appaiono già nella moderna forma della finestra rettangolare architravata, con gli stipiti a lievi risalti, larghi e spezzati inferiormente, un fregio e una cornice a dentelli, e sono ornate con appelli moraleggianti del committente. L'impiego di iscrizioni sull'edificio compare con frequenza nel Rinascimento e l'esempio più vistoso è quello del tempio Malatestiano di Alberti a Rimini (iniziato nel 1450), anteriore di pochi anni a palazzo Carafa. Perfettamente all'altezza della moderna retorica costruttiva, le iscrizioni servono anche qui a dare maggior forza all'autoaffermazione architettonica e sottolineano l'ambiente erudito e umanistico del potere. Nella loro versione latina, non intendono certo rivolgersi al comune passante, ma rappresentano piuttosto un modello culturale in cui il committente si identifica[45]. Se in tal modo il palazzo, inserito nel cuore della città vecchia, segnala la sua capacità di riallacciarsi alle tendenze più avanzate dell'architettura rinascimentale, si aprono d'altra parte sulle vie laterali alcuni vani presumibilmente destinati a ospitare delle botteghe, secondo una disposizione abbandonata dalle residenze signorili di Firenze già nel Trecento e che edifici contemporanei come palazzo Medici non avevano più ripreso[46].

Data la deplorevole scarsità e anche il cattivo stato di conservazione di molti dei pochi edifici del Quattrocento rimastici a Napoli, palazzo Carafa può restare comunque il punto centrale dell'architettura civile napoletana in età moderna anche se esaminata più da vicino. Anche in questo caso, prescindendo da alcune variazioni di dettaglio, va valutato quanto il tipo del palazzo fiorentino rinascimentale sia servito da modello per palazzo Carafa. Ai fini di questa valutazione un fattore importante è il suo arredo interno. Diomede Carafa è infatti tra i primi acquirenti di oggetti e opere d'arte importate da Firenze, con le quali soprattutto pare aver arredato il proprio palazzo, come anche altri committenti napoletani. In ogni caso i pochi documenti rimasti sull'arredo di palazzo Carafa – si



Palazzo Carafa, pianta del piano terreno.



Antonio Bulifon, incisione (1697) del cortile di palazzo Carafa con la testa di cavallo bronzea dono di Lorenzo de' Medici, ora nel Museo Nazionale di Napoli.

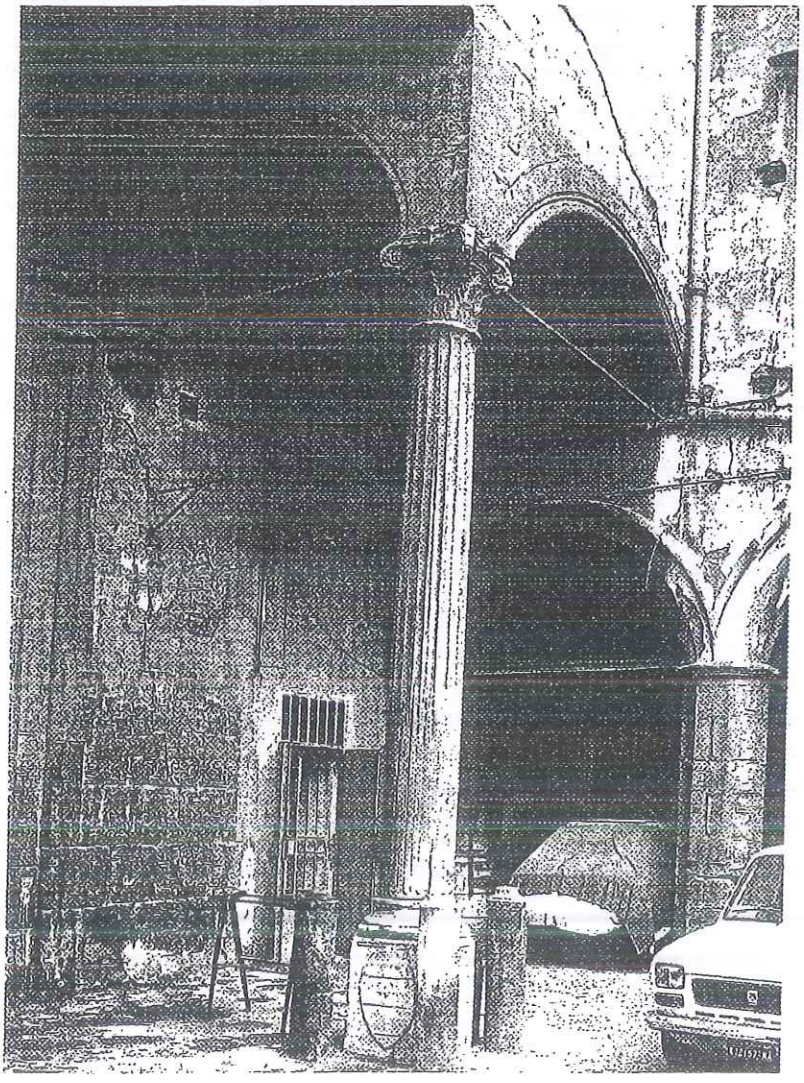
tratta di fatture liquidate tramite gli uffici della banca Strozzi – si riferiscono esclusivamente a opere provenienti dalla città toscana. Era infatti Filippo Strozzi a rifornire Diomede Carafa di pezzi preziosi[47]. Nel 1467 vediamo Giuliano da Maiano confezionare per Diomede un "lettuccio", uno di quei mobili toscani a metà tra poltrona e letto immancabili nell'arredamento dei palazzi fiorentini del XV secolo[48]. Nello stesso momento in cui ordinava questo mobile, Diomede deve aver però dato avvio a un progetto ben più dispendioso. Sempre tramite la filiale napoletana della banca Strozzi, Diomede ordinava infatti nel marzo 1468 un disegno o anche un modello, a seconda di come risultasse più vantaggioso, dello Studiolo di Piero de' Medici, per costruirne uno simile nel suo palazzo[49]. Dello studiolo approntato per Diomede non è rimasta traccia, ma quello che non va sottovalutato nella sua forza dimostrativa è che il cortigiano napoletano intendeva chiaramente usarlo per le proprie mansioni di pubblico funzionario, e quindi farne la scena della propria autorappresentazione, trasformandone l'originaria destinazione a ritirato ambiente di studio.

Non solo lo studiolo era stato arredato a imitazione di quello mediceo, ma anche la disposizione planimetrica di palazzo Carafa sembra essere stata complessivamente influenzata, in una accumulazione additiva, da Firenze. Mentre a Napoli quasi non esiste palazzo del XV secolo che si possa ricostruire con una certa affidabilità – nel cortile di palazzo Petrucci (1470 c.) si sono conservati solamente un vestibolo con volta a crociera ribassata, archi ribassati su pilastri poligonali, e i resti di due logge al piano superiore – a palazzo Carafa è almeno possibile riconoscere i tratti fondamentali dell'impianto messo in opera. Le ali del palazzo avvolgono un cortile rettangolare: l'ingresso con il largo e profondo androne funge da asse centrale. A destra del cortile si tende, a pianoterra, una serie di bassi vani, che potrebbero essere state delle stalle. La xilografia del 1697 di Antonio Bulifon[50] mostra che al di sopra si trovava un giardino pensile, cui conduceva un portale laterale, oggi perduto, la cui iscrizione – oggi murata altrove – allude a un ninfeo, che va ritenuto uno dei primissimi del periodo po-

st-classico[51]. Lungo il lato sinistro del cortile corre invece una serie di arcate su due piani, con sei aperture sul cortile. Oggi murati, i pilastri poligonali e gli archivolti delle arcate si possono ancora riconoscere sotto l'intonaco parzialmente sgretolato. Al di sopra si levava un altro piano aperto in finestre. Questa loggia su una sola ala può forse venire intesa come una reminiscenza del cortile porticato sui quattro lati dei palazzi fiorentini, ripreso a Napoli in una più modesta variante[52]. A sinistra, davanti alla prima arcata per chi entra, si trova un corpo in aggetto che poggia su zoccolo (con iscrizione), colonna antica e capitello di spoglio. Da qui alcuni scalini portano ora a un ballatoio che dà accesso ai locali sulla strada, ma la scala originaria di palazzo Carafa può essere attendibilmente ricostruita come una scala a due rampe del tipo fiorentino moderno.

Al presente è a stento possibile stabilire con certezza quale fosse la partizione interna del palazzo. Pesanti interventi e trasformazioni durante i secoli ne hanno durevolmente mutato l'aspetto e i guasti dell'ultimo terremoto ne hanno forse stabilmente rese impraticabili le parti centrali[53]. Lo stato attuale del piano nobile mostra l'inserzione di pareti divisorie che in massima parte dovrebbero essere state aggiunte solo più tardi. Non si percepisce quindi a prima vista che la grande sala del piano nobile è un vano di 8,50 metri di altezza, che occupava tre quarti della porzione anteriore dell'edificio.

Palazzo Carafa, cortile, colonna e capitello antichi di spoglio e piedestallo con le armi e l'inscrizione di Diomede Carafa.





È stata avanzata la supposizione che la sala derivasse da modelli catalani[54], ma si potrebbe ipotizzare come precedente anche la sala Grande di palazzo Medici, con la sua superficie di 20 x 10 metri e l'altezza di circa 7[55]. Come già segnalano le finestre della sala, ornate di iscrizioni, anche la sala Grande di palazzo Carafa, come pure tutto il corpo che affaccia su via San Biagio de' Librai, aveva un esplicito carattere pubblico. E con ogni probabilità si può ipotizzare che qui si trovasse anche lo studiolo di Diomede, seguendo l'esempio mediceo. Come inoltre lascia riconoscere la xilografia di Bulifon, il cortile era ornato dalla famosa collezione di antichità di Diomede Carafa, riprendendo anche qui coscientemente l'esempio di palazzo Medici e con un'altrettanto programmatica intenzione pubblica[56]. Anche senza poter pervenire a un'esauriente ricostruzione della disposizione interna, è tuttavia sostenibile che in palazzo Carafa – sebbene l'integrazione delle ingombranti preesistenze non sia riuscita che in parte e nonostante l'assenza dell'inesauribile riserva delle maestranze toscane – vi sia stata l'intenzione di conformarsi al tipo moderno di palazzo fiorentino.

L'analisi del palazzo di Diomede Carafa – e più in genere della rimanente architettura napoletana del Quattrocento – non può comunque limitarsi alla descrizione del suo allinearsi, con esito più o meno riuscito, al modello fiorentino. Piuttosto, è solo determinando quanto vi sia di "tipico" e come ciò si







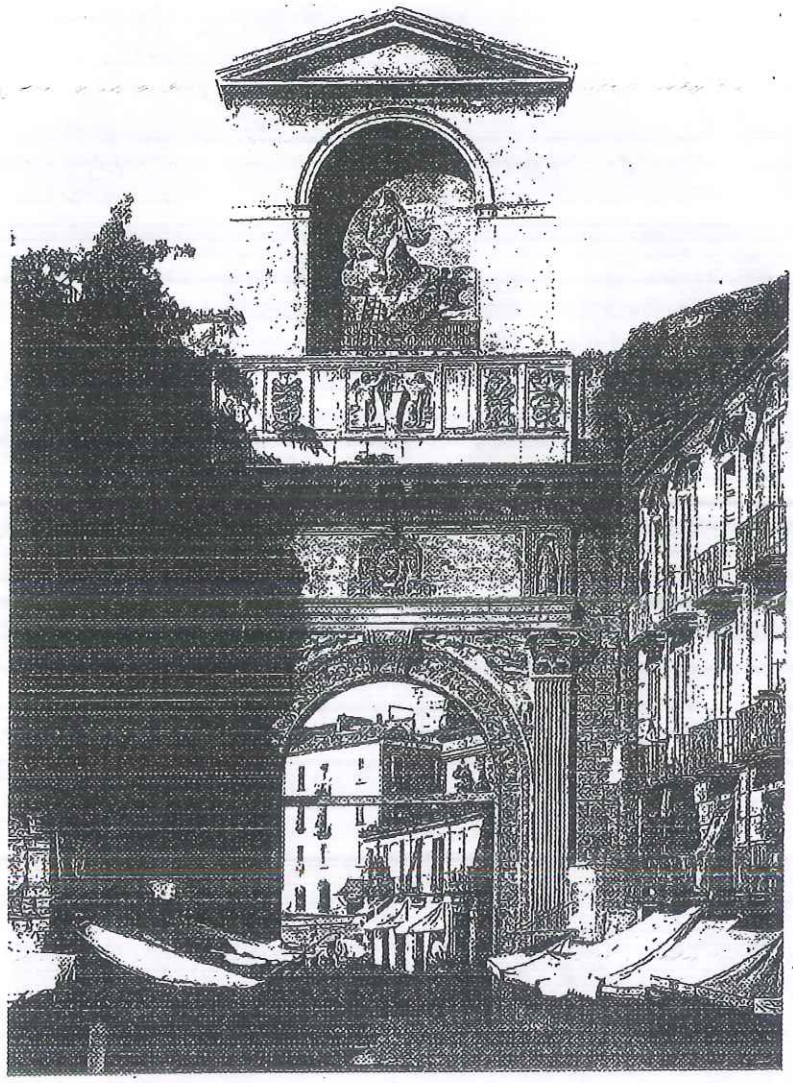
Palazzo Carafa, angolo della facciata con testa maschile, forse di Diomede, e particolare; testa femminile all'altra estremità della facciata, forse di Partenope.

Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini.

sia chiaramente manifestato anche in questo edificio, che si può far emergere lo specifico ruolo di Napoli nella storia dell'architettura italiana del XV secolo. A una più puntuale osservazione della facciata – di cui è già stata rimarcata la peculiarità nell'ambito delle facciate rinascimentali e delle loro configurazioni – si nota una particolarità che può facilmente sfuggire: essa non è scandita orizzontalmente solo dalla fila delle finestre ma anche da piccole mensole, poste all'altezza del coronamento del portale e che si ripetono sulle facciate laterali. Da una descrizione del palazzo e delle sue collezioni di Giulio Cesare Carpaccio verso il 1630 si ricava che dovevano essere collocate "intorno alle mura di fora varie teste"[57]. Il portale non era quindi fiancheggiato solo dai busti imperiali che ancor oggi vi si trovano, ma da altri busti collocati sulle mensole – quattordici in tutto – che portano lo stemma di Diomede. Queste "teste" facevano parte della famosissima collezione di antichità e d'arte di Diomede, che si scorge, come abbiamo detto, nel cortile e sulle sue pareti, nella xilografia di Bulifon. Il pezzo certo più importante era rappresentato da un dono di Lorenzo de' Medici – una testa di cavallo in bronzo[58]. Le facciate del palazzo erano quindi scandite da una serie di teste (presumibilmente antiche) collocate su mensole; nella nicchia soprastante il portale si trovava la statua di una ninfa o di Venere[59] e – altra particolarità di palazzo Carafa – al di sotto del cornicione e proprio nel punto (il "canto") in cui i palazzi fiorentini recavano lo stemma del proprietario o del costruttore, sporge una testa, quasi una pietra angolare. Con il quadro così completato davanti agli occhi, la particolarissima posizione del palazzo – e con esso anche quella dell'architettura napoletana dell'epoca – diviene inevitabilmente e immediatamente chiara[60]. Un determinante influsso nella configurazione di questa facciata va riconosciuto alla porta trionfale di Federico II, a Capua, alle porte di Napoli. Questa porta, demolita in gran parte nel XVI secolo, e di cui è stato ripetutamente sostenuto l'impiego come modello anche per l'arco di trionfo di Castel Nuovo, era anch'essa scandita orizzontalmente da una serie di teste. Così come per Capua, anche per il palazzo Carafa a Napoli non è possibile identificare con certezza chi fossero i personaggi effigiati. Probabilmente anche qui, come nelle iscrizioni, il riferimento all'antichità che trovava espressione nel paramento murario e del portale, come pure nell'ornato scultoreo, era in primo piano. Altrove ho comunque tentato di stabilire con maggior precisione chi rappresentassero le due teste collocate sugli angoli del palazzo: quella femminile potrebbe essere una personificazione di Partenope mentre quella maschile potrebbe alludere a Diomede, compagno d'armi di Achille e mitico fondatore di Napoli, oltre che patronimo del padrone di casa[61]. Che l'architettura napoletana ricorresse frequentemente all'arte figurativa non indica però una mancanza di fiducia nella capacità espressiva dell'architettura dei nuovi tempi. Sottolinea piuttosto la visione integrale del *decorum* professata da committenti e architetti e la loro intenzione programmatica di muoversi, sul piano formale e storico, in direzione dell'antico, la cui libera traduzione – come nel caso del testo di Vitruvio – insieme con i prestiti dalle più avanzate opere d'arte toscane e dell'Italia settentrionale – vengono a formare l'affascinante amalgama dell'arte napoletana nel periodo aragonese.

Vanno menzionate le due cappelle Piccolomini e Mastrogiudice come una ripresa diretta di un modello fiorentino nell'ambito dell'architettura sacra. I loro spazi cubici coperti da una cupola derivano dal tipo brunelleschiano della sacrestia Vecchia di San Lorenzo e vi si trova ripetuta fin nei dettagli la cappella funebre del cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte a Firenze, uno dei capolavori di Antonio Rossellino. Come già nell'impostazione della tomba Brancaccio nel Sant'Angelo a Nilo di Napoli, la sontuosa tomba a baldacchino realizzata dalla bottega di Donatello e Michelozzo verso il 1428, diviene evidente che in ambito sacro la dipendenza di Napoli dal moderno settentrione è più incisiva, mentre l'apporto locale è più ridotto. La qualità del lavoro d'intaglio della cappella Piccolomini è infatti più limitata e i profili sono più deboli – per quanto i successivi restauri permettano una conclusione affidabile. Equivocato o anche solo diversamente interpretato è anche un importante dettaglio costruttivo del modello: la parasta piegata in angolo, anch'essa proveniente dalla sa-





Giuliano da Maiano, porta Capuana in una veduta di fine Ottocento, prima della liberazione della torre a destra della porta e della demolizione dell'edicola, aggiunta dopo la peste del 1656.

crestia Vecchia di Brunelleschi, nella cappella Mastrogiudice è talmente estesa in larghezza che sembra si tratti di due paraste intere accostate. Nella cappella Piccolomini essa si sdoppia in due vere e proprie paraste singole, le cui proporzioni anticlassiche, troppo alte ed esili, denunciano l'infiacchirsi e il dissolversi dello stile precedente.

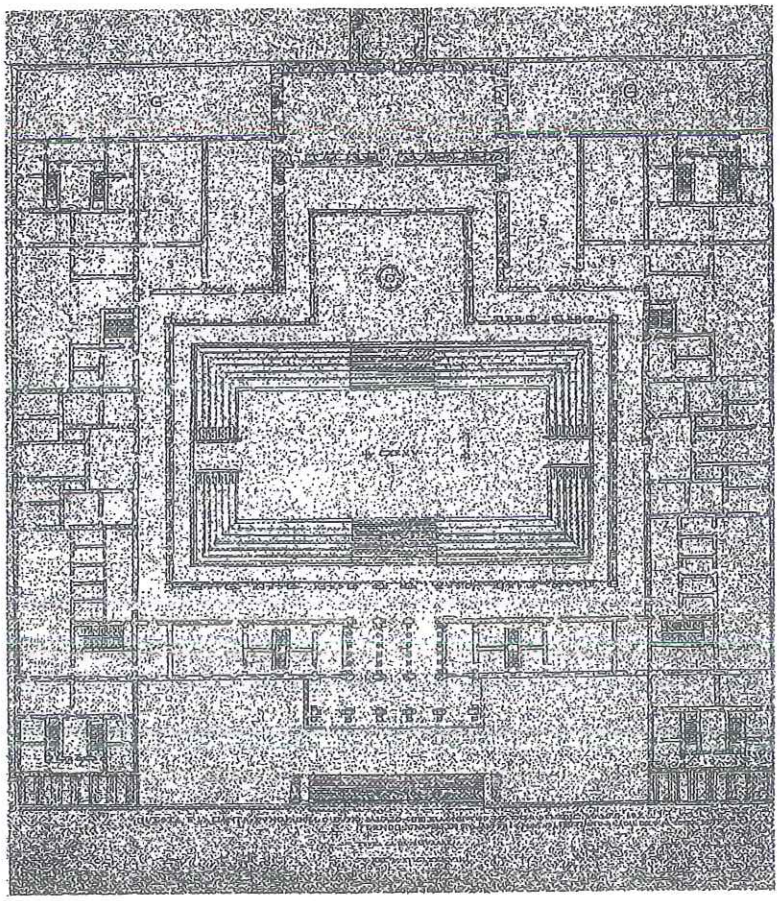
Un ruolo determinante in questo processo venne esercitato dalla presenza di Benedetto da Maiano, attivo a Napoli a partire dal 1487. Ad attirare Benedetto nella città partenopea furono le munifiche commesse di scultura di Alfonso II, duca di Calabria. Alla fine del secolo, l'architettura napoletana visse certamente la sua più spettacolare fioritura, sotto il figlio di Ferrante. Alfonso II perseguiva una concezione ideale che abbracciava l'intero spazio urbano, una concezione che non sarebbe stata possibile senza quanto era stato attuato dai suoi predecessori. Sono infatti Francesco di Giorgio e Fra' Giocondo gli attori di questa breve – ma non meno importante – stagione costruttiva posta sotto il segno dell'Umanesimo. Lo studio di Vitruvio compiuto da Fra' Giocondo è inseparabilmente legato al suo soggiorno napoletano e a lui risale con ogni probabilità anche il piano di una consistente espansione della città verso ovest[62]. La presenza di Francesco di Giorgio a Napoli, dove si occupò prevalentemente di fortificazioni, è documentata almeno tre volte. Il più impegnativo dei suoi interventi

fu sicuramente quello della nuova cerchia muraria, da porta del Carmine fino a San Giovanni a Carbonara, che offrì a Giuliano da Maiano l'occasione di erigere la sua potente porta Capuana, che la chiarezza e sicurezza dell'uso dell'idioma anticheggiante rendono una delle opere di maggior rilievo dell'architettura e della scultura quattrocentesche.

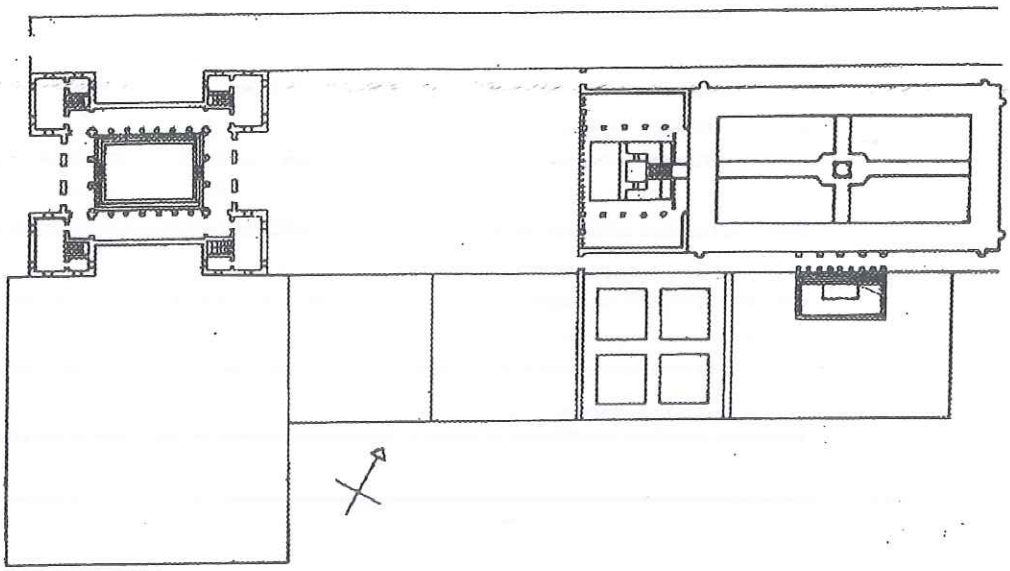
Anche il progetto non eseguito di Giuliano da Sangallo per il cosiddetto palazzo dei Tribunali è l'eloquente espressione di una cultura importata a Napoli dalla Firenze del periodo di Lorenzo de' Medici, e va notato a questo proposito che quanto più la Firenze medicea andava assumendo caratteri di città di corte, tanto più facilmente la sua produzione artistica poteva venir tradotta nel regno meridionale. Il progetto di Sangallo – uno dei doni diplomatici fatti da Lorenzo de' Medici alla corte napoletana – avrebbe portato nelle immediate vicinanze del Castel Nuovo, se attuato, l'impianto di una reggia di grande modernità e nello spirito di quella precedente. Inoltre questo palazzo, non fortificato, avrebbe reso possibile una forma assolutamente nuova di concentrazione delle funzioni amministrative cittadine. Ad Alfonso II sarebbe comunque riuscito di realizzare in un'altra costruzione, la villa di Poggio Reale, un edificio che, come riferisce Summonte, "... secondo il comun parere si può annoverare fra i vari, e meravigliosi de gli antichi Romani".

Progetti

Tra i progetti più ambiziosi di Alfonso II fu la posa del nuovo acquedotto, "La Bolla", a est del centro cittadino. Al riordino dell'approvvigionamento idrico vanno ricondotti anche due complessi, sorti per suo volere, che a ragione pongono Napoli, insieme a Firenze, all'inizio della cultura della villa ri-



Giuliano da Sangallo, progetto per il palazzo del re di Napoli, detto anche dei Tribunali (Bibl. Apostolica Vaticana, cod. Barb. Lat. 4424, f. 39v).



Poggio Reale, ricostruzione della pianta della villa (da Keller 1973).

nascimentale. La villa eretta tra il 1487 e il 1492 sul colle di Poggio Reale, a est fuori di città, rappresenta insieme al complesso di villa e giardino della "Duchesca" – distrutta già nel corso del XVI secolo, in un'area dove hanno proliferato poi quartieri di abitazione – l'esempio preminente della cultura edilizia fiorentina in Campania e allo stesso tempo costituisce il momento più alto della *renovatio* partenopea. Le ipotesi di ricostruzione della villa, divenuta famosa anche per l'illustrazione pubblicatane da Sebastiano Serlio, ma distrutta nel 1789, hanno da tempo impegnato – e impegnano ancor oggi – la storia dell'arte e dell'architettura rinascimentali[63]. Sulla scorta dello schizzo della pianta di Baldassarre Peruzzi (GDSU 363A), irrinunciabile punto fermo per chiunque si occupi di questa villa[64], Fritz Eugen Keller ha ultimamente proposto una ricostruzione del complesso che sottolinea la familiarità dei committenti napoletani con le tendenze più avanzate dell'architettura del loro tempo, provandone anche il tentativo di iscriversi entro una iconografia storica, che consentì – quando non obbligò – differenze e autonome interpretazioni[65]. La ricostruzione di Keller propone un palazzo isolato in forma di castello a quattro torri, cui seguiva un lungo cortile o giardino rettangolare, che un corpo loggiato congiungeva a sua volta con un retrostante giardino quadrilatero[66]. Se l'impianto di un castello a quattro torri poteva essere consueto per l'architettura quattrocentesca, e tanto più per quella toscana – il modello del castello medievale dell'Italia centrale e settentrionale va tenuto presente tanto per Poggio Reale quanto per la contemporanea villa di Poggio a Cajano di Giuliano da Sangallo[67] –, è però del tutto inusitata la disposizione di un bagno a cielo aperto nel bel mezzo del giardino, tra due logge, per il quale l'ispirazione deve essere stata data effettivamente più dalla tradizione classica che da quella fiorentina[68].

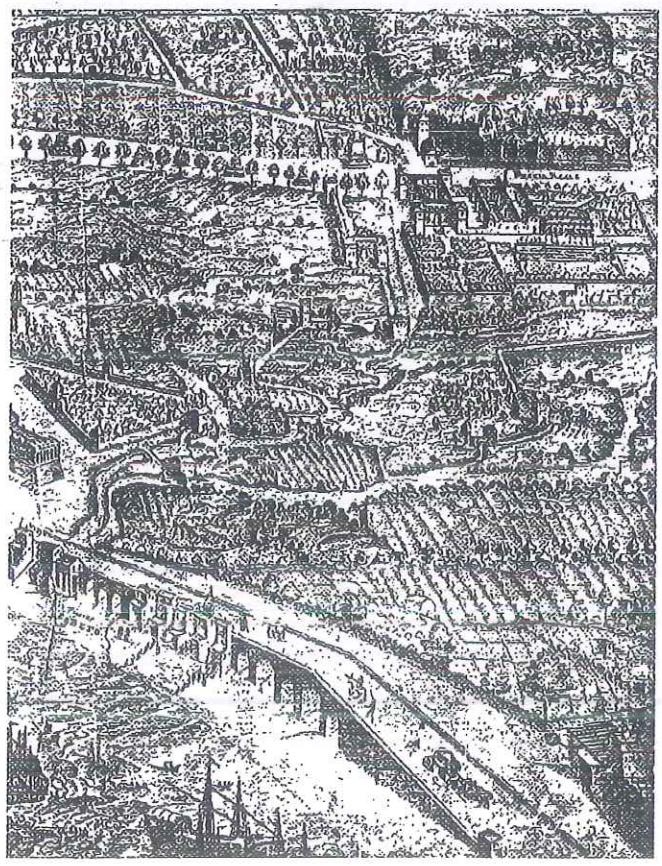
Determinante per questo impianto può essere stata anche la sviluppatissima cultura termale degli Aragonesi, incisivamente documentata da numerose relazioni e rapporti[69]. Nella loro concezione formale, la "loggia" e la "peschiera" della villa di Poggio Reale seguivano chiaramente la descrizione delle terme di Leon Battista Alberti[70], che quest'ultimo dovette ricavare non tanto dalle stringate notizie trasmesse da Vitruvio, il quale si limitò ai dati tecnici, quanto piuttosto dallo studio personale delle terme romane. È ovvio che le asserzioni del teorico di maggior peso dell'architettura rinascimentale dovevano circolare a Napoli, date le fitte relazioni con l'ambiente culturale fiorentino, anche prima che apparissero finalmente a stampa nel 1486. Nella sua descrizione Alberti abbozza un edificio posto al termine di un cortile e fiancheggiato da portici laterali, e la sua descrizione viene quindi a coincidere con la ricostruzione del complesso di Poggio Reale. Keller vi ha riconosciuto, soprattutto

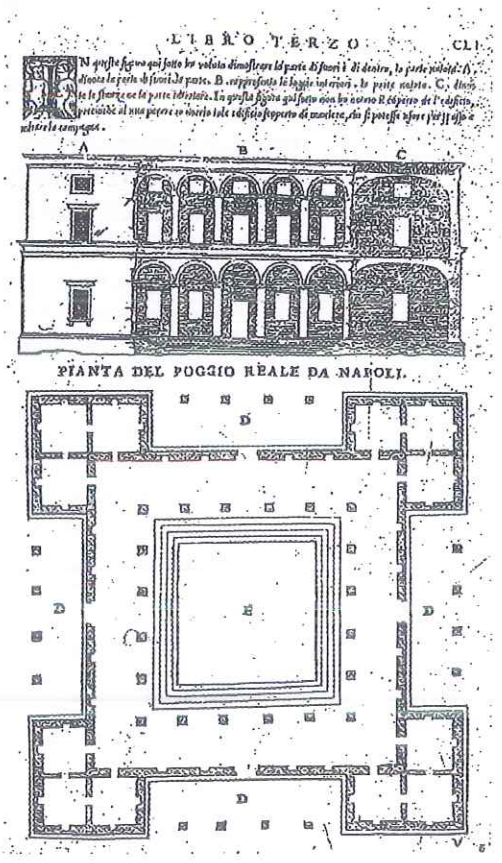
nella successione di cortile, porticì con panche e vasche d'acqua fredda, la realizzazione di stimoli albertiani e individuato convincentemente nel "corso", nella "loggia" e in una "grotta" della villa di Poggio Reale la realizzazione degli elementi termali elencati da Alberti: "luoghi di sosta", "luoghi per lo sport" e "ambienti di ricevimento" privati[71]. Nella commissione di Alfonso per un complesso di villa, giardino e *balnea* così grandioso, si può certamente vedere un rinnovamento dell'*otium* della vita agreste che suo padre Ferrante aveva doviziosamente celebrato[72], ma si può anche riconoscere un carattere emblematico delle ambizioni politiche con cui Alfonso si presentò trionfalmente dopo la vittoria sulle truppe papali alle porte di Roma nel 1486[73]. Alfonso si impossessava così anche dell'iconografia umanistica di Napoli. Già Virgilio aveva cantato la ricchezza d'acqua che assicurava la fertilità delle campagne circostanti e della città, donando una primavera eterna e facendo fiorire le piante da frutto due volte l'anno[74]. Jacopo Sannazzaro ne continuò l'inno nella terza egloga del *Mopsius*[75]. George L. Hersey ha però giustamente osservato che Giovanni Pontano rimane insuperato come vero interprete di Napoli e della sua abbondanza[76]. Nel suo poema *Lepidina* Pontano battezzò con il nome di Deliolum un castello sull'acqua che dava il nome alla zona di Poggio Reale e alla stessa villa, identificandovi il luogo in cui la mitica fondatrice di Napoli, Partenope, si bagnava e scopriva la propria purezza: "Delioli ad fontem sola ac sine teste lauabat" (II, 30)[77].

Alfonso fece dunque costruire a Giuliano da Maiano la sua villa in una località carica di significati, e volle che venisse perfezionata con una "grotta", costruita dopo il 1490, che Roberto Pane ipotizzò si trovasse sul pendio a nord della villa[78]. La grotta costituisce anche uno dei primi esempi di ninfeo del Rinascimento, preceduto da quello del giardino pensile di palazzo Carafa, anch'esso scomparso senza quasi lasciar traccia, ma che si può localizzare con una certa affidabilità grazie all'iscrizione già

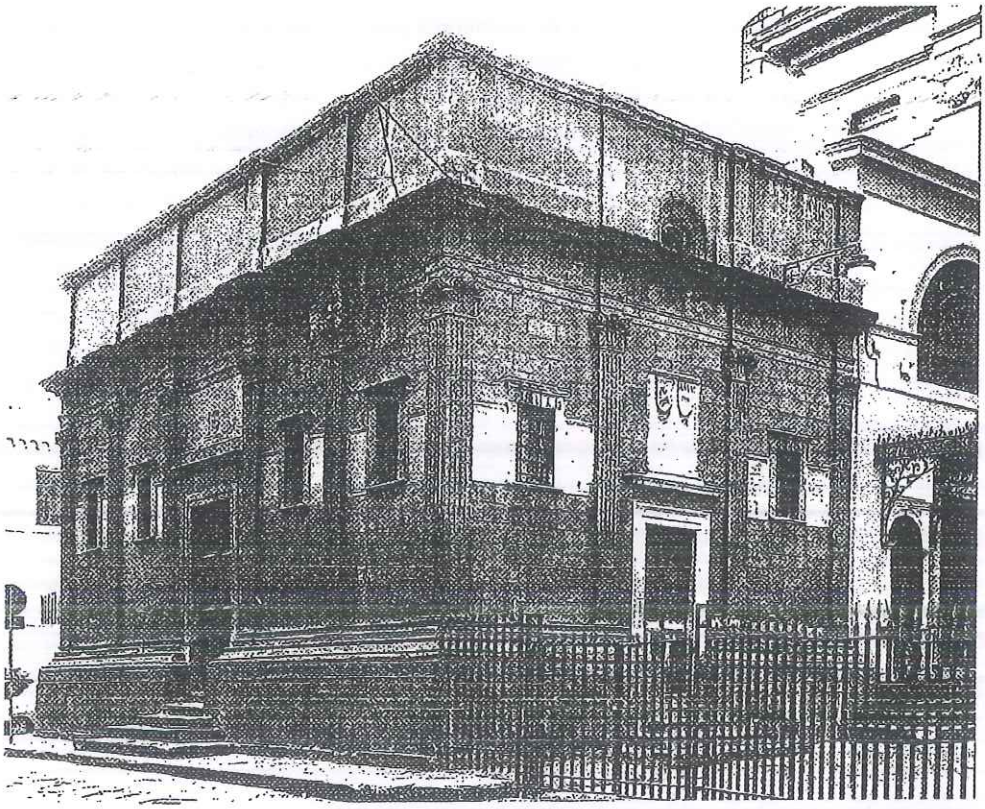
Alessandro Baratta, la villa di Poggio Reale nella pianta prospettica di Napoli, 1610 (Milano, Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli).

Sebastiano Serlio, prospetto-sezione e pianta della villa di Poggio Reale (*Libro III*, Venezia 1540, f. CLI).





Cappella Pontano, esterno.



menzionata. E come il ninfeo del palazzo sorto nel centro di Napoli era parte di un programma decorativo indirizzato a rievocare la figura della mitica fondatrice della città, anche la villa di Poggio Reale e la sua grotta sono pensabili solo nel contesto iconografico della città. La mancanza di documentazione relativa alla grotta di Poggio Reale permette a stento di avanzare supposizioni sul suo aspetto originario. Il suo insistere sul luogo che Pontano e Alfonso II assegnavano a Partenope rende però probabile che fosse stata creata qui una dimora "alla greca" dedicata alla ninfa napoletana, un santuario per la divina Partenope dispensatrice di acqua e quindi di abbondanza e fertilità.

Come già i suoi predecessori, anche Alfonso II diede impulso al rinnovamento edilizio della città ricorrendo ai mezzi di un'architettura importata, ma nel contesto di una riviviscenza dell'antico mito della sua fondazione. Sulla seconda grande villa di Alfonso II, la Duchesca, disponiamo di informazioni ancora più avare. Costruita anch'essa da Giuliano da Maiano per volere del duca, la villa sorse a est di Castel Capuano[79] con un giardino ornato da numerose fontane[80]. All'intersezione di due viali si alzava la cosiddetta fontana di Partenope, della quale resta solo una descrizione del tardo Cinquecento[81]. L'arte del periodo aragonese, terminato con la spedizione di Carlo VIII al volgere del secolo, nei suoi ultimi anni fu del tutto sotto il segno delle commesse alfonsine e del crescente abbinamento tra precetti fiorentini e tradizioni locali. È tipico della precaria situazione della documentazione dell'architettura napoletana che di questa grande impresa ci siano rimasti solo alcuni dettagli. Il portale "greco" della villa di Poggio Reale, che ci è pervenuto profondamente trasformato e che aveva già trovato impiego anche a palazzo Carafa come pure nel palazzo di Antonello Petrucci, dimostra che gli incunaboli dell'invenzione formale locale venivano mescolati con elementi d'importazione[82].

Si pone alla fine del Quattrocento un edificio che, come molti altri edifici napoletani di questo secolo, è rimasto privo di una paternità attribuibile senza esitazioni[83]. La cappella Pontano, eretta negli an-

ni 1490-95, può ben valere come progetto programmatico, in cui si addensano ancora una volta tutte le ambizioni e la volontà di affermazione della Napoli aragonese. Il compatto blocco rettangolare, con l'alto attico che cela il soffitto voltato a botte, appare proprio come una pamphlettistica espressione di quella nostalgia dell'antichità del periodo aragonese, per la quale il nome del suo committente, il poeta, umanista e consigliere reale Giovanni Pontano, è rimasto celebre come nessun altro. Numerose iscrizioni di massime latine, ma anche greche, riprendono il motivo di palazzo Carafa, certificando la passione antiquaria del committente e trasmettendo anche il messaggio politico-morale affidato al peculiare ermetismo di questa cappella funeraria. L'ordito regolare dei conci del livello principale è scandito da una serie di paraste, i cui dettagli sono anticipati nella Madonna del Calcinaio di Cortona di Francesco di Giorgio. L'articolazione esterna è stata riconosciuta da Frommel come discendente dai mausolei romani e l'attico, preparato da una trabeazione marcapiano, può essere ritenuto il "primo vero attico del Rinascimento"[84]. Comunque si voglia valutare l'esecuzione dei dettagli – che qui e in altri edifici di Napoli non si lasciano comunque paragonare alle punte d'eccellenza poi raggiunte in altri generi artistici –, l'ambiziosa ideazione e l'arditezza del progetto improntano l'architettura napoletana del XV secolo e, in più d'una occasione, precorrono e danno idee all'architettura italiana del Rinascimento, anche se essa si ricorda solo raramente della sua derivazione meridionale.

[1] Ch. Thoenes, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1971, p. 16.
[2] Ch. de Brosses, *Lettres familières sur Italie*, Paris 1931, vol. 1, p. 408.
[3] J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque et description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781-86, vol. 1, pp. 36-55. Cfr. in generale A. Blunt, *Naples as seen by French Travellers 1630-1780*, in F. Haskell (a cura di), *The Artist and the Writer in France. Essays in Honor of Jean Seznec*, Oxford 1974, pp. 1-14, come pure B. Riedler, *Untersuchungen zur Kunst Neapels in Reiseberichten von 1550-1750*, tesi, München 1977.
[4] M. Tafuri, *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari 1972, p. 102.
[5] F. Nicolini, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in "Napoli Nobilissima", XVIII, 1922, qui cit. da R. Pane, *Il Rinascimento dell'Italia meridionale*, Milano 1975, vol. 1, p. 69.
[6] Cfr. A. Filangieri di Candida (a cura di), *La Chiesa e il Monastero di San Giovanni a Carbonara. Opera postuma a cura di Riccardo Filangieri di Candida*, Napoli 1924, pp. 33-43.
[7] C. Foucard, *Descrizione della Città di Napoli e statistica del Regno nel 1444*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", II, fasc. IV, 1877, pp. 731-757. Cfr. anche R. M. Doria, *Presenze rinascimentali in Spaccanapoli*, in A. Gambardella, (a cura di), *Note su architettura e ambiente nel Centro di Napoli*, Napoli 1979, pp. 61-75.
[8] A. Venditti, *Presenze ed Influenze Catalane nell'Architettura del Regno d'Aragona in Napoli 1442-1503*, in "Napoli Nobilissima", XIII, 1, 1974, pp. 503-536.
[9] Per la vicenda costruttiva di Castel Nuovo cfr. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 62, 1937, p. 267 sgg.; id., *Castel Nuovo. Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, Napoli 1934; R. Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli 1937, p. 65 sgg.; id., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 1, pp. 137-161; S. von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich-Freiburg 1975, p. 160 sgg.
[10] Cfr. a questo proposito F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, p. 143 sgg.
[11] Filangieri, *Castel Nuovo*... cit.; E. R. Driscoll, *Alfonso of Aragon as a Patron of Art. Some Reflections on the Decoration and Design of the Triumphal Arch of the Castel Nuovo in Naples*, in L. Freeman Sandler (a cura di), *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, pp. 87-96; G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven-London 1973; H. W. Kruft, M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", vol. VI, 1975, pp. 213-305.
[12] J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance in Italien* (1867), Frankfurt a. M. 1989, p. 767.
[13] Thoenes, *Neapel und Umgebung* cit., p. 337.
[14] Cfr. ultimamente H. W. Kruft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1994, p. 35 sgg.
[15] Cfr. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 154.
[16] Il Panormita riferisce: "Quando Alfonso volle ricostruire il famoso castello di Napoli, si fece mostrare il libro di Vitruvio sull'arte di edificare". Cfr. H. Hefele, *Alfonso I. - Ferrante I. von Neapel. Schriften von Antonio Beccadelli, Tristano Caracciolo, Camillo Porzio*, Jena 1912, p. 32.
[17] Sulla vistosa dipendenza della facciata a due torri di Urbino dall'arco di Napoli cfr. Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio*... cit., p. 168. Inoltre è notevole che Antonio da Sangallo il Giovane, nel suo modello di legno per San Pietro, prevedesse per la facciata la sovrapposizione di due archi classici, con una soluzione che ricorda Napoli. Questo potrebbe evidenziare l'importanza della soluzione napoletana nel contesto dell'architettura rinascimentale e il carattere di modello assunto dall'invenzione "alfonsina". Cfr. H. Millon (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, catalogo della mostra (Venezia), Milano 1994, p. 35 e cat. n. 346.
[18] J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855), Stuttgart 1964, p. 186.
[19] Hersey, The Aragonese Arch... cit., pp. 18-20.
[20] Cfr. A. Beyer, *"... mi pensamiento e invención..." König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope*, in G. Bloch, "Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich", I, Zürich 1994, pp. 93-107.
[21] Cfr. in proposito A. Beccadelli (il Panormita), in Hefele, *Alfonso I. - Ferrante I.*... cit., p. 34 sgg.
[22] Cfr. in proposito B. Capasso, *Napoli Greco-Romana*, Napoli 1905, p. 7 sgg.; L. de Lutio de Castelguidone, *I Sedili di Napoli*, Napoli 1973.
[23] E. Greco, *L'impianto urbano di Neapolis greca*, in *Neapolis, Atti del 25° Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1986, p. 187 sgg.
[24] Su Diomede Carafa cfr. T. Persico, *Diomede Carafa. Uomo di Stato e Scrittore del Secolo XV*, Napoli 1899; inoltre, D. Carafa, *Memoriali*, ed. critica a cura di F. Petrucci Nardelli, "I Volgari D'Italia", 2, Roma 1988.
[25] Cfr. Persico, *Diomede Carafa*... cit., p. 87.
[26] Burckhardt, *Der Cicerone*... cit., p. 186.
[27] Sulla prevalenza del tufo come materiale da costruzione a Napoli, cfr. V. Cardone, *Il Tufo nu-*

do nell'Architettura Napoletana, Napoli 1990.

[25] Cfr. in proposito A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz. Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, vol. 1, Worms 1983, p. 71 sgg.

[26] Sul palazzo di Antonio Penna eretto nel 1406 nel "Seggio di Porto" (piazzetta Teodoro Monticelli), cfr. Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli* cit., p. 101 sgg.; inoltre id., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 1, pp. 207-209.

[27] Thoenes, *Neapel und Umgebung* cit., p. 297. Su palazzo Cuomo, cfr. Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli* cit., p. 113 sgg.; G. Doria, *I Palazzi di Napoli*, a cura di G. Alisio, Napoli 1986, p. 89 (con attribuzione a Giuliano da Maiano); A. Pedone, C. Martinez, *Studi e proposte per la conservazione ed il restauro del palazzo Como*, Napoli 1879; A. Pedone, *Il Quattrocento e il Palazzo Como*, Napoli 1879; B. Capasso, *Il pal. Como, memorie storiche*, in *Catalogo del Museo civico G. Filangieri, principe di Satriano*, Napoli 1888; Venditti, *Presenze ed Influenze Catalane...* cit., p. 518 sgg.

[28] Sul concetto di "decorum" e il carattere pubblico dell'architettura della prima epoca moderna, cfr. S. Uhle-Wettler, *Kunsttheorie und Fassadenmalerei (1450-1750)*, Alfter 1994.

[29] Vitruvio, *Trattato dell'architettura*, versione di Ugo Flores, Collezione Romana, Milano 1933, p. 165.

[30] M. Daly Davis: *'Opus isodomum' at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Milano 1989, pp. 442-457.

[31] Sul bugnato a Firenze, vedi S. Sinding Larsen, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", vol. VI, 1975, pp. 163-212; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., p. 72 sgg.; id. *'Palatium Nervae'. Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustikafassaden*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 61-70.

[32] H. Klotz, *Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970.

[33] Cfr. A. Cirillo Mastrocinque, *Leonardo da Besozzo e Sergianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara*, in "Napoli Nobilissima", XVII, 2, 1978, pp. 41-49, fig. 2.

[34] Su palazzo Sanseverino cfr. A. M. Conelli, *Gesù Nuovo and Palazzo Sanseverino*, Ph. D. Columbia University, New York 1992 (in corso di stampa).

[35] Cfr. in proposito anche l'opera di Giovanni Donadio, detto Mormando, che Roberto Pane ha definito come il "solo architetto del pieno Rinascimento nel quale sia riconoscibile una vera personalità artistica" (in *Architettura del Rinascimento in Napoli* cit., p. 48). Vedi anche Benedetto di Falco, *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (1535), a cura di Ottavio Morisani, Napoli 1972.

[36] Da ultimo Pane, *Il Rinascimento dell'Italia meridionale* cit. p. 209. Vedi anche G. Tesorone, *Una porta del Rinascimento a Napoli*, in "Arte italiana decorativa e industriale", XI, 1902, p. 61 sgg.

[37] Cfr. in proposito Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli* cit., p. 113; id., *Il Rinascimento dell'Italia meridionale* cit., vol. 1, p. 211, fig. 216.

[38] "Nell'ionico, invece del fregio usato negli architravi delle colonne, si applica un festone rigonfio di ramoscelli frondosi, cinto da una striscia, dello spessore dell'architrave stesso toltone un terzo... Inoltre alle due estremità superiori degli stipiti, sotto lo spesso strato di mutuli coperti, si sistemano quelle che potremmo chiamare orecchie pendenti, per la loro somiglianza con quelle di certi segugi. Il profilo di queste orecchie è a forma di S maiuscola con le sue due estremità ravvolgentisi in volute, così [qui va il disegno di una S con le due estremità che si arricciolano, *n.d.r.*]. Lo spessore di esse è uguale alla larghezza in corrispondenza della inferiore. La loro lunghezza arriva al livello del limite superiore del vano", da L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione di Paolo Portoghesi, Milano 1966, p. 623; cfr. anche R. E. Lamoureux, *Alberti's Church of San Sebastiano in Mantua*, New York-London 1979, p. 21 sgg.

[39] Vitruvio, *Trattato dell'architettura* cit., p. 267.

[40] Cfr. Venditti, *Presenze ed Influenze Catalane...* cit., p. 518 sgg.

[41] A questo proposito B. Preyer, *L'Architettura del Palazzo Medici*, in G. Cherubini, G. Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 58-75; A. Tönnesmann, *Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici*, in A. Beyer, B. Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "Il Gottoso"*, Berlin 1993, pp. 71-88, specialmente alle p. 83 sgg.

[42] G. Marderesteig, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, in "I. M. U.", 11, 1959, pp. 285-307; sulla tradizione delle iscrizioni sugli edifici, vedi in genere A. Petrucci, *Scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, Torino 1980, pp. 3-123. A Napoli avevano già suscitato l'interesse degli umanisti le iscrizioni del tempio dei Dioscuri (oggi San Paolo Maggiore); cfr. A. Campana, *Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Valla sull'iscrizione greca del Tempio dei Dioscuri a Napoli*, in "Archeologia classica", XXV-XXVI, 1973/74, pp. 84-102.

[43] Vedi a proposito R. A. Goldthwaite, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, in "The American Historical Review", 77, 1972, pp. 977-1012, qui p. 983 sgg.; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., p. 72.

[44] Cfr. a proposito, da ultimo, M. del Treppo, *Le avventure storiografiche della tavola Strozzi*, in P. Macry, A. Massafra (a cura di), *Fra Storia e Storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, Bologna 1994, pp. 483-515.

[45] Cfr. E. Borsook, *Documenti relativi alle Cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in "Antichità viva", IX, 3, 1970, p. 14.

[46] "E adi [cioè il 10 marzo 1468] fiorini ii paghati a uno mio dipintore per dipintura in su fogli del'asenpro del palcho dela sala e scrittoio di Piero, domandai e detti per lo signore Conte di Matalone ebbe contanti a cassa in questo, c. 145 fiorini 2." Firenze, Archivio di Stato, *Strozziane V*, 17, c. 149v (1467 - Filippo e Lorenzo Strozzi di Napoli). E. Borsook, *A Florentine Scrittoio for Diomede Carafa*, in M. Barasch e al. (a cura di), *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York 1981, pp. 91-96.

[47] La xilografia viene dalla *Guida dei forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal citta di Napoli e del suo amenissimo Distretto, ritrovato dall'abate Pompeo Haben Samelli e da Antonio Bulifon di varie figure abbellita*, Napoli 1697; vedi anche "Napoli Nobilissima", XIII, fasc. III-IV, 1984, p. 117.

[48] L'iscrizione dice: "Hic habitant nymphae et suada voluptas..." Sui giardini pensili, cfr. C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-London 1990, p. 34. È possibile che l'impianto di un giardino sia stato ispirato dalla presenza di giardini in altri palazzi, come quello di palazzo Medici a Firenze e del palazzo di Pio II a Pienza. Su Firenze, cfr. C. Acidini Luchinat, in G. Morolli e al. (a cura di), *L'Architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra, Firenze 1992, p. 51; su Pienza cfr. A. Tönnesmann, *Pienza*, München 1990, p. 68. Anche il progetto di Giuliano da Sangallo per il re Ferdinando prevedeva grandi superfici a giardino; cfr. S. Saldi, *Versi e prose*, Venezia 1590, p. 542 sgg.; S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. Disegni di Architettura e dell'Antico*, Roma 1985, p. 234 sgg. Qui si andava preparando quel che poi darà luogo nel palazzo Ducale di Urbino e in seguito, all'inizio del XVI secolo, a Roma, a un'autonoma tipologia; cfr. Ch. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 1, p. 88 sg.

[49] Sulla tradizione del cortile porticato sui quattro lati a Firenze, cfr. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., pp. 81-84.

[50] Sullo stato attuale del palazzo, vedi G. Romano, M. I. Labella, *Palazzo Carafa di Maddaloni in Napoli: analisi e proposta di restauro*, in E. Vassallo e al. (a cura di), *Restauro: La Ricerca Progettuale*, Padova 1989, pp. 45-58.

[51] Le dimensioni spaziali catalane, rare sul territorio italiano, hanno avuto qui sul golfo la loro prima formulazione programmatica proprio nella sala dei Baroni di Castel Nuovo. Cfr. Venditti, *Presenze ed Influenze Catalane...* cit., pp. 514-518. Non sappiamo come fosse il soffitto della sala di palazzo Carafa, ma è ipotizzabile che fosse a travi.

[52] W. Bulst, *Die 'sala grande' des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in Beyer, Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "il Gottoso"* cit., pp. 89-127, in particolare a p. 91 sgg. e ill. 1.

[53] Vedi in proposito W. Bulst, *Uso e Trasformazione del Palazzo Mediceo fino ai Riccardi*, in Cherubini, Fanelli (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 98-129, in particolare alla p. 111.

[54] G. C. Capaccio, *Descrittione di Napoli ne' principi del secolo XVII*, Napoli 1882; qui citato da O. Morisani, *Letteratura Artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli 1958, p. 106.

[55] Per ultimo L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico: Caratteri e vicende*, in P. Barocchi, G. Ragionieri, *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Firenze 1983, pp. 161-176.

[56] La statua di Ercole che vi si trova adesso è del XIX secolo. Sulla statua di una *Danzatrice* o *Venere*, oggi conservata nei Musei Vaticani, cfr. *Goethe und die Kunst*, catalogo della mostra, Frankfurt a. M. 1994, cat. n. 14, p. 59 sgg.

[57] Si potrebbe comunque mettere in relazione con l'apposizione di questa decorazione scolpita la loggia Trinci di Foligno, costruita verso il 1429, nella quale (come ha messo in luce Lui-

gi Sensi) antiche teste di imperatore ornavano i pennacchi tra le arcate, mentre sulle mensole erano collocate delle teste che si potrebbero comparare con quelle di palazzo Carafa. Cfr. L. Sensi, *La Collezione Archeologica dei Trinci*, in *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: L'esperienza dei Trinci*, Perugia 1989, pp. 292-304. In ogni caso, l'umbra Foligno è troppo lontana ed è divenuta famosa solo più tardi, il che esclude che possa aver avuto un effettivo influsso su palazzo Carafa.

[42] A. Beyer, *Parthenopolis. Neapel am Beginn der Neuzeit*, di prossima pubblicazione.

[43] Cfr. in proposito C. de Seta, *La struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà*, in Millon (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*... cit., p. 352 sgg.

[44] Giuliano da Maiano era stato chiamato a Napoli nel 1487, per volere di Alfonso. Aveva preparato a Firenze il modello della Duchesca e quello di Poggio Reale e li aveva con sé quando arrivò sul golfo alla fine dell'agosto 1487. Cfr. J. Leostello, *Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria (1484-1491)*, in G. Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 5 voll., Napoli 1883-97, vol. 1, Napoli 1883, p. 123; C. von Fabriczy, *Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel*, in "Repertorium für Kunst-Wissenschaft", XX, 1897, pp. 85-120. Anche B. Hellerforth, *Der Dom von Faenza*, tesi, Bonn 1975, p. 172 sgg.

[45] F. E. Keller, *Die Zeichnung Uff. 363 A von Baldassare Peruzzi und das Bad von Poggio Reale*, in "Architettura", 1973, pp. 22-35, ill. 1 e 2.

[46] Ibid., p. 27 sgg.

[47] Ibid., ill. 6.

[48] Ch. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, p. 95 sg.; H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", X, 111, 1970, p. 166; von Moos, *Turm und Bollwerk*... cit., pp. 120-130; Hellerforth, *Der Dom von Faenza* cit., pp. 170-175.

[49] Cfr. Biermann, *Das Palastmodell*... cit., p. 160 sgg. Anche la tradizione letteraria cantò l'antica cultura della villa in Campania; cfr. la menzione elogiativa di Stazio della villa di Pollione Felice a Sorrento (Sylvae, 2. 2, ii. 17-19); G. L. Hersey, *Water-Works and Water-Play in Renaissance Naples*, in E. Macdougall (a cura di), *Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington, D. C. 1978, p. 68; Thoenes, *Neapel und Umgebung* cit., p. 564 sgg.

[50] Sulle ripetute vacanze e soggiorni della famiglia reale negli impianti balneari dei Campi Flegrei (quindi nella Baia cantata da Pontano), rimasti in attività anche durante il Medioevo, come anche quelli di Bagnoli, Pozzuoli e Tripergola, cfr. Leostello, *Effemeridi delle cose fatte*... cit., 1883; Keller, *Die Zeichnung uff. 363A*... cit., p. 32 n. 23. Sugli stabilimenti balneari campani e la storia del loro uso, cfr. C. M. Kauffmann, *The Baths of Pozzuoli*, Oxford 1959.

[70] Alberti, *De re aedificatoria* cit., VIII, 10.

[71] Keller, *Die Zeichnung Uff. 363A*... cit., p. 34 sgg.

[72] Sui soggiorni di Alfonso a Poggio Reale cfr. Leostello, *Effemeridi delle cose fatte*... cit., pp. 353 e 362.

[73] A questo proposito von Moos, *Turm und Bollwerk* cit., p. 126.

[74] Virgilio, *Georgicae*, 2. 149 sgg.

[75] J. Sannazaro, *Mopsus*, II, 86-89. Su Virgilio e Sannazaro cfr. Hersey, *Water-Works and Water-Play*... cit., p. 63 sgg. Sull'allegoria napoletana del giardino di Sannazaro, cfr. F. Tateo, *L'Arcadia del Sannazaro e la crisi del regno di Napoli nel secolo XV*, in "Dialoghi", 2, 1954, pp. 27-38.

[76] Hersey, *Water-Works and Water-Play*... cit., p. 67.

[77] I. I. Pontani, *LEPIDINA CVIVS POMPAE SEPTEM*, in J. Oeschger (a cura di), *Carmina. Eloghe-Elegie-Liriche*, Bari 1948. Cfr. in proposito anche L. Monti Sabia, *Ioannis Ioviani Pontani - Eglogae. Testo critico, commento e traduzione*, Napoli 1973.

[78] Cfr. Leostello, *Effemeridi delle cose fatte*... cit., pp. 326, 339 sgg. e 345; R. Pane, *Le effemeridi di Joanpiero Leostello*, p. 78; Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis*... cit., p. 95, la situa nel muro al di sopra della "peschiera"; Keller, *Die Zeichnung Uff. 363A*... cit., p. 35 n. 35.

[79] Cfr. A. Colombo, *Il Palazzo e Giardino della Duchesca dal 1487-1760*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 9, 1884, pp. 563-574; G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistics Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven-London 1969, pp. 70-75.

[80] Cfr. l'iscrizione riportata da Colombo, *Il Palazzo e Giardino della Duchesca*... cit., p. 565 n. 2: "alphonso ferd. regis tit. aragonius: dux calabr. genio domum hanc cum fonte, et balneo dicavit, hippodromum constituit: gestationes hortis adiecit, quas myrtis, citrorumque: ne moribus exornatas saluti sospitae, ac voluptati perpet. consecr."

[81] Cfr. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal*... cit., p. 71 sgg., n. 73.

[82] A. Colombo, *Il Palazzo e il Giardino di Poggio Reale*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 10, 1885, pp. 186-209 e 309-342.

[83] Cfr. da ultimo Ch. L. Frommel, *Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz 1989, p. 496 sgg.

[84] Ibid., p. 496.

La Puglia e il Mezzogiorno continentale

Amerigo Restucci

La Puglia è terra medievale e lo sono le sue città ancora durante il Quattrocento, segnalando una diversità che ha bisogno di continue messe a fuoco. Quale Quattrocento allora per questa parte del meridione d'Italia? Quello ufficiale di uno sviluppo attestato dalla formazione di borghi fuori dalle città, dall'ampliamento delle cinte murarie, dalla costruzione di palazzi pubblici e di nuovi e più ampi edifici religiosi, dall'apertura di strade e canali navigabili, o quello scosso dai conflitti tra le città e percorso da inquietudini e modi stilistici che lo attraversano tutto? E ancora, l'architettura conserva come preziose eredità segni e mentalità medievali o è partecipe di un nuovo ciclo storico in cui si pensa siano *renatae* le lettere latine?

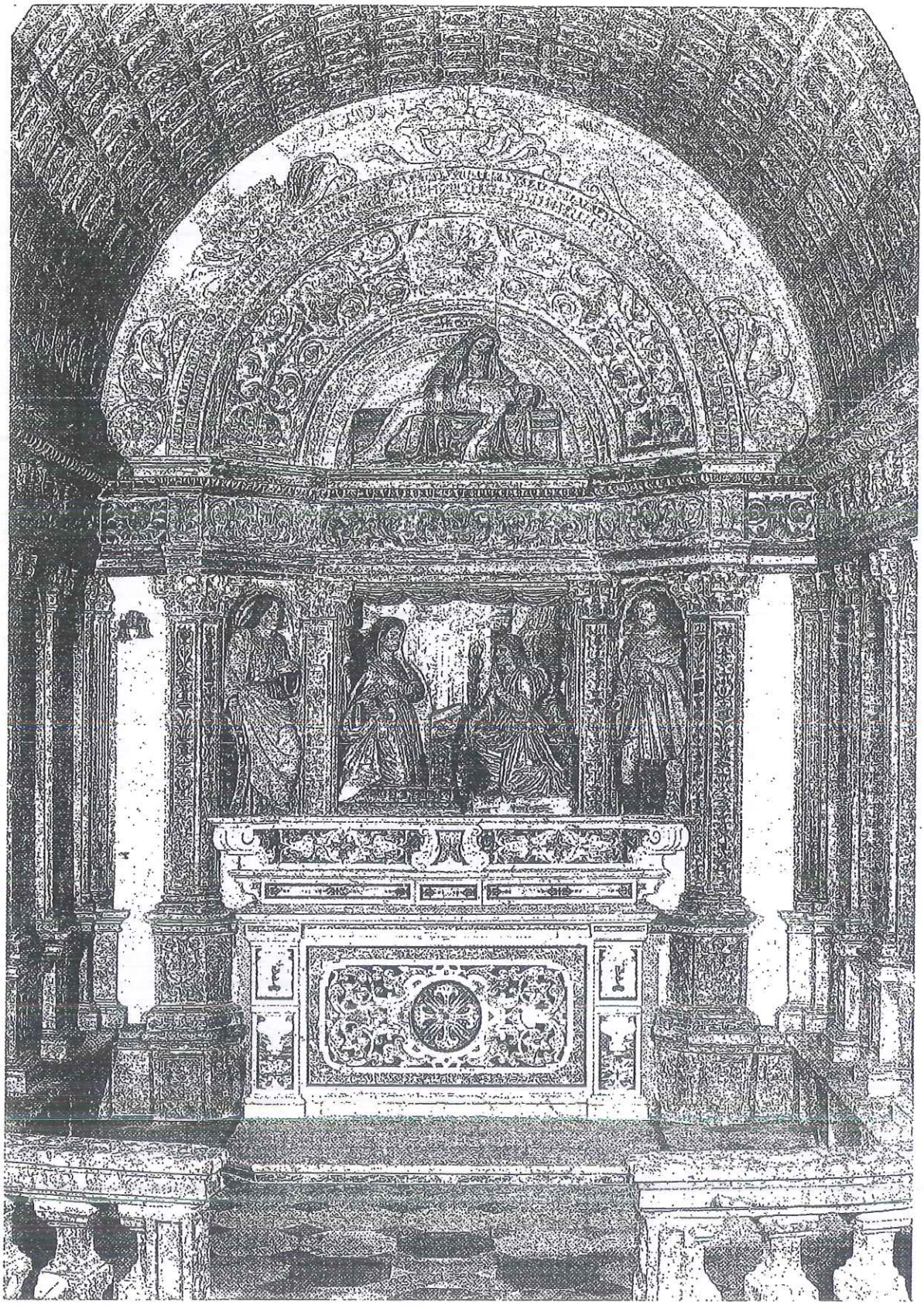
L'architettura del Quattrocento per questa parte d'Italia è tutto questo e ancora di più se si punta su una lettura volta a liberare la storia della città e delle sue arti dal ristretto ambito di settori disciplinari. Importante, dunque, la collocazione del punto di osservazione nei modi in cui eventi, linguaggi e mentalità si intersecano. Si tratta di ricostruire i tempi in cui decisioni politiche, arti, scienze si allacciano in un modo nuovo. A tale costruzione la pittura, l'architettura con le sue rinnovate tecniche, i nuovi sistemi strutturali, i materiali e le arti militari, danno un contributo fondamentale.

La Puglia, il territorio in cui lo stile romanico aveva colloquiato attraverso Federico II con i segnali dell'arte gotica, nuova ed europea, la regione che aveva concretizzato in Castel del Monte presso Andria una delle più stupefacenti rappresentazioni di una architettura medievale e del rapporto con il suo territorio, proprio in Castel del Monte aveva creato una sottile dialettica tra le caratteristiche della sua architettura e delle sue arti come episodi isolati e quelle delle altre regioni. Il problema non è da poco, e viene accentuato dalla natura delle architetture del Quattrocento nelle regioni del Mezzogiorno continentale dal momento che essa delimita, confina, divide il frammento compiuto dal suo intorno con una serie di novità nei confronti della tradizione non diversamente dall'episodio del *castello* federiciano.

Nel caso del dibattito sviluppatosi in Puglia nel primo Rinascimento il rapporto tra novità e tradizione segna soprattutto il percorso dell'architettura in una regione abituata a inserire ogni modificazione delle città in una serie di progetti in cui la tecnica è sempre dominata dalla prudenza dei governanti.

Ricco di significati il tema della prudenza: è infatti la prudenza a garantire la persistenza nella gran parte delle città pugliesi dei propri caratteri originali; è essa a costruire misure di "governo", a fondare criteri di giustizia, a permettere la convivenza della tradizione nel nuovo, a far rivivere quest'ultimo in un tempo privo di rotture. È per questo che l'architettura del Quattrocento in Puglia

Altobello Persio (attr.), cappella dell'Annunziata nel duomo di Matera, 1530.

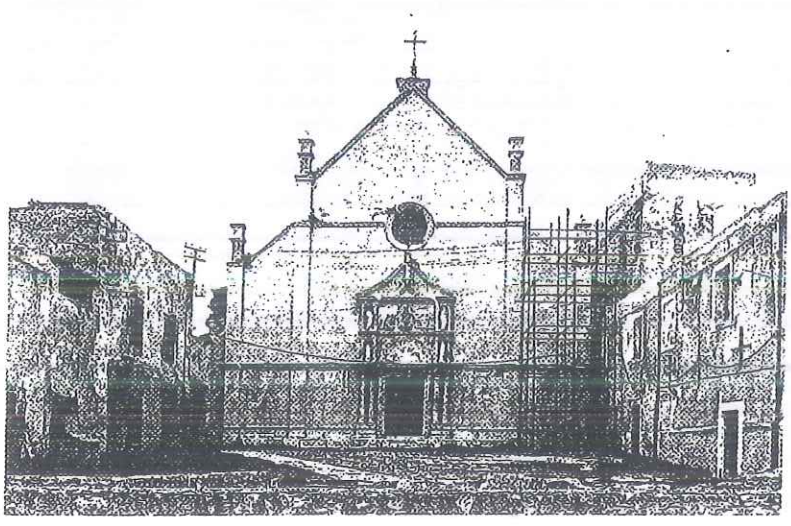


evidenzia non un periodo in sé definito, bensì un momento dell'articolata storia dell'architettura e del suo ruolo negli sviluppi urbani e territoriali: la volontà di offrire uno strumento di studio e quella di tracciare alcuni percorsi si fondono così in una sintesi orientata. Non a caso nel parlare di architettura "rinascimentale" in Puglia, e nelle regioni limitrofe, non si può individuare un periodo da rivalutare scoprendo in esso valori da mettere particolarmente in luce, ma sintetizzare una fase di un momento storico. Tale sintesi non è fondata soltanto sul terreno dell'architettura, ma è volta a illustrare il momento in cui l'architettura viene inventata e posta sistematicamente all'interno della città e delle sue trasformazioni: nascita di nuovi edifici rappresentativi e non, fortificazioni, decorazioni, bisogni di simboli divengono fenomeni strettamente connessi tra loro.

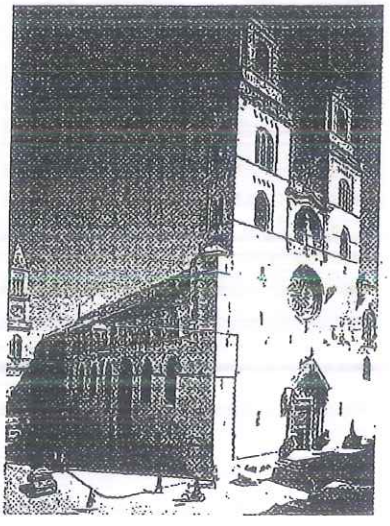
La lingua che si parla ha aspetti molteplici, restituiti con una specificità di volta in volta depositata nelle città e nelle campagne. Si tratta di una lingua che si dispiega nelle architetture con riflessi non indifferenti sulla mentalità che guida le trasformazioni della città; in essa sarebbe da vedere l'espressione di una volontà di governo intenta, per ciascuna città o contado, a esprimere nell'immagine della regione segni distintivi di rinnovamento all'interno di una continuità. Fra la fine del XIV e i primi decenni del XV secolo, infatti, l'immagine emergente dagli interventi edilizi che si moltiplicano all'interno della Puglia risponde a un bisogno di continuità indubbiamente diffuso, a Bari come a Trani, Andria, Lecce o negli edifici religiosi delle isole Tremiti. Si tratta di quel bisogno di rinnovare la propria identità riaffermando la specificità delle proprie radici delle quali anche le più clamorose innovazioni linguistiche tengono ampiamente conto. Gli interventi non sovvertono la maglia urbana, considerata, al massimo, bisognosa di opere di sostituzione, di completamento, di decoro. Ma proprio in questo periodo alcune opere – il castello aragonese di Taranto, la cappella dell'Annunziata nel Duomo di Matera, il portale di Francesco Laurana per la Chiesa matrice di Santeramo (Bari), il busto di Francesco del Balzo ad Andria, la chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Lecce) o i portali durazzeschi a Potenza e Tricarico (Matera), alcune cerchie murarie – evidenziano fermenti nuovi. L'innovazione non riguarda soltanto l'oggetto singolo: in modi diversi, è un'intera concezione della città che si riverbera da tutte le architetture, facendo leva in ogni centro sulle stratificazioni simboliche insite nelle singole opere e soprattutto sull'arco di relazioni da esse istituito.

Emerge così una domanda: in che modo le varie correnti artistiche e culturali penetrano nelle regioni del Sud d'Italia? Con quali concessioni alle rappresentazioni tradizionali? E quale colloquio impostano con le strutture dell'immaginario collettivo, oltre che con l'insieme urbano?

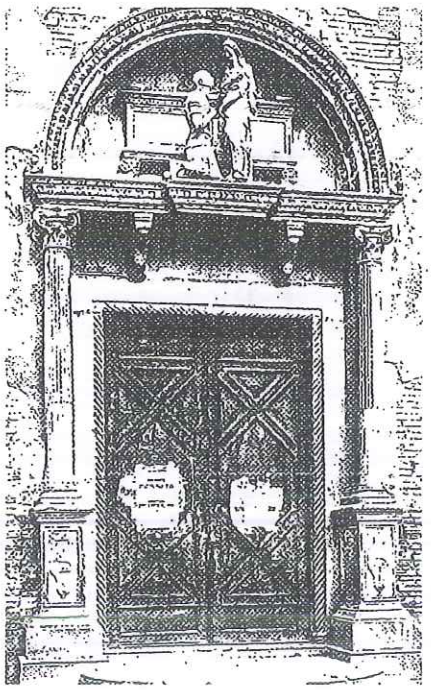
La storia dell'architettura e delle arti della Puglia nel Quattrocento si intreccia a quella delle correnti

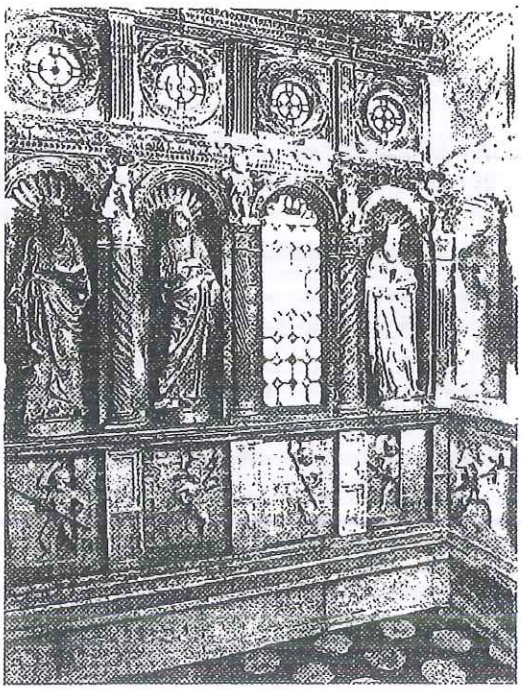


Tremiti, isola di San Nicola. Santa Maria del Mare, la facciata con il portale di Andrea Alessi e Niccolò di Giovanni Fiorentino, 1473.



Altamura, cattedrale, facciata con il portale quattrocentesco.





Venezia, tomba di Vittore Cappello inserita in San Aponal (ora a Sant'Elena) di Niccolò di Giovanni Fiorentino.

Niccolò di Giovanni Fiorentino e Andrea Alessi, cappella del Beato Orsini nel duomo di Traù, 1467.

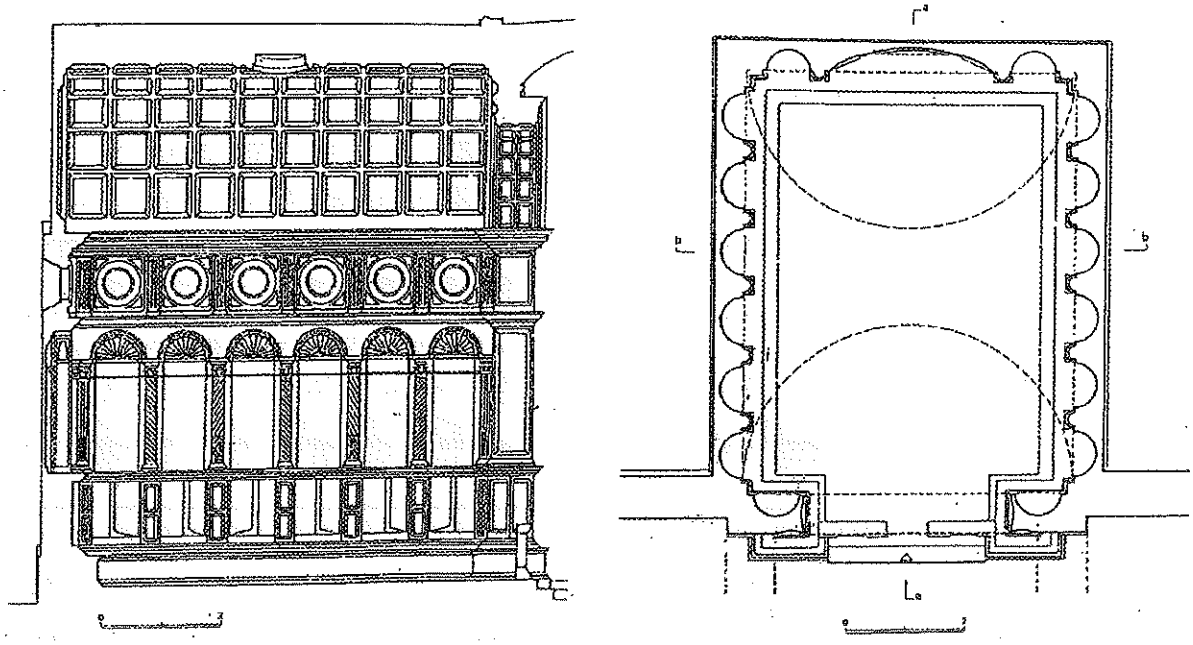
artistiche italiane, ma il periodo serve per mettere in luce una serie di opere analizzabili come esito di una mentalità strutturata ancora sul lungo periodo del Medioevo meridionale: e di quel lungo periodo il Quattrocento manifesta un patriottismo che porta allo sviluppo e alla crescita delle città ancora strettamente ancorate al passato.

Gli indizi raccolti confermano e precisano i molteplici caratteri stilistici attribuiti alle architetture chiamate a dare consistenza a una regione altamente simbolica all'interno del variegato tessuto italico.

In questo variegato e diversificato quadro territoriale il portale della cattedrale di Altamura (Bari) – dei primi anni del Quattrocento – racchiude un intero atteggiamento culturale confermando la sua appartenenza alla solida pianta del medioevo pugliese. Quest'opera, mentre si sta sviluppando il dibattito rinascimentale, non parla un linguaggio modesto o in "ritardo" ma, convinta di esprimere intenti innovativi, porta al limite dell'artificio l'uso di tecniche e tipologie romanico-gotiche. La volontà di innovazione di questo elemento architettonico che caratterizza tutta l'architettura dell'edificio religioso in cui è incastonato si esprime con canoni linguistici consumati che non sembrano però affatto in soggezione nei confronti delle nuove armonie umanistiche.

Incorniciato da un arco a duplice ghiera, il portale si presenta con una Madonna col Bambino e angeli nella lunetta, e una fitta narrazione con storie di Cristo. Lo schema apparentemente rivolto ai portali del primo Rinascimento che qualificano l'architettura del Quattrocento in altre città e regioni d'Italia si mostra, con le sue esibite certezze, ancorato piuttosto a episodi medievali consolidati. Come non leggere, infatti, ad Altamura influenze proprio di esempi pugliesi del XIII secolo quali il portale occidentale della chiesa di San Leonardo a Siponto o quelli di Montesantangelo (Santa Maria Maggiore) o di Trani (cattedrale e Ognissanti)?[1]

Il che conferma come la decorazione nel Quattrocento insiste in Puglia sui valori stilistici della cultura romanica inserendosi in tipi edilizi caratterizzati da pratiche decorative "alte" e sia l'architettura che la scultura affidano ancora alla classicità del romanico le proprie "verità". In sostanza il rifiuto verso la rivoluzione culturale dell'Umanesimo è indice di chiusura provinciale e di condizioni politico-



Cappella del Beato Orsini nel duomo di Traù, sezione longitudinale e planimetria (da Štefanac 1996).

economiche non maturate, e nello stesso tempo manifesta un legame con i temi del lungo Medioevo meridionale che rende impossibile l'accoglimento di linguaggi nuovi. E fa pensare, al proposito, a un'opera di chiara influenza veneto-dalmata, ma di matrice rinascimentale che fa da contrappunto al portale di Altamura e ai casi analoghi: il portale di Santa Maria del Mare nell'isola di San Nicola (Tremiti).

L'opera, realizzata a partire dal 1473, è attribuita da gran parte della critica agli scultori Andrea Alessi di Durazzo e Niccolò Fiorentino (Niccolò di Giovanni) che operarono nel Veneto, in Dalmazia, e nella seconda metà del Quattrocento in Puglia[2].

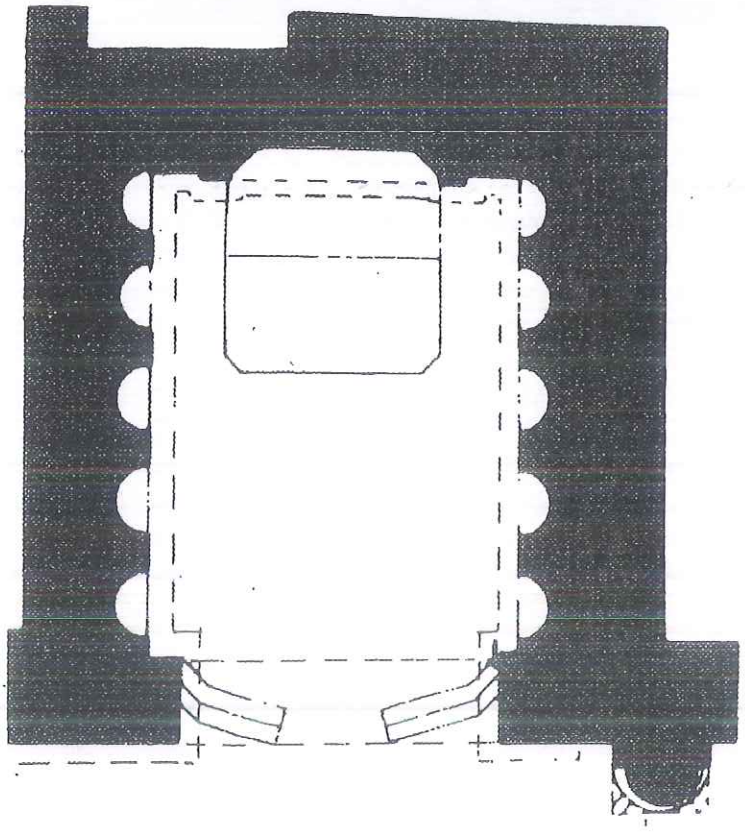
Incastonato nella facciata principale della chiesa, il portale manifesta una volontà di distinguersi tramite una cultura diversa, non pugliese, informata di un gusto nuovo. Le due colonne affiancate ai lati del portale – così vicine al portale realizzato da Niccolò Fiorentino a Venezia per Sant'Aponal ora a Sant'Elena – la divisione in tre parti sovrapposte dell'alzato e il motivo a ghirlanda che scaturisce in alto da una colonna retta da eleganti putti, sono segni evidenti per infrangere e dichiarare anacronistica la consuetudine architettonica e decorativa in uso sin a quel momento in Puglia[3]. Il conflitto con la tradizione, non limitato solo alle forme, indica parole nuove che emergono da cortine architettoniche modeste e consuetudinarie. Del resto Alessi e Niccolò Fiorentino avevano già espresso una capacità di rinnovamento nella cappella del Beato Orsini nel duomo di Traù (iniziata nel 1467), nella quale la semplicità dello schema – in cui i modelli *brunelleschiani* e *albertiani* sono sottoposti a una limpida "traduzione" – non impedisce alla cappella di assumere un ruolo nella ridefinizione dello spazio interno in cui essa si cala[4]. Tutto l'apparato stilistico, vero commento della poetica di spazi rinascimentali, evidenziato nella pianta, nella copertura a botte, nelle nicchie tra colonne lungo le pareti, fa pensare a una precisa conoscenza del *De re aedificatoria* di Alberti, e va ricordato che la cappella di Traù informa della sua architettura il dibattito sull'altra sponda dell'Adriatico. Infatti, pur tarda (1530), la cappella dell'Annunziata di Altobello Persio nel duomo di Matera mostra la sua derivazione dal modello di Traù, e spiega l'influsso dei nuovi codici linguistici dell'umanesimo, in Puglia e nel Mezzogiorno continentale, manifestatosi attraverso l'azione di maestri lapicidi della Dalmazia[5]. La collegiata di Mola di Bari, con i suoi stilemi architettonici utilizzati nel duomo di Sebenico da Nic-

colò Fiorentino, è infatti ulteriore prova che in Puglia le idee del primo Rinascimento arrivino come motivi semplificati a fine Quattrocento e nel Cinquecento[6]. Del resto non si può attribuire una funzione di "modello" a opere che risultano, pur con la loro diversità rinascimentale, esempi unici piuttosto che frasi architettoniche e decorative compiute[7]. È il caso del portale della chiesa matrice di Santeramo in Colle (Bari) attribuito, unitamente al busto di Francesco II del Balzo nella chiesa di San Domenico ad Andria (Bari), a Francesco Laurana nel suo periodo di attività nel meridione d'Italia tra il 1468 e il 1471; periodo nel quale si colloca anche la statua di San Michele a Monte Sant'Angelo di Andrea Contucci. E si tratta di opere che non producono effetti eloquenti nella pratica architettonica e scultorea.

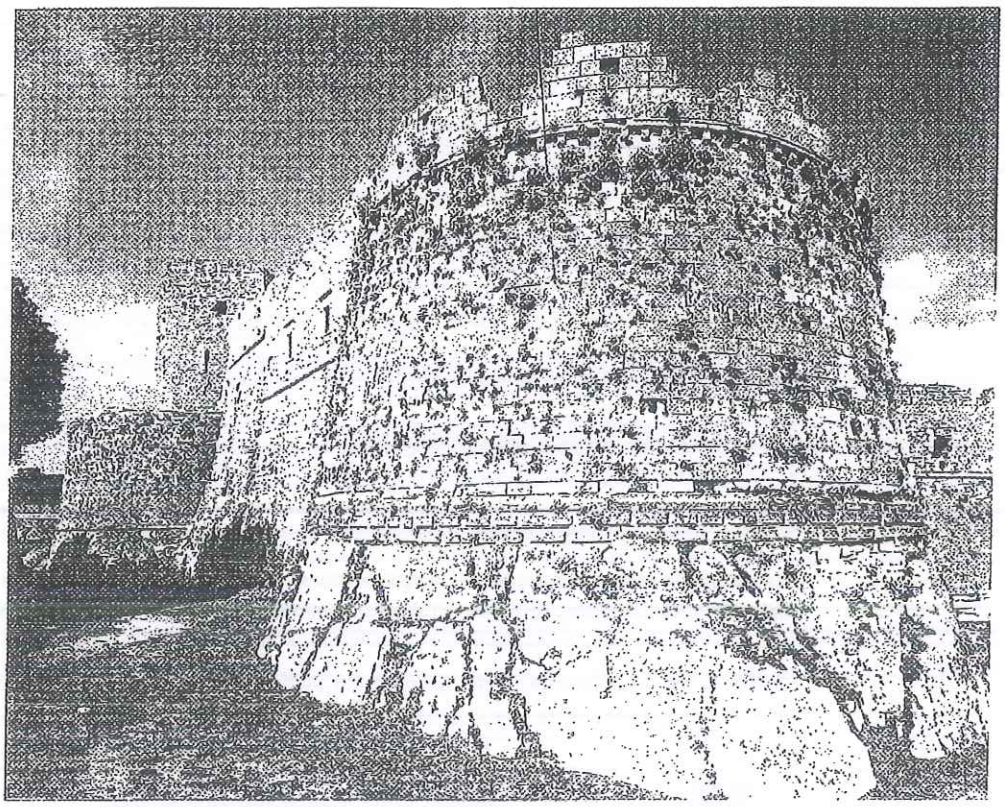
Dunque un "silenzio" formale dell'architettura del Rinascimento e delle ideologie umanistiche in Puglia, di fronte al quale si stagliano frammenti allusivi di genuina matrice quattrocentesca configurati come "pezzi" autonomi nel dibattito culturale che li circonda, nel quale non riescono a creare una vera alternativa alle consuetudini culturali esistenti.

In tale contesto è significativo che le tematiche di avanguardia dell'architettura rinascimentale si presentino soltanto in una serie di architetture militari volute in Italia meridionale per il regno di Napoli da Ferrante I (1423-94) e da Alfonso di Aragona, duca di Calabria (1448-95).

È l'architetto senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) a mutuare dal dibattito più genuino del primo Rinascimento una serie di diverse architetture fortificate in Italia meridionale e segnatamente in Puglia, come dimostrano le fortificazioni di Manfredonia, Monte Sant'Angelo, Otranto, Gallipoli, Taranto, Massafra, Matera, Rocchetta Sant'Antonio, Carovigno, Castrovillari, Reggio Calabria. Un programma vasto, che se si esclude il caso di Napoli sembra essere dettato dal bisogno di di-



Altobello Persio (attr.), cappella dell'Annunziata nel duomo di Matera, planimetria (1530).



Monte Sant'Angelo, il castello con le difese aggiornate nel 1491-93 su probabile disegno di Francesco di Giorgio, come forse le fortificazioni seguenti.

fese da parte del re nei confronti dei baroni ribelli, dei turchi e, nella seconda metà del Quattrocento, dei francesi.

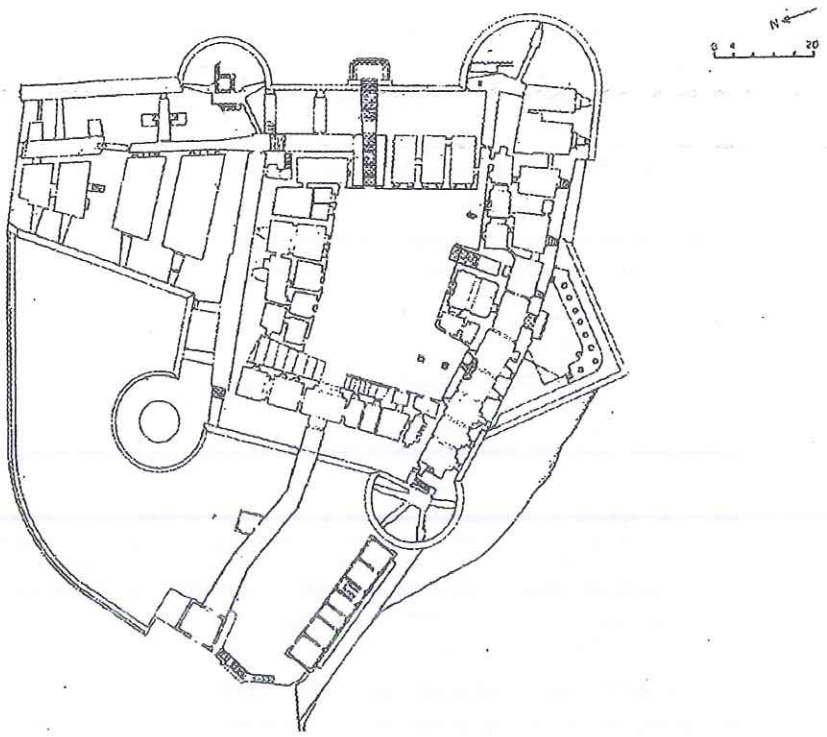
Francesco di Giorgio si limitò a dare consigli e direttive e a fare in buona sostanza da consulente per le architetture fortificate che si impaginano come oggetti nuovi nel lungo medioevo meridionale. È un suo aiuto, Antonio Marchesi da Settignano (1451-1522) a sovraintendere alla costruzione delle fabbriche e rispondere così alle richieste di Alfonso, duca di Calabria. Tendenza alla classificazione, funzionalismo, applicazione di tecniche fortificatorie, questi i temi agiti da Francesco di Giorgio nelle architetture meridionali che vengono realizzate negli ultimi anni del Quattrocento e nel primo Cinquecento[8].

Esaminando alcune architetture, in particolare nel castello di Taranto, si legge un *rivellino* fiancheggiato da torri circolari che mette in diretta relazione il castello pugliese con la rocca di Cagli e con alcuni disegni del codice Magliabechiano dell'architetto senese[9]. Il "consulente" Francesco di Giorgio opera qui, come nelle altre architetture difensive del meridione d'Italia, una manipolazione tesa a determinare un'immagine tecnica con una precisa "grafia". La semplicità dello schema – in cui modelli di altre fortificazioni martiniane sono riconoscibili – non impedisce al nuovo castello aragonese di assumere un ruolo nella storia dell'architettura del Quattrocento in Puglia come frase compiuta, tanto più evidente di fronte alla "povertà" e alle lingue elementari che continuano a parlare negli atteggiamenti stilistici che circondano l'architettura del castello di Taranto.

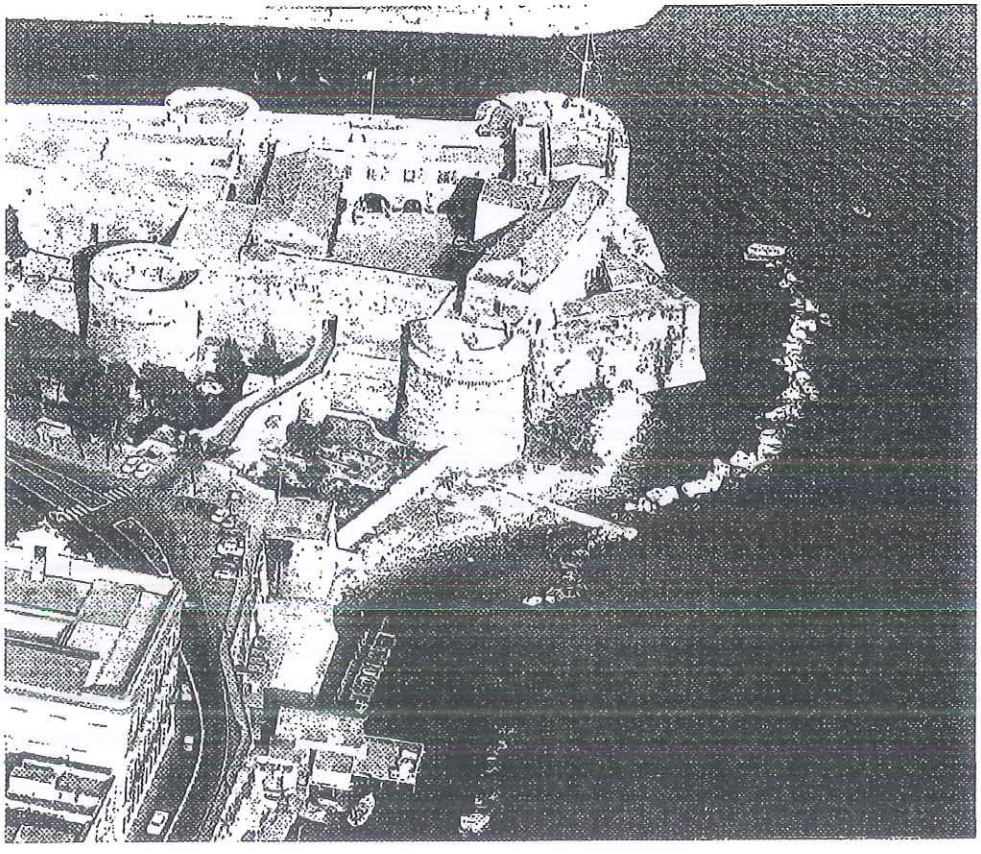
E ancora non possono sfuggire i legami stilistici e le affinità con altre opere di Francesco di Giorgio, evidenziati dalle fortificazioni di Otranto, dove le torri Ippolita e Duchessa del castello, e soprattutto l'entrata rovescia della porta Alfonsina, mettono in luce la partecipazione del Martini a questi lavori[10].

Anche le opere difensive di Gallipoli, caratterizzate da una torre circolare al termine di due mura

Taranto, pianta del castello (da Speziale 1950).

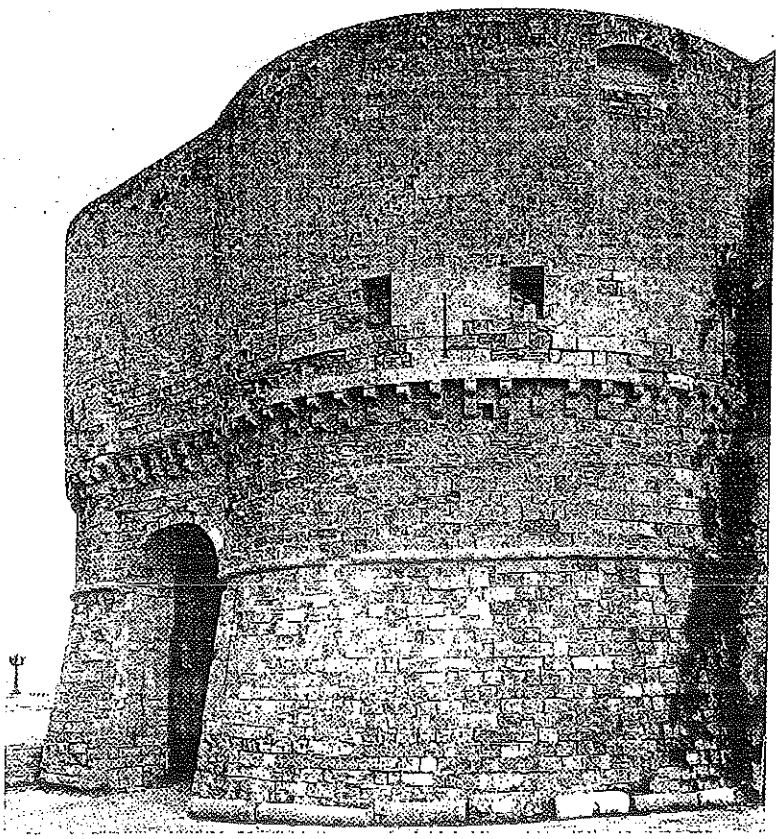


Taranto, veduta aerea del castello.



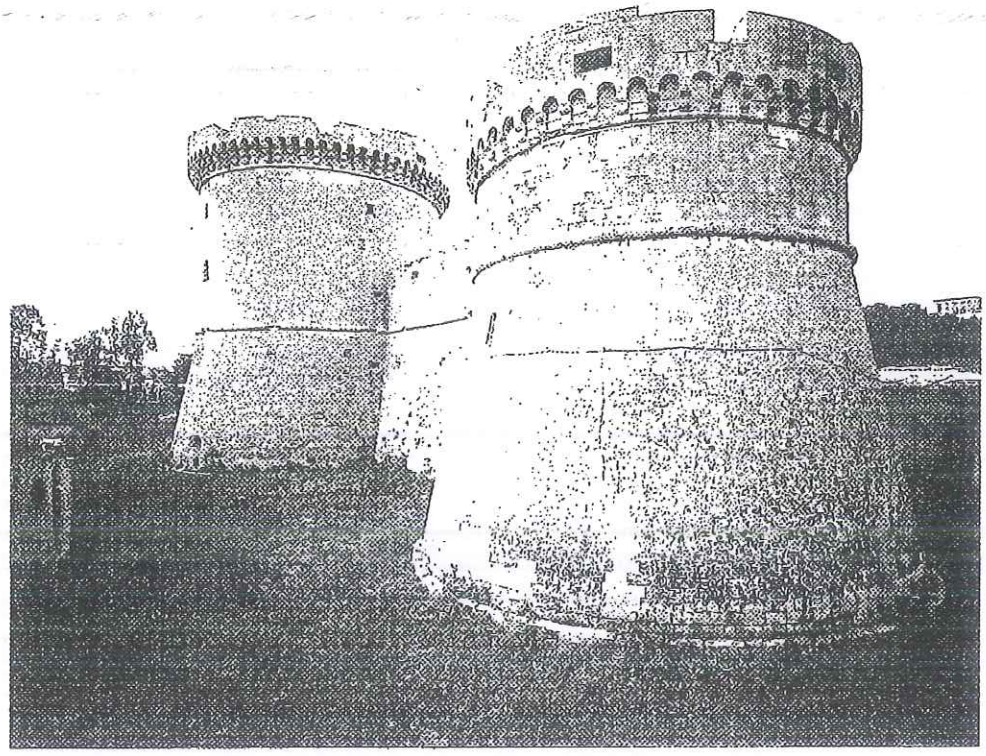
convergenti, permettono accostamenti a disegni di Francesco di Giorgio (codice Magliabechiano, f. 60 r.) o ad altre fortificazioni quali soprattutto quelle di Sarzana[11].

Si tratta quasi sempre di riferimenti, attribuzioni ipotetiche, accostamenti stilistici che trovando sostegno nel complesso quadro delle esigenze difensive volute soprattutto da Alfonso duca di Calabria, cercano un loro colloquio nei trattati di architettura e arte militare redatti da Francesco di Giorgio. Riferimenti sono da riscontrarsi, allora, anche per il castello Tramontano fatto costruire a Matera tra il 1498 e il 1514 dal feudatario della città, molto legato alla corte napoletana[12]. A Matera la fortificazione si presenta con una pianta caratterizzata da tre torri allineate, le stesse che Francesco di Giorgio disegna nella pianta (f. 73 r.) del codice del British Museum. Rispetto ai linguaggi elaborati da Brunelleschi, Alberti, Michelozzo ciò che evidenziano le architetture fortificate del meridione d'Italia, con i loro riferimenti all'architetto senese, è il loro essere sottoposte a un vaglio riduttivo, indice di condizioni politico-economiche non maturate e soprattutto di un legame non interrotto con la tradizione medioevale[13]. Un'osservazione sembra opportuna: le opere citate sembrano rispondere a esigenze del tutto particolari e fini a se stesse, a eleganze incapaci di far risuonare i temi della cultura e dell'architettura nuova che da Firenze e dalla Toscana ,dai primi decenni del Quattrocento, si stanno diffondendo in varie città e paesi. Una sorta di "sordità" sbarra il passo alla lingua dell'Umanesimo, ed essa scandisce i tempi dell'architettura medievale vissuti come estraneazione dai contemporanei dibattiti della cultura architettonica italiana. Solo in un secondo "tempo", durante il Cinquecento, i messaggi dell'architettura del primo Quattrocento italiano potranno uscire dalle strettoie che hanno relegato nel catalogo dei frammenti isolati gli episodi citati e daranno a Napoli un ruolo di guida e di stimolo per lo sviluppo di un'originale, anche se tarda, architettura rinascimentale del meridione continentale.



Otranto, la porta Alfonsina nelle mura cittadine.

Matera, castello Tramontano, le due torri ancora esistenti.



Committenza, consistenza di finanziamenti, e radicamento alle tradizioni stilistiche e costruttive condizionano i prodotti, certo. Ma si sono ricordate, per questo periodo storico e per i territori presi in esame, le aperture ai dialetti locali della lezione umanistica a favore di una prima comprensibilità non priva di varchi, seppure di tonalità populistiche. I paradigmi delle arti nuove, pur esemplati nel Quattrocento dalle architetture di un "peritissimo" architetto quale il Martini, rinnoveranno il loro "mito" aprendosi a nuovi committenti e a nuove strutture organizzative soltanto nel secolo successivo, quando il vicereame spagnolo e il comportamento dei committenti imposteranno una nuova politica culturale.

[1] P. Belli D'Elia (a cura di), *Italia Romanica. La Puglia*, Milano 1986, pp. 371-372.
[2] J. Höfter, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz 1989; S. Štefanac, *Niccolò di Giovanni Fiorentino: il quarto garzone di Donatello?*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 2-3, 1993, pp. 187-210.
[3] A. Duban, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano 1921.
[4] S. Štefanac, *Niccolò Fiorentino e lo cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù* in *Quattrocento Adriatico. Colloqui a Villa Spelman, Firenze 1994*, Bologna 1996, pp. 123-143.
[5] Nella bibliografia critica (L. Rota, M. Tommaselli, F. Conese, *Matera. Storia di una città*, Matera 1981, p. 220) la cappella dell'Annunziata è collocata alla fine del Cinquecento, mentre R. Ivancevic, *Odnos Kultura dviju jadranskih obala i problem periferije i centra*, Rijeka 1993, pp. 235-245, la colloca al 1530.
[6] C. Fisković, *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medioevo*, in "Archivio Storico Pugliese", 14, 1961, pp. 180-190.
[7] Ibid., p. 184.
[8] N. Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F. P. Fiore e M. Tafuri, Milano 1993, pp. 126-162.
[9] Cfr. M. S. A. Dechert, *City and Fortress in the Works of Francesco di Giorgio: The Theory and Practice of Difensive Architecture and Town Planing*, Ph. D. diss., The Catholic University of America, Washington D.C. 1984; id, *The Military Architecture of Francesco di Giorgio in Southern Italy*, in "Journal of Society of Architectural Historians", XLIX, 1990, pp. 161-180.
[10] Adams, *L'Architettura militare...* cit., p. 147.
[11] Bacile da Castiglione, *Castelli Pugliesi*, Roma 1927, pp. 144-151.
[12] A. Restucci, *Matera. I Sassi*, Torino 1991, pp. 97-98.
[13] R. Pane, *L'architettura del Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milano 1975-77, II, pp. 206-240.

La Sicilia

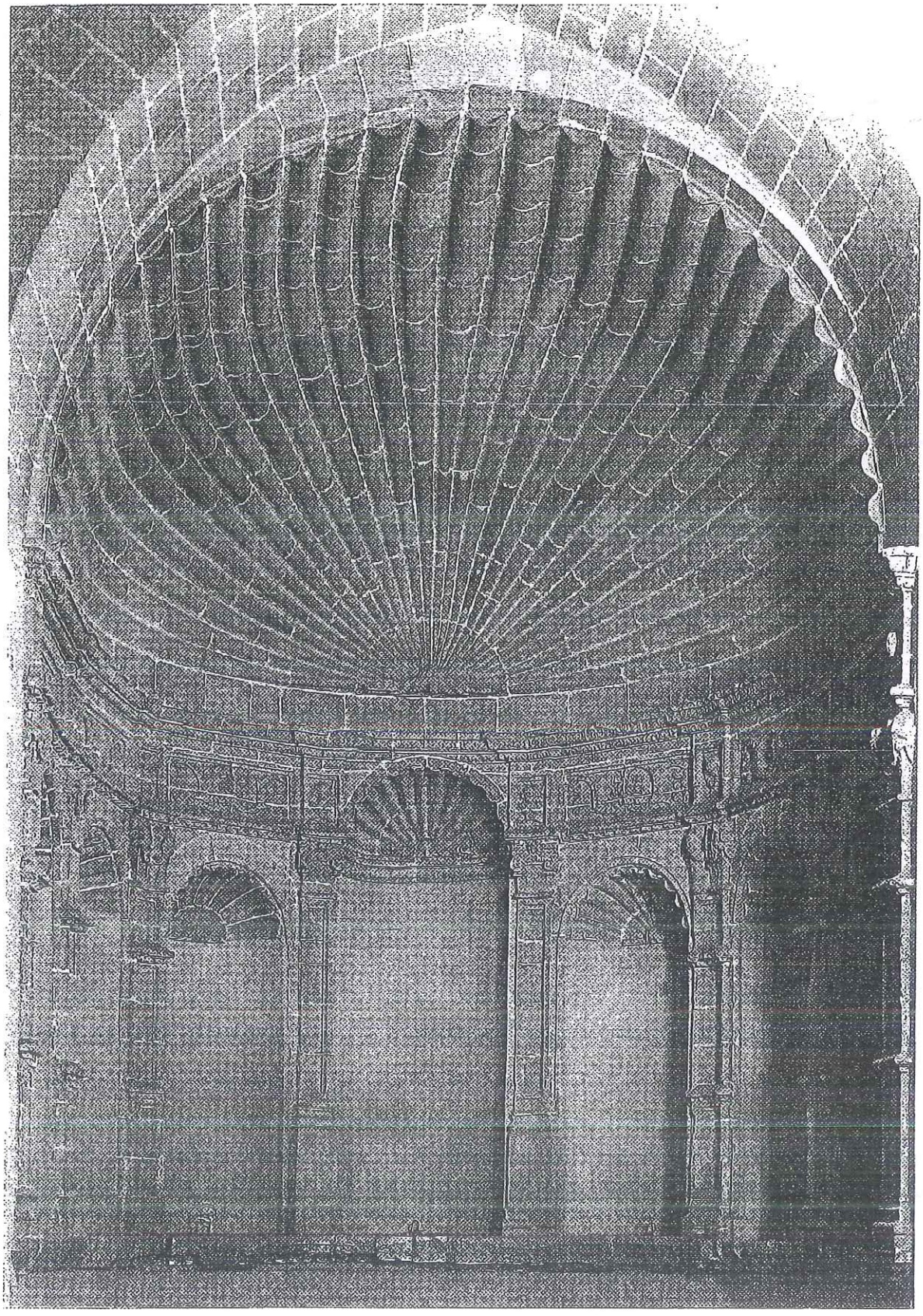
GIANLUIGI CIOTTA

La diretta dipendenza politica della Sicilia dal regno di Aragona, sancita dall'istituzione del vicereame nel 1415 da Ferdinando I d'Aragona (1412-16), e confermata dai suoi successori Alfonso il Magnanimo (1416-58), Giovanni II (1458-79) e Ferdinando il Cattolico (1479-1516), apportò effetti positivi alla cultura e all'economia dell'isola, che migliorarono le condizioni generali della popolazione[1]. Il potenziamento della capacità portuale, attuato mediante la sistemazione di adeguate attrezzature e la creazione di lunghe e larghe banchine che consentivano alle navi di attraccare simultaneamente e di caricare i prodotti agricoli provenienti dall'entroterra, agevolò lo sviluppo economico delle città costiere. Mercanti siciliani e spagnoli residenti nell'isola intrecciarono e intensificarono gli scambi commerciali con quelli che operavano nei grandi empori della costa orientale della Spagna (Barcellona, Valencia) e delle isole Baleari, esportando dagli attivi porti siciliani cereali e canna da zucchero, senza restrizione alcuna, per via della liberalizzazione del commercio dei prodotti agricoli; i diritti di tratta garantivano, inoltre, cospicui introiti alla monarchia e ai privati. Le ricche città costiere divennero poli di attrazione per la popolazione rurale che, soggetta a frequenti vessazioni feudali, era costretta a vivere in un clima di costante insicurezza. Le campagne si spopolarono al punto da indurre i feudatari siciliani, negli anni prossimi alla fine del XV secolo, ad accogliere albanesi fuggiti dalla patria a causa dell'invasione turca per coltivare le loro terre: questi immigrati fondarono nuovi insediamenti o crearono quartieri autonomi all'interno delle comunità esistenti, conservando la propria identità etnica.

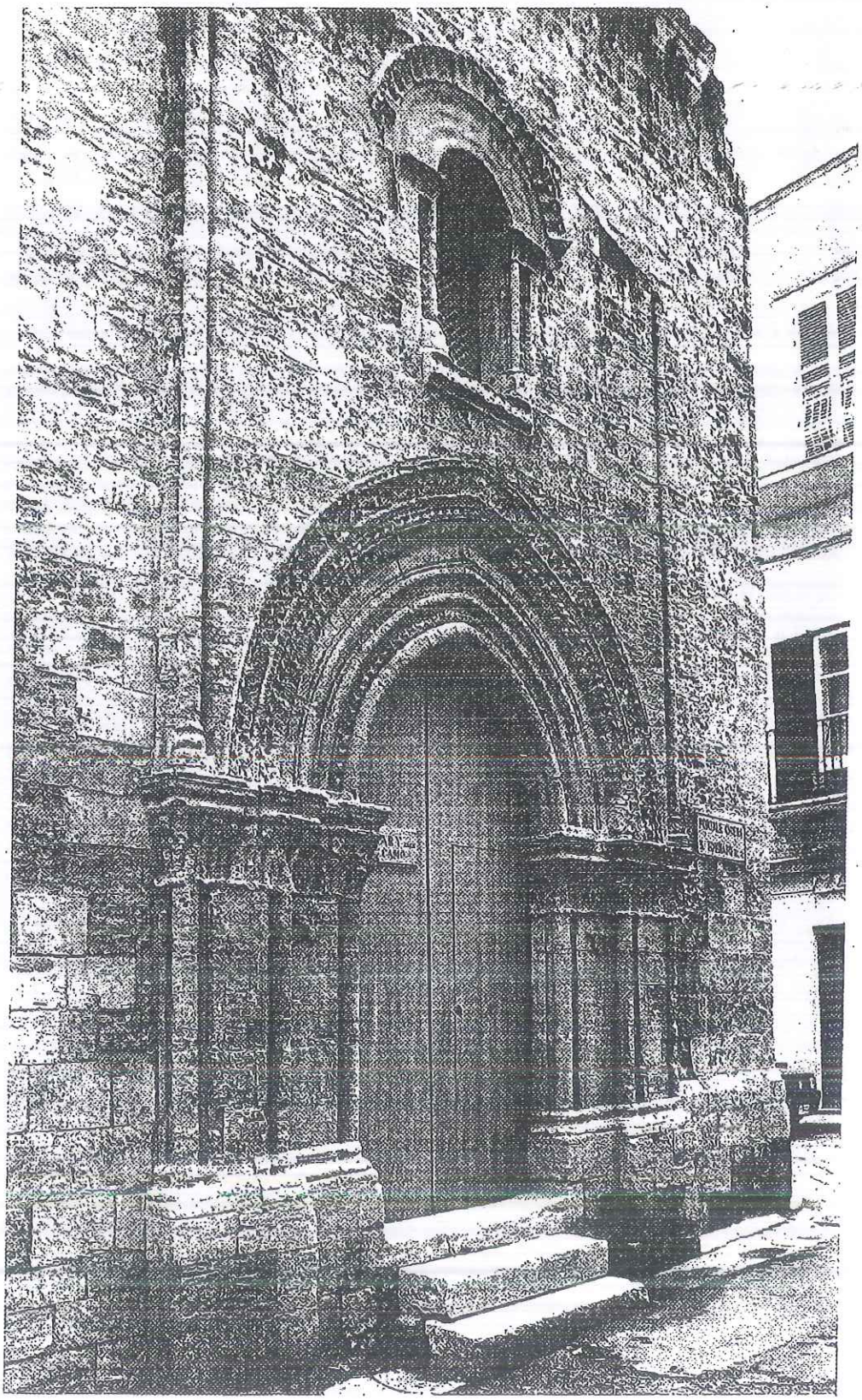
Nelle principali città costiere dell'isola la prosperità economica derivante dalle attività commerciali promosse da abili imprenditori e il notevole incremento demografico determinarono l'urbanizzazione di aree libere. Nuovi quartieri con impianto a vie ortogonali si giustapposero ai nuclei più antichi caratterizzati da aggregazioni edilizie spontanee e per gran parte già difese da mura. In tutte queste città il rinnovamento della forma urbana fu agevolato dall'applicazione delle prammatiche regie e di quelle municipali che regolavano l'attività edilizia dei privati e l'azione urbanistica della pubblica autorità[2]. I programmi edilizi varati (opere di decoro e di ornamento atte a riqualificare spazi urbani; lavori di restauro di edifici civili e religiosi; costruzione di edifici pubblici destinati ad attività amministrative e di assistenza) potenziarono l'organizzazione funzionale degli organismi urbani esistenti e offrirono alla popolazione la possibilità di beneficiare di servizi sociali.

Committenti di queste opere architettoniche furono generalmente personaggi appartenenti alle classi più elevate che, grazie alle risorse di cui disponevano, vollero manifestare visibilmente con la creazione di edifici privati o utilitaristici il loro potere economico, promuovendo un'attività di mecena-

Trapani, chiesa dell'Annunziata, cappella dei Pescatori.



Alcamo, San Tommaso, il portale in facciata.



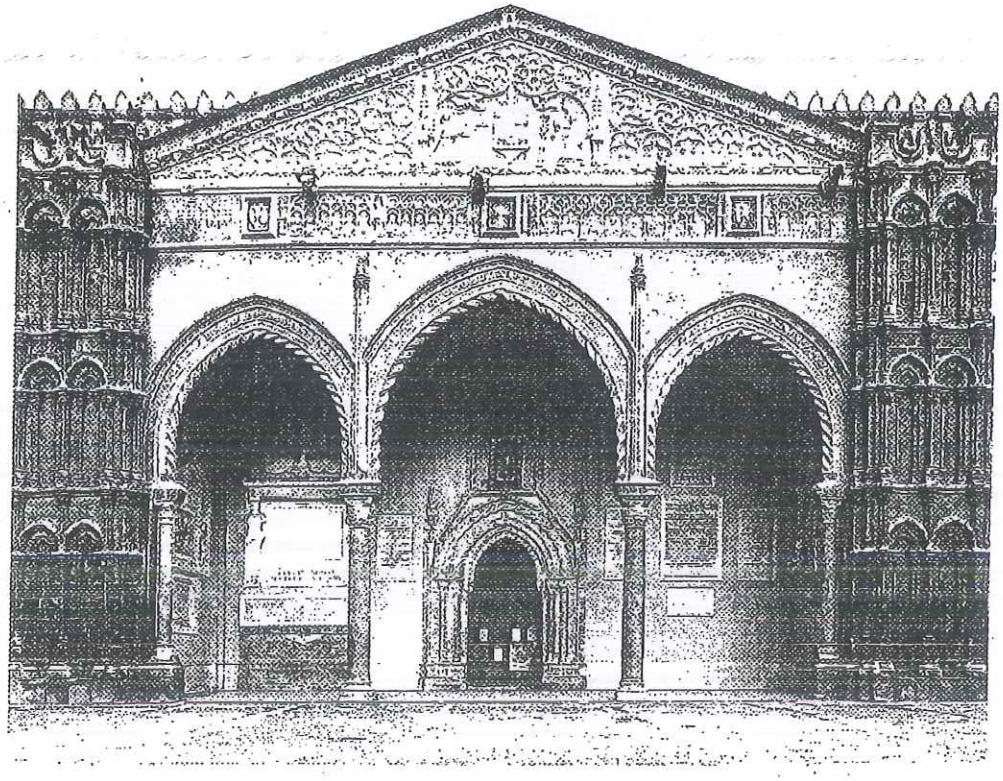
tismo indubbiamente più intensa di quella svolta dai sovrani aragonesi che, benché animati da vivo interesse per le lettere e le arti, non possedevano adeguati mezzi finanziari. Potenti e ricche famiglie di mercanti, banchieri, giureconsulti e funzionari pubblici che detenevano il potere politico, economico e imprenditoriale, avvalendosi delle possibilità offerte dalle prammatiche di occupare giardini, orti e aree rimaste libere con la demolizione di preesistenti casupole, crearono residenze sontuose i cui impianti e alzati rimandano non solo a tipologie trecentesche diffuse nell'isola (a due piani di altezza differenziata e con cortile di modeste dimensioni o a torre), ma anche a tipologie ispaniche con ampi cortili interni collegati direttamente, mediante una scala ornata di sobrie decorazioni, con la vasta sala di rappresentanza del primo piano.

Architetti e scultori giunti nell'isola dalla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo[3] dall'Italia centro-settentrionale e da paesi stranieri (fra questi ultimi numerosi furono quelli spagnoli), operarono attivamente nei cantieri siciliani, collaborando con quelli locali, lavorando autonomamente, e diffondendo modi compositivi delle loro terre. Ogni gruppo continuò a utilizzare le forme a cui era legato per tradizione per quasi tutto il XV secolo, introducendo nel territorio siciliano correnti artistiche diverse i cui scambi dipesero essenzialmente dalla maggiore incisività espressa in tempi diversi dai singoli gruppi. Questa varietà di componenti culturali, la lacunosa documentazione disponibile e il cattivo stato di conservazione di numerose fabbriche costruite nel Quattrocento in Sicilia rendono difficile ordinare in una precisa cronologia dei fenomeni che possono sembrare assai diversi temporalmente tra loro e che invece si dimostrano spesso, sulla base delle fonti documentarie, figurativamente omogenei[4].

Trapani trasse grande vantaggio dalla sua posizione geografica, essendo lo scalo marittimo più avanzato verso la penisola iberica. Abitata da ricchi imprenditori, acquisì un prestigio politico tanto rilevante da ottenere privilegi che vanificarono le manovre di Alfonso il Magnanimo per indebolire la sua autonomia. La città si ampliò grandemente mediante la giustapposizione di un nuovo nucleo (Palazzo) a occidente di quello più antico (Casalicchio): le sue vie ortogonali ospitavano magazzini, botteghe e servizi sociali pubblici (ospedale di Sant'Antonio, 1440) e numerosi palazzi, oggi per gran parte scomparsi, furono costruiti da ricche famiglie indigene o straniere. Lungo la Ruga Amalfitana, l'asse principale nord-sud del quartiere Palazzo che s'incrociava ortogonalmente con l'altro principale orientato est-ovest (via Grande), erano le logge dei Catalani, dei Genovesi e dei Pisani (quest'ultima sostituita nel XV secolo dall'edificio dell'Università trapanese)[5]. All'interno della chiesa trecentesca dell'Annunziata, fondata dai carmelitani, venne sistemata la cappella dei Pescatori che, in mancanza di documentazione certa, è stata datata dalla maggior parte degli studiosi intorno al 1430, sulla base di affinità compositive e di sviluppi costruttivi riscontrati con la cappella dello Spirito Santo nella cattedrale di Alcamo. Icnograficamente la cappella, conclusa da una cupola costolonata raccordata con il vano quadrato mediante trombe angolari a ghiere multiple, rimanda a soluzioni di ascendenza islamica. Il portale con arco a sesto acuto posto all'interno della cappella presenta una disposizione a ghiere riccamente ornate fra le quali si nota la decorazione a zig-zag di tradizione trecentesca[6].

Alcamo fu circondata nel tardo Quattrocento da una cinta muraria che inglobò nel suo perimetro il nucleo più antico fondato dal re di Trinacria Federico III d'Aragona (1296-1377) e un nuovo e ampio quartiere commerciale a impianto ortogonale sistemato nella zona sud-est nella prima metà del XV secolo. Agli anni 1430-40 risale la costruzione della chiesa di San Tommaso, probabilmente coeva o di qualche decennio successiva a quella della cappella dello Spirito Santo nella cattedrale della stessa città. La chiesetta rettangolare, di modeste dimensioni, è articolata in due campate separate da un arco sorretto da due robusti pilastri sui quali s'impostano anche i costoloni delle volte a crociera con chiavi pendule, assumendo forma composita. La coerenza strutturale che concorre a definire il senso dello spazio interno si ravvisa anche nell'ordinamento del portale, il cui schema generale con

Palermo, cattedrale, il portale meridionale.



archivolti, decorazioni a ghiere e capitelli non si discosta da quello della cappella dei Pescatori nella chiesa dell'Annunziata a Trapani e da quello dei portali trecenteschi realizzati a Palermo nella chiesa di San Francesco d'Assisi e a Trapani nella chiesa di Sant'Agostino[7].

A Palermo, iniziative private e municipali furono attuate privilegiando le sistemazioni di spazi urbani, poiché la compatta edilizia preesistente non permetteva di pianificare la città e giungere a modificazioni urbane totalmente nuove: quella più importante fu realizzata attorno alla metà del XV secolo da Simone Beccadelli da Bologna, arcivescovo palermitano dal 1446 al 1465, e riguardò lo spazio esterno che fiancheggiava il lato meridionale della cattedrale nell'alto Cassaro[8]. Numerosi cantieri furono inoltre attivati per rendere la città degna di ospitare la corte del viceré, le numerose famiglie nobili o di imprenditori che occupavano cariche politiche e amministrative e la sede di una diocesi importante[9]. Il progetto di ricostruzione del nuovo palazzo arcivescovile a Palermo, iniziato dall'arcivescovo Simone Beccadelli[10], modificò notevolmente la configurazione dell'area della cattedrale voluta, in età tardonormanna, da Gualtiero Offamilio. Il legame che univa saldamente la cattedrale con la cappella dell'Incoronata, i cui accessi erano frontalmente disposti, risultò indebolito poiché il prospetto principale della prima divenne quello meridionale, collegato direttamente al piano della cattedrale. Questa ampia area libera, delimitata a nord e a est rispettivamente dai corpi di fabbrica della cattedrale e del palazzo arcivescovile disposti ortogonalmente, e con il lato meridionale tangente al Cassaro, era funzionalmente adatta ad accogliere la moltitudine di fedeli durante lo svolgimento delle cerimonie liturgiche. Per sottolineare visivamente la posizione del nuovo ingresso con il portale scolpito e inserito di recente (1426) da Antonio Gambara[11] nella facciata meridionale che offriva uno sfondo variegato alla visione dei fedeli, l'arcivescovo Simone Beccadelli, intorno alla metà del secolo[12], incaricò un ignoto architetto di redigere un progetto di sistemazione dell'ingresso con un portico che fosse volumetricamente e figurativamente adeguato al ruolo di polo urbano assunto

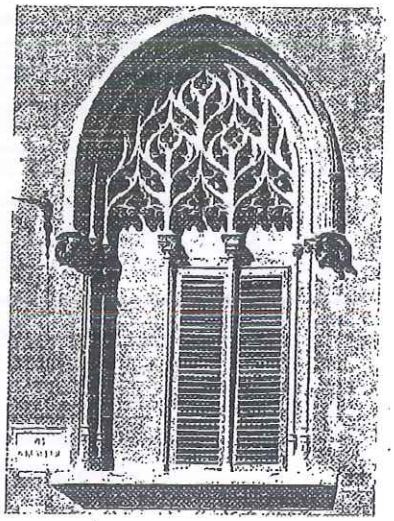
dalla fabbrica. Alla facciata meridionale della cattedrale venne addossato un ampio e profondo portico a tre fornici a sesto acuto su altri piedritti. Essi presentano in facciata bastoni che si prolungano sul parametro murario e che terminano a fioroni a pigna, introducendo vigorosi accenti plastici sulla superficie muraria trattata a ornati. Il portico è, inoltre, fiancheggiato da due robusti e slanciati piloni, la cui massività è alleggerita da partiti decorativi che ricordano quelli della parete esterna della vicina sacrestia, sul lato frontale. I piloni sono suddivisi, frontalmente, da tre ordini sovrapposti di bifore cieche con arcatelle su colonnine a bastoni e coronati ciascuno da tre merli e, nei fianchi, da tre ordini di monofore cieche comprese tra fasci di colonne sovrapposte: così articolati, conferiscono autonomia figurale al portico tripartito posto su un piano leggermente arretrato, ma nello stesso tempo, raccordandosi otticamente alla parete della facciata meridionale, non lo isolano dalla composizione della lunga facciata meridionale. Il fornice centrale del portico inquadra il portale realizzato da Antonio Gambara, situato sulla parete di fondo della facciata, mentre in corrispondenza delle arcate sono le tre campate del portico, concluse da volte a crociera con costoloni sagomati e chiavi pendule cilindriche, sostenute dai muri perimetrali e senza archi trasversali. I costoloni centrali poggiano, dalla parte interna, su due mensole incastrate nel muro meridionale della chiesa, e dalla parte esterna sui piloni delle due colonne centrali; quelli laterali sopra le stesse mensole e gli stessi pulvini, oltreché su mensole più piccole incastrate agli spigoli del portico. Il portico è infine sormontato da un'alta fascia-architrave nella quale sono inseriti tre stemmi in formelle quadrangolari (quello della Maramma o Fabbricerìa: aquila a due teste; quello del regno aragonese: due aquile e pali verticali; e quello del Senato palermitano: aquila con ali spiegate) legati tra loro mediante quattro scomparti ornati con motivi decorativi tardogotici e figure scolpite di santi, apostoli, profeti, dottori della Chiesa occidentale inserite entro edicolette sormontate da ricchi trafori di diverso disegno. Sul fregio decorato e con gli appoggi sulla parte superiore dei piloni s'innalza l'ampio timpano triangolare inquadrato da una cornice che nei due lati obliqui presenta una fascia decorativa nella quale formelle a motivi vegetali s'alternano con altre a motivi zoomorfici immaginari, mentre nel lato orizzontale si sviluppa una fascia decorata con coppie di uccelli posti uno di fronte all'altro e che beccano grappoli d'uva, secondo un partito iconografico antico, e che appare anche nel fregio. Due fasce verticali decorative suddividono in tre settori il campo del timpano: i due laterali, di forma triangolare, sono interamente coperti dalla trama formata da complicati tracciati di archi; nello scomparto centrale, di forma pentagonale, chiuso da un'arcata inflessa, è un bassorilievo ove sono inseriti, secondo un rapporto di mera giustapposizione, la figura del Dio Padre assiso, benedicente e col Vangelo aperto sulle gambe, la scena dell'Annunciazione e altri angeli in volo. I due tratti dell'arco inflesso continuano in alto il loro movimento curvilineo, generando due coppie di grandi girali entro cui ruotano archetti che s'intrecciano fra loro[13]. L'apparecchio murario dei due piloni, in tutto simile a quello della facciata meridionale, e la decorazione con motivi ornamentali a fogliame sulle parti piane dei due piloni – che si accorda coerentemente con quella ad archeggiature del fondale trattato a colori dei parametri del fregio e del timpano – sottolineano la coerenza compositiva che lega in un saldo sistema i piloni, il portico a tre fornici e la parete meridionale della chiesa, enfatizzando l'effetto di integrazione tra parti costruite in epoche diverse[14].

Il particolare orientamento artistico espresso nella composizione delle masse e nelle soluzioni decorative del portico meridionale della cattedrale palermitana costituì una novità importante nel panorama della cultura architettonica cittadina a metà del Quattrocento. Nei primi decenni del secolo, le forme generali e i partiti decorativi delle fabbriche realizzate erano privi di elementi rinascimentali e, pur presentando taluni stilemi gotici aragonesi e catalani, non differivano sostanzialmente dai modi compositivi elaborati dagli architetti isolani del Trecento[15]. Nel portico meridionale della cattedrale, invece, gli archivolti a spirali (simili a quelli del portale meridionale di Antonio Gambara), gli archi a sesto acuto, le volte costolonate, i capitelli a cespo fiorito e decorativi del fregio e del campo

del timpano incisi su fondi a vari colori così da sembrare tessuti con ricami sovrapposti, sono partiti che manifestano una chiara adesione a temi desunti dal repertorio tardogotico e diffusi nell'isola da artisti provenienti dalla Spagna, catalani e maiorchini in prevalenza. L'esuberanza decorativa che caratterizza tali partiti non riesce, tuttavia, a prevaricare la solidità della sintassi costruttiva delle semplici masse che, articolate secondo spazi razionalmente misurati e ritmi controllati, dichiarano una cosciente comprensione della cultura rinascimentale. Quest'ultima, ancor prima della dispersione del cantiere dell'arco di Castelnuovo a Napoli, andava gradualmente affermandosi in Sicilia, ove non solo erano note le opere di illustri umanisti (Lorenzo Valla, il Panormita, Bartolomeo Facio, Giovanni Pontano) gravitanti attorno alla corte di Alfonso il Magnanimo, ma si coltivavano gli studi umanistici nella scuola di greco aperta a Messina e nella prima università degli studi siciliana di Catania, creata nel 1444 per espressa volontà di papa Eugenio IV[16]. Con tutta probabilità alla diffusione della cultura rinascimentale dovettero contribuire la presenza di artisti come Giorgio da Sebenico, in occasione di un suo ipotizzabile viaggio in Sicilia effettuato prima di quello avvenuto nel 1472 e di cui abbiamo notizie da fonti certe[17], e la circolazione di marmi pre-scolpiti provenienti dall'Italia centro-settentrionale con stilemi classicisti[18].

Palermo, palazzo Arcivescovile, portale "durazzesco" e trifora in una veduta del 1929.

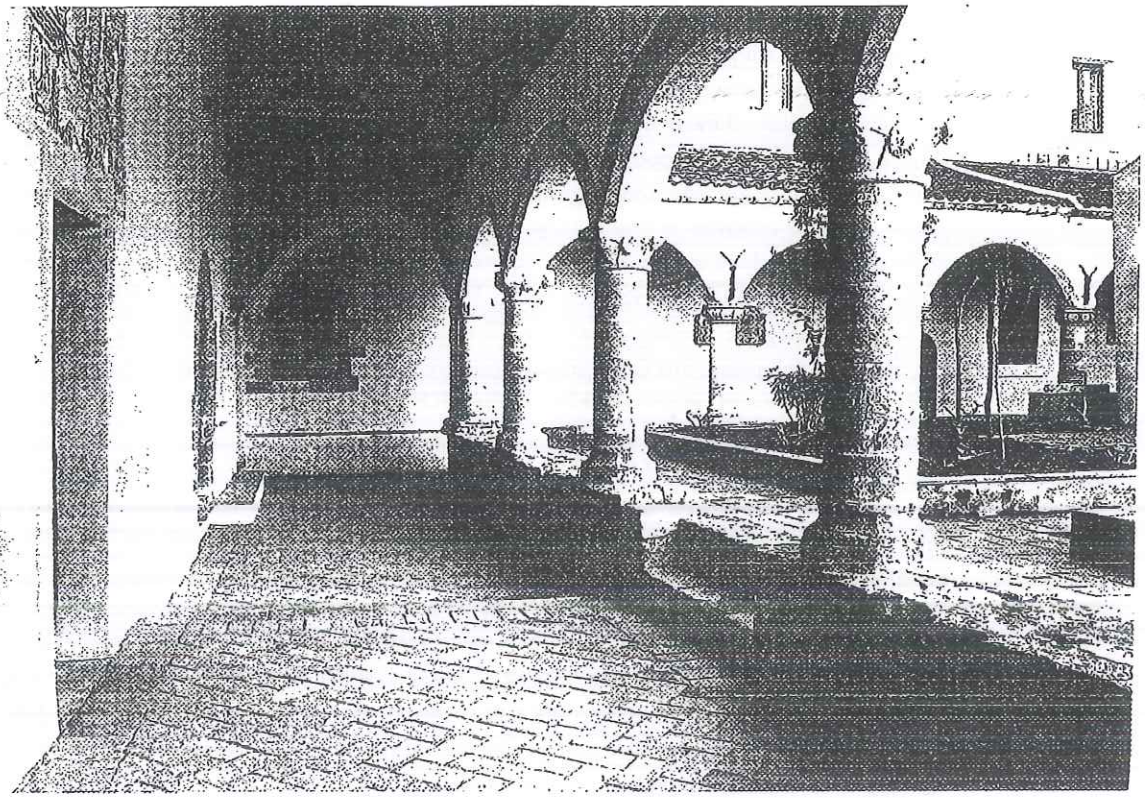




Anche il portale del palazzo Arcivescovile, ordinato dall'arcivescovo Simone da Bologna nel 1458, sembra debordare dal panorama delle opere realizzate a Palermo nella prima metà del Quattrocento, poiché il suo schema rinvia a quello di portali denominati "durazzeschi" che adornarono le fabbriche del napoletano durante il regno del figlio di Ladislao di Durazzo (1386-1414). Secondo l'opinione di F. Meli, tale portale potrebbe essere stato eseguito da qualche maestro che aveva già lavorato in Campania o in Abruzzo, ove cospicuo è il numero di portali siffatti[19]. Esso è inserito in un riquadro a bastoni suddiviso in due rettangoli; quello inferiore è privo di ornamentazione, mentre quello superiore include un duplice arco ribassato; due bastoni tangenti all'arco intersecano il riquadro formando due triangoli angolari che racchiudono motivi ornamentali e stemmi della famiglia dei Beccadelli di Bologna e, prolungandosi fuori dal riquadro, formano un triangolo nella parte centrale. I due archi delimitano una fascia ornamentale riccamente decorata con motivi fitomorfi che ricorda soluzioni presenti nei portali delle cattedrali di Palermo e di Monreale e che contraddistingue il portale palermitano da quelli campani.

La trifora scolpita da Giovanni Gambara o da Giovanni Cibrera nella seconda metà del XV secolo, sulla facciata del palazzo Arcivescovile palermitano rivolta verso il piano della cattedrale, rivela a sua volta modi compositivi tardogotici di chiara ascendenza iberica. La lunetta traforata con motivi sinuosi, le colonnine molto sottili con capitelli variamente scolpiti, sono di importazione iberica, come attestano i partiti decorativi delle finestre della casa di città presso la porta Escribania a Barcellona, e questi motivi si trovano spesso nelle finestre dei palazzi siracusani (palazzo Bellomo) e altrove[20].

La predilezione per elementi ispanizzanti nella seconda metà del Quattrocento a Palermo si manifesta anche nei partiti decorativi del portale della facciata della cappella tardoquattrocentesca della famiglia La Grua-Talamanca, sul lato opposto del presbiterio della chiesa del convento di Santa Maria di Gesù presso Palermo. In queste decorazioni scultoree, gli elementi figurali mutuano effetti chiaroscurati della contemporanea arte dell'intaglio ligneo di matrice ispanica, e costituiscono esempi del filone scultoreo che si sviluppa parallelamente all'altro di ascendenza rinascimentale peninsulare. La costruzione della cappella La Grua-Talamanca costituì una delle ultime parti aggiunte al nucleo originario del convento di Santa Maria di Gesù presso Palermo, fondato nel 1426 dal beato Matteo di Agrigento e abitato dagli osservanti riformati di san Francesco. Le sue documentate vicende costruttive confermano la presenza nel convento di maestranze lombarde e catalane che operano simultaneamente nel corso del XV secolo, sia in stretta collaborazione sia autonomamente. Sul lato settentrionale della chiesa originaria (icnograficamente a navata unica voltata e conclusa da un presbiterio quadrato sormontato da una volta a crociera i cui costoloni cadono su sagomati peducci angolari, e da un'abside semicircolare) è un portale, scolpito nel 1426 ma sistemato in questo lato della fabbrica successivamente all'aggiunta della cappella tardoquattrocentesca della famiglia Bonett sul lato occidentale della chiesa. Tale portale scolpito nella pietra tufacea, inquadrato da un timpano e sormontato da un'edicola cuspidata a nicchia, presenta un arco a sesto acuto a doppia ghiera con colonnine sui piedritti e nella triplice arcata, e un'ornamentazione con foglioline goticizzanti concentrata soltanto sui piccoli capitelli delle colonnine; la generale impaginatura dei suoi elementi richiama analoghi portali trecenteschi, come quello della chiesa di San Francesco di Assisi a Palermo. Il chiostro, edificato a cominciare dal 1441 dai maestri Manno di Giovanni e Nicola Commissu, a pianta quadrata e a due livelli, circondato da un portico a capriate aperto con archi ribassati poggiati su tozze colonne cilindriche allineate su un basso muretto, rimanda ad altre realizzazioni siciliane (convento di Santa Maria di Gesù a Modica). Nei due lati che fanno angolo in corrispondenza dell'ingresso, i fusti delle colonne poggiano su basi poligonali formate da un piccolo plinto e scozia fra due tori, e sono coronati da capitelli uguali gotico-arcaici a pianta quadrata sui quali cadono le arcate con smussi degli spigoli angolari dei sottoarchi, più stretti degli intradossi. Negli altri due lati, eseguiti in epoca successiva, i capitelli sono a pianta ottagonale, con fregio a foglie suddivise a gruppi appena abbozzate:



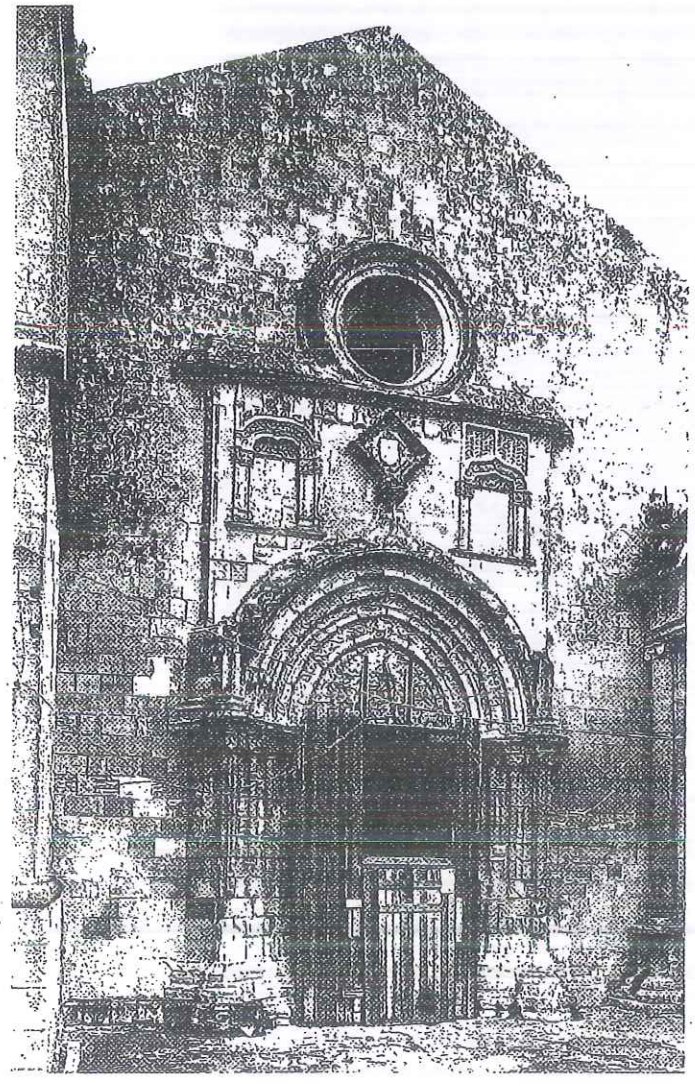
Palermo, convento di Santa Maria del Gesù, chiostro.

gli smussi e intradossi sono uguali in ampiezza, sicché l'appoggio di ogni coppia di arcate risulta, come le basi dei fusti delle colonne, a pianta ottagonale. La disposizione degli elementi che formano il portico in questi due lati rimanda, come è stato sottolineato, a quella della galleria del piano alto (1451-53) del Castelnuovo di Napoli, ove però i pilastri ottagonali e coronati da una sobria cornice sostituiscono i capitelli. La discrepanza figurale dei capitelli e le notizie desunte dalle fonti documentarie sembrano attestare un'esecuzione del chiostro in diverse riprese nel corso della seconda metà del XV secolo e la presenza nel cantiere del maestro Cristoforo da Como. Le affinità stilistiche tra i capitelli del chiostro e quelli realizzati in costruzioni lombarde consentono di poter ipotizzare l'intervento di Cristoforo quale responsabile dell'esecuzione dei capitelli dei lati vicini all'ingresso, e quello di un suo probabile collaboratore nella creazione dei capitelli degli altri due lati. Sul prospetto principale della chiesa originaria fu addossata nel 1484 la cappella funeraria che i maestri lombardi Lorenzo e Antonio de Barrilie costruirono per i mercanti Gaspare Bonett, catalano, e Giovanni Corsini, lucchese. Successivamente (1495) questa cappella fu venduta ai frati del convento, annessa alla chiesa mediante la demolizione del muro divisorio e divenne una sorta di vestibolo del nuovo ingresso dell'edificio religioso aperto a occidente, in asse con l'altare maggiore. Gaspare Bonett commise l'incarico di scolpire il portale marmoreo di questo nuovo ingresso allo scultore Andrea Mancino, seguace di Domenico Gagini, che era a suo servizio in quegli anni, impegnato tra l'altro nella costruzione del palazzo Bonett alla Misericordia[21].

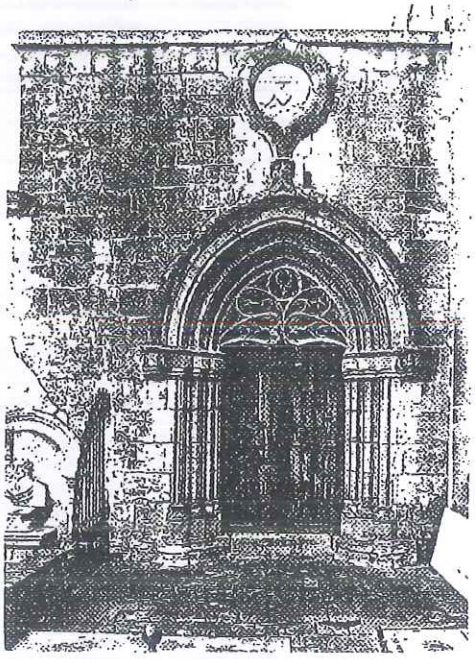
Altri aristocratici committenti spagnoli non sfuggirono al fascino della cultura classicistica. I conti di Modica, Anna Cabrera e Federico Enriquez, condivisero le scelte attuate dagli artefici che idearono partiti decorativi improntati allo spirito del gotico iberico per ornare la facciata della chiesa del convento di Santa Maria di Gesù a Modica (1478), di cui furono fondatori, ma si dimostrarono assai sensibili anche verso la cultura classicistica, al punto da realizzare fabbriche decorate da marmi scolpiti

con partiti rinascimentali. Durante un breve soggiorno nella cittadina di Caccamo presso Palermo (1484) vollero ampliare la chiesa madre dedicata a san Giorgio e innalzarono una cappella funeraria in corrispondenza dell'altare maggiore: i pochi resti e frammenti della tribuna ancora conservati nella chiesa, fortemente manomessa nella prima metà del XVII secolo, mostrano sculture con motivi classicheggianti che lasciano presupporre l'intervento di "marmorari", probabilmente della bottega di Domenico Gagini. I due conti finanziarono, inoltre, la costruzione del complesso conventuale degli osservanti ad Alcamo, nella cui chiesa (fondata nel 1477 ma probabilmente iniziata nel 1484 e terminata nel 1519) artisti italiani realizzarono decorazioni scultoree, in pietra e lignee per interessamento dei due aristocratici, anche dopo il loro rientro in Spagna[22].

Il palazzo della famiglia Speciale, iniziato nel 1461, costituisce un importante esempio di architettura civile realizzata a Palermo nella seconda metà del Quattrocento. Costruito da Pietro Speciale, già pretore della città, signore di Alcamo e di Calatafimi e figlio di Nicolò viceré di Sicilia negli anni 1423-32[23], il palazzo era giustapposto alle mura meridionali del quartiere Cassaro, sulle quali aveva il giardino[24], e aveva il prospetto principale allineato sulla via che si snodava all'interno di quelle mura. Di tale prospetto è sopravvissuta una notevole parte, malgrado le manomissioni introdotte nel corso

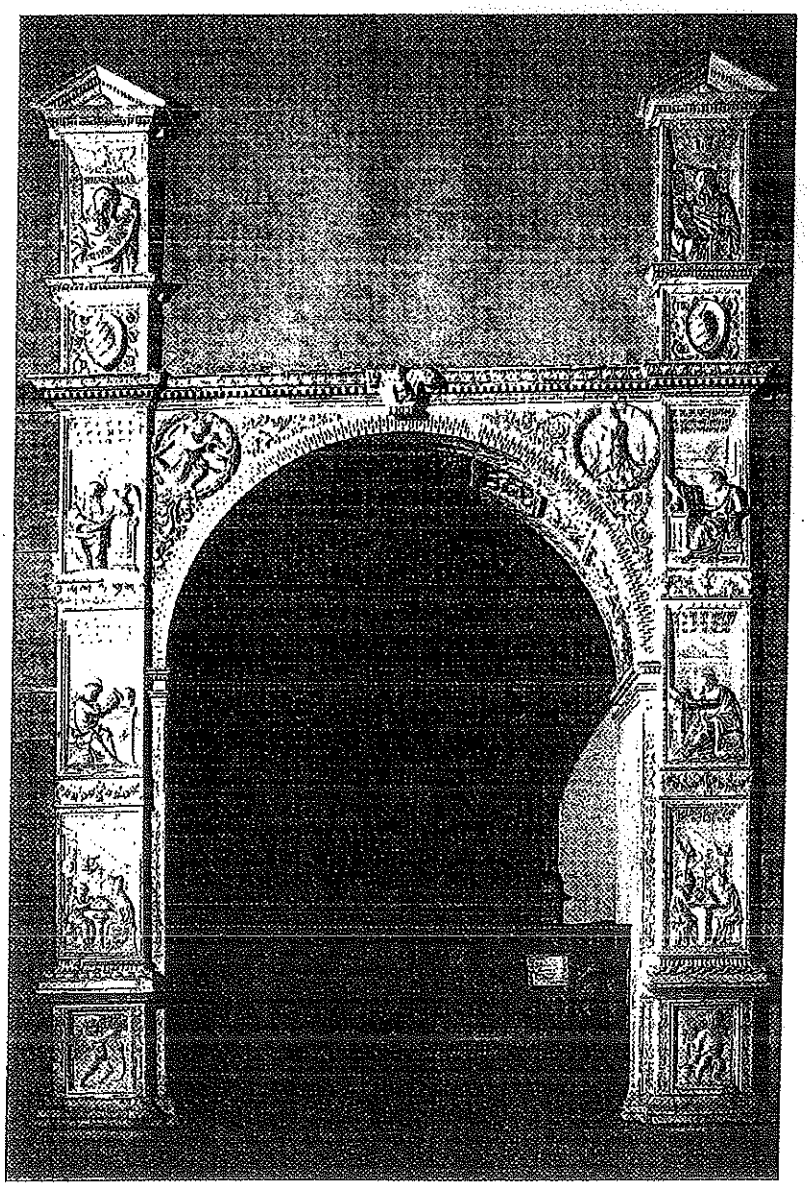


Modica, Santa Maria dei Gesù, facciata.



Palermo, ingresso alla cappella La Grua-Talamanca annessa alla chiesa conventuale di Santa Maria del Gesù.

dei secoli[25]. La configurazione volumetrica del palazzo Speciale rimanda agli impianti dei palazzi chiaramontani a due piani di altezza differenziata e con il piano inferiore privo di aperture ad eccezione della porta d'ingresso (palazzo Steri a Palermo). Al piano superiore, meno alto di quello inferiore, tre bifore allineate poggiano direttamente su una cornice modanata e con aggetti in corrispondenza degli stipiti delle finestre; una semplice cornice chiude in alto la composizione del prospetto. Ciascuna bifora ha una colonnina centrale, di marmo bianco, sorreggente due archetti a sesto acuto inquadrati da un archivolto con duplice ghiera a sesto acuto inflesso al centro, secondo uno schema diffuso nell'architettura isolana del XV secolo e degli anni successivi (casa Perollo a Sciacca e palazzo Clarentano a Randazzo, primi anni del XVI secolo)[26]. Pietro Speciale, ammiratore della cultura classicistica, fu per gran parte responsabile della diffusione di forme rinascimentali a Palermo. Nel 1463, commise allo scultore Domenico Gagini, allievo di Filippo Brunelleschi e reduce da esperienze genovesi (cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova, 1448-57)[27] e napoletane (cantiere di



Palermo, San Francesco di Assisi, cappella Mastrantonio.

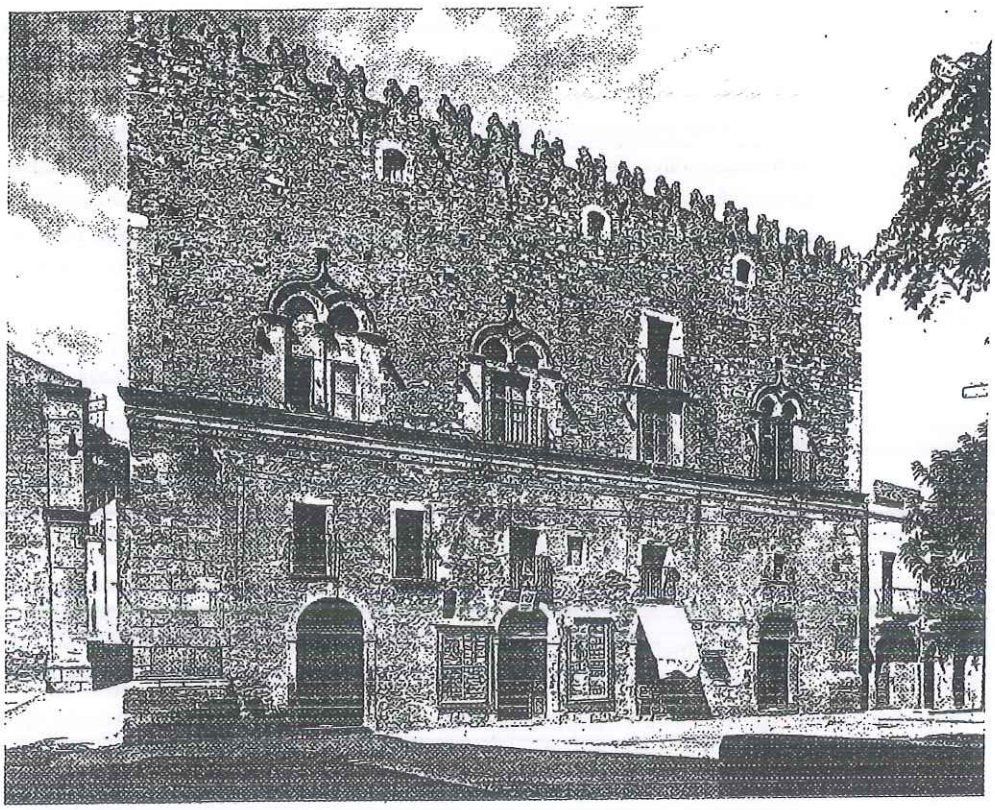
Castelnuovo a Napoli), di costruire una cappella gentilizia nella cattedrale palermitana (cappella di Santa Cristina) e di innalzare nella chiesa gotica di San Francesco a Palermo il monumento sepolcrale per la sua famiglia (oggi scomparso, ad eccezione della figura giacente di Antonio, figlio di Pietro)[28]. Quest'ultimo monumento, scolpito in forme rinascimentali, dette avvio a una serie di altri monumenti sepolcrali eseguiti da "marmorari" nelle cappelle della stessa chiesa, e finanziati da altre importanti famiglie palermitane. Nella stessa chiesa il dalmata Francesco Laurana scolpì la cappella Mastrantonio negli anni 1468-69. Attivo in varie parti dell'isola nel decennio 1460-70, questo scultore contribuì a diffondere partiti architettonici classicistici mutuati dalla fabbrica di Castelnuovo, ove egli aveva operato a servizio di Alfonso il Magnanimo[29].

Sciacca, città demaniale regia in età aragonese, acquisì nel XV secolo importanza economica in virtù della prosperità dei terreni agricoli dell'entroterra e della produzione di oggetti fittili. Numerose navi partivano dal suo attivo porto cariche di cereali, vasi, tegole e mattoni, rifornendo i paesi del bacino del Mediterraneo. Circondata dalle mura edificate da Federico III negli anni 1335-36, che racchiudevano l'antico quartiere denominato Terra Vecchia e altri borghi, la città fu densamente abitata nel XV secolo. Mercanti e aristocratici costruirono, come in altre città siciliane, dimore signorili sfortunatamente andate in rovina, ad eccezione della casa Perollo. Quest'ultima, edificata a metà del XV secolo, conserva parte del suo organismo originario benché esso sia stato manomesso nel XVIII secolo e successivamente. Il suo impianto si configura in alzato con una volumetria a due piani differenziati in altezza, che lo accomuna ad altri palazzi dell'isola di una tipologia frequente in età chiaramontana. Il prospetto principale sulla strada presenta al piano terreno soltanto un piatto portone d'ingresso, mentre nel piano superiore si allineano, sulla cornice marcapiano, tre bifore con colonnina centrale sottile (una quarta è stata notevolmente modificata nel XVIII secolo). La bifora angolare, diversamente dalle altre due, presenta un archivolto inflesso al centro, poggiante su peducci con figure umane zoomorfe. Il cortile interno, di modeste dimensioni, conserva ancora la scala con cornice spezzata che segue l'andamento dei gradini, mentre sulle pareti sono ancora visibili i resti di due finestre, una ad arco inflesso chiusa e un'altra celata da un ricco traforo gotico[30].

A Messina il rinnovamento urbano, soprattutto nel quartiere a maglia ortogonale attorno al duomo normanno, s'incrementò con tutta probabilità in età aragonese, quando la città ebbe un notevole sviluppo mercantile e commerciale. Nel 1427 venne costruito l'ospedale di Santa Maria di Monserrato[31], mentre nella zona di nuova espansione le famiglie più potenti edificarono *domus magnae*, alcune delle quali con corti interne e scale[32].

Anche la città di Taormina ebbe notevole rinomanza politica in età aragonese e raggiunse una grande espansione urbana, malgrado la sua posizione acclive, intorno alla metà del XV secolo. L'antico tessuto urbano medievale si sviluppò lungo il grande asse che attraversa l'attuale città da porta Catania a porta dell'Orologio. Lungo la via principale furono edificati i palazzi Corvaja e Ciampoli, i cui impianti, con patio poco esteso, scala che garantisce il collegamento con la "magna sala" del piano nobile, e portali e finestre ornati da sculture, si possono ancora ricostruire malgrado le manomissioni[33]. I due edifici, la cui tipologia rimanda a quella dei palazzi iberici, si distinguono da quelli della precedente edilizia residenziale taorminese caratterizzata da case signorili a torre prive di cortile e slanciate in altezza (Badia Vecchia e palazzo Santo Stefano, costruiti probabilmente tra la fine del XIV e i primi decenni del XV secolo)[34].

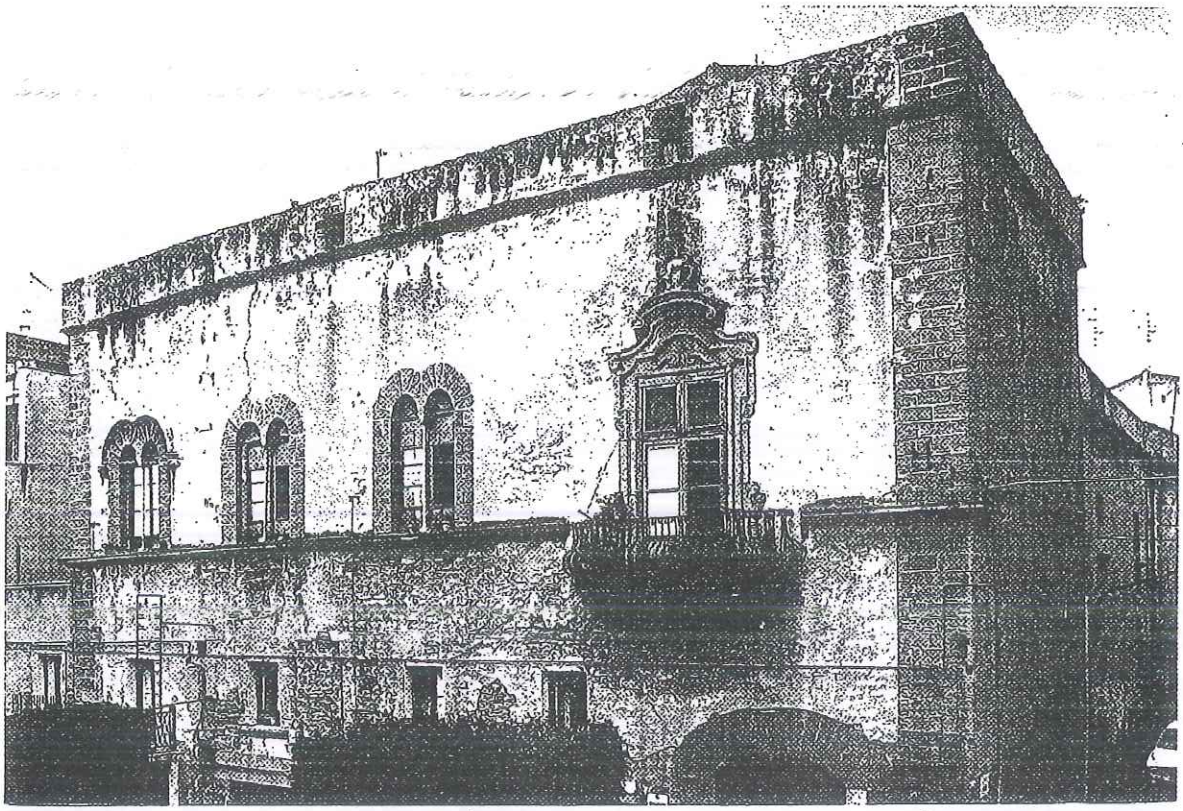
Siracusa, per via del suo ruolo privilegiato di sede della Camera Regionale[35] e degli intensi scambi commerciali dei suoi abitanti con amalfitani, veneziani e genovesi, attraversò un periodo di floridezza economica e numerosi furono i cantieri attivi nel XV secolo. Gli apporti della cultura catalana furono più forti e duraturi che in altri centri siciliani, poiché in questa città risiedevano, oltre al governatore, la Magna Curia, i tribunali e i magistrati speciali. Il numero dei palazzi costruiti per ospitare importanti famiglie catalane e locali dovette essere elevato, soprattutto nell'isola di Ortigia, a giudi-

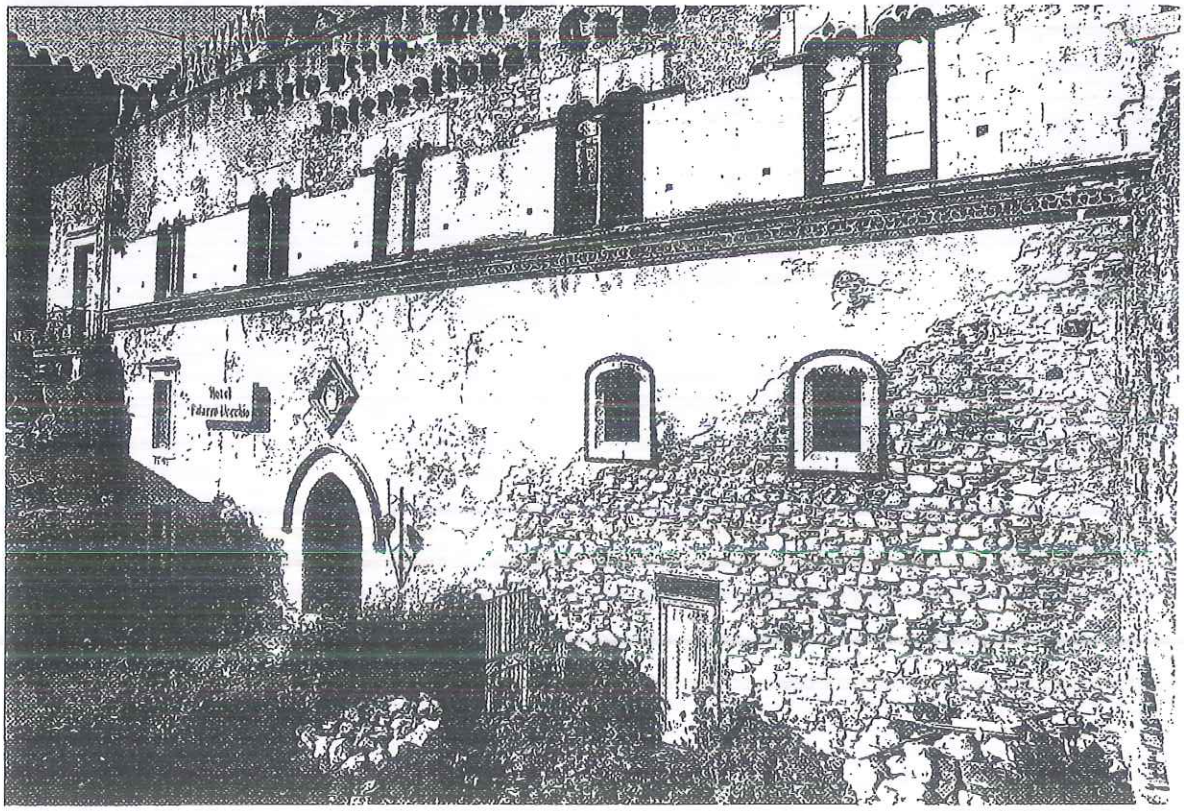


Taormina, la facciata di palazzo Corvaja in una veduta del 1929.

pagina accanto
Sciacca, casa Perollo; Taormina, palazzo Ciampoli.

care dai resti di portali e di finestre che ancora ornano edifici profondamente trasformati in tempi più recenti. Poche sono tuttavia le residenze quattrocentesche giunte in buono stato di conservazione, poiché terremoti o interventi di restauro poco appropriati ne hanno modificato sostanzialmente i caratteri originari. Le notizie relative alla data di fondazione, ai costruttori e ai committenti sono, inoltre, così lacunose da non potere delineare un preciso quadro cronologico. Nel palazzo Gargallo, manomissioni, aggiunte e ripristini attuati dall'architetto Francesco Fichera e conclusi nel 1939 rendono difficile la ricostruzione dell'intero complesso residenziale, e soltanto le ampie arcate del portico della corte interna sorrette da pilastri bassi, sfaccettati e decorati con intagli piramidali di ascendenza iberica, restano a testimonianza di questo splendido edificio[36]. Le parti originali ancora leggibili del palazzo della famiglia Bellomo consentono invece di indicare con buona approssimazione le sue principali fasi costruttive e di individuare le caratteristiche tipologiche e figurali della fabbrica quattrocentesca. Costruito in età sveva, il palazzo venne ristrutturato nel XV secolo con la sistemazione di un cortile porticato collegato a una sala di rappresentanza al primo piano (aula magna) mediante una scala adornata con una cornice che conduce a un piccolo portico coperto da una volta a crociera e quindi a una galleria. Sulla porta del primo ballatoio della scala vi è un'edicola ad arco inflesso, la cui filigrana scultorea riconduce ad esempi analoghi realizzati in terra spagnola e, sempre a Siracusa, a quello di porta Marina. In alzato l'edificio si staglia come un volume compatto con la facciata principale e quella laterale sinistra in vista: al primo piano esse conservano l'aspetto dell'edificio più antico, mentre nel secondo ordine le bifore e trifore evocano con minime variazioni modelli trecenteschi spagnoli (palazzo della Deputazione a Barcellona; palazzo nella piazza di San Augustin Vejo; palazzo dell'Abad de San Pedro a Castellón de Ampurias presso Gerona; palazzo abbaziale a Vilabertràn), interrompendo la continuità della parete liscia nella quale s'inserisce il partito dell'arco bilobato, sormontato al centro da un oculo traforato. Le colonnine sottili su basi sottolineate agli an-



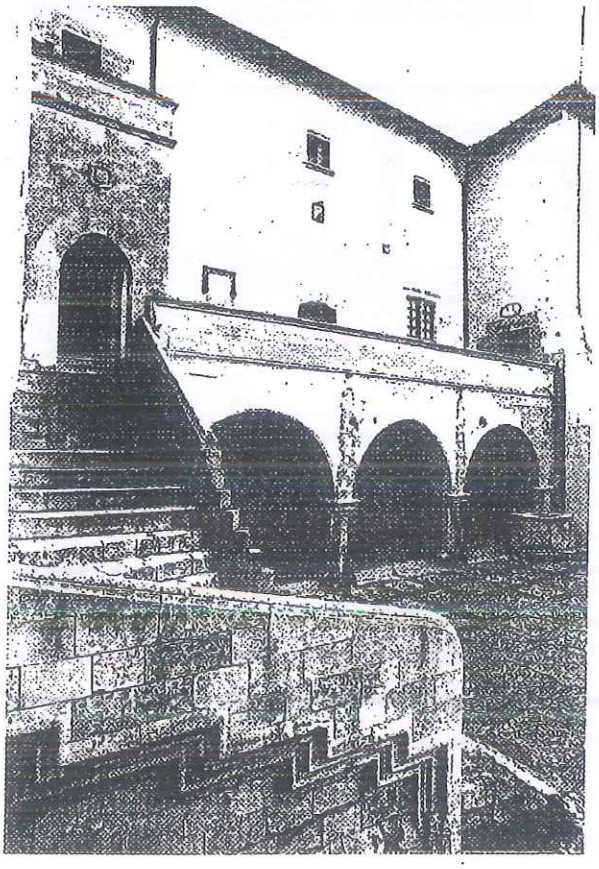

Hotel
Palermo Vecchio

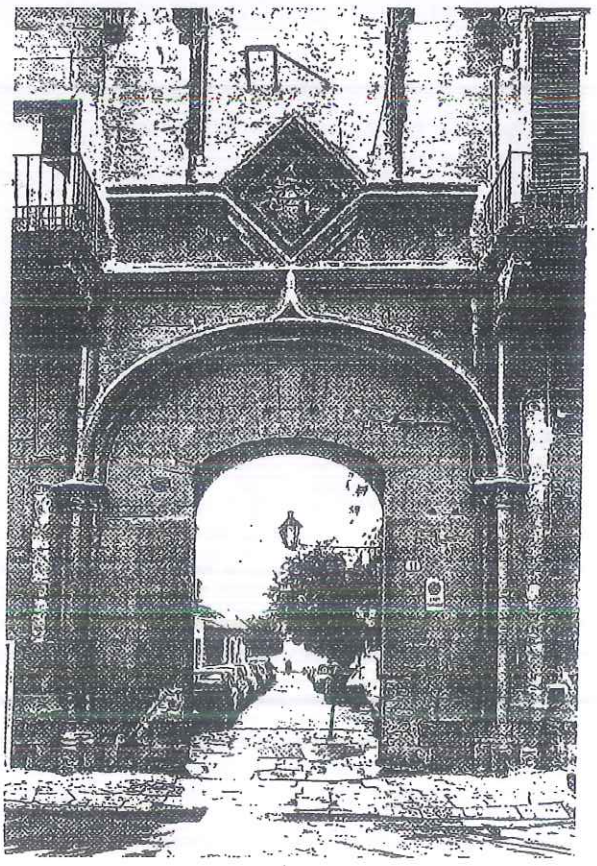
pagina accanto
Palermo, palazzo Ajutamicristo, cortile.

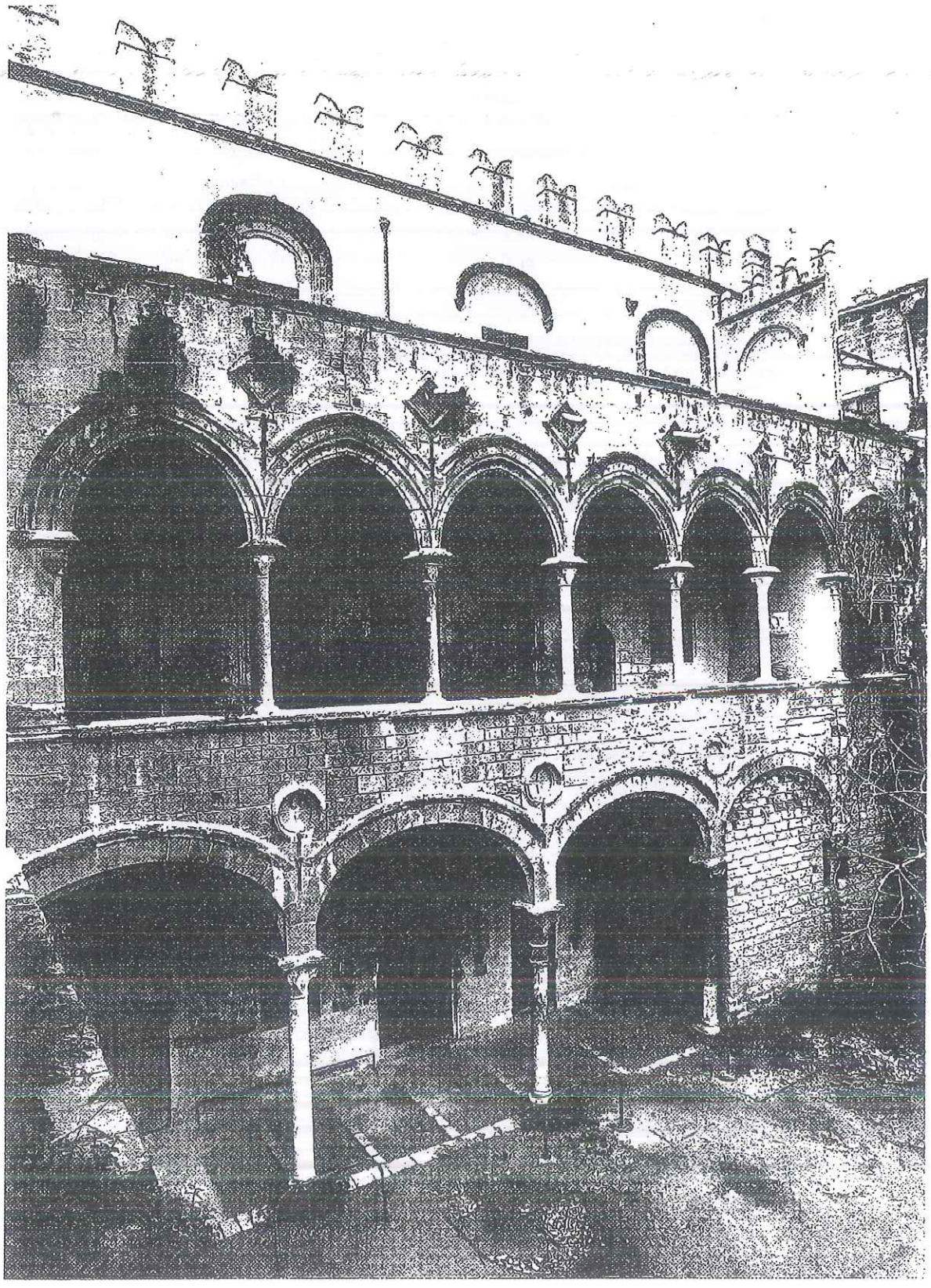
goli da piccoli globi sono coronate da capitelli a foglie di acanto stilizzate, i cui abachi sono decorati da rosette scolpite: motivo, questo, che si ripete sotto le cornici degli stipiti a livello dell'architrave[37].
L'indagine condotta sulle principali fabbriche edificate nel XV secolo in Sicilia rivela, in sintesi, che il processo d'integrazione fra le diverse culture compresenti nell'isola fu graduale e non avvenne in maniera uniforme. Nei territori ove l'esperienza della tradizione trecentesca era stata più creativa e più duratura, le maestranze seppero trasformare autonomamente i motivi catalani e peninsulari italiani; in altri, le influenze esterne divennero più perentorie e formative. Nel primo trentennio del Quattrocento, in alcune opere architettoniche e scultoree realizzate in Sicilia i sistemi costruttivi e i partiti decorativi, pur accogliendo qualche elemento decorativo ispanico, svilupparono essenzialmente temi compositivi ancora peculiari della tradizione normanno-svevo-chiaramontana; in altre, ai motivi tradizionali si associarono in maniera più evidente stilemi aragonesi e catalani introdotti da artefici provenienti dalla penisola iberica, senza che tali nuovi elementi modificassero la continuità di linguaggio trecentesco nella sua struttura fondamentale. Poche furono, invece, le opere con elementi desunti dalla cosiddetta corrente "durazzesca", affermatasi in Campania e in Abruzzo, grazie ad artefici dell'Italia settentrionale, occasionalmente attivi in queste regioni.
I segni di nuovi indirizzi artistici apparvero nelle principali fabbriche iniziate a Palermo durante gli anni dell'arcivescovado di S. Beccadelli (1446-65) e in quelle finanziate nello stesso periodo da illustri personaggi della vita politica e da ricchi notabili e imprenditori locali e stranieri. L'attività svolta da abili costruttori siciliani, lombardi e iberici (catalani e maiorchini in prevalenza) e dai numerosi "marmorari" provenienti dal napoletano e dall'Italia centro-settentrionale dette luogo alla compresenza di due correnti artistiche: una che prediligeva sviluppi costruttivi tardogotici lombardi; l'al-

Siracusa, palazzo Gargallo, cortile.

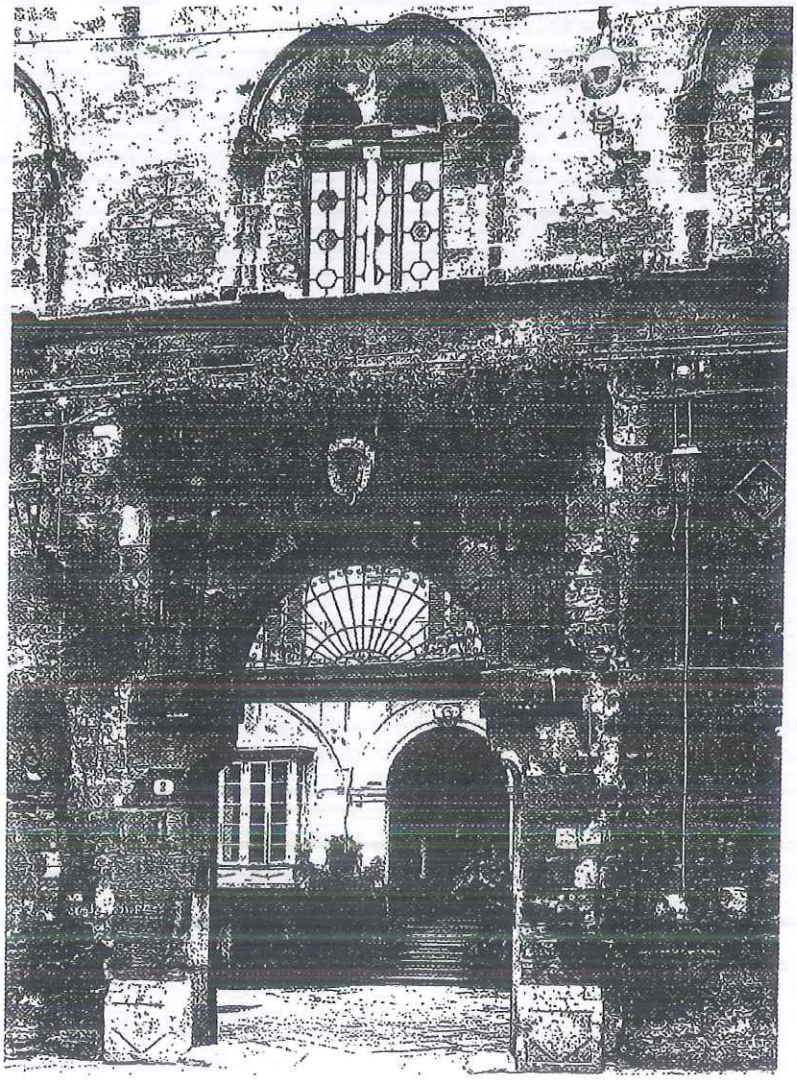
Palermo, palazzo Ajutamicristo, portale.







tra forme decorative rinascimentali. La corrente catalano-aragonese, che non era stata abbandonata, venne rinvigorita dall'ondata di artisti spagnoli giunti nell'isola nella seconda parte del XV secolo. Domenico Gagini e Francesco Laurana, scultori attivi in molti centri siciliani dopo aver lasciato il cantiere di Castelnuovo a Napoli, contribuirono grandemente alla diffusione di stilemi classicistici e influenzarono a loro volta l'operato di numerosi artisti presenti nell'isola nella seconda metà del XV secolo. In numerose opere successive a quel periodo i costruttori, sotto la spinta degli apporti rinascimentali e iberici giunti nell'isola attraverso veicoli più disparati, crearono architetture originali per dosati rapporti proporzionali, per articolazione razionale degli spazi, e per controllo di forme strutturali e decorative, sebbene in esse si ravvisino ancora le singole matrici culturali. Ma negli ultimi decenni del XV secolo si avverte in alcune fabbriche una deliberata apertura degli artefici dell'una o dell'altra corrente a ricercare reciproci scambi. Operando spesso in stretta collaborazione, si realizzarono edifici nei quali appare un linguaggio singolare che si contraddistingue per la concezione di ampi spazi interni, per la chiara risoluzione volumetrica degli esterni, per la coerenza di sviluppi costruttivi e per la commistione di tracciati decorativi desunti dai diversi repertori, tardogotico o rinascimentale.



Palermo, palazzo Speciale, facciata.

Un mirabile e vitale sincretismo fra le due prevalenti culture compresenti in Sicilia (tardogotica e rinascimentale) venne infine attuato negli ultimi anni del XV secolo dall'architetto Matteo Carnalivari, originario di Noto e formatosi nell'ambiente siracusano dominato dalla cultura aragonese catalana. Nelle opere realizzate a Palermo, ove risiedette per sette anni (1487-95), egli riuscì a unificare in un linguaggio originale e coerente, mediante un processo di integrazione spirituale e di sintesi, la varietà di correnti artistiche che avevano caratterizzato l'architettura del Quattrocento in Sicilia. La sua opera contribuì a inserire la cultura architettonica siciliana nell'ambito delle coeve manifestazioni rinascimentali italiane[38].

[1] Per la storia della Sicilia nel secolo XV: a) fonti narrative: F. Giunta, *Cronache siciliane inedite della fine del Medioevo*, Palermo 1955, pp. 81-86, 89-92, 95-115, 119-126; G. Ferrau, *La storiografia del '300 e '400*, in *Storia della Sicilia*, Napoli 1981, V, pp. 665-672; b) studi: F. Giunta, *Aragonesi e Catalani nel Mediterraneo*, Palermo 1953; A. Boscolo, *La politica italiana di Martino e il Vecchio re d'Aragona*, Padova 1962; V. D'Alessandro, *politica e società nella Sicilia aragonese*, Palermo 1963; S. Tramontana, *Michele da Piazza e le origini del potere boronale in Sicilia*, Messina 1965; id., *La Spagna catalana nel Mediterraneo e in Sicilia*, in "Nuova Rivista Storica", 50, 1966; D. Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari 1970, parte terza, cap. VIII, pp. 111-118 e cap. IX, pp. 119-142; M. Del Treppo, *I mercanti catalani e l'espansione della corona aragonese nel sec. XV*, Napoli 1972; E. Mazzarese Fardella, *I feudi comitali di Sicilia dai Normanni agli Aragonesi*, Milano 1974; V. D'Alessandro, M. Grana, M. Scarlata, *Famiglie medioevali siculo-catalane*, in "Medioevo. Saggi e Rassegne", 4, 1978, pp. 105-126; M. Del Treppo, *La corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *Atti del IX Congresso della corona d'Aragona e il Mediterraneo (Napoli, 11-15 aprile 1973)*, Napoli 1978.

[2] Per i riferimenti documentari e bibliografici relativi alla prammatica data nel 1406 da re Martino a Catania e alla sua estensione e applicazione da parte della università palermitana nel 1421 a Siracusa dalla regina Maria d'Aragona nel 1437: V. La Mantia, *Antiche consuetudini delle città di Sicilia*, Palermo 1900, pp. 151-152 (Catania), 270-271 (Palermo); G. Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Siracusa*, Roma 1942, pp. 3-4 (Siracusa). La prammatica del 1482 costituì anche una estensione di quella del 1406 e fu resa esecutiva dall'università palermitana per facilitare l'azione urbanistica della pubblica autorità (M. De Vio, *Felicis et fidelissimae urbis Panormitanae selecta aliquot privilegia*, Panormi 1708, pp. 400-402).

[3] Per gli scambi artistici nel Quattrocento tra Campania e Sicilia: A. Florensa, *La arquitectura catalana en la Italia insular*, Barcelona 1962; G. Alomar, *Los discipulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Napoles y Sicilia*, in "Napoli Nobilissima", vol. III, fasc. III, 1963, pp. 85-96 e vol. III, fasc. IV, 1963, pp. 125-135; R. Causa, *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, in "Paragone", 55, 1965; G. Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gotica del siglo XV*, Barcelona 1970; G. C. Sciolla, *Fucina aragonese a Castelnuovo*, in "Critica d'Arte", 1972, pp. 123 e 126; G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples*, New Haven-London 1973; A. Venditti, *Presenze ed influenze catalane nell'architettura napoletana del regno di Aragona (1442-1503)*, in "Napoli Nobilissima", 1974, vol. XIII, fasc. 1, pp. 3-21; H. W. Kruft, M. Malmanger, *F. Laurana: Beginnings in Naples*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, pp. 9-14; id., *Der Triumphbogen Alfonsos in Neaples*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", vol. VI, 1975, pp. 213-305; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milano 1975 e 1977.

[4] G. Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 3, Palermo 1880-83; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1908, VI, pp. 838-869 e 1022-1050, Milano 1924, VIII, parte II, pp. 52-132, Milano 1935, X, parte I, pp. 789-851; E. Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938, IX-X, pp. 57-74; S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina-Firenze 1954, p. 56; G. Samonà, *L'architettura in Sicilia dal XIII a tutto il Rinascimento*, in *Atti del VII Congresso di Storia dell'Architettura (Palermo, settembre 1950)*, Palermo 1956, pp. 155-172; M. Sánchez Regueira, *La arquitectura gotica civil del Levante de España en Sicilia*, Madrid 1956; F. Meli, *Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e del Cinquecento in Palermo*, Roma 1958, cap. IX, pp. 65-79, cap. X, pp. 80-88, pp. 97-183; V. Zino, *Nuovi documenti sull'attività edilizia in Sicilia nel '400 e nel '500. Osservazioni sulla tecnica e sulle modalità di esecuzione delle opere di architettura*, in "Quaderno dell'Istituto di Architettura Tecnica dell'Università di Palermo", 4, 1960; D. Bernini, *F. Laurana: 1467-1471*, in "Bollettino del Ministero P.I.", serie VI, anno LI, 1966, pp. 155-163; G. Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Palermo 1969, p. 89; H. W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972; B. Patera, *F. Laurana e la cultura laurenziana in Sicilia*, in "Quaderni de 'La Ricerca Scientifica'", 106, Cnr, Roma 1980, pp. 211-230; H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, München 1980; D. Bernini, *Architettura e Scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, Napoli 1981, V, pp. 231-257; G. Bellafiore, *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Palermo 1984; S. Boscarino, *L'architettura dei marmorari immigrati in Sicilia tra il Quattrocento e il Cinquecento*, in "Storia Architettura", IX, 1/2, 1986, pp. 63-88.

[5] V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, Palermo 1856, II, p. 609; A. Sorrentino, *Da Erice a Lilibeo*, in *Italia artistica*, Bergamo 1928, pp. 42-49; C. Trasselli, *Sull'arte in Trapani nel Quattrocento*, Trapani 1948, pp. 7-8; id., *Il consolato dei Messinesi e il consolato del mare in Trapani (secc. XV-XVII)*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, vol. II, 1948, p. 7; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., pp. 22-23.

[6] Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., p. 111.

[7] G. A. Massa, *La Sicilia in prospettiva*, Palermo 1709, parte II, p. 167; Amico, *Dizionario topografico della Sicilia* cit., I, p. 70; G. Polizzi, *Monumenti d'arte e di antichità della provincia di Trapani*, Trapani 1879, p. 12; P. M. Rocca, *Delle muraglie e porte della città di Alcamo*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., vol. XX, 1895, pp. 378-403; P. M. Rocca, *Della Chiesa di San Tommaso Apostolo in Alcamo*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., XXI, 1896, pp. 46-87; V. Regina, *La cappella quattrocentesca dello Spirito Santo in Alcamo*, Alcamo 1960; C. Tasselli, *Alcamo, un comune feudale alla fine del Trecento*, in *Atti della Società trapanese per la Storia Patria*, Trapani 1971, p. 7, nota 5; V. Regina, *Profilo storico di Alcamo e sue opere d'arte dalle origini al secolo XV*, Alcamo 1972, pp. 56, 60-63, 71-72, 76-79; V. Scuderi, *Arte medievale nel trapanese*, Trapani 1978, pp. 83-84; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., pp. 23, 24, 111-112.

[8] A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 3, pp. 116-119; P. Ransano, *Delle origini e vicende di Palermo*, a cura di G. Di Marzo, Palermo 1864, pp. 79-80.

[9] Restauri furono effettuati per consolidare la cinta muraria trecentesca che separava nettamente la città dalla campagna (Ransano, *Delle origini e vicende di Palermo*... cit., p. 79). Riparazioni furono realizzate alla chiesa della Martorana per interessamento della corte (De Vio, *Felicis et fidelissimae urbis Panormitanae*... cit., pp. 322-323). Cappelle gentilizie funerarie furono decorate con ricche sculture marmoree all'interno di edifici religiosi, e soprattutto nella chiesa gotica di San Francesco di Assisi (F. Rotolo, *La basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo*, Palermo 1952). Percorsi viari furono rettificati per facilitare il passaggio dei carri e per provvedere al pubblico ornamento e decoro della città (V. Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal sec. X al sec. XV*, Palermo 1889-90, I, pp. 279-332). Splendidi palazzi signorili privati (palazzo Speciale) e pubblici (palazzo di città) furono edificati. La data d'inizio dei lavori del palazzo Speciale è il 1461 (Meli, *Matteo Carnalivari*... cit., p. 261, doc.

69) ma già dall'anno precedente era stata decisa la costruzione da Pietro Speciale che aveva proceduto all'esproprio di Alfonso il Magnanimo (ibid., p. 260, doc. 68). Dopo la morte di Pietro Speciale (1474) il palazzo fu ereditato dal nipote Giovanni Matteo Speciale, figlio del fratello Vassallo. Un documento informa che l'erede, essendo in minorità, era sotto tutela di Francesco Abatellis; quest'ultimo, nel 1492, commise ai maestri Pietro di Paolo e Antonio La Rocca l'incarico di eseguire l'altra ala del palazzo (ibid., p. 261, doc. 70). Quasi contemporaneamente alla costruzione di palazzo Speciale, fu attivato nel 1463 per decisione del Consiglio Civico il cantiere del palazzo pubblico della corte pretoriana a Palermo. Fonti e studi consentono di individuare le sue fasi costruttive e di operare una ricostruzione del suo impianto originario (Ransano, *Delle origini e vicende di Palermo*... cit., pp. 82-83; V. Di Giovanni, *Del Palermo restaurato*, in "Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia", serie II, Palermo 1872, pp. 214-224; F. Pollaci Nuccio, *Fondazione del palazzo di città*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", serie III, vol. I, Palermo 1875, p. 289; La Mantia, *Antiche consuetudini*... cit., pp. CXCII-CXCIII; G. Patti Ferrara, *Il palazzo civico di Palermo nella storia e nell'arte*, Palermo 1952; G. Meli, *Notizie dell'antica casa pretoriana di Palermo e sul palazzo attuale*, in "Archivio Storico Siciliano", a. III, 1875, fasc. III, pp. 299, 318-319; P. Gulotta, *Il palazzo delle aquile*, Palermo 1980; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., pp. 118-120). Servizi pubblici (ospedale Grande, allogato nel palazzo degli Sclafani, 1435-1440) furono creati per corrispondere alle esigenze della popolazione (A. Mongitore, *Parrocchie, Magione e spedali di Palermo*, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 4, pp. 275-344; G. Carta, *Il sistema ospedaliero nel centro storico di Palermo*, Palermo 1969, pp. 84-86; F. Bologna, *Apertura sulla pittura napoletana d'età aragonese*, in *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, aprile 1973)*, I, Napoli 1978, pp. 261-262).

[10] T. Fazello riferisce che la costruzione del palazzo Arcivescovile di Palermo risale al 1460 circa (T. Fazello, *De rebus siculis*, Panormi 1558, p. 176). P. Ransano lo descrive come esistente nel 1470 (Ransano, *Delle origini e vicende di Palermo*... cit., p. 79). Per l'epitaffio sulla tomba dell'arcivescovo nel quale si ricorda il suo grande interessamento per la costruzione del palazzo, G. M. Amato, *De principe Templo panormitano*, Palermo 1728, p. 210. Agli anni dell'arcivescovato di Simone Beccadelli risale la sistemazione del portale con schema cosiddetto "durazzesco" (vedi la seguente nota n. 19) mentre fonti documentarie ritrovate da F. Meli confermano che la costruzione del palazzo si protrasse sino alla fine del XV secolo. Un documento redatto in data 26 settembre 1460 riporta che uno scultore di nome Giovanni Gambara (parente probabilmente di Antonio Gambara, l'autore del portale meridionale della cattedrale di Palermo nel 1426) sta per eseguire una finestra in marmo a imitazione di un'altra finestra che un tale Giovanni Cibrera stava per intagliare. Un altro documento compilato nell'ottobre del 1492 riferisce che il fabbricatore e intagliatore maiorchino Giovanni Casada si impegna a costruire una volta costolonata a cinque chiavi pensili, con relative figurazioni nel vano circolare (F. Meli, *L'architettura del Quattrocento in Palermo*, in Meli, *Matteo Carnalivari*... cit., cap. IX, p. 68).

[11] Le fonti tramandano che l'incarico allo scultore Antonio Gambara di eseguire il portale in marmo della porta meridionale della cattedrale palermitana fu affidato nel 1426 dall'arcivescovo Ubertino de Marinis (R. Pirro, *Sicilia Sacra*, Palermo 1733, I, p. 171; V. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine*, Palermo 1719-20, I, p. 331). Per un confronto tra lo schema e i caratteri figurali di questo portale e quelli del portale d'ingresso principale occidentale della cattedrale palermitana ordinato dall'arcivescovo Ottaviano Labro (1362-63), A. Zanca, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo 1952, cap. XXIV, pp. 229-231; Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit, cap. IX, pp. 66-67; Bernini, *Architettura e scultura nel Quattrocento*... cit., pp. 234-235.

[12] B. Bologna, *Descrittione della famiglia e casa Bologna*, Messina 1604, p. 6; Pirro, *Sicilia Sacra*... cit., t. I, col. 177; A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 3, p. 116; Amato, *De principe Templo panormitano* cit., p. 372.

[13] Zanca, *La Cattedrale di Palermo*... cit., cap. XXIV, pp. 231-233; Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, pp. 70-73; G. Spatrisano, *Architettura del Cinquecento a Palermo*, Palermo 1961, pp. 28-30; G. Bellafiore, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1976, I, § 6, pp. 76-79; Bernini, *Architettura e scultura del Quattrocento*... cit., pp. 235-240.

[14] Ciò esclude la possibilità di condividere l'ipotesi formulata da alcuni secondo cui i piloni sarebbero stati costruiti in epoca successiva al portico e quella espressa da altri secondo cui sarebbero successivi alla costruzione del timpano. F. Meli, citando una fonte archivistica, afferma che questo fu iniziato nel 1458 e ritiene che le strutture architettoniche e l'intaglio dei pilastri binati laterali dovettero essere eseguiti entro il 1466, mentre ascrive gli intagli del timpano e dell'architrave a un'epoca successiva per le affinità che questi ornati presentano con quelli degli stalli corali della cattedrale, ordinati dall'arcivescovo Nicolò Pujades (1466-67), che li volle esemplati su quelli del coro della cattedrale di Barcellona o delle porte dell'ospedale dei Cavalieri di Rodi (Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, pp. 70-71). In precedenza E. Calandra aveva attribuito l'esecuzione delle decorazioni del timpano all'arcivescovo Simone Beccadelli (Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*... cit., IX, p. 67). Riferendosi ad alcuni documenti rinvenuti in epoca recente (G. Bresc Bautier, *La Maramma de la cathédrale de Palerme aux XIVe et XVe siècles*, in "Commentarii", 1975, p. 114) nei quali è riportata la notizia che nel 1430 il portico era in costruzione, G. Bellafiore reputa che l'opera nel suo disegno generale sia da collocare a quell'epoca e che le sculture siano state realizzate durante gli anni dell'arcivescovato di Simone Beccadelli; non esclude, sulla scia di Meli (*L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, pp. 72-73) e di Bernini (*Architettura e scultura del Quattrocento*... cit., p. 240), che le decorazioni del timpano, paragonabili a sculture lignee iberiche, siano state eseguite dopo la metà del XV secolo (Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit, pp. 109 e 192 note 326-327).

[15] Oltre al portale meridionale di A. Gambara della cattedrale palermitana, altre opere manifestano questo particolare orientamento artistico: tradizionale ma a un tempo aperto verso le nuove influenze ispaniche che giungevano dalla Spagna aragonese: il portale nord della chiesa di Santa Maria di Gesù presso Palermo, datato intorno al 1426, rivela nella disposizione del suo schema e dei suoi partiti decorativi diretti riscontri con analoghi portali trecenteschi, come quello della chiesa di San Francesco di Assisi a Palermo (F. Meli, *Costruttori lombardi nella seconda metà del Quattrocento*, in id., *Matteo Carnalivari*... cit., p. 83). La diffusione di elementi catalani nei primi decenni del XV secolo a Palermo sembra essere stata favorita dalla presenza di artisti provenienti dalla Catalogna. Fonti documentarie confermano che l'architetto catalano Guglielmo Abiell operò a Palermo, per un breve periodo, sino all'anno della morte nel 1420 (F. Meli, *Lineamenti generali dell'evoluzione stilistica dell'architettura palermitana nel Quattro e Cinquecento*, in id., *Matteo Carnalivari*... cit., p. 169). Fra le architetture palermitane che presentano forme specificatamente catalane si distingue le casa Sottile in via Divisi a Palermo (N. Basile, *Palermo felicissima*, Palermo 1938, t. III, serie III, pp. 186-189).

[16] R. Sabbadini, *Storia documentata della R. Università di Catania nel XV secolo*, parte I, Catania 1898; Mack Smith, *Storia della Sicilia*... cit., cap. VIII, p. 120; S. Tramontana, *Scuole, maestri, allievi*, in *La cultura in Sicilia nel Quattrocento*, Roma 1982, pp. 46-48.

[17] Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, p. 73.

[18] La famiglia Speciale, originaria di Noto, aveva realizzato attorno alla metà del XV secolo, probabilmente in anticipo sull'arrivo di Domenico Gagini e di Francesco Laurana e quindi attraverso l'importazione di marmi prescolpiti provenienti forse dalla Toscana, una tomba nella chiesa di San Francesco a Noto (Kruft, *Domenico Gagini*... cit., p. 28, scheda 17). L'abitudine di utilizzare nelle fabbriche siciliane elementi pre-scolpiti importati dalle regioni centro-settentrionali italiane non cessò nella seconda metà del XV secolo, quando giunsero nell'isola numerosi "marmorari": nel 1484 Domenico Gagini fornì le colonne e i fastosi capitelli della chiesa dell'Annunziata a Palermo e spedì nel 1487 colonne e capitelli a Messina per il chiostro di San Francesco (ibid., pp. 40 e 271 docc. XXXVIII-XXXIX).

[19] Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, pp. 67-68.

[20] Sul ruolo delle maestranze iberiche nel cantiere palermitano del Quattrocento, Bresc Bautier, *La Maramma de la cathédrale de Palerme*... cit., pp. 109-120. Per i confronti tra i partiti decorativi della trifora del palazzo Arcivescovile e quelli di esempi catalani e siracusani: Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., p. 115.

[21] G. Orlando, *Breve storia di S. Maria di Gesù*, Palermo 1886; U. Perricone Engel, *La Chiesa e il Convento di S. M. di Gesù*, Palermo 1954; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, in "Bollettino dell'Arte del Ministero della P. I.", serie IV, XLIV, 1959, pp. 324-336; Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, pp. 74-75 e cap. X, pp. 82-85; S. Bresc Bautier, *Les étapes de la construction de l'église*

S. Maria di Gesù hors de Palerme au XVe siècle, in *Scritti in memoria di C. Trasselli*, Catanzaro 1983, pp. 145-156; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., pp. 126-127.

[22] Interessanti notizie sull'attività costruttiva promossa dai conti Anna Cabrera e Federico Enriquez in Sicilia si trovano nell'articolo di M. R. Nobile, *Una committenza iberica nella Sicilia fra tardogotico e rinascimento*, in "Espacio, Tiempo y Forma", serie VII, *Historia del Arte*, t. 7, 1994, pp. 23-36; in particolare per la chiesa e il convento di Santa Maria di Gesù a Modica si rimanda agli studi di E. Maurici, *La chiesa e il convento di Santa Maria di Gesù a Modica*, in "L'Arte", XII, 1909, fasc. VI, pp. 467-468; E. Mauceri, *La Contea di Modica nell'arte*, in "L'Arte", XVII, 1914, fasc. II, pp. 120-134; G. Agnello, *L'architettura aragonese catalana in Italia*... cit., pp. 71-74; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., p. 128. Per la chiesa di San Giorgio a Caccamo e per la cappella funeraria annotazioni storiche e artistiche sono riportate in A. Inveges, *La Cartagine siciliana*, Palermo 1651, pp. 490-504; Kruft, *Domenico Gagini*... cit., pp. 54 e 239, scheda 12. Per la chiesa del convento dei padri osservanti ad Alcamo, notizie sul cantiere si possono attingere da F. Rotolo, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi in Alcamo*, Palermo 1977, p. 21, nota 26; V. Regina, *Alcamo. Storia, arte e tradizione*, I, Palermo 1980, pp. 81-82.

[23] Pietro Speciale in realtà ampliò e adornò il palazzo (Ransano, *Delle origini e vicende di Palermo*... cit., pp. 82-83). Per le notizie biografiche relative a Nicolò e a Pietro Speciale F. M. Emanuele e Gaetano Villabianca, *Della Sicilia nobile*, Palermo 1754, 1757, 1759, pp. II, 47, 49; A. Ango di Casalgerardo, *Nobiliario di Sicilia*, Palermo 1912-15, pp. 179-180. Nicolò Speciale, oltre a essere celebre legislatore e ordinatore delle "constitutiones" isolane e uomo politico di prim'ordine, fu umanista appassionato e amico di Giovanni Aurispa. Fu autore della *Epistola Nicolai de Speciali de genealogia Regum*, fonte narrativa importante per la storia della Sicilia dall'epoca normanna sino al regno di Alfonso il Magnanimo (Ferrarò, *La storiografia del '300 e del '400*... cit., p. 666).

[24] Di Giovanni, *Del Palermo restaurato* cit., pp. 163-164.

[25] Meli, *L'architettura del Quattrocento*... cit., cap. IX, p. 69.

[26] Per il palazzo Clarentano a Randazzo vedi G. Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni alla fine del sec. XVI*, I, Palermo 1858, pp. 341-342; O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena 1882-84, p. 593; W. Leopold, *Sizilianische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo*, Berlin 1917, pp. 62-64; Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*... cit., p. 71.

[27] S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina-Firenze 1954, pp. 219-229.

[28] F. Meli, *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 1959, pp. 245-263; Bernini, *Architettura e scultura nel Quattrocento*... cit., pp. 246-247 e 267 nota 66; Rotolo, *La basilica di San Francesco d'Assisi*... cit., pp. 97-114.

[29] Per le notizie relative all'attività dei "marmorari" e dei "fabbricatori" che operarono a Palermo, in aggiunta alle opere citate alla precedente nota 4 vedi F. Meli, *Costruttori e lapicidi del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento a Palermo*, in *Arte e artisti*... cit., pp. 245-263; M. Accascina, *Scultorea Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del '400*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., anno VIII, 1959, pp. 269-313; id., *Aggiunte a Domenico Gagini*, in "Bollettino dell'Arte del Ministero della P. I.", serie IV, anno XLIV, 1959, pp. 324-336; Bernini, *Architettura e scultura nel Quattrocento*... cit., pp. 246-257.

[30] T. Fazello, *De Rebus siculis*, Panormi 1558, p. 144; S. V. Bozzo, *Note storiche siciliane del secolo XIV (1302-1337)*, Palermo 1882; I. Scaturro, *Storia della città di Sciacca*, vol. I, Napoli 1924, pp. 400-401; S. Cantone, *Sciacca terme*, Palermo s.d.; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., p. 120.

[31] Ibid., p. 177, nota 39. Alcuni studiosi ritengono, con argomentazioni serrate, che l'impianto a griglia regolare del quartiere compreso tra il duomo e il torrente Boccetta sia stato creato nel Duecento e che sia da identificare con la *urbs nova* citata da documenti coevi (R. Calandra, *Lineamenti di urbanistica messinese dalle origini alla metà del '500*, Messina 1954, p. 7; M. Sanfilippo, *Le città siciliane dal VI al XIII secolo note per una storia urbanistica*, in *Storia di Sicilia*, Napoli 1980, III, pp. 462-463; A. Ioli Gigante, *Le città nella storia d'Italia, Messina*, Bari 1980). Secondo altri studiosi l'ampliamento della città di Messina sarebbe avvenuto durante il regno di Federico III (G. Buonfiglio, E. Costanzo, *Messina, città nobilissima*, Venezia 1606, 2a ed. Messina 1738. Per l'ospedale di Santa Maria di Messina (ibid., p. 73; S. Boscarino, *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia di Sicilia*, V, Napoli 1981, p. 355, nota 67). Sui problemi relativi all'introduzione di forme rinascimentali a Messina M. Accascina, *Indagini sul primo Rinascimento a Messina e provincia*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia*, Palermo 1966, pp. 9-32.

[32] S. Tramontana, *Antonello e la sua città*, Palermo 1981, p. 35.

[33] Di Marzo, *Delle belle arti*... cit., I, pp. 339-340 (palazzo Ciampoli); Sanchez Regueira, *La arquitectura gotica*... cit., pp. 77-78 (palazzo Ciampoli) e pp. 78-79 (palazzo Corvaja); Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit., pp. 140-141 (palazzo Ciampoli), pp. 141-142 (palazzo Corvaja).

[34] M. Tafuri, *Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi: il palazzo dei duchi di Santo Stefano e la Badia Vecchia*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 51, 1962, pp. 1-13.

[35] L'istituzione della Camera Regionale risale, con tutta probabilità, al 1316 e fu voluta dall'aragonese Federico IV; la sua soppressione avvenne nel 1536 ad opera di Carlo V. La Camera fu assegnata come dotario alle regine siciliane che la affidarono a governatori di loro fiducia. Il controllo del governatore che risiedeva a Siracusa si esercitava su un territorio molto vasto comprendente nove comuni: i più importanti erano quelli di Lentini, di Mineo, Vizzini e Paternò (E. De Benedictis, *Della Camera delle Regine Siciliane*, Siracusa 1890).

[36] Agnello, *L'architettura aragonese-catalana a Siracusa*... cit., pp. 31-52; id., *L'architettura aragonese-catalana in Italia*... cit., pp. 56-62; M. Sanchez Regueira, *La arquitectura gotica civil*... cit., pp. 58-61.

[37] Agnello, *L'architettura aragonese-catalana a Siracusa*... cit., pp. 19-24; Sanchez Regueira, *La arquitectura gotica civil*... cit., pp. 55-58; Bellafiore, *Architettura in Sicilia*... cit. 58-61.

[38] Meli, *Matteo Carnalivari*... cit., capp. II-VIII, pp. 15-64; Bernini, *Architettura e scultura*... cit., pp. 257-263; F. Rotolo, *Matteo Carnalivari. Revisione e documenti*, Palermo 1985; A. Maniaci, *La Domus Magna di Guglielmo Ajutamicristo: vicende costruttive e suo paternità*, in "Storia Architettura", anno IX, 1-2, pp. 41-50; R. Prescia, *L'attuale palazzo Ajutamicristo a Palermo: l'organismo architettonico*, ibid., pp. 51-62.



Apparati



L'Italia della pace di Lodi, 1454.

Tavole sinottiche

ANNA MODIGLIANI
Società e politica

FLAVIA CANTATORE
Arte e cultura, Architettura

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
Premessa: secc. XIV-XV	Il Trecento segna una fase di crisi demografica, economica, produttiva, commerciale, monetaria e finanziaria: si capovolge nei primi decenni del secolo la tendenza all'espansione che ha caratterizzato i secoli XI-XIII, quando l'Italia era al centro di una fitta rete di relazioni e di scambi commerciali a livello internazionale, che si estendevano nel Mediterraneo e in quasi tutto l'Occidente cristiano. Il crollo demografico, che tocca il suo punto più alto con la peste diffusasi in Europa tra il 1347 e il 1352 (meglio nota come la Peste Nera del 1348), provoca conseguenze di diversa natura: aumento dei salari, caduta dei prezzi del grano, crisi della signoria fondiaria, crisi della piccola proprietà rurale, passaggio di terre nelle mani della borghesia cittadina (poderi), proletarizzazione dei contadini. Le pestilenze, che si alternano alle carestie, si susseguono a partire dalla metà del Trecento a intervalli piuttosto regolari, incidendo pesantemente sul trend demografico europeo. I segni di una ripresa demografica e di un rinnovato sviluppo economico si manifestano intorno alla metà del Quattrocento: all'incremento delle colture si accompagna un adattamento delle diverse aree rurali alle esigenze del commercio internazionale. Accanto ai tradizionali traffici di merci pregiate, si espande il commercio di merci pesanti e di minor valore, come il grano, il vino, la lana e i filati meno costosi. Con lo spostamento delle grandi rotte commerciali dal Mediterraneo all'Atlantico, la Spagna viene ad assumere un ruolo centrale nei commerci internazionali. Dal punto di vista sociale, si assiste alla nascita del patriziato cittadino, formatosi attraverso la fusione della borghesia mercantile con	Nella cultura tardo-gotica italiana il volgare penetra sempre più capillarmente nell'uso letterario e raggiunge ampi strati di pubblico aristocratico, borghese e popolare. La Chiesa e le università continuano a costituire un richiamo fondamentale per gli intellettuali: alla cultura in lingua latina, sostenuta dalle istituzioni, sempre vitale e destinata a rinnovarsi profondamente nel Quattrocento, si affianca così la tradizione in lingua volgare, fondata sui capolavori di Dante, Petrarca e Boccaccio. La filosofia scolastica incomincia ad attraversare una fase critica al di fuori dell'insegnamento ufficiale che porterà alla progressiva affermazione della retorica sulla dialettica, mentre si mantiene stabile il livello della cultura giuridica universitaria, che si rinnova ampiamente dal punto di vista teorico e si svincola dalla tradizione dei glossatori medievali. Il lavoro dell'artista (considerato ancora di tipo artigianale più che intellettuale) è determinante nel proporre una lingua per immagini nella quale le classi cittadine possano riconoscere la propria identità culturale. Con Petrarca nasce un nuovo tipo di intellettuale, la cui formazione si fonda sugli *studio humanitatis*, sostenuto da una raffinatissima attività di filologo, concentrato sulla filosofia morale quale strumento di analisi privilegiata dell'animo umano e che dalla condizione di chierico ricava la sussistenza economica e l'indipendenza, "garantita dalla formale dipendenza che egli deve e volentieri presta alla Chiesa, a un'istituzione tanto più ampia e resistente ed elastica e tanto meno esigente che un qualunque stato, italiano o straniero" (Dionisotti). Dalla fine del XIV secolo i modelli	Nel corso del Trecento si registra una diversificazione della produzione architettonica, in risposta alla crescente richiesta proveniente da settori sempre più vari e particolari della società. Accanto alla committenza di tipo tradizionale, religiosa (principalmente chiesastica, conventuale, abbaziale) e del potere politico (civile e militare), si sviluppa quella dell'aristocrazia e delle classi borghesi emergenti, che oltre alle residenze (case e palazzi, definiti e differenziati regionalmente) chiede, ad esempio, sedi per associazioni e confraternite, insediamenti universitari, strutture di assistenza e di accoglienza, luoghi per l'esercizio del commercio. Si delinea un'attività edilizia particolarmente varia, risultato tangibile della fitta rete di interscambi economici, politici, etnici, culturali, artistici, scientifici che si afferma in Europa a partire dal XIV secolo e che si sviluppa poi nel Quattrocento e oltre. Il processo di trasformazione e sviluppo delle città e del loro ruolo dominante produce parallelamente l'organizzazione, il coordinamento e la gerarchizzazione del territorio: attraverso le proprie magistrature, le città sono committenti di opere pubbliche quali reti idriche, vie di comunicazione terrestre e marittima, strutture portuali, assetto e regolamentazione d'uso dei suoli pubblici, programmi per l'igiene cittadina e il pubblico decoro. Presenza preponderante nel panorama edilizio sono le case, la cui progressiva articolazione tipologica riflette l'ordine sociale dei ceti urbani e rurali. I numerosi esempi di genere comune caratterizzano le diverse aree edificate e contribuiscono a far risaltare, per confronto, le opere maggiori, ovvero le poche residenze di maggior prestigio e

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	l'aristocrazia. Già dal 1378, appena conclusa l'età della residenza avignonese dei papi (1305-77), è in atto il Grande Scisma d'Occidente (1378-1417), che oppone all'interno del collegio dei cardinali una corrente antifrancese e una filofrancese. La profonda frattura che si verifica in seno alla Chiesa, con due serie parallele di papi e due amministrazioni curiali, provoca una crisi nel mondo cristiano d'Occidente. Si affermano in quest'epoca le dottrine conciliariste, che indicano una soluzione alla crisi scismatica sostenendo la superiorità del concilio rispetto al papa. L'impero, che nel corso del Trecento – ma già in precedenza – è andato perdendo il suo carattere universalistico per assumere una connotazione specificamente tedesca, non riesce più a estendere all'Italia il proprio controllo politico e militare. Rimane tuttavia ancora importante la sua funzione di legittimazione dei diversi poteri signorili italiani. La signoria dei Visconti a Milano, ad esempio, è formalmente riconosciuta nel 1395 dall'imperatore Venceslao, che conferisce a Gian Galeazzo il titolo di principe e duca.	umanistici, ispirati soprattutto all'esempio di Petrarca, si definiscono attraverso la ricerca di un rapporto con il mondo antico basata principalmente sulla ripresa del latino, sulla riscoperta dei classici latini e greci e sulla pratica della filologia, "che è consapevolezza del passato come tale, e visione mondana della realtà e umana spiegazione della storia degli uomini" (Garin). La circolazione della cultura si accresce notevolmente, anche grazie allo sviluppo di generi di scrittura quali la storiografia umanistica, l'epistolografia, il dialogo. Gli umanisti tendono a imporre sulla scena sociale i propri riferimenti letterari, filologici e pedagogici, ottenendo vasto consenso da parte dei poteri costituiti: molto più di quanto avvenisse nel secolo XIV, la protezione degli umanisti o la loro assunzione in incarichi pubblici costituisce un necessario segno di prestigio per qualsiasi tipo di regime. Presso le dimore di signori e aristocratici gli umanisti danno vita a riunioni, circoli, cenacoli e spesso i gruppi, seguendo un modello classico, tendono a presentarsi come accademie, facendo così sorgere un nuovo tipo di istituzione culturale. Altro peso e altra dignità acquistano gli artisti, non più considerati solo artigiani. Le loro tecniche sempre più accurate sono spesso fondate su una buona conoscenza della cultura classica e si alimentano di nozioni filosofiche, letterarie, filologiche; la ricerca formale si intreccia alle conoscenze scientifiche, alle scelte religiose e politiche, a un'accentuata esigenza di investigazione e sperimentazione. L'arte diviene strumento sempre più essenziale per la circolazione della cultura perché crea modelli spaziali e visivi che entrano nell'esistenza di tutti, anche di quanti non sono in grado di interpretarli e di decifrarli.	altre opere di carattere rappresentativo. Fra queste in Italia particolare importanza acquistano, ad esempio, i grandi cantieri del duomo e Orsanmichele a Firenze, del palazzo Ducale e San Marco a Venezia, del San Petronio a Bologna e del duomo di Milano. La durata dell'attività di questi cantieri maggiori esemplifica come in Italia, e ancora di più in Europa, parallelamente al diffondersi della cultura rinascimentale continuino a filtrare, nel pensiero e nella prassi architettonica, aspetti del sapere e delle tradizioni precedenti, con complesse interazioni ravvisabili sia nella scia del gotico internazionale che lungo autonomi e locali itinerari di ricerca. Le grandi fabbriche tardomedievali restano veri e propri centri di formazione artistica anche per l'architetto oltre che per le maestranze, scalpellini e tagliapietra. Dalla fine del Medioevo è però riconosciuta l'autonomia della figura e della funzione professionale dell'architetto e, parallelamente a quanto accade per l'artista, la sua opera è considerata non più come il prodotto di un'attività semplicemente manuale-artigianale ma come il frutto di una originale elaborazione intellettuale.
1401	A Firenze il potere politico, che si è concentrato nelle mani di pochissime famiglie di mercanti e banchieri, viene conteso prevalentemente tra gli Albizzi, capi del gruppo aristocratico, e i Medici, sostenuti dai "popolari". La congiura organizzata a Firenze contro gli Albizzi si risolve in un rafforzamento del potere della stessa famiglia nella città. Si impone a Bologna la signoria di Giovanni I Bentivoglio: questa famiglia è destinata – a fasi alterne – a governare la città fino agli inizi del Cinquecento. Roberto il Piccolo di Baviera è incoronato re di Germania. Scende in Italia per farsi incoronare imperatore e tenta di conquistare il Milanese, ma è sconfitto da Gian Galeazzo Visconti presso Brescia il 24 ottobre.	A Firenze l'Arte dei Mercanti bandisce il concorso per la seconda porta del battistero; Lorenzo Ghiberti risulta vincitore su un folto numero di artisti fra i quali Filippo Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Niccolò di Pietro Lamberti, Francesco da Valdambrino. A San Giovanni Valdarno (allora Castel San Giovanni in Altura) nasce Masaccio.	A Firenze proseguono i lavori per la cattedrale di Santa Maria del Fiore, avviati con continuità dal 1366-67. A Milano si svolgono accese discussioni sul duomo in costruzione: le scelte compositive, proporzionali e spaziali sono affrontate nel quadro più generale del dibattito tra *ars* e *scientia*. I lavori per la basilica di San Petronio a Bologna, iniziati nel 1390 e giunti al completamento nelle prime due campate con le cappelle laterali, si arrestano alla morte del progettista Antonio di Vincenzo (1401-2). Pierpaolo delle Masegne realizza nel palazzo Ducale di Venezia la monumentale finestra della sala del Maggior Consiglio, prospettante sulla laguna. A Siviglia è posta la prima pietra della più grande cattedrale spagnola (terminata solo nel 1506), eretta in forme tardogotiche, sui resti della grande moschea, di cui conserva l'impianto.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1402	Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano, che si è già impadronito di Verona e Vicenza, ponendo fine alla signoria dei Della Scala, e di Pisa nel 1400, sconfigge i Bentivoglio, signori di Bologna, a Casalecchio nel mese di giugno e pone le premesse per la costituzione di un forte principato nell'Italia centrosettentrionale. Venezia non si impegna per contrastare l'espansione viscontea. Firenze si sente minacciata nelle vie di comunicazione per l'Italia settentrionale e la Francia e teme per la sua stessa autonomia politica. La propaganda antiviscontea si gioca, da parte fiorentina, sui temi della lotta per la "libertà" contro la "tirannide". Il 3 novembre Gian Galeazzo Visconti muore improvvisamente durante un'epidemia. Ereditano il ducato i tre figli, ancora minori, sotto la tutela della vedova Caterina. Lo stato visconteo, al quale mancano compattezza territoriale e omogeneità istituzionale, mostra gravi segni di crisi. Vanno perdute le conquiste più recenti, degli anni 1399-1402 (Pisa, Siena, Perugia, Assisi, Spoleto e Bologna), e quelle in Toscana e Veneto. Di questo vuoto di potere approfittano Venezia, che si impadronisce di Feltre e Belluno, e i Carraresi, signori di Padova, che occupano Verona. Nel 1405 Venezia si impossessa anche di Verona e Padova, sottraendole a Francesco Novello da Carrara, che verrà giustiziato a Venezia nel 1406.	L'umanista Poggio Bracciolini adotta una nuova grafia, di grande chiarezza e nitidezza, modellata sulla scrittura carolina (che Poggio riteneva risalente a tempi più antichi) e chiamata in seguito umanistica, che è all'origine delle scritture moderne.	
1403	Ladislao di Durazzo, salito al trono di Napoli nel 1400 al termine della lotta tra il partito durazzesco (appoggiato dal papa romano Urbano VI) e quello angioino (appoggiato dall'antipapa avignonese Clemente VII), è ora incoronato re di Ungheria. Resterà re di Napoli fino al 1414.	Il compositore e teorico vallone Johannes Ciconia si stabilisce come cantore della cattedrale a Padova, dove resta sino al 1412, anno della morte. Ciconia è esponente di primo piano della serie dei maestri franco-fiamminghi che, diversamente da quanto accade per le altre arti, danno vita durante il Quattrocento a un flusso migratorio verso l'Italia, popolando non solo le corti ma anche i cori delle cattedrali.	
1404	Approfittando della crisi del ducato milanese, Siena si libera dalla signoria dei Visconti, ristabilisce il governo dei dieci priori e fa la pace con Firenze. Venezia occupa Cividale, Vicenza, Feltre, Belluno e Bassano. Il 1° dicembre muore Bonifacio IX (Pietro Tomacelli) e viene eletto pontefice Innocenzo VII (Cosma Migliorati di Sulmona).		A Firenze il 2 luglio Filippo Brunelleschi è immatricolato come orafo all'Arte della Seta. Brunelleschi, con Ghiberti e altri, è chiamato per pareri sugli speroni e sul rialzo delle tribune di Santa Maria del Fiore, ufficio dal quale sarà rimosso nel febbraio del 1405. Forse tra la fine dell'anno e il 1409 Filippo si reca a Roma, una o più volte, anche con Donatello, dove rileva, copia e studia reperti antichi. A Genova, dove la famiglia è esiliata da Firenze, nasce Leon Battista Alberti.
1405	La situazione romana resta precaria e i pontefici non riescono ad affermare il proprio controllo politico sulla città, almeno fino al pontificato di Martino V. In quest'anno Innocenzo VII è co-	L'umanista Leonardo Bruni intraprende la carriera dei pubblici uffici a Roma, presso la corte papale. Già autore dei *Dialogi ad Petrum Histrum* (di datazione controversa), Bruni inizia la tra-	Dopo lunga interruzione, tra quest'anno e il 1407 a Todi riprendono i lavori nella chiesa francescana di San Fortunato, che viene ora ampliata.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	stretto ad allontanarsi da Roma a causa di una rivolta.	duzione di Platone con il *Fedone*. Intorno a quest'anno ha inizio la predicazione di Bernardino da Siena.	
1406	A Pisa si impone la signoria di Giovanni Gambacorta, che è stato nominato capitano del popolo l'anno precedente: si pone così fine al dominio visconteo. Ma poco dopo la città, a seguito di una lunga guerra iniziata nel 1402, viene conquistata da Firenze, che si aggiudica così un importante sbocco al mare. Il 6 novembre muore Innocenzo VII e viene eletto pontefice Gregorio XII (il veneziano Angelo Correr).	Jacopo della Quercia esegue il monumento funebre di Ilaria del Carretto nel duomo di Lucca (1406-7). Taddeo di Bartolo esegue gli affreschi della *Vita della Vergine* nella cappella dei Signori del palazzo Pubblico a Siena (1406-8). Il 1° settembre Innocenzo VII, con la bolla *Ad exaltationem Romanae Urbis*, compilata da Leonardo Bruni, rifonda lo *Studium Urbis*. A Firenze muore l'umanista Coluccio Salutati, che dal 1375 era responsabile della prima Cancelleria fiorentina.	A Napoli è in costruzione il palazzo di Antonio da Penne, segretario di re Ladislao.
1407	Diverse signorie si affermano nell'Italia settentrionale per effetto della dissoluzione del potere visconteo: Pandolfo Malatesta a Brescia, Ottobuono Terzi a Piacenza, Parma e Reggio, Facino Cane ad Alessandria. Il duca di Milano, Giovanni Maria Visconti, non riesce a frenare le lotte tra i più potenti condottieri. Due anni più tardi Facino Cane e altri condottieri arrivano ad assediare Milano. Nel 1410 Cane otterrà il governo di Milano da Giovanni Maria Visconti e conquisterà Pavia.		A Venezia proseguono i lavori nelle navate e per il completamento del coro di Santa Maria Gloriosa ai Frari.
1408	Il re di Napoli Ladislao si impossessa di Roma e la governa tramite un senatore. Benevento, che era sotto il dominio pontificio, passa al regno di Napoli. Dopo il fallimento delle trattative per una riconciliazione tra papa Gregorio XII e l'antipapa avignonese Benedetto XIII, viene indetto il concilio di Pisa per l'anno successivo.	A Jacopo della Quercia è affidata l'esecuzione della Fonte Gaia per la piazza del Campo a Siena, celebrazione allegorica del buon governo senese (1408-19). Donatello, Nanni di Banco, Nicolò di Piero Lamberti e, nel 1410, Bernardo Ciuffagni ricevono la commissione per i *Quattro Evangelisti* da collocare sulla facciata del duomo di Firenze.	A Salisburgo si inizia a costruire la chiesa dei Francescani, tra le opere più significative del tardogotico d'oltralpe.
1409	Gregorio XII conferisce il governo dello stato della chiesa a Ladislao re di Napoli, in cambio del suo appoggio contro la fazione conciliare, sostenuta da Firenze e da Luigi II d'Angiò. Gli oppositori di Gregorio XII e Ladislao, guidati da Muzio Attendolo Sforza e Braccio da Montone, sconfiggono Ladislao e occupano Roma. I padri della fazione conciliare si riuniscono nel concilio di Pisa, che depone Gregorio XII ed elegge pontefice Alessandro V (Pietro Filargo). La Sicilia, dove una forte opposizione baronale ha minacciato la solidità del potere regio da alcuni decenni, soprattutto dopo la morte di Federico III d'Aragona (1377), viene annessa al regno d'Aragona.	Intorno a quest'anno Donatello esegue il *David* marmoreo, legato agli influssi gotico-ghibertiani. Tra il 1409 e il 1415 Gentile da Fabriano esegue gli affreschi (oggi perduti) con *Storie di Federico Barbarossa* per la sala del Maggior Consiglio nel palazzo Ducale a Venezia, poi continuati da Pisanello.	
1410	Il 3 maggio l'antipapa Alessandro V muore a Bologna e viene eletto l'antipapa "pisano" Giovanni XXIII (il napo-		Nel mese di settembre Brunelleschi figura in rapporto con l'Opera del Duomo di Firenze. In quest'anno circa si

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	letano Baldassarre Coscia), che l'anno successivo si insedia a Roma e costringe all'esilio Gregorio XII. Sigismondo di Lussemburgo viene eletto imperatore.		inizia la costruzione del tamburo. Nella stessa città viene terminato l'ospedale trecentesco di San Matteo.
1411	Luigi II d'Angiò invade il regno di Napoli, sconfigge Ladislao a Roccasecca, ma viene poi respinto dalle truppe raccolte dal re e ritorna in Provenza. L'imperatore Sigismondo di Lussemburgo scende in Italia per contrastare l'espansione veneziana in Dalmazia, ma l'impresa non ha successo; egli sarà costretto a cedere i propri diritti a Venezia secondo quanto stipulato con la pace di Praga (1437).		
1412	Filippo Maria Visconti, proclamato duca dopo l'assassinio di Giovanni Maria da parte di una congiura nobiliare, e dopo la morte di Facino Cane (del quale sposa la vedova, che gli porta in dote l'ampia signoria conquistata dal marito, la sua compagnia di ventura e grandi ricchezze), riprende le redini dello stato milanese, fino ad allora minacciato dalle ambizioni di diversi capitani di ventura, e inizia la ricostituzione del dominio visconteo.		Probabilmente intorno a quest'anno (e comunque prima del 1420-1425) Brunelleschi a Firenze sperimenta la rappresentazione prospettica raffigurando il battistero fiorentino di San Giovanni e il palazzo Vecchio su due famose tavolette, oggi perdute.
1413	Ladislao di Napoli invia Muzio Attendolo Sforza, passato al suo servizio, a invadere le Marche e si impadronisce di Roma. L'antipapa Giovanni XXIII è costretto a fuggire. L'anno successivo Ladislao muore e la corona napoletana passa alla sorella Giovanna II d'Angiò-Durazzo. Il problema della successione continua a lacerare il regno napoletano.		
1414	Si apre il concilio di Costanza (1414-18), convocato dall'antipapa Giovanni XXIII. Il concilio depone Giovanni XXIII e Gregorio XII (1415).	A Firenze Nanni di Banco scolpisce la *Madonna della cintola* per il timpano della porta della Mandorla del duomo (1414-21 circa). Intorno a quest'anno Donatello esegue la statua marmorea di *San Giorgio* per la nicchia dell'Arte dei Corazzai in Orsanmichele. A Napoli, forse già quest'anno, la regina Giovanna II commissiona il monumento funebre per il fratello Ladislao in San Giovanni a Carbonara agli scultori Marco e Andrea da Firenze (Andrea di Nofri). A Montecassino, secondo alcuni (Schlosser Magnino), sarebbe avvenuta la "scoperta" del *De Architectura* di Vitruvio ad opera di Poggio Bracciolini, che altri (Krufft) gli attribuiscono nel 1416, a San Gallo. L'umanista Giovanni Aurispa si stabilisce a Savona, di ritorno dalla Grecia dove si era recato nel 1413 per studiare la lingua greca e raccogliere un grande numero di manoscritti, che farà oggetto di una scaltra attività di commercio.	Sotto la direzione di Filippino degli Organi (iniziata nel 1407) si stabiliscono le misure e le forme delle parti alte (cornicioni, pinnacoli, archi rampanti, doccioni per lo scolo delle acque) del duomo di Milano.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1415		Poggio Bracciolini, durante i suoi viaggi nei paesi dell'Europa settentrionale, scopre varie orazioni di Cicerone, il testo completo delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano, il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Puniche* di Silio Italico, le *Silvae* di Stazio, gli *Argonautica* di Valerio Flacco e altre opere dell'antichità latina (1415-17).	
1416	Amedeo VIII di Savoia viene creato duca dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo. I Savoia hanno esteso i loro domini fino al mare già dal 1388, con la conquista di Nizza, che ha consentito di costituire un importante canale di comunicazione terrestre tra l'Italia e la Francia. A Perugia, liberatasi dal dominio pontificio e dalla signoria di Ladislao di Durazzo nel 1414, si insedia la signoria del condottiero Braccio Fortebraccio, detto Braccio da Montone, che la domina col titolo di luogotenente della Chiesa (1416-24). Muore il re d'Aragona Ferdinando il Giusto e gli succede in Aragona e in Sicilia il figlio Alfonso V il Magnanimo.	A Firenze Leonardo Bruni, intorno al principio dell'anno, ha terminato il primo libro delle *Historiae florentini populi*, che concluderà con il *Rerum suo tempore gestarum commentaria* tra il 1440 e il 1441.	
1417	L'11 novembre Martino V (il romano Oddone Colonna) è eletto pontefice a Costanza; viene così risolto il Grande Scisma d'Occidente (1378-1417). Il concilio stabilisce una periodicità fissa per i concili futuri. Braccio da Montone si impadronisce di Roma, ma viene cacciato dallo Sforza, inviato da Giovanna II di Napoli.		Nel mese di maggio Brunelleschi è pagato per gli studi e i disegni relativi alla cupola del duomo di Firenze. Nello stesso periodo Giovanni dell'Abaco, della scuola di Santa Trinita, è pagato per le implicazioni geometriche. Il giovane Michelozzo inizia a collaborare con Lorenzo Ghiberti da quest'anno sino al 1423 circa.
1418		Tommaso Parentucelli, futuro papa Niccolò V, è il precettore dei figli di Palla Strozzi e di Rinaldo degli Albizzi a Firenze.	Nell'autunno Filippo Brunelleschi realizza un modello della cupola del duomo di Firenze, di mattoni e in grande scala (tra quest'anno e il 1419 ne esegue un altro in muratura anche Ghiberti). Il progetto prevede una copertura a doppia calotta ottagona realizzata con la tecnica della spinapesce, autoportante in ogni fase della sua costruzione, ad anelli chiusi sovrapposti; i lavori inizieranno nell'estate del 1420. Forse nello stesso anno Brunelleschi realizza la distrutta cappella Schiatta Ridolfi in San Jacopo oltr'Arno, con una cupola voltata senza armature. Ghiberti esegue, per Palla Strozzi, la sagrestia di Santa Trinita (1418-23). Papa Martino V consacra l'altare maggiore del duomo di Milano. Jacopo della Quercia è consulente per alcune decisioni relative alla facciata della chiesa di San Fortunato a Todi.
1419			A Firenze inizia la costruzione dell'ospedale degli Innocenti, commissionato dall'Arte della Seta a Filippo Brunelleschi, che sarà presente come responsabile dell'opera fino al 1423 e

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
			più saltuariamente fino al 1427. Il progetto subirà alterazioni e aggiunte in fase di realizzazione. Circa intorno a quest'anno e forse fino al 1423 Brunelleschi realizza la cappella Barbadori a destra dell'ingresso di Santa Felicita (modificata e successivamente semidistrutta). Dopo un'interruzione quasi ventennale, riprendono i lavori del San Petronio a Bologna.
1420	Martino V entra trionfalmente in Roma nel mese di settembre e vi ristabilisce la residenza pontificia, dopo i lunghi decenni del papato avignonese e i difficili anni dello Scisma. A Bologna, che si è ribellata al dominio pontificio nel 1411, Antonio Galeazzo Bentivoglio viene nominato capo della repubblica. La città torna tuttavia presto sotto il governo pontificio. Venezia conquista Udine, il Friuli e l'Istria. Con queste conquiste si suole stabilire l'inizio del dominio veneziano sulla Dalmazia, destinato a durare fino alla fine del XVIII secolo. Muzio Attendolo Sforza abbandona l'appoggio a Giovanna II di Napoli, che nel 1418 ha concesso Benevento in feudo al figlio Francesco Sforza, e si allea con gli Angioini; assedia Napoli insieme a Luigi III d'Angiò (figlio di Luigi II, morto nel 1417), pretendente al trono.	A Siena probabilmente intorno a quest'anno Lorenzo Ghiberti esegue il rilievo con la *Cattura del Battista* per il battistero. A Firenze tra il 1420 e il 1422 circa Ghiberti esegue il *Tabernacolo dell'Arte del Cambio* con la statua di san Matteo per l'Orsanmichele, dove l'Arte della Lana avrebbe voluto far realizzare allo stesso autore il *Tabernacolo di Santo Stefano* (di cui resta un disegno), tra il 1425 e il 1427 circa. Prima del 1432 Ghiberti progetterà anche il *Tabernacolo dei Linaiuoli* (Museo di San Marco). Variamente datata (dagli anni venti agli anni cinquanta) e attribuita (a Brunelleschi, Donatello, all'orafo Maso Finiguerra ecc., ma comunque fiorentina) è la rappresentazione di un'ideale piazza all'antica nella placchetta argentea ora al Louvre. Leonardo Bruni scrive il *De interpretatione recta*, in cui presenta la traduzione come *interpretatio* stilistica. Tra il 1420 e il 1426 al servizio dei Malatesta a Pesaro e a Rimini è il compositore franco-fiammingo Guillaume Dufay, uomo di vasta cultura che assorbe tutte le esperienze musicali contemporanee, rappresentando il travaglio stilistico che conclude il Medioevo e apre l'età del Rinascimento.	
1421	Filippo Maria Visconti si impadronisce di Genova, completando così il recupero dei domini già assoggettati dal padre. Firenze conquista Livorno. La politica marinara, consentita dal possesso di Pisa e di Livorno, rafforza l'antagonismo commerciale tra Firenze e Venezia.	Giovanni Aurispa si reca a Costantinopoli, dove diviene segretario dell'imperatore Giovanni Paleologo, che accompagnerà in Italia nel 1423; in questa occasione riporta con sé ben 238 manoscritti.	Giovanni di Bicci de' Medici probabilmente a questa data consulta Filippo Brunelleschi per la ricostruzione della chiesa di San Lorenzo: il progetto partirà da una razionalizzazione di schemi medievali, cistercensi e mendicanti. Brunelleschi progetta un nuovo tipo di natante, il badalone, per il trasporto di carichi pesanti sull'Arno, collaudato senza fortuna nel 1428.
1422	Milano sconfigge gli svizzeri ad Arbedo e si impadronisce dell'alta valle del Ticino.	Masaccio esegue il *Trittico di San Giovenale* per l'omonima chiesa di Reggello (Firenze). Forse in quest'anno inizia il *Tabernacolo della Mercanzia* (o di Parte Guelfa) all'Orsanmichele, eseguito intorno al 1423-25 (ma probabilmente rimaneggiato successivamente) e variamente attribuito a Donatello e a Michelozzo. A Milano Biondo Flavio trascrive per il maestro Guarino Guarini il *Brutus* ciceroniano, appena scoperto a Lodi da Gerardo Landriani.	Filippo Brunelleschi probabilmente inizia la sagrestia Vecchia in San Lorenzo a Firenze (che terminerà nel 1429), per incarico di Giovanni Bicci de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio. La sacrestia doveva costituire anche la cappella funeraria per la famiglia dei Medici. Da quest'anno a Venezia il doge Tommaso Mocenigo porta a termine la fronte minore del palazzo Ducale conservando il partito architettonico stabilito nel 1340.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1423	Viene eletto doge di Venezia Francesco Foscari, che mette in atto la cosiddetta "politica di terraferma", volta a contenere l'espansionismo visconteo, che caratterizza la prima metà del secolo. La potenza finanziaria raggiunta dalla città lagunare consente di assoldare ingenti truppe mercenarie, come quelle di Erasmo da Narni detto il Gattamelata, di Gianfrancesco Gonzaga e di Francesco di Bussone detto il Carmagnola. Giovanna II di Napoli, che due anni prima ha adottato come successore Alfonso re d'Aragona e di Sicilia, figlio di Ferdinando di Castiglia, per contrastare le pretese di Luigi III d'Angiò, revoca l'adozione di Alfonso, male accetto ai baroni e alla popolazione, e nomina proprio erede Luigi III d'Angiò. La successione di Alfonso preoccupava peraltro anche Filippo Maria Visconti, che vedeva nell'estendersi del dominio del re una minaccia per il ducato di Milano e per lo sviluppo commerciale di Genova, conquistata da Milano nel 1421. Nel regno di Napoli la guerra tra Angioini e Aragonesi si conclude (1424) con la vittoria dei primi; Luigi III d'Angiò viene associato al regno. Muore Muzio Attendolo Sforza, che si è schierato dalla parte angioina. Nel concilio di Siena Martino V condanna l'eresia ussita. Giovanni Hus, che aveva denunciato la corruzione del clero e la vendita delle indulgenze da parte della Chiesa, è stato già condannato dal concilio di Costanza e arso sul rogo nel 1415. A Roma si celebra il giubileo.	A Firenze, intorno a quest'anno, Donatello esegue la statua di *San Ludovico* per l'Orsanmichele, collocata in un'edicola dai motivi brunelleschiani. Gentile da Fabriano termina l'*Adorazione dei Magi* in Santa Trinita. L'umanista Vittorino da Feltre è chiamato come precettore di casa Gonzaga a Mantova dove fonda una scuola aperta ai giovani di ogni estrazione, la Ca' Zoiosa, distaccandosi dalla didattica tradizionale e realizzando per primo il progetto umanistico di formazione integrale, basata da un lato sullo studio di tutte le discipline sui testi antichi originali, latini e greci, dall'altro sulla formazione morale e religiosa. Non viene peraltro tralasciata l'educazione fisica.	A Venezia Marino Contarini firma il contratto con il lapicida Bartolomeo Bon e dà inizio alla costruzione della Ca' d'Oro (1423-36).
1424	Con la morte di Braccio da Montone Perugia ritorna sotto il dominio pontificio, ma il governo rimane di fatto nelle mani di alcune famiglie aristocratiche, capeggiate dai Baglioni.	Lorenzo Ghiberti termina i rilievi della seconda porta (nord) del battistero di Firenze. Masolino da Panicale esegue gli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze (forse già con la collaborazione di Masaccio). Tra il 1424 e il 1428 (ma la cronologia è dibattuta) anche Donatello e Michelozzo eseguono gli affreschi nella stessa cappella, completati poi da Filippino Lippi. Leon Battista Alberti a Bologna scrive la *Philodoxeos fabula*, commedia in prosa dedicata dieci anni più tardi a Leonello d'Este, che rivela l'interesse per la scena classica e la volontà di ricostruire archeologicamente il passato romano. Intorno al 1424-25 Ambrogio Traversari inizia la traduzione latina delle *Vitae philosophorum* di Diogene Laerzio.	Filippo Brunelleschi termina la loggia dell'ospedale degli Innocenti a Firenze. Intorno a quest'anno Andrea de' Pazzi offre di far realizzare, in forma di cappella, il nuovo capitolo dei frati nel complesso francescano di Santa Croce, fortemente danneggiato da un incendio nel 1423. Probabilmente intorno alla metà o nella seconda metà degli anni venti è databile un incarico a Brunelleschi, cui seguono impegni di fondi nel 1427, 1429 e 1433. Certamente successivi alla morte dell'architetto (1446) saranno la cupola (1459) e il portico (1461).
1425	Dopo la conquista di Imola e Forlì da parte di Filippo Maria Visconti e i suoi tentativi di avanzare verso la Toscana (1423-24), Firenze e Venezia, per timore di una eccessiva espansione del-	Tra il 1425 e il 1428 Masaccio dipinge la *Trinità* a Santa Maria Novella, inserendo le figure in una grandiosa architettura prospettica con ordini architettonici all'antica, forse su disegno di	A Bologna Fioravante Fioravanti interviene nel cortile d'onore e nella facciata sulla piazza del palazzo Comunale, impiegando forme tardogotiche (1425-28).

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	lo stato milanese, stringono una lega in funzione antiviscontea alla quale si uniscono poi il duca di Savoia, il marchese del Monferrato e i signori di Ferrara e Mantova. L'anno successivo Venezia si impadronisce di Brescia.	Brunelleschi. Circa nello stesso periodo Masolino e Masaccio affrescano la cappella del cardinale Branda Castiglione in San Clemente a Roma. Nel corso dei lavori Masaccio muore. Tra il 1425 e il 1430 Paolo Uccello è a Venezia. Tra il 1425 e il 1434 Jacopo della Quercia esegue i rilievi del portale di San Petronio a Bologna. Nello stesso tempo Donatello e Michelozzo iniziano un sodalizio di lavoro particolarmente fecondo, che vede la realizzazione delle tombe di Baldassarre Cossa, l'antipapa Giovanni XXIII, nel battistero di Firenze e del cardinale Rinaldo Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo a Napoli (1425-27 circa), fondendo motivi in parte medievali con altri all'antica o di ispirazione ghibertiana. Nella tomba di Bartolomeo Aragazzi (iniziata prima del 1427 e conclusa intorno al 1438), originariamente nel duomo di Montepulciano, si inaugura il tipo di sepolcro a parete che avrà in seguito ampia diffusione. A Bologna Antonio Beccadelli detto il Panormita scrive e pubblica l'*Hermaphroditus*, una raccolta di epigrammi osceni e satirici che riscuote numerosi consensi e provoca accese polemiche.	
1426	Bernardino da Siena è a Roma per difendersi dall'accusa di idolatria per il nome di Gesù. In Campidoglio si fa un rogo di tutte le vanità e viene bruciata anche una strega. Bernardino viene assolto e l'anno successivo è nominato vescovo di Siena da Martino V, ma rifiuta.	Masaccio esegue il polittico per la chiesa del Carmine a Pisa, con motivi desunti dallo studio dell'antico e un interessante uso della prospettiva nel trono della Vergine dello scomparto centrale. Gentile da Fabriano esegue affreschi (perduti) in San Giovanni in Laterano, che dopo la sua morte nel 1427 saranno terminati da Pisanello tra il 1431 e il 1432.	
1427	Il 12 ottobre l'esercito veneziano, condotto dal Carmagnola, sconfigge i viscontei a Maclodio. Questa vittoria segna una tappa importante della lunga azione di conquista che porta Venezia a dominare il territorio compreso tra l'Adda e l'Isonzo. Con la pace di Ferrara (1433), che pone termine al conflitto antiviscontco, Filippo Maria Visconti è costretto a cedere a Venezia Bergamo e Brescia. La vittoria non viene adeguatamente riconosciuta al Carmagnola: sospettato di tradimento e processato, egli viene decapitato nel 1432.	Prima del 1427 Donatello esegue la formella bronzea con il *Convito di Erode* per il battistero di Siena realizzando una complessa sequenza di spazi in prospettiva. A Firenze Leonardo Bruni ottiene la carica di cancelliere della Repubblica, che terrà fino al 1444. Il francescano Bernardino da Siena pronuncia prediche nella piazza del Campo a Siena. A Ferrara si stabilisce l'umanista Giovanni Aurispa in qualità precettore di Meliaduse, figlio naturale di Nicolò III d'Este.	
1428		A Bologna si laurea in diritto canonico e civile Leon Battista Alberti. Nello stesso anno si reca a Firenze per la prima volta, essendo stato revocato il bando contro la sua famiglia. Tra il 1428 e il 1429 Poggio Bracciolini scrive il *De avaritia*. Il compositore Guillaume Dufay si reca a Roma, dove per cinque anni è can-	A Siena inizia la costruzione della loggia della Mercanzia. Jacopo della Quercia, poco prima di morire (1438), ne realizzerà il capitello campione. Tra quest'anno e il 1434 a Firenze Brunelleschi progetta la ricostruzione della vecchia chiesa degli agostiniani di Santo Spirito (ancora *nuper initiato* nel

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		tore della cappella pontificia.	1444, in gran parte edificata nel 1446 e completata negli anni ottanta diversamente, specie in facciata, dal progetto brunelleschiano).
1429	Muore il mercante e banchiere fiorentino Giovanni de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio.	Terminata la costruzione, inizia il completamento della sacrestia Vecchia in San Lorenzo a Firenze affidato da Filippo Brunelleschi a suoi amici e collaboratori (tra cui Donatello, Luca della Robbia, Michelozzo). A Donatello e Michelozzo è affidato il *Pulpito del Sacro Cingolo* sulla facciata del duomo di Prato (precedentemente era stato consultato Brunelleschi nel 1412, 1428 e 1429). Eseguito subito il modello, un nuovo progetto verrà realizzato, dopo un'interruzione fra il 1433 e il 1434, nel 1438.	A Perugia si esegue il considerevole prolungamento del medievale palazzo dei Priori, che prosegue fino al 1443, in forme analoghe alle preesistenti. Michelozzo realizza su preesistenze la chiesa e il convento francescano di Bosco ai Frati in Mugello (1429-30).
1430	A Lucca, aiutata da Francesco Sforza contro l'assedio dei fiorentini e poi occupata dallo stesso Sforza, si pone fine alla signoria di Paolo Guinigi, signore della città dal 1400, e viene proclamata la repubblica.	Nel periodo compreso tra il 1430 e il 1450 Jacopo Bellini, già aiuto di Gentile da Fabriano a Firenze, compila l'album di disegni ora al Louvre. Sensibile vi appare l'influsso dell'arte di Mantegna nei frequenti riferimenti classico-archeologici e negli esercizi di prospettiva, tuttavia sempre subordinati alla ricerca di forme ornate ed eleganti.	Durante la guerra tra Firenze e Milano (1424-33), Brunelleschi, assistito da Michelozzo, devia senza successo le acque del Serchio per allagare Lucca, assediata dai fiorentini. Tra il 1430 e il 1440 circa Michelozzo realizza la villa medicea di Trebbio nella quale, come nelle successive ville di Cafaggiolo (1451 circa) e di Careggi (1457 circa), non rinuncia a caratteri medievali. Forse intorno a quest'anno in Sicilia, nella cattedrale di Alcamo, si costruisce la cappella dello Spirito Santo, con soluzioni di ascendenza islamica. Michelozzo è a Venezia, Padova e Verona con Giuliano e Francesco de' Medici.
1431	Si apre il concilio di Basilea (1431-49), previsto per l'anno precedente ma procrastinato da Martino V. Negli anni successivi al concilio di Costanza il papa ha tentato di vanificarne le conclusioni conciliariste e di ristabilire l'assolutismo pontificio. Il 20 febbraio Martino V muore e viene eletto pontefice Eugenio IV (il veneziano Gabriele Condulmer), che si dichiara contrario alla prosecuzione del concilio e giunge a sospenderlo nel 1437 (Piccolo Scisma).	A Firenze nel mese di gennaio è commissionato l'altare della cappella centrale della tribuna del duomo a Filippo Brunelleschi e Battista d'Antonio. A Ferrara Nicolò d'Este affida l'educazione del figlio Leonello all'umanista Guarino Guarini, che diverrà lettore dello Studio nel 1436. Guarini contribuirà decisamente al rinnovamento dei metodi di educazione e di istruzione dei giovani in una prospettiva essenzialmente laica, basando la loro formazione sulla lettura diretta dei testi classici integrata da un'adeguata educazione fisica ed etica. L'umanista Lorenzo Valla insegna retorica allo Studio di Pavia (1431-33) e scrive il *De voluptate*, trattato in forma di dialogo sulla rivalutazione della morale epicurea contro quella stoica.	
1432	A Napoli prosegue la lotta tra Angioini e Aragonesi. Viene ucciso il nobile Sergianni Caracciolo, caduto in disgrazia presso la regina.	A Brunelleschi sembra attribuibile il lavabo marmoreo della sacrestia delle Messe nel duomo di Firenze, poi realizzato dal suo allievo Buggiano (1438-40), che lo replica nella sacrestia dei Canonici (1442-45). Nello stesso duomo Luca della Robbia esegue la cantoria già sulla porta della sacrestia delle	Filippo Brunelleschi ha pressoché completato la cupola del duomo di Firenze, dopo aver superato critiche di tecnici (1425) e preparato con Ghiberti un modello di tutto il duomo (1429). Brunelleschi è probabilmente chiamato per consulenze (1432 e 1434) a Ferrara da Nicolò d'Este e a

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		Messe (1432-37) su indicazioni di Brunelleschi, mentre Ghiberti realizza l'*Arca di San Zanobi* (1432-34 circa), opere con importanti riferimenti all'antico. Tra il 1432 e il 1433 è databile il viaggio a Roma di Donatello, che esegue il *Tabernacolo del Sacramento* in San Pietro. Jan van Eyck realizza il *Polittico dell'Agnello* per la chiesa di San Giovanni di Gand.	Mantova da Giovanni Francesco Gonzaga; è possibile che tra il 1432 e il 1434 Filippo si sia recato anche nuovamente a Roma. A Roma giunge e assume l'ufficio di abbreviatore apostolico Leon Battista Alberti.
1433	A Firenze si consuma la lotta tra le due potenti famiglie degli Albizzi e dei Medici. Cosimo de' Medici, capo della fazione popolare, viene processato per tradimento a causa dei suoi rapporti con Francesco Sforza, è costretto all'esilio e si reca a Padova. Milano porta avanti una politica antipontificia; il condottiero Francesco Sforza, figlio di Muzio Attendolo, invade le Marche, l'Umbria e la Tuscia, con l'intenzione di affermare un proprio dominio signorile su una regione di grande importanza per il controllo del versante adriatico. Eugenio IV riesce a farlo schierare dalla parte pontificia, nominandolo gonfaloniere della chiesa e vicario della marca d'Ancona. Ma le minacce milanesi nei confronti del pontefice continuano: Niccolò Fortebraccio, alleato con i Colonna, assedia Roma. Sigismondo di Lussemburgo viene incoronato imperatore da Eugenio IV a Roma. Gianfrancesco Gonzaga è nominato marchese dall'imperatore Sigismondo. Egli mantiene un atteggiamento di equilibrio tra Milano e Venezia.	L'esilio di Cosimo de' Medici a Padova contribuisce al precoce sviluppo dell'arte rinascimentale nella città veneta, per i contatti allacciati con Firenze e la venuta di artisti fiorentini (Filippo Lippi nel 1434, Donatello dal 1443 al 1454, Paolo Uccello nel 1445). Il pronto ritorno di Cosimo a Firenze (1434) coinciderà con una progressiva aristocratizzazzione dei ceti altoborghesi e si esprimerà in campo artistico nella ripresa di formule iconografiche tardogotiche e nel rifiuto delle sperimentazioni rinascimentali più radicali. Nel duomo di Firenze Donatello esegue la cantoria già sulla porta della sacrestia dei Canonici (1433-39), su indicazioni di Brunelleschi. Filarete è chiamato da Eugenio IV a Roma, dove ha come collaboratore Pasquino da Montepulciano per le porte bronzee di San Pietro (1433-45), risultato di una forte attenzione alla decorazione e ai dettagli all'antica che lo stesso autore esporterà con successo in Lombardia negli anni sessanta. Tra il 1433 e il 1438 Pisanello dipinge gli affreschi con le *Storie di San Giorgio e Sant'Eustachio* in Sant'Anastasia a Verona. Lorenzo Valla, entrato in contrasto con Bartolo da Sassoferrato per la critica mossa al suo opuscolo *De insigniis et armis*, è costretto a lasciare Pavia. Niccolò Cusano scrive il *De concordantia catholica*. Tra il 1433 e il 1434 Alberti stende l'abbozzo dei primi tre libri dei dialoghi morali *De Familia*, cui si sarebbe aggiunto un quarto libro sull'amicizia (composto forse nel 1437), emendati e corretti negli anni fiorentini. Tra il 1433 e il 1435 Guillaume Dufay è a Torino alla corte di Ludovico di Savoia.	Bernardo Rossellino completa la facciata trecentesca della Fraternita della Misericordia ad Arezzo. Michelozzo segue Cosimo de' Medici a Padova e probabilmente nello stesso anno si reca a Roma.
1434	Cosimo de' Medici ritorna a Firenze e viene accolto trionfalmente, sconfitto il partito oligarchico capeggiato dagli Albizzi. L'anno successivo viene eletto alla carica di gonfaloniere: pur senza dare luogo a mutamenti istituzionali, egli diventa di fatto signore di Firenze, controllando la vita politica ed economica della città. Roma, assediata da Niccolò Fortebraccio, proclama un governo popolare e	Tra il 1434 e il 1440 Donatello realizza la cantoria del duomo di Firenze. Jan van Eyck esegue il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*; il dipinto è una testimonianza della passione dei mercanti italiani residenti nelle Fiandre per la pittura fiamminga.	intorno alla metà dell'anno Leon Battista Alberti giunge a Firenze al seguito di Eugenio IV. Qui si trattiene fino al 1436 e poi dal principio del 1439 alla primavera del 1443.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	costringe Eugenio IV a fuggire a Firenze, da dove rientrerà a Roma solo nel 1443.		
1435	Muore Giovanna II di Napoli, dopo aver nominato erede al trono Renato d'Angiò (Luigi III era morto l'anno precedente). Il pontefice rivendica la sottomissione del regno al governo pontificio e invia a Napoli il vescovo Giovanni Vitelleschi. Alfonso d'Aragona, che ha avanzato le proprie pretese sul trono napoletano, viene sconfitto a Ponza dalla flotta genovese e portato prigioniero a Milano. In tale occasione riesce a convincere Filippo Maria Visconti dell'opportunità di un'alleanza visconteo-aragonese. Filippo Maria Visconti, precedentemente schieratosi dalla parte angioina, conclude una pace separata con Alfonso d'Aragona, lo libera e gli consente dunque di riprendere la guerra contro gli angioini nel regno di Napoli. Si delinea di conseguenza un nuovo scacchiere politico, con l'alleanza tra Firenze, Venezia, Eugenio IV e Francesco Sforza (nominato dal papa gonfaloniere della Chiesa), contro il Visconti e l'Aragona. Francesco Sforza è in visita a Firenze, dove viene accolto trionfalmente. A seguito di una rivolta antiviscontea, Genova si dà un governo repubblicano.	Leon Battista Alberti a Firenze compone, in due libri, il *De pictura*, opera che egli stesso tradurrà in italiano l'anno successivo, aggiungendo la dedica a Filippo Brunelleschi. Masolino termina gli affreschi nel battistero di Castiglione Olona; quelli della collegiata sono ultimati dai collaboratori (Paolo Schiavo, il Vecchietta). Intorno a quest'anno (ma forse già prima) Donatello esegue in Santa Croce a Firenze il *Tabernacolo dell'Annunciazione*. A Firenze, nell'anticamera di Eugenio IV, si svolge la significativa discussione, alla quale intervengono tra gli altri gli umanisti Biondo Flavio e Leonardo Bruni, sull'origine storica del volgare. L'umanista Lorenzo Valla è al servizio di Alfonso I d'Aragona a Napoli, dove resterà fino al 1447. Si svolge la polemica tra Poggio Bracciolini e Guarino Guarini intorno al significato e al ruolo storico delle figure di Cesare e Scipione. Tra il 1435 e il 1437 Guillaume Dufay è al servizio del papa a Firenze e a Bologna.	Tra Ferrara e Ravenna Nicolò III d'Este acquista il terreno sul quale il figlio Leonello costruisce la villa di Belriguardo (la prima fase si conclude nel 1442). Intorno a quest'anno a Firenze Brunelleschi inizia la costruzione della rotonda di Santa Maria degli Angeli, presto interrotta, per l'Arte dei Mercanti, o Calimala. È il primo edificio religioso rinascimentale a pianta centrale, per il quale Brunelleschi può essere stato chiamato tra il 1427 e il 1434 (o poco dopo), forse di ritorno da un viaggio a Roma.
1436	Il cardinale Giovanni Vitelleschi compie una serie di imprese militari per ristabilire il potere pontificio nel Lazio; assoggetta i prefetti di Vico e sconfigge i Colonna a Palestrina. L'anno successivo rinuncia alla sottomissione del regno di Napoli, dove continua la lotta tra Angioini e Aragonesi.	Il Maestro dell'Osservanza esegue il *Trittico* nella chiesa dell'Osservanza a Siena. Paolo Uccello affresca nel duomo di Firenze il *Monumento equestre a Giovanni Acuto*. Risultano già realizzati (1436-37) i riquadri e i fregi bronzei della *Porta del Paradiso* (allogata il 2 gennaio 1425 e conclusa nel 1452) del battistero fiorentino, in cui Ghiberti rappresenta architetture e spazi urbani all'antica. Guillaume Dufay compone il mottetto *Nuper rosarum flores* per l'inaugurazione della cupola di Santa Maria del Fiore.	Durante l'estate è chiuso l'anello superiore della cupola di Santa Maria del Fiore. Alla fine del mese di dicembre è approvato il modello ligneo realizzato dal Brunelleschi per la lanterna. Michelozzo inizia la ristrutturazione del convento di San Marco a Firenze per volere di Cosimo de' Medici (lavoro che porterà avanti fino al 1443). A Ferrara il palazzo denominato corte Nuova, fatto costruire da Nicolò d'Este di fronte alla cattedrale come residenza familiare in sostituzione del castello tardomedievale, conta già numerose stanze affrescate.
1437	Il 9 dicembre muore l'imperatore Sigismondo di Lussemburgo. L'anno successivo viene eletto Alberto II d'Asburgo, che perisce nel 1439 combattendo contro i turchi.		A Perugia inizia la ricostruzione della cattedrale di San Lorenzo, in forme goticheggianti. Michelozzo realizza a Montepulciano la parte inferiore della facciata di Sant'Agostino (1437-38 o più tardi) e, su preesistenze, il convento domenicano di San Marco (1437 e sgg.) a Firenze. A Bologna la chiesa di Santa Maria dei Servi, riprogettata negli anni ottanta del Trecento, viene dotata dell'abside gotica e ancora nel 1470 del deambulatorio gotico con cappelle.
1438	Il condottiero Niccolò Piccinino, alle dipendenze di Filippo Maria Visconti,	Domenico Veneziano è a Perugia. Tra il 1438 e il 1439 Pisanello inizia la	Brunelleschi erige le quattro tribune (le tribune Morte) come strutture di

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	sottrae Bologna al dominio pontificio. Il concilio di Basilea, scisso in due gruppi (ciascuno dei quali si considera legittimo), viene trasferito da Eugenio IV a Ferrara, ma con scarso seguito. I padri riuniti a Basilea ottengono l'appoggio del re di Francia Carlo VII riguardo all'affermazione della superiorità del concilio sul papa, depongono Eugenio IV e nel 1439 eleggono Felice V (Amedeo VIII duca di Savoia), l'ultimo antipapa.	sua attività medaglistica ed esegue il conio dedicato all'imperatore d'Oriente Giovanni Paleologo, allora in Italia. Poggio Bracciolini inizia la stesura del *Liber facetiarum*, che porterà a termine nel 1452. Nel decennio fra il 1438 e il 1448 Niccolò Cusano compone i trattati *De docta ignorantia* (1440) e *De coniecturis* (1440-45), alcuni opuscoli teologici e i primi scritti matematici.	irrigidimento e di conclusione "classica" della parte inferiore del tamburo arnolfiano del duomo di Firenze. A Venezia Giovanni e Bartolomeo Bon sono incaricati della realizzazione della porta della Carta tra il corpo quattrocentesco del palazzo Ducale e la basilica di San Marco. La porta, monumentale esempio del tardogotico veneziano, e l'arco Foscari (terminato negli anni sessanta del secolo) sono collegati tramite un andito voltato con crociere.
1439	Il concilio, anche grazie alla notevole abilità diplomatica di Cosimo de' Medici, si sposta a Firenze, ma la maggior parte dei padri conciliari non accetta il trasferimento. Viene sancita la riunificazione tra la chiesa di Roma e quella d'Oriente, ma l'unione viene ostacolata dopo pochi anni dalla caduta di Costantinopoli (1453). Il cardinale Giovanni Vitelleschi, i cui successi militari e politici preoccupano il pontefice e danno adito al sospetto che egli voglia imporre la propria signoria su Roma e sullo stato della Chiesa, viene catturato e ferito in Castel Sant'Angelo, nel mese di marzo; morirà pochi giorni dopo.		Il 25 marzo Brunelleschi realizza portentosi meccanismi scenotecnici per la rappresentazione dell'*Annunciazione* alla Santissima Annunziata.
1440	Amedeo VIII di Savoia rinuncia definitivamente alla dignità ducale e abdica in favore del figlio Ludovico, al quale già nel 1434 aveva lasciato il governo, essendosi ritirato a vita eremitica. Il 24 luglio 1440 viene incoronato papa a Basilea con il nome di Felice V dal concilio scismatico, avverso a papa Eugenio IV. Le truppe fiorentine e pontificie sconfiggono ad Anghiari l'esercito visconteo, guidato da Niccolò Piccinino, che ripiega sulla conquista di Perugia. Il 9 marzo muore a Roma Francesca de' Bussi (santa Francesca Romana), fondatrice (1425) di una comunità di oblate del monastero benedettino di Santa Maria Nova, che dal 1433 fanno vita comune in una casa – poi monastero – a Tor de' Specchi. Ha inizio il processo di canonizzazione. Federico III d'Asburgo viene eletto imperatore.	Intorno a quest'anno Beato Angelico inizia gli affreschi nel convento di San Marco. All'inizio degli anni quaranta è a Venezia Andrea del Castagno. Lorenzo Valla pubblica a Napoli il *De falso credita et ementita Constantini donatione*, in cui un'acutissima indagine storico-filologico-diplomatistica dimostra che il decreto con il quale Costantino avrebbe donato a papa Silvestro i territori di Roma, del Lazio e dell'Impero di Occidente, sul quale durante il Medioevo si era basato il potere temporale della Chiesa, non è autentico.	Michelozzo realizza, su committenza medicea, il portale del Noviziato di Santa Croce (1440 circa-1445), con accentuata aderenza agli esempi antichi. A Montepulciano Michelozzo ristruttura il palazzo Comunale (1440-51). A Tarquinia inizia la costruzione del palazzo del cardinale Vitelleschi, in forme ancora tardomedievali ma con elementi innovativi fra cui il portale, eseguito a Roma dallo scalpellino Buonomo (1439). Intorno alla metà degli anni quaranta Leon Battista Alberti esegue la *Descriptio urbis Romae*, primo rilievo topografico moderno di città.
1441	Francesco Sforza, condottiero della lega antiviscontea, si fa mediatore nel conflitto antivisconteo e porta alla firma della pace di Cavriana. Sposa la figlia di Filippo Maria Visconti, Bianca Maria, con la dote di Cremona e Pontremoli, e pone così i presupposti per succedere nel ducato di Milano. Niccolò III marchese di Ferrara muore e gli succede Leonello.	Vecchietta termina gli affreschi dell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena. Nel tabernacolo di Luca della Robbia per l'arcispedale di Santa Maria Nuova a Firenze fa la sua prima parziale apparizione la nuova tecnica della terracotta invetriata. Il 22 ottobre Leon Battista Alberti, con il patrocinio di Piero de' Medici, bandisce a Firenze, in Santa Maria del Fiore, una gara di poesia in volgare sul tema dell'amicizia, il *Certame coronario*. Tra il 1441 e il 1450 il marchese Leo-	In Dalmazia, a Sebenico, Giorgio Orsini progetta ed esegue parte della cattedrale (coro e transetto) con il battistero (1443-46), parte della decorazione scultorea della sacrestia (1452-54) e la facciata oltre il livello dei capitelli. Giorgio sarebbe tornato a Sebenico intorno al 1460, per recarsi tra il 1464 e il 1465 a Ragusa per la realizzazione delle fortificazioni progettate da Michelozzo.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		nello d'Este, cultore dell'antico e collezionista, chiama Pisanello, Jacopo Bellini, Leon Battista Alberti e Piero della Francesca a Ferrara.	
1442	Alfonso d'Aragona sconfigge definitivamente i suoi avversari e fa il suo ingresso vittorioso in Napoli, riunendo nelle proprie mani i regni d'Aragona, di Sicilia e di Sardegna. Nonostante la riunificazione di tutti questi territori nelle mani di un unico sovrano, la stabilità del potere regio è compromessa dall'insubordinazione di una potente classe baronale. L'anno successivo Eugenio IV concede ad Alfonso d'Aragona il regno di Napoli, confermando così la rinuncia a qualunque pretesa pontificia.	Tra il 1442 e il 1458 Alfonso I d'Aragona riprende la politica artistica di re Renato privilegiando la vocazione "mediterranea" dell'arte napoletana, collegata all'Aragona, alla Francia, alle Fiandre. Il Panormita fonda a Napoli l'Accademia "Porticus Antoniana". A Ferrara Leonello d'Este, sotto l'impulso di Guarino Guarini, riforma lo Studio.	A Vicenza ha inizio la riedificazione del duomo (terminato nel secondo Cinquecento), che nella copertura a crociera sembra evocare il sistema utilizzato nella basilica di Massenzio . Dopo il 1442 (ma forse già negli avanzati anni trenta) Brunelleschi inserisce la grande sala del Consiglio (completata da Maso di Bartolomeo all'inizio degli anni cinquanta) e forse alcuni ambienti adiacenti nel palazzo di Parte Guelfa, iniziato prima del 1434.
1443	Muore il Gattamelata, condottiero generale della repubblica di Venezia. Dopo la chiusura del concilio di Firenze, Eugenio IV ritorna a Roma.	Leon Battista Alberti tra il 1443 e il 1450 scrive l'ironica prosa narrativa del *Momus*. Giorgio da Trebisonda, detto il Trapezunzio, è a Roma, dove diviene segretario apostolico, insegna alla Sapienza e frequenta il circolo del cardinale Bessarione, con il quale entra in contrasto.	Michelozzo termina il chiostro e la libreria del convento di San Marco. Brunelleschi è pagato per il modello ligneo del pulpito pensile di Santa Maria Novella, realizzato dal Buggiano (terminato nel 1452) e commissionato dai Rucellai. Durante l'estate Alberti torna da Firenze a Roma, insieme alla corte papale, restandovi fino al 1455.
1444	Ludovico III Gonzaga succede al padre Gianfrancesco nel marchesato di Mantova. Appoggerà Francesco Sforza nella guerra di successione per il ducato di Milano (1450-54). Il 10 novembre, nella battaglia della Varna, in Bulgaria, l'esercito ottomano infligge una catastrofica sconfitta all'esercito cristiano guidato da Ladislao re di Polonia e d'Ungheria, che muore in battaglia. L'esito disastroso della crociata contro i turchi, indetta da Eugenio IV nel gennaio del 1443, provoca una forte impressione nell'Occidente cristiano.	A Firenze Bernardo Rossellino realizza in Santa Croce, forse già da quest'anno, il monumento funebre a Leonardo Bruni, il cui schema ad arco estradossato su paraste diviene subito un modello di ampia diffusione. Tra il 1444 e il 1447 circa è databile il viaggio in Italia (a Roma, Firenze, Ferrara, forse anche Napoli) del pittore francese Jean Fouquet. Enea Silvio Piccolomini, futuro papa Pio II, compone l'*Historia de duobus amantibus* e il *De curialium miseriis*. A Firenze Cosimo de' Medici istituisce la biblioteca del convento di San Marco. A Catania, per volere di papa Eugenio IV, nasce la prima università degli studi siciliana.	Cosimo de' Medici preferisce il progetto di Michelozzo a quello di Brunelleschi per il proprio palazzo in via Larga (iniziato alla fine dell'anno e portato avanti fino al 1464). L'edificio, che diviene un modello per i palazzi fiorentini, non ignora esempi precedenti come il palazzo di Nicolò da Uzzano (prima del 1427). Nell'autunno Michelozzo traccia il progetto iniziale per la Rotonda della Santissima Annunziata, modificato, anche nelle opere avviate, nei primi anni cinquanta. I lavori, a tratti sospesi, furono ripresi dal 1470 con la consulenza e un disegno di Alberti, per il completamento del grande coro con cupola, con riferimenti a strutture romane. A Ferrara, forse su disegno di Alberti, è realizzato l'*Arco del Cavallo* (1444-1451), come basamento per il monumento equestre di Nicolò III, modellato da scultori fiorentini.
1445	Annibale I Bentivoglio, signore di Bologna dal 1443, viene ucciso dalla fazione avversaria. L'anno seguente, dopo una fase di governo popolare, diventa signore di Bologna Sante Bentivoglio, che consolida il potere della famiglia sulla città e stipula con Niccolò V nel 1447 alcuni capitoli, nei quali vengono stabiliti i diritti della città nei confronti dello stato della Chiesa, con margini di autonomia più ampi rispetto alle altre città soggette.	Piero della Francesca riceve a Borgo San Sepolcro la commissione del *Politico della Compagnia della Misericordia*, che concluderà probabilmente nel 1454 o al più tardi nel 1455. A Napoli giunge, per la collezione di Alfonso I di Aragona, il dipinto di Jan Van Eyck *San Giorgio e il drago*. Giovanni di Piermatteo detto il Boccati è a Perugia, giuntovi dalle Marche. Intorno al 1445 Domenico Veneziano dipinge la *Pala* per la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli a Firenze.	

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1446	Una nuova lega antisforzesca viene costituita dal signore di Rimini Sigismondo Malatesta, dal papa, dal re di Napoli e dai Visconti. Sostengono lo Sforza Firenze, Bologna, Venezia e Genova.	A partire da quest'anno Donatello erige e decora l'altare maggiore della basilica del Santo a Padova (1446-50 circa) ed esegue il monumento equestre al Gattamelata, posto su un basamento all'antica (1446-47) nella piazza antistante la basilica. Biondo Flavio scrive i tre libri della *Roma instaurata*, una ricostruzione della topografia antica della città sulla base di testimonianze antiche e di monumenti.	Nel mese di marzo sono messi in opera i primi blocchi della lanterna del duomo di Firenze. Dopo la morte di Filippo Brunelleschi la costruzione è portata avanti, sempre secondo il modello ma con qualche modifica esecutiva, da Michelozzo e successivamente da Antonio Manetti Ciaccheri e da Rossellino. La cupola si afferma immediatamente come simbolo della nuova architettura dell'Umanesimo e della città di Firenze, poiché sembra "choprive chon sua ombra tutti i popoli toscani" (Alberti). A Cambridge, in Gran Bretagna, nel cortile del King's College fondato da Enrico VI (1441), inizia la costruzione della cappella: terminata nel 1515, costituisce una delle opere più significative del tardogotico (perpendicolare) insulare.
1447	Il 23 febbraio muore Eugenio IV e viene eletto pontefice Niccolò V (Tommaso Parentucelli da Sarzana). Il 13 agosto Filippo Maria Visconti muore. Si apre il problema della successione e a Milano viene proclamata la Repubblica ambrosiana. Venezia ne approfitta per occupare Lodi e Piacenza. L'anno seguente Francesco Sforza, al quale la Repubblica è stata costretta a rivolgersi, contrasta la rinnovata offensiva di Venezia e riconquista Piacenza. Questi successi gli aprono la strada alla signoria sulla città.	Soggiorno romano di Lorenzo Ghiberti e data d'inizio dei suoi *Commentari*. Tra il 1447 e il 1449 Beato Angelico e Benozzo Gozzoli affrescano la cappella Nicolina a Roma. Tra il 1447 e il 1455 Pisanello affresca *Le storie del ciclo bretone* nel palazzo Ducale di Mantova, opera incompiuta alla sua morte. Niccolò V dà inizio a un programma di traduzioni dal greco che affida a vari umanisti.	All'elezione di Niccolò V, Leon Battista Alberti continua il servizio presso la Curia e lavora al *De re aedificatoria*. A nord di Ferrara Leonello d'Este ristruttura la villa di Belfiore, costruita da Alberto d'Este (1388-93). Dopo i restauri del 1488, una nuova fase di lavori avrà inizio nel 1492 e continuerà sino al 1504. Michelozzo realizza per Piero de' Medici il tabernacolo del Crocifisso in San Miniato al Monte (1447-48).
1448		Tra il 1448 e il 1449 è commissionata ad Andrea Mantegna la decorazione della cappella Ovetari agli Eremitani a Padova. L'umanista Giovanni Pontano si trasferisce a Napoli, alla corte di Alfonso I d'Aragona. Poggio Bracciolini porta a termine i quattro libri del dialogo *De varietate fortunae*, iniziati nel 1431 e dedicati a Niccolò V. In essi è contenuta la celebre descrizione di Roma antica, importante testimonianza degli interessi antiquari di Bracciolini. Lorenzo Valla, assunto come segretario apostolico, si trasferisce a Roma, dove resterà sino alla morte, avvenuta nel 1457. Qui porterà a termine i sei libri delle *Elegantiae latinae linguae* e la *Collatio Novi Testamenti*. Tra il 1448 e il 1453 Biondo Flavio scrive l'*Italia illustrata*, erudita descrizione storico-geografica sulla base di fonti antiche e medievali integrate con notizie sui suoi contemporanei, monumenti, fenomeni naturali e caratteristiche locali.	A Urbino Federico da Montefeltro affida al bronzista fiorentino Maso di Bartolomeo (già collaboratore di Michelozzo) e ai suoi aiuti Michele di Giovanni e Pasquino da Montepulciano il rinnovamento della facciata della chiesa di San Domenico. Entro il 1452 (o 1454) Maso esegue il portale (per il quale Luca della Robbia realizza la lunetta figurata) con la collaborazione di Pasquino, che lavora anche alla ristrutturazione dell'ala della Jole nel palazzo Ducale. Tra il 1448 e il 1452 e ancora nel giugno 1459 Antonio Manetti Ciaccheri compie missioni e consulenze a Mantova, per il Marchese Ludovico Gonzaga. In Belgio, a Lovanio, inizia la costruzione del Municipio (terminata nel 1463) di de Layens, concepito come uno scrigno monumentale, nella tradizione del gotico fiorito.
1449	L'antipapa Felice V (Amedeo VIII duca di Savoia, eletto dal concilio scismatico), al quale manca il sostegno delle principali potenze italiane ed europee,	Piero della Francesca esegue probabilmente intorno a quest'anno gli affreschi (oggi perduti) nella dimora di Leonello d'Este a Ferrara.	A Siena il Comune concede finanziamenti alle tre chiese mendicanti di Sant'Agostino (dove i lavori sono ripresi nel 1425), San Domenico (in cui

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	abdica e viene nominato cardinale di Santa Sabina: termina lo scisma di Basilea.	A Napoli è documentata la presenza di Pisanello (1449-1450). Intorno a quest'anno Michelozzo realizza, su committenza medicea, il tabernacolo della Santissima Annunziata. A Firenze nasce Lorenzo de' Medici.	si realizza un secondo dormitorio del convento nel 1417-20 e un nuovo transetto nel 1475) e San Francesco (dove la navata iniziata nel 1407 è conclusa nel 1475 e rialzata nel 1482), nelle quali dall'inizio del Quattrocento la costruzione procede in una sostanziale unità di linguaggio con le preesistenze trecentesche.
1450	Francesco Sforza, genero di Filippo Maria Visconti, viene proclamato signore di Milano dopo un lungo assedio della città. Cambia ancora una volta lo scacchiere politico italiano: Firenze si allea con Milano contro Venezia e questa si allea con Alfonso d'Aragona. Alla solenne ambasciata dei fiorentini a Milano partecipano Piero de' Medici, Luca Pitti e Neri Capponi. Borso d'Este, signore di Ferrara, succede al fratello Leonello. A Roma si celebra il giubileo. Il 24 maggio Bernardino da Siena, morto il 20 maggio 1444, viene canonizzato da Niccolò V.	Viaggio a Roma di Rogier Van der Weyden. Piero della Francesca esegue, presumibilmente nelle Marche o in Romagna, il quadro raffigurante *San Girolamo*. Intorno a quest'anno Andrea del Castagno realizza l'affresco con l'*Ultima cena* nel refettorio del convento di Sant'Apollonia a Firenze. A Ferrara l'umanista Angelo Decembrio scrive la prima redazione del trattato in forma dialogica *Politia litteraria*, dedicandola a Leonello d'Este (la seconda redazione sarà dedicata a Pio II). Nel dialogo *L'Idiota* Niccolò Cusano affronta temi umanistici, la dibattuta questione quattrocentesca sul primato e sul significato di aristotelismo e platonismo e anche ricerche matematico-naturali. Intorno a quest'anno l'umanista Giulio Pomponio Leto fonda a Roma l'Accademia Pomponiana o Romana.	Sigismondo Malatesta formula il voto di rimodellare l'interno (la cui nuova decorazione era stata iniziata nel 1447) e forse già di ricostruire l'esterno della chiesa di San Francesco a Rimini. È la prima opera architettonica documentata di Leon Battista Alberti, con la collaborazione di Matteo de' Pasti e di Agostino di Duccio. Sembra che importanti lavori, forse per l'esterno della chiesa, siano intrapresi nel 1453, mentre nel 1454 Alberti apporterà modifiche al progetto che appare nella medaglia di fondazione, inserendo nel modello ligneo un elemento triangolare in sostituzione dei semifrontoni curvilinei. A l'Aquila è iniziata, in seguito alla canonizzazione di san Bernardino, la costruzione della chiesa dedicata al santo, completata nel 1472, in occasione della traslazione della salma. A Bologna la facciata del palazzo Bolognini-Isolani è progettata da Pagno di Lapo Portigianni da Fiesole. A Napoli prosegue la ricostruzione di castel Nuovo sotto la direzione del catalano Guillem Sagrera, giunto in quest'anno. I lavori, intrapresi da Alfonso I già nel 1443, producono l'ampliamento della fortezza che potrà assolvere anche alle funzioni di dimora di rappresentanza, come testimonia la maestosa sala dei Baroni. Tra il 1453 e il 1457 Pietro da Milano e Francesco Laurana eseguono l'arco di trionfo, inserito tra la torre della Guardia e la torre di Mezzo. Tra il 1450 e il 1451 e poi tra il 1469 e il 1479 a Firenze Palla di Palla Strozzi e i figli costruiscono l'incompiuto e manomesso palazzo dello Strozzino. Intorno alla metà del XV secolo la realizzazione del portico meridionale della cattedrale di Palermo propone novità nell'utilizzazione di motivi decorativi tardogotici in terra di Sicilia.
1451	I fiorentini residenti a Venezia e a Napoli sono costretti ad abbandonare queste città, a causa della nuova alleanza stretta tra Milano e Firenze l'anno precedente.	Piero della Francesca esegue l'affresco con *Sigismondo Malatesta davanti a san Sigismondo* nel tempio Malatestiano a Rimini. A Firenze dal 1451 Giuliano da Maiano risulta titolare di una bottega di legnaiolo con i fratelli Benedetto e Giovanni. Dalla fine degli anni sessanta eseguirà soprattutto computi e perizie, e come imprenditore opererà spesso fuori Firenze, promuovendo il lavoro dell'intera bottega. L'attività di	A Genova Domenico Gagini da Bissone inizia la realizzazione nel duomo della cappella di San Giovanni Battista, con riferimenti toscani sia nella fronte (alla cappella Pazzi), sia nella decorazione. Intorno a quest'anno a Viterbo iniziano i lavori del palazzo di Pietro Lunense (completati forse nel 1455), probabilmente rinnovando una precedente residenza, per i quali sembra possibile l'intervento di Alberti.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		maestro legnaiolo troverà alta espressione nella decorazione delle nuove sale del palazzo della Signoria (1475-81). Tra il 1451 e il 1452 Giannozzo Manetti scrive, per invito di Alfonso I d'Aragona, il *De dignitate et excellentia hominis* (stampato nel 1532).	Bernardo Rossellino, affidata ai contitolari della bottega la conduzione dei lavori, lascia Firenze per recarsi a Roma, dove è chiamato da Niccolò V. Dal mese di giugno Luca Fancelli è attestato a Mantova, raccomandato all'inizio degli anni cinquanta al marchese Ludovico Gonzaga da Cosimo de' Medici.
1452	Il 15 marzo l'imperatore Federico III d'Asburgo (1440-93) viene incoronato a Roma da Niccolò V con grande solennità. Prima di giungere a Roma, è accolto trionfalmente a Firenze, Siena e Viterbo. Un nuovo conflitto si apre tra Francesco Sforza (sostenuto da Firenze, Genova, Mantova e dal re di Francia) contro Venezia, Napoli e i ducati di Savoia e Monferrato.	Tra il 1452 e il 1465 circa Filippo Lippi affresca la cappella maggiore del duomo di Prato con *Evangelisti, Storie di santo Stefano e di san Giovanni*. Tra il 1452 e il 1453 si svolge la polemica tra Poggio Bracciolini e Lorenzo Valla per le critiche mosse da quest'ultimo all'epistolario poggiano e per le differenze di metodo dei due umanisti. Alle cinque *Orationes* di Poggio, Valla risponde con due *Antidota* e un *Apologus* incompiuto. A Vinci, presso Firenze, nasce Leonardo, figlio illegittimo del notaio Piero di Antonio. Biondo Flavio è presso la corte napoletana di Alfonso I d'Aragona.	Leon Battista Alberti presenta il *De re aedificatoria* (iniziato nel 1443 circa) a Niccolò V. Si hanno notizie del modello ligneo per la Certosa di Ferrara, il complesso voluto da Borso d'Este e costituito dalla chiesa di San Cristoforo (dove è sepolto Borso nel 1471), il monastero (commissionato nel marzo 1457) e il palazzo (ampliato nel 1493 da Ercole I e distrutto nel 1505), donati ai frati nel 1461. Circa quest'anno ha inizio a Pistoia la costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie.
1453	La congiura organizzata a Roma da Stefano Porcari contro Niccolò V, per recuperare le autonomie municipali contro la "tirannide" pontificia, viene scoperta sul nascere nei primi giorni di gennaio e molti dei partecipanti sono condannati a morte. Costantinopoli cade nelle mani dei turchi di Maometto II. Crolla così l'impero bizantino.	A Padova Andrea Mantegna sposa Nicolosia, sorella di Gentile e Giovanni Bellini e figlia di Jacopo. Probabilmente da quest'anno Desiderio da Settignano inizia il lavoro per la tomba per il cancelliere Carlo Marsuppini in Santa Croce a Firenze. Poggio Bracciolini è eletto cancelliere della Repubblica fiorentina.	A Firenze probabilmente iniziano i lavori (forse conclusi nel 1458) per la facciata del palazzo Rucellai, su progetto dell'Alberti. Al palazzo, la cui ristrutturazione interna era stata completata nel 1452, saranno aggiunte due campate tra il 1465 e il 1470. Nel 1466 verrà creata una piccola piazza antistante il palazzo per evidenziarne la facciata e sarà portata a termine la loggia (1463-66). Un nuovo tipo di villa è inaugurato, tra 1453 e 1457, dalla villa Medici a Fiesole, con loggiati sulle fronti opposte. Inizia la trasformazione di Costantinopoli, occupata dai turchi, in Istambul, dove le nuove moschee assumeranno un ruolo ordinatore del tessuto urbano: anche Santa Sofia è trasformata in moschea e si inizia a costruire la residenza dei sultani ottomani, il palazzo Topkapi, enorme complesso di moschee, scuole, bagni, stanze.
1454	Il 9 aprile Francesco Sforza e i veneziani stipulano la pace di Lodi, poi sottoscritta dai loro alleati. Essa stabilisce una situazione di notevole equilibrio politico e territoriale nella penisola. A Francesco Sforza viene riconosciuto il ducato di Milano, mentre Bergamo e Brescia restano ai veneziani. La Lega Italica, formata a seguito della pace di Lodi (30 agosto) tra Milano, Firenze e Venezia, in seguito sottoscritta anche (1455) dal papa Niccolò V e da Alfonso d'Aragona, assicura all'Italia un quarantennio di relativa tranquillità, fino alla discesa di Carlo VIII. Siena, tradizionale alleata del re di Na-	A Perugia Benedetto Bonfigli è incaricato di eseguire gli affreschi della cappella dei Priori nella parte nuova dell'omonimo palazzo, con *Storie di sant'Ercolano e san Ludovico da Tolosa*, in cui appaiono, sullo sfondo, riferimenti alla Perugia del tempo e all'antico.	

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	poli contro Firenze, ristabilisce un'alleanza con quest'ultima e viene di conseguenza sottoposta al saccheggio delle truppe di Niccolò Piccinino.		
1455	Il 24 marzo muore Niccolò V e viene eletto pontefice Callisto III (lo spagnolo Alfonso Borgia).	Muore Lorenzo Ghiberti. A Ferrara è miniata la *Bibbia* di Borso d'Este da Taddeo Crivelli, Francesco di Giovanni dei Russi e altri (con l'intervento di Girolamo da Cremona), nello stile di Pisanello e dello Squarcione (1455-61). Poggio Bracciolini traduce dal greco la *Vera storia* di Luciano. Si trasferisce a Napoli, alla corte di Alfonso I d'Aragona, l'umanista Giannozzo Manetti, che vi resterà sino alla morte nel 1459. In Germania, a Magonza, Johann Gutenberg stampa la *Bibbia*.	A Napoli inizia la costruzione del palazzo Sanseverino (1455-70). Con il pontificato di Callisto III inizia, probabilmente su progetto di Bernardo Rossellino, la costruzione della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.
1456	La crociata contro i turchi, indetta da Callisto III, ottiene come unico successo la liberazione di Belgrado, a opera di Giovanni Hunyadi.	Mantegna esegue la pala per l'altare maggiore di San Zeno a Verona (1456-59 circa). Andrea del Castagno dipinge il *Monumento equestre a Nicolò da Tolentino* in Santa Maria del Fiore a Firenze. L'umanista Giovanni Argiropulo è insegnante di greco e filosofia aristotelica allo Studio fiorentino. Bartolomeo Facio, umanista ligure al servizio di Alfonso I d'Aragona, celebra nel suo *De viris illustribus* quattro artisti italiani (Gentile da Fabriano, Pisanello, Ghiberti, Donatello) e due fiamminghi (Van Eyck, Van der Weyden), i più apprezzati alla corte napoletana.	A Milano inizia sotto la direzione di Filarete la costruzione dell'ospedale Maggiore, per volere di Francesco Sforza. L'opera dal 1465 sarà proseguita da Guiniforte Solari. Nell'ospedale di San Paolo (1456-59) Michelozzo riprende lo schema brunelleschiano del portico degli Innocenti.
1457		Donatello è a Siena. Biondo Flavio scrive i dieci libri della *Roma triumphans*, trattato sulle istituzioni e le consuetudini della Roma antica (1457-59).	Il fiorentino Agostino di Duccio ha abbandonato Rimini, lasciando interrotta la decorazione a rilievo dell'interno del tempio Malatestiano e a Perugia inizia la facciata dell'oratorio di San Bernardino, con riferimenti albertiani e all'antico. Filarete esegue il progetto del duomo di Bergamo. A Firenze Antonio Manetti Ciaccheri porta a termine il tiburio cubico che include il guscio della cupola di San Lorenzo, ottenendo un migliore controllo statico della cupola ma compromettendo l'illuminazione voluta da Brunelleschi.
1458	Il 27 giugno muore Alfonso d'Aragona, lasciando erede nel regno di Napoli il figlio naturale Ferdinando (detto Ferrante), contro il quale si schierano Callisto III e gli Angiò, che avanzano ancora pretese sul regno. Ma le rivendicazioni angioine si spengono in breve tempo. In Aragona e in Sardegna ad Alfonso succede il fratello Giovanni II. Il 6 agosto muore Callisto III e viene eletto pontefice Pio II (Enea Silvio Piccolomini). Il Piccolomini ha partecipa-	A Ferrara Cosmè Tura è il pittore ufficiale della corte e Borso d'Este gli commissiona affreschi per lo studiolo della villa di Belfiore, secondo un programma ispirato da Guarino Guarini. Cristoforo Landino prende il posto che era stato di Carlo Marsuppini nell'insegnamento dell'oratoria e della poetica allo Studio fiorentino.	A Firenze inizia la costruzione del palazzo di Tommaso Spinelli (1458-65), attribuito alla cerchia di Bernardo Rossellino, e di quello di Jacopo de' Pazzi (1458-69), per il quale forse è coinvolta la bottega di Giuliano da Maiano. Nei mesi di marzo e aprile Filarete è a Venezia.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	to al concilio di Basilea, dove ha assunto posizioni contrarie a Eugenio IV, è stato segretario dell'antipapa Felice V e ha difeso l'autorità del concilio; egli è stato inoltre segretario dell'imperatore Federico III.		
1459	Viene celebrata a Firenze un'accoglienza trionfale per Pio II, diretto al concilio di Mantova (indetto per organizzare una crociata contro i turchi), e per Galeazzo Maria Sforza, conte di Pavia e figlio di Francesco, giunto in città per incontrare il papa. Lorenzo de' Medici, che ha soltanto dieci anni, fa il suo debutto nella vita politica fiorentina e viene presentato come l'erede di casa Medici. La festa diventa occasione di conferma della legittimità della dinastia medicea e di rafforzamento dell'alleanza con Milano in funzione antiveneziana. Contro la successione al regno di Napoli di Ferrante d'Aragona si schierano gli Orsini di Taranto, Giovanni d'Angiò, il condottiero Iacopo Piccinino e Sigismondo Malatesta di Rimini. Difendono il re di Napoli Francesco Sforza e il papa, che conferma la legittimità della successione.	Piero della Francesca è pagato per parte degli affreschi che sta eseguendo nella camera del pontefice in Vaticano (oggi perduti). Dopo il 1459 e prima del 1466 esegue il ciclo di affreschi delle *Storie della vera Croce* nel coro di San Francesco ad Arezzo. Benozzo Gozzoli inizia gli affreschi nella cappella del palazzo Medici a Firenze. Il compositore franco-fiammingo Josquin Desprès è cantore nella cappella del duomo di Milano (1459-72), per passare in seguito al servizio del duca Gian Galeazzo Sforza. Desprès è tra i primi a intuire la capacità della musica di integrare e potenziare la parola, creando nuove sintesi espressive; contemporaneamente egli opera una vera e propria osmosi tecnico-stilistica tra la composizione sacra e quella profana.	Alla fine del mese di maggio probabilmente giunge a Mantova, al seguito del papa, Leon Battista Alberti. Il 13 dicembre Ludovico Gonzaga gli scrive chiedendo la sua copia del testo di Vitruvio per il papa, che la desidera con urgenza. Intorno alla fine dell'anno Bernardo Rossellino, su incarico di Pio II, inizia la trasformazione del borgo di Corsignano in Pienza (1459-64). Già nell'agosto del 1462 il papa potrà visitare il duomo e il palazzo Piccolomini, in fase di costruzione avanzata. A Bologna Sante Bentivoglio inizia la costruzione del palazzo familiare (1459-60, su progetto di Pagno di Lapo Portigianni), completato dal suo successore Giovanni II negli anni ottanta e distrutto nel 1507. Alla creazione del palazzo seguirà quella del "quartiere bentivolesco": la trasformazione della strada in piazza, cinta da un lato da un monumentale portico in mattoni, scuderie e appartamenti (1487), la costruzione dell'imponente torre di carattere medievale (1489-95), mentre non lontano sorgerà la villa urbana con giardini, la palazzina della Viola (1499). Nella vicina chiesa di San Giacomo Maggiore i Bentivoglio realizzeranno poi la cappella di famiglia (iniziata nel 1445), il campanile (1471), il porticato lungo la strada e la cappella di Santa Cecilia, riccamente dipinta (1483). Giovanni II provvederà all'intera ricostruzione e alla copertura a volta della navata della chiesa (1492 e sgg.).
1460		Mantegna si trasferisce a Mantova, alla corte dei Gonzaga, dove resterà sino alla morte (1506). Donatello inizia i pulpiti di San Lorenzo a Firenze. Intorno a quest'anno (o poco dopo) Antonio Rossellino inizia il monumento funebre di Jacopo di Lusitania, cardinale del Portogallo, in San Miniato al Monte a Firenze.	A Firenze iniziano i lavori, commissionati da Giovanni Rucellai, per la realizzazione della facciata di Santa Maria Novella su disegno di Leon Battista Alberti (forse risalente al 1458, mentre la data 1470 nell'iscrizione del fregio superiore si riferisce alla fase tarda dei lavori). A Mantova inizia la costruzione (rimasta incompiuta e modificata successivamente) della chiesa di San Sebastiano, su progetto di Alberti, seguita da Luca Fancelli. A Siena Pio II acquista case per costruire il palazzo Piccolomini, un grande blocco isolato prospettante in posizione d'angolo sul Campo (iniziato dai nipoti nel 1469, verrà proseguito dopo il 1480). Intorno al 1460 si realizza anche il palazzo di Caterina Piccolomini, sorella del papa, per il quale Antonio Federighi risulta impegnato almeno nella costruzione. Tra il 1460 e il 1462

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
			circa, inizia anche l'edificazione della loggia Piccolomini. A Roma Pio II fa iniziare la costruzione della loggia delle Benedizioni su piazza San Pietro. Intorno al 1460 in Francia, a Tours, è realizzata la facciata della cattedrale, in forme gotico-fiammeggianti.
1461	Muore il re di Francia Carlo VII e gli succede il figlio Luigi XI. Caterina da Siena, che alla vita religiosa e all'opera di apostolato ha unito l'impegno politico, sia per riportare da Avignone a Roma la sede pontificia che, per la soluzione dello Scisma d'Occidente, è canonizzata da Pio II.	A Mantova Girolamo da Cremona riceve dalla marchesa Barbara di Brandeburgo, e per interessamento di Andrea Mantegna, l'incarico di completare la decorazione di un messale iniziata da Belbello da Pavia.	A Firenze sono probabilmente già avviati i lavori per la costruzione del palazzo Pitti. L'ultimo piano sarà ancora incompiuto a metà del Cinquecento. A Palermo inizia la costruzione del palazzo Speciale. Tra il 1461 e il 1467 (per altri tra il 1456 e il 1464) si costruisce per volere di Cosimo de' Medici la Badia fiesolana, per la quale è probabilmente consultato Leon Battista Alberti. Circa tra il 1461 e il 1464 Filarete scrive il trattato di architettura per Francesco I Sforza, dedicato, dopo la morte di quest'ultimo, a Piero de' Medici.
1462	Ferrante d'Aragona sconfigge definitivamente Giovanni d'Angiò e Iacopo Piccinino a Troia, in Puglia.	A Venezia Giovanni Bellini termina i quattro polittici per la chiesa di Santa Maria della Carità. Vecchietta esegue l'*Assunzione della Vergine* nel duomo di Pienza. Papa Pio II scrive i *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus sui contigerunt*, in dodici libri (1462-63).	A Milano si costruisce la cappella Portinari in Sant'Eustorgio, sullo schema della sacrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, realizzata da Brunelleschi.
1463	Pio II bandisce una crociata contro i turchi (per la quale ha riunito il concilio di Mantova nel 1459), ma con la morte del pontefice, avvenuta a breve distanza di tempo (agosto 1464) ad Ancona, proprio mentre egli si apprestava a partire per la spedizione insieme a molti cardinali, il progetto viene abbandonato.	Giuliano da Sangallo esegue le tarsie degli armadi della sagrestia del duomo e le porte della sala dell'Udienza in palazzo Vecchio a Firenze (1463-65). Intorno al 1463 Marsilio Ficino fonda a Firenze, con il favore di Cosimo de' Medici, l'Accademia Platonica.	A Milano inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie, su progetto di Guiniforte Solari. A Bologna Agostino di Duccio presenta alle autorità un modello ligneo (perduto) per l'esecuzione della facciata della chiesa gotica di San Petronio, iniziata nel 1388 da Antonio di Vincenzo e lasciata interrotta dopo le sculture di Jacopo della Quercia. Dopo il 1463 a Firenze si inizia la costruzione del palazzo di Borghino e Francesco Cocchi. A Palermo Pietro Speciale commissiona a Domenico Gagini, allievo di Brunelleschi e reduce da esperienze genovesi e napoletane, la cappella di Santa Cristina nella cattedrale e il monumento nella chiesa gotica di San Francesco, dove Francesco Laurana esegue la cappella Mastrantonio (1460-70).
1464	Il 1° agosto muore Cosimo de' Medici, che l'anno seguente viene dichiarato *pater patriae*. Gli succede il figlio Piero (il Gottoso), che deve affrontare l'opposizione dei mercanti e banchieri ostili al regime mediceo. Il 15 agosto muore Pio II e viene eletto pontefice Paolo II (il veneziano Pietro Barbo). Ferrante d'Aragona dona il ducato di Bari a Sforza Maria Sforza, figlio di Francesco duca di Milano.	A Firenze Leon Battista Alberti compone il *De statua*.	A Firenze Giovanni di Bono Boni inizia la costruzione del palazzo Boni-Antinori. A Napoli ha inizio la costruzione del palazzo del mercante napoletano Angelo Cuomo.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1465		Andrea Mantegna esegue gli affreschi della *Camera degli sposi* nel palazzo Ducale a Mantova (1465-74 circa). Melozzo da Forlì è a Urbino, al servizio di Federico da Montefeltro (1465-75). A Subiaco, nel monastero di Santa Scolastica, inizia a operare la prima tipografia italiana.	Presso Castelleone viene fondata la chiesa di Santa Maria di Guadalupe a Bressanoro, commissionata da Francesco Sforza per accogliere il cenobio del francescano Amedeo Menez de Silva, protetto dal duca. A Roma Paolo II inizia la trasformazione del palazzo Venezia (incominciato ancora da cardinale intorno alla fine del pontificato di Niccolò V): attribuito a Francesco del Borgo, il progetto si estende anche al palazzetto e alla basilica di San Marco (probabilmente continuato dall'assistente di Francesco, Giovannino de' Dolci, dopo il 1470). Forse già iniziata nel 1462, la cappella in San Pancrazio commissionata da Giovanni Rucellai ad Alberti risulta non ancora compiuta (l'iscrizione sul sepolcro reca la data 1467). Dal 1465 Giuliano da Sangallo inizia la sua raccolta di disegni dall'antico.
1466	L'8 marzo muore Francesco Sforza e gli succede il figlio Galeazzo Maria, che presto si dimostra non all'altezza del proprio compito. A Firenze i Medici, sventata una congiura, mandano in esilio i loro avversari politici, capeggiati dai Soderini, che troveranno asilo e aiuto a Venezia.	Andrea Mantegna si reca temporaneamente a Firenze, dove incontra Antonio Pollaiolo: ai due artisti risale l'esecuzione delle prime incisioni a bulino dell'arte italiana. A Spoleto, dove si reca con il giovane figlio Filippino, Filippo Lippi inizia gli affreschi delle *Storie della vita della Vergine* nel coro del duomo; morirà durante la loro esecuzione, nel 1469. Dopo il 1466 Pietro Lombardo, formatosi probabilmente nella bottega di Michelozzo e tra i diffusori del linguaggio "fiorentino" a Venezia, esegue la tomba Rosselli nella basilica del Santo a Padova.	Luciano Laurana termina a Mantova il modello del palazzo Ducale di Urbino e inizia la trasformazione del palazzo sviluppando il preesistente corpo di fabbrica rettilineo. Ai primi lavori si era già pensato nel 1463-64: a lui spetta il cortile e il corpo trasversale prospettante sulla piazza e verso la valle, con la facciata dei Torricini. Nel 1472 Laurana lascerà i lavori del palazzo che saranno in seguito diretti da Francesco di Giorgio Martini. A Siena si realizza l'oratorio di Santa Caterina in Fontebranda (1466-74) che può essere inserito, insieme a quello di Santa Maria delle Nevi (1470), nell'ambito di una corrente vecchiettesca di decorazione più lineare e alternativa a quella antiquaria dei Federighi. A Bologna si costruisce nel monastero di San Domenico, con riferimenti a modelli toscani, la grande biblioteca a tre navate. A Napoli è innalzato il palazzo di Diomede Carafa.
1467		A Siena è documentata la presenza di Liberale da Verona, chiamato dall'Opera del Duomo per la miniatura dei corali. Tra il 1468 e il 1469 Liberale è pagato per le miniature eseguite nei corali dell'abbazia di Monteoliveto Maggiore. A Roma si producono i primi libri a stampa.	Intorno al 1467 Paolo II commissiona l'esecuzione della loggia sulla facciata meridionale del cortile del Pappagallo in Vaticano, forse su progetto di Francesco del Borgo.
1468	I Medici stipulano la pace con i loro avversari e consolidano il loro potere a Firenze.	A Milano, nella chiesa domenicana di Sant'Eustorgio, Vincenzo Foppa conclude gli affreschi della cappella Portinari. Benozzo Gozzoli inizia gli affreschi del Camposanto di Pisa. È documentata l'attività di Carlo Crivelli nelle Marche, dove opererà a Fano, Ascoli, Fabriano, Ancona, Cameri-	A Venezia Mauro Codussi inizia la facciata della chiesa di San Michele in Isola, prima costruzione veneziana legata a modelli albertiani. Da Napoli, nel mese di marzo, Diomede Carafa ordina attraverso il banco degli Strozzi un disegno o un modello dello studiolo di Piero de' Medici, per realizzarne uno analogo nel proprio

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		no, Matelica (1468-94). Tra il 1468 e il 1471 è presente in Sicilia Francesco Laurana, precedentemente attivo al servizio di Alfonso I a Napoli come scultore e nella fabbrica di castel Nuovo. Il cardinale Bessarione da Trebisonda dona i suoi preziosi volumi alla Repubblica di Venezia, costituendo il primo nucleo della biblioteca di San Marco. A Roma gli umanisti dell'Accademia Romana sono accusati di eresia, di immoralità e di avere congiurato contro Paolo II per rovesciare il governo pontificio. Rinchiusi a Castel Sant'Angelo, saranno liberati nel 1469, ma riprenderanno le loro adunanze solo sotto Sisto IV. Marsilio Ficino volgarizza la *Monarchia* di Dante.	palazzo. Nella patente rilasciata a Luciano Laurana Federico da Montefeltro esalta l'architettura come attività intellettuale "fundata in l'arte aritmetica e geometria ... et arte di gran scienza et di grande ingegno da noi molto stimata e apprezzata". Muore Francesco del Borgo.
1469	Il 2 dicembre muore Piero de' Medici. Il potere passa nelle mani dei figli Lorenzo e Giuliano. Pochi mesi prima (4 giugno) Lorenzo, per volontà del padre, ha sposato Clarice, della nobile famiglia degli Orsini. Isabella, figlia del re di Castiglia Giovanni II e sorella del re Enrico IV (cui succederà al trono nel 1474), sposa a Valladolid Ferdinando il Cattolico, erede della corona d'Aragona.	A Ferrara inizia la decorazione del salone dei Mesi in palazzo Schifanoia, cui prendono parte Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti e altri (1469-70 circa). Il cardinale Bessarione dà alle stampe la traduzione latina della sua opera *In calumniatorem Platonis*, in risposta alle *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis* di Giorgio Trapezunzio e più in generale nell'ambito della lunga polemica tra platonici e aristotelici.	A Loreto Paolo II assume il controllo della costruzione della chiesa-santuario. I lavori si intensificheranno sotto la direzione di Marino di Marco Cedrino tra il 1471 e il 1476-77. Dal 1481 al 1487 Giuliano da Maiano realizzerà le coperture della chiesa sino al tamburo della cupola, costruita da Giuliano da Sangallo nel 1499. A Siena Francesco di Giorgio Martini svolge attività di operaio dei "bottini", i condotti sotterranei per l'approvvigionamento d'acqua della città (1469-73, e di nuovo nel 1492). A Ferrara probabilmente sono conclusi i lavori di ampliamento del palazzo Schifanoia, commissionati da Borso d'Este.
1470	I turchi conquistano il dominio veneziano di Negroponte, in Eubea.	Nella sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze Andrea Verrocchio realizza il monumento funebre di Piero e Giovanni de' Medici (1470-72). A Siena Girolamo da Cremona esegue le miniature per i corali del duomo, successivamente, fra il 1472 e il 1474, in collaborazione con Liberale da Verona. Intorno al 1470 (ma la datazione è ancora molto discussa, tra il 1444 e il 1470 circa) a Urbino Piero della Francesca dipinge la *Flagellazione* (Battisti). A Venezia appare la prima edizione a stampa del *Canzoniere* di Petrarca.	A Bergamo Giovanni Antonio Amadeo inizia la cappella Colleoni, terminata nel 1476. A Siena Antonio Federighi completa il coronamento della cappella di Piazza. A Napoli intorno a quest'anno si costruisce il palazzo di Antonello Petrucci, segretario di Ferdinando I. Probabilmente tra il 1470 e il 1472 Alberti realizza l'abside della chiesa di San Martino a Galgalandi, di cui è priore.
1471	Il 26 luglio muore Paolo II e viene eletto pontefice Sisto IV (il savonese Francesco Della Rovere). Il 19 agosto muore Borso d'Este, duca di Ferrara. L'investitura ducale gli è stata conferita a Roma il 14 aprile dello stesso anno dal pontefice Paolo II, con solenni cerimonie. Gli succede il fratello Ercole.	A Pisa Baccio Pontelli esegue lavori di intaglio per il capitolo della cattedrale. Nel 1475 collaborerà con Francione per la sistemazione dei soffitti del palazzo dei Vescovi. A Napoli Giovanni Pontano è a capo del cenacolo detto *Porticus Antoniana*, che prende da lui il nome di Accademia Pontaniana.	Costruzione della rocca fiorentina di Montepoggiolo (1471-72), eretta in forma rombica da Giuliano da Maiano. A Siena iniziano i lavori di trasformazione (con l'impiego di maestranze lombarde) della chiesa di Santa Maria dei Servi. Aristotele Fioravanti prepara lo spostamento dell'obelisco vaticano in piazza San Pietro. Forse allo stesso architetto-ingegnere bolognese Paolo II affida anche la continuazione dei lavori del coro della basilica.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1472		Tra il 1472 e il 1474 a Urbino Piero della Francesca dipinge il *Dittico Montefeltro*, con i ritratti del duca Federico e della moglie Battista Sforza. Tra il 1472 e il 1474 a Siena Francesco di Giorgio Martini esegue la pala dell'*Incoronazione della Vergine* per l'abbazia di Monteoliveto Maggiore. A Verona si stampa il trattato *De re militari* di Roberto Valturio, corredato da illustrazioni di macchine da guerra. A Foligno, Mantova e Venezia viene stampata la *Commedia* di Dante. Muore il cardinale Bessarione, che a Roma aveva riunito intorno a sé numerosi umanisti, in particolare profughi greci. Tra il 1472 e il 1473 Cristoforo Landino scrive le *Disputationes camaldulenses*. Probabilmente da quest'anno il teorico e compositore fiammingo Johannes Tinctoris è attivo a Napoli. I trattati di Tinctoris costituiscono una significativa conferma del processo di dissoluzione delle dottrine musicali medievali, fondate sull'autorità di Boezio e su un generico platonismo filtrato attraverso l'opera di sant'Agostino. Tinctoris contribuisce notevolmente alla vita culturale della corte aragonese e scrive il primo dizionarietto dei termini musicali, *Diffinitorium musicae*, con intenti didattici per l'allieva Beatrice d'Aragona, figlia di Ferdinando I. A Firenze, probabilmente da questo anno e per circa un decennio, vive il teorico e compositore spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja. In Spagna, a Valencia, Francesco Pagano e Riccardo Quartararo stipulano il contratto per l'affresco della *Natività* nella sala Capitolare della cattedrale. Insieme a Paolo da San Leocadio Pagano si impegna per la decorazione del coro nella stessa cattedrale.	Il 12 giugno a Mantova è posta la prima pietra della chiesa di Sant'Andrea. Scartato il progetto di Antonio Manetti, Ludovico Gonzaga accoglie quello di Leon Battista Alberti (del 1470, ma forse anche modificato successivamente), e lo affida per l'esecuzione a Luca Fancelli. Costruzione della rocca fiorentina di Volterra (1472-73) per volere di Lorenzo de' Medici, che si avvale della consulenza dell'alleato Federico da Montefeltro. Si inizia a costruire il piccolo centro di Giulianova, presso Teramo. A Roma muore Leon Battista Alberti. Durante l'autunno Sisto IV promuove il rinnovamento dalle fondamenta della chiesa di Santa Maria del Popolo, in cui si fondono modelli di stampo lombardo (pianta) con quelli di una nascente tradizione romana (alzato); la facciata è forse iniziata solo dopo il 1475.
1473	Girolamo Riario, nipote di Sisto IV, sposa la figlia naturale di Galeazzo Maria Sforza, Caterina, e ottiene il possesso di Imola. La politica territoriale di Sisto IV scatena le reazioni di Firenze, che si sente minacciata dall'espansione pontificia in Romagna.	Il pittore fiammingo Giusto di Gand è a Urbino, al servizio di Federico di Montefeltro. A Perugia Pinturicchio, Perugino e altri eseguono le tavolette con i *Miracoli di san Bernardino*; il giovane Bramante potrebbe essere autore delle architetture sullo sfondo dei *Miracoli*, anche se sinora non è documentata la sua presenza a Perugia in questi anni. Lorenzo de' Medici scrive il *De summo bono*, o *Altercatione*, resoconto in terzine volgari di una disputa tra Lorenzo e Ficino sull'esistenza del vero bene. Intorno a quest'anno nasce anche l'ambizioso progetto di raccogliere in un prosimetro, il *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*, alcuni sonetti e le relative prose esplicative, sul modello dantesco della *Vita nova*. Matteo Maria Boiardo si reca a Napoli con un sontuoso corteo per condurre a Ferrara, in sposa al nuovo duca Ercole, la figlia del re Ferrante, Eleonora d'Aragona.	A Perugia inizia la costruzione del nuovo palazzo del Capitano del Popolo, con reminiscenze tardogotiche che si fondono a forme nuove (1473-81). A Siena Giuliano da Maiano progetta ed esegue il palazzo di Ambrogio Spannocchi tra il 1473 e il 1475. A Firenze è in costruzione la casa di Bartolomeo Scala, su progetto di Giuliano da Sangallo, di impianto vitruviano. A Pavia Giovanni Antonio Amadeo fa parte dei consorzi di artisti chiamati a costruire la facciata della certosa e dal 1488 verrà coinvolto costantemente nella progettazione e nella realizzazione, in cui cercherà di conciliare la tradizione gotica con lo stile nuovo. A Varese inizia la realizzazione del triconco che conclude il corpo longitudinale della chiesa di Santa Maria del Monte; nel cantiere è presente, per incarico di Galeazzo Maria Sforza, Benedetto Ferrini, al quale forse è dovuto il progetto, ricco di elementi fiorentini.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		Circa tra il 1473 e il 1478 Hugo van der Goes esegue il *Trittico Portinari* per il fiorentino Tommaso Portinari, che a Bruges rappresenta il banco dei Medici.	A Roma, alla morte del cardinale Pietro Riario, il cugino Giuliano della Rovere affida la continuazione e l'ampliamento del palazzo dei Santi Apostoli a Giovannino de' Dolci, che segue il modello di palazzo Venezia.
1474	Si acuisce il conflitto tra Lorenzo de' Medici e Sisto IV, che priva i Medici del lucroso ufficio di banchieri pontifici e lo passa alla famiglia fiorentina dei Pazzi. Federico da Montefeltro, già signore di Urbino dal 1444, ottiene da Sisto IV il titolo di duca e di gonfaloniere della Chiesa.		A Pesaro Luciano Laurana inizia, dopo un soggiorno a Napoli, la costruzione della rocca Costanza, cui lavorerà sino alla morte, nel 1479 (l'opera è terminata nel 1505). A Milano Guiniforte Solari dirige la costruzione della chiesa di San Pietro in Gessate. Giuliano da Maiano inizia i lavori per il duomo di Faenza (1474-86), con volte a vela sulla navata maggiore. Intorno a quest'anno a Roma inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria del Camposanto teutonico (terminata verso il 1500), attribuita a Meo del Caprina. Fra il 1474 e il 1475 inizia l'ampliamento della chiesa fiorentina di San Salvatore al Monte (costruita dai francescani osservanti fra il 1419 e il 1430-35); una decisa dilatazione dell'impianto è attuata intorno alla fine degli anni ottanta, ad opera del Cronaca.
1475	A Roma si celebra il giubileo. In visita nell'Urbe (gennaio) anche Ferrante d'Aragona, ricevuto con grandi onori dal pontefice, al quale fornisce alcuni consigli sulla viabilità cittadina.	Antonello da Messina si reca a Venezia, dove stringe rapporti con Giovanni Bellini. Benedetto da Maiano realizza la tomba del banchiere Ambrogio Spannocchi e la grande vetrata nel coro della chiesa di San Domenico a Siena (1475-76). A Caprese, nel Casentino, nasce Michelangelo Buonarroti. Angelo Ambrogini detto il Poliziano, precettore di casa Medici, compone il poemetto in volgare *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* (1475-78), rimasto interrotto al secondo libro per l'uccisione del protagonista, fratello minore di Lorenzo, nella congiura de' Pazzi. Il 15 giugno Sisto IV apre ufficialmente la Biblioteca Vaticana con la bolla *Ad decorem militantis Ecclesiae*, stabilisce la sua destinazione agli eruditi e nomina Bartolomeo Platina bibliotecario.	A Bergamo è quasi terminata la cappella Colleoni, la cui facciata costituisce un esemplare accostamento decorativo ai motivi antichi da parte di Giovanni Antonio Amadeo. Aristotele Fioravanti è a Mosca, dove tra il 1475 e il 1479 ricostruisce la cattedrale dell'Assunzione al Cremlino per Ivan III.
1476	Il 26 dicembre Galeazzo Maria Sforza viene assassinato da Girolamo Olgiati, Andrea Lampugnani e Carlo Visconti. I tre aristocratici, che hanno agito sulla spinta di ideali repubblicani, vengono giustiziati. Succede a Galeazzo Maria il figlio Gian Galeazzo, ancora minore, sotto la reggenza della madre Bona di Savoia. In questo periodo la città è governata saggiamente da Cicco Simonetta, consigliere ducale, che più tardi verrà ucciso da Ludovico il Moro.	Nel palazzo Ducale di Urbino è ultimato lo studiolo di Federico da Montefeltro; l'esecuzione delle tarsie lignee è attribuita alla bottega di Giuliano da Maiano. Pietro Lombardo realizza il monumento funebre a parete del doge Pietro Mocenigo nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo. Lorenzo de' Medici è promotore della *Raccolta aragonese*, un'antologia della lirica toscana (con epistola dedicatoria attribuita a Poliziano) inviata a Napoli a Federico, figlio del re Ferrante d'Aragona.	Intorno a quest'anno Francesco di Giorgio Martini subentra nel cantiere del palazzo Ducale di Urbino e inizia i lavori al palazzo Ducale di Gubbio per Federico da Montefeltro, in cui riprende soluzioni adottate per il palazzo urbinate, ad esempio nel cortile e nella decorazione dello studiolo a tarsie lignee. A Bologna un progetto di rete fognaria estesa all'intera città affronta i problemi di igiene connessi alla raccolta e allo smaltimento delle acque. Dopo il 1476 il re di Ungheria Mattia Corvino realizza la ricostruzione del

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		Matteo Maria Boiardo lavora all'*Orlando innamorato*. A Milano viene stampato il primo libro in caratteri greci, la grammatica *Erotemata* di Costantino Lascaris. Johannes Tinctoris scrive il trattato *Liber de natura et proprietate tonorum*.	palazzo reale nel castello di Buda, affidandola al fiorentino Chimenti di Leonardo Camicia e, per la decorazione, a Giovanni Dalmata. Collezionista fortemente influenzato dalla cultura rinascimentale italiana (soprattutto dopo il matrimonio con Beatrice d'Aragona nel 1475), Corvino crea un laboratorio, nel quale lavorano miniatori italiani e locali, e fonda un'importante biblioteca che alla sua morte (1490) costituirà una delle più vaste raccolte di manoscritti miniati, soprattutto fiorentini.
1477	A Milano viene sventata una congiura contro Gian Galeazzo Sforza e la madre. Tra gli esiliati Ludovico Sforza, detto il Moro, zio del duca.	A Urbino giunge lo spagnolo Pedro Berruguete per completare la serie degli *Uomini illustri* nello studiolo di Federico da Montefeltro, iniziata da Giusto di Gand. A Roma Melozzo da Forlì esegue, intorno a quest'anno, l'affresco con *Sisto IV che nomina il Platina prefetto della Biblioteca Vaticana*. A Bergamo Bramante affresca i *Filosofi* e le prospettive architettoniche sulla facciata del Palazzo del Podestà. Si stampa a Bologna la prima edizione della *Geografia* di Tolomeo completa di carte. Johannes Tinctoris scrive il trattato *Liber de arte contrapuncti* in cui prende apertamente posizione contro le teorie di Boezio, sostenendo il ritorno al pensiero aristotelico.	Giuliano da Maiano inizia i lavori per il palazzo Venier a Recanati e per la basilica di Loreto. Francesco di Giorgio Martini è stabilmente a Urbino, dove probabilmente presenta al duca Federico, per esaltare le proprie qualità di "ingegnario", l'*Opusculum de architectura*, un codice di macchine. Nel mese di maggio Francesco risulta autore e direttore dei lavori del rivellino di Costacciaro, presso Gubbio, per Federico da Montefeltro e forse contemporaneamente realizza per Ottaviano Ubaldini la fortezza-palazzo di Sassocorvaro. Durante il soggiorno urbinate sarà suo aiuto lo scultore e architetto Giacomo Cozzarelli, che farà ritorno a Siena solo dopo il 1488, restando a capo della bottega dopo la morte di Francesco nel 1501. Forse intorno a quest'anno inizia la costruzione della cappella Sistina, su progetto di Giovannino de' Dolci.
1478	La potente famiglia fiorentina de'Pazzi, che può contare sull'appoggio di Sisto IV e di Ferrante d'Aragona, ordisce una congiura contro i Medici (congiura de' Pazzi): nell'assalto armato in Santa Maria del Fiore Giuliano rimane ucciso, mentre Lorenzo si salva. L'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati, sostenitore della congiura, viene ucciso dai fiorentini e il papa lancia l'interdetto contro Firenze. Lo stato fiorentino è invaso dalle truppe aragonesi e pontificie. Lorenzo riceve scarsi aiuti da Milano e Venezia e prepara un viaggio a Napoli per tentare un nuovo accordo con il re aragonese.	Sandro Botticelli dipinge la *Primavera* per la villa medicea di Castello (1478 circa). A Roma l'Università dei pittori, fondata nel XIV secolo, è riformata con un nuovo statuto che sarà alla base, nel secolo seguente, della fondazione dell'Accademia di San Luca. Probabilmente è pubblicata la prima edizione (andata perduta) della prima parte (ventitré cantari) del *Morgante* di Luigi Pulci, poema eroico in ottave commissionato da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo il Magnifico, già ultimato intorno al 1470.	In Sicilia, a Modica, per la facciata del convento di Santa Maria di Gesù sono adottati partiti decorativi che rivelano influssi del gotico spagnolo orientale. A Urbino risiede Baccio Pontelli, attivo alla corte di Federico di Montefeltro come collaboratore di Francesco di Giorgio fino al 1482.
1479	Ludovico il Moro e il fratello Sforza Maria Sforza, zii di Gian Galeazzo, invadono il ducato di Milano. Dopo la morte di Sforza Maria, Ludovico trova un accordo con Bona e rientra a Milano. Egli ottiene la tutela del duca Gian Galeazzo Sforza e diviene di fatto signore della città (1480). Lorenzo de' Medici e Ferrante d'Aragona si accordano per porre fine alla guerra: in Italia si determina un nuovo schieramento di stati, che vede opposti Firenze, Napoli e Milano contro Ve-	Gentile Bellini lavora a Costantinopoli al servizio del sultano turco Maometto II, di cui esegue un ritratto (1479-80). Sul finire degli anni settanta a Firenze Leonardo completa il *Battesimo di Cristo* di Verrocchio.	A Siena il comasco Francesco di Cristoforo Fedeli realizza la chiesa di Santa Maria a Fontegiusta (1479-84). A Roma il cardinale Guillaume d'Estouteville affida a Jacopo da Pietrasanta la prosecuzione della chiesa di Sant'Agostino, iniziata probabilmente nel XIV secolo. A Firenze si attuano modifiche al progetto di Brunelleschi per Santo Spirito: Salvi d'Andrea realizza la cupola (fra il 1479 e il 1482), introducendo l'estradosso a calotta emisferica in luo-

ARCHITETTURA ROMA BIBLIOTECA

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
	nezia e lo stato della Chiesa. Ferdinando il Cattolico sale sul trono d'Aragona, dopo la morte del padre Giovanni II. La moglie Isabella diventa regina di Castiglia. L'unificazione di fatto dei regni di Castiglia e di Aragona, che formalmente mantengono la loro indipendenza, favorisce lo slancio espansivo spagnolo che, agli inizi del Cinquecento, interesserà anche il regno di Napoli.		go della copertura tronco-conica prevista da Brunelleschi, Antonio Manetti Ciaccheri modifica il profilo esterno delle cappelle rettificando la sequenza di nicchie estradossate; a seguito di un acceso dibattito, si procede anche all'apertura in facciata di tre porte in luogo delle quattro progettate dal Brunelleschi.
1480		Circa in quest'anno Giovanni Bellini dipinge a Venezia la *Resurrezione*. A Milano Bramante affresca gli *Uomini d'arme* a casa Panigarola (circa tra il 1480 e il 1495). Poliziano inizia l'insegnamento presso lo Studio fiorentino. Tra il 1480 e il 1486 il poeta greco Michele Marullo Tarcaniota, esule da Costantinopoli per l'assedio dei Turchi, vive a Napoli dove stringe amicizia con Pontano e Sannazaro e dove farà ritorno, dopo un soggiorno a Roma e a Firenze, nel 1495.	A Roma probabilmente inizia la costruzione del palazzo dei Penitenzieri, forse ad opera di Meo del Caprina per Domenico della Rovere, sul modello del palazzo Venezia. A Bologna si costruisce il palazzo Ghislardi-Fava. A Brescia la *platea magna communis*, aperta a partire dagli anni trenta, è oggetto di nuovi interventi: tra i più rilevanti il *Lapidarium* (1480-81) e il primo livello del palazzo della Loggia (primi anni novanta), forse su progetto di Bramante. A Venezia inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria dei Miracoli sotto la direzione di Pietro Lombardo, con citazioni decorative provenienti anche dal palazzo Ducale di Urbino. Negli anni ottanta-novanta Codussi costruisce il palazzo Loredan, primo esempio veneziano con ordini sovrapposti in facciata. Intorno a quest'anno a Urbino inizia la costruzione del nuovo duomo, su progetto di Francesco di Giorgio. Intorno agli anni ottanta Giuliano da Sangallo inizia la villa di Poggio a Caiano, per Lorenzo il Magnifico. Negli anni ottanta Antonio di Tuccio Manetti scrive la *Vita di Filippo Brunelleschi*. Tra gli anni ottanta e novanta sono eseguiti i disegni dello *Zibaldone*, di bottega di Bonaccorso di Vittorio Ghiberti. In Spagna, a Toledo, Juan Guas costruisce la chiesa di San Juan de los Reyes, tra i migliori esempi dello stile isabellino, fusione di gotico fiammeggiante e mudéjar (1480 circa).
1481	Ferrante d'Aragona recupera Otranto, occupata e messa a sacco dai turchi nell'anno precedente.	A partire dal luglio 1481 Sisto IV chiama Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio, Perugino, Pinturicchio, Signorelli e altri per affrescare la cappella Sistina con ritratti di pontefici e scene del Vecchio e Nuovo Testamento (1481-82). Circa in quest'anno sono commissionati a Pinturicchio gli affreschi della cappella Bufalini in Santa Maria in Ara Coeli a Roma. A Firenze si stampa il *Comento sopra la Comedia di Dante* di Cristoforo Landino, che segna la definitiva "platonizzazione" di Dante. Il volume contiene notazioni sui pittori quattrocenteschi ed è illustrato con incisioni su disegno di Botticelli.	A Perugia inizia la costruzione della porta San Pietro, su disegno lasciato da Agostino di Duccio (1473). Nel mese di giugno Lorenzo de' Medici chiede a Baccio Pontelli a Urbino un disegno in scala del palazzo di Federico da Montefeltro. A Milano Bartolomeo Prevedari incide la celebre stampa su disegno di Bramante.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1482	Si riapre il conflitto tra gli stati italiani. Sisto IV non ha rinunciato al proposito di creare un dominio nell'Italia centrosettentrionale per il nipote Girolamo Riario e, per ottenere l'aiuto di Venezia, le concede mano libera nella guerra di conquista contro Ercole d'Este duca di Ferrara. Venezia, per accentrare nelle proprie mani il monopolio della produzione e del commercio del sale, intende impadronirsi del Polesine e di Rovigo; proibisce a Ercole l'estrazione del sale dalle saline di Comacchio e scatena così la guerra. A difesa del duca d'Este si schierano il re di Napoli, suocero di Ercole d'Este, il marchese di Mantova Federico II Gonzaga, Giovanni Bentivoglio signore di Bologna e in seguito anche Ludovico il Moro. L'anno successivo Sisto IV abbandona l'alleanza con Venezia e si schiera con gli avversari. Venezia invita il re di Francia Carlo VIII a intervenire e Ludovico il Moro, nel timore che l'intervento francese metta a rischio la signoria appena conquistata, abbandona la lotta e sollecita le trattative di pace. La guerra di Ferrara si conclude nel 1484 con la pace di Bagnolo: Venezia ottiene il Polesine, ma deve rinunciare alla conquista di Ferrara. Il 10 settembre muore a Ferrara Federico da Montefeltro, duca di Urbino, impegnato nella campagna militare contro i veneziani. Gli succede il figlio Guidobaldo. Il ducato di Urbino, occupato temporaneamente dalle truppe di Cesare Borgia nel 1502-3, passerà alla morte senza eredi di Guidobaldo (1508) ai Della Rovere, che avevano già stretto parentela con i Montefeltro.	Probabilmente in quest'anno Piero della Francesca dedica a Guidobaldo da Montefeltro l'opuscolo manoscritto *De quinque corporibus regularibus*. A Milano giunge Leonardo. Il vescovo di Recanati e Loreto Girolamo Basso Della Rovere, nipote di Sisto IV, chiama Melozzo da Forlì (1482-89 circa) e Luca Signorelli (1482-85 circa) per affrescare le sacrestie di San Marco e San Giovanni nella basilica. Botticelli dipinge a Firenze la *Nascita di Venere* (1482-84 circa). Probabilmente a partire da quest'anno Vespasiano da Bisticci scrive le *Vite d'uomini illustri del secolo XV*. È pubblicata la *Theologia platonica de immortalitate animae* di Marsilio Ficino. Questi delinea nel *De vita triplici* la figura del genio ispirato, coniugando il concetto aristotelico di "melancholia" con quello platonico di "furor" (1482-89). A Venezia è stampata la prima edizione degli *Elementi* di Euclide, nella versione latina di Campano. A Bologna Bartolomé Ramos de Pareja tiene un corso di lezioni pubbliche sulla teoria musicale e pubblica il trattato *Musica practica*, in cui sono contenute aspre critiche alla teoria musicale corrente, che risaliva a Guido d'Arezzo, e sono proposte innovazioni che diverranno i capisaldi del sistema musicale moderno.	A Milano Bramante inizia i lavori di rifacimento del complesso di San Satiro (cantiere aperto negli anni settanta), del quale ha il controllo sino al 1486, quando la realizzazione della facciata è affidata all'Amadeo. Contemporaneamente a San Satiro Bramante lavora (metà anni ottanta) all'interno del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio. Nella stessa città sono chiamati per la fabbrica tardogotica del duomo i tedeschi Giovanni Nexemperger e Alessandro Marpac, allontanati poi nel 1486. A Como si inizia a completare la struttura gotica del duomo con la navata maggiore (1482-85), mentre entro la fine del secolo la facciata acquista accenti stilistici nuovi con l'inserimento della decorazione scultorea di Tommaso Rodari. A Imola Girolamo Riario, nipote di Sisto IV e marito di Caterina Sforza, commissiona la costruzione del palazzo signorile (1482-85), destinato a magistrati, cortigiani e diplomatici, accanto al proprio palazzetto, ridefinendo in tal modo l'assetto della piazza. A Urbino inizia probabilmente subito dopo la morte del duca Federico la costruzione del mausoleo, dedicato a san Bernardino, eretto a fianco del convento degli Osservanti su progetto di Francesco di Giorgio. A quest'ultimo è dovuto anche il convento di Santa Chiara, edificato su preesistenze probabilmente dal 1482, forse con la collaborazione di Baccio Pontelli. Sul litorale volterrano, presso Bibbona, si inizia a costruire il santuario di Santa Maria della Pietà (1482-92), con l'apporto di Vittorio di Lorenzo Ghiberti.
1483	Muore il re di Francia Luigi XI e gli succede il figlio Carlo VIII (1483-98). Erede degli Angioini, il re di Francia avanzà pretese sul regno di Napoli e, negli anni successivi, predispone la conquista assicurandosi l'alleanza dell'Inghilterra, degli Asburgo e della Spagna.	La confraternita dell'Immacolata Concezione commissiona a Leonardo la *Vergine delle rocce* per la chiesa di San Francesco Grande a Milano. A Firenze giunge dalle Fiandre l'*Adorazione dei pastori* di Hugo Van der Goes, commissionata a Bruges dal fiorentino Tommaso Portinari. Viene pubblicata la stesura completa del poema del Pulci, in ventotto cantari, con il titolo di *Morgante maggiore*. Ercole d'Este contribuisce alle spese per la prima stampa (andata perduta) dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, a Reggio Emilia in due libri. Tra il 1483 e il 1486 a Napoli Iacopo Sannazaro scrive dieci brani in prosa, legati ad altrettante ecloghe che costituiranno parte dell'*Arcadia*, opera mista di prose e versi integrata negli ultimi anni del Quattrocento e poi pubblicata all'inizio del secolo seguente.	A Perugia inizia la realizzazione del palazzo dell'Università vecchia, come sopraelevazione in modi rinascimentali di una preesistente struttura del 1453, di forme tardogotiche. A Roma inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria della Pace. Risulta iniziata la chiesa di San Pietro in Montorio, la cui costruzione si protrarrà fino al decennio successivo, forse su disegno di Baccio Pontelli (presente a Roma dal 1482), il quale contemporaneamente lavora per opere di fortificazione della Camera Apostolica e compie un'ispezione alla fortezza di Civitavecchia. Forse all'inizio dell'attività romana di Pontelli (1482-83) è possibile datare il portale della rocca di Ostia, accompagnato dalla cattedrale ostiense di Sant'Aurea, su commissione di Giuliano della Rovere, vescovo della diocesi dal 1483. Tra il 1483 e il 1489 Francesco di Giorgio realizza per Giovanni della Rovere le fortezze di Mondolfo e Mondavio.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1484	Il 12 agosto muore Sisto IV e viene eletto pontefice il genovese Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cibo).	A Firenze viene stampata la traduzione latina eseguita da Marsilio Ficino dell'intera opera di Platone, dedicata a Lorenzo de' Medici. Esortato dal Pico, Ficino inizia la traduzione di Plotino (1484-86), per poi stenderne il commento (terminato nel 1490); entrambi sono dedicati al Magnifico (*editio princeps* Firenze 1492). Il compositore fiammingo Heinrich Isaac si trasferisce a Firenze per volere di Lorenzo de' Medici, dove resterà fino al 1496 come cantore e compositore. Il compositore e teorico musicale Franchino Gaffurio, già autore del trattato *Theoricum opus musicae disciplinae* (pubblicato nel 1480), è nominato maestro di cappella del duomo di Milano. Nella stessa città Gaffurio esercita la sua importante attività didattica e teorica.	Presso Palermo, a Caccamo, i conti spagnoli Anna Cabrera e Federico Enriquez commissionano l'ampliamento della chiesa di San Giorgio e realizzano una cappella funeraria in corrispondenza dell'altare maggiore, per la quale si suppone l'intervento di marmorari della bottega di Domenico Gaggini. Gli stessi conti finanziano anche il convento degli osservanti ad Alcamo, con la chiesa (fondata nel 1477 e iniziata forse nel 1484).
1485		A Firenze Filippino Lippi completa gli affreschi di Masaccio e Masolino al Carmine (1485 circa).	Giuliano da Sangallo inizia i lavori per la chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato (1485-90), con riferimenti alla chiesa albertiana di San Sebastiano a Mantova di cui il Magnifico chiede nel mese di agosto il modello a Luca Fancelli. A Bologna Giovanni II Bentivoglio sovrintende alla demolizione e alla ricostruzione del romanico palazzo del Podestà, la cui nuova facciata rivela influssi delle recenti sperimentazioni architettoniche romane. Inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona, secondo il disegno e il modello di Francesco di Giorgio Martini. A Firenze è pubblicata, con prefazione del Poliziano, l'*editio princeps* del *De re aedificatoria*, trattato in dieci libri *in folio*, in latino e privi di illustrazioni, di Leon Battista Alberti, con dedica a Lorenzo il Magnifico.
1486	La guerra del re di Napoli per reprimere la congiura dei baroni, ostili alla politica accentratrice del sovrano e appoggiati da Innocenzo VIII, si conclude a favore di Ferrante con l'aiuto di Firenze, di Milano e di Ferdinando il Cattolico. I principali congiurati sono arrestati e condannati alla confisca dei beni.	Ghirlandaio affresca per Giovanni Tornabuoni le *Storie della Vergine* nel coro di Santa Maria Novella a Firenze (1486-90). Poliziano compone i *Nutricia*, ultima delle prolusioni in versi latini ai suoi corsi (le *Silvae*), in cui svolge il mito della poesia fondatrice della civiltà. A Roma Josquin Desprès è cantore nella cappella pontificia (1486-94 circa).	Francesco di Giorgio Martini inizia la costruzione del palazzo della Signoria a Jesi. Nel mese di febbraio muore Giovannino de'Dolci. Prima di questa data è già in costruzione il Belvedere di Innocenzo VIII, forse attribuibile a Giovannino, e probabilmente l'ala settentrionale è quasi del tutto completata verso il 1487. A Ferrara Pellegrino Prisciano, bibliotecario alla corte estense e autore dopo il 1501 del trattatello sui teatri antichi *Spectacula*, sovrintende alla costruzione di un teatro con gradinate semicircolari e una scena di cinque case ancora impostate su un asse orizzontale e senza prospettiva. A Bologna si costruisce il palazzo Strazzaroli o dell'Arte dei Drappieri (1486-96), la cui facciata riprende motivi del palazzo Bentivoglio.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1487	Ludovico il Moro, chiamato in aiuto dal doge di Genova contro i fiorentini, impone la propria signoria sulla città, liberatasi della signoria sforzesca nel 1478. Il dominio milanese durerà fino al 1499, quando Genova sarà conquistata da Luigi XII re di Francia. Si impone a Siena la signoria di Pandolfo Petrucci.	Filippino Lippi riceve l'incarico dell'esecuzione degli affreschi con le *Storie dei santi Filippo e Giovanni* nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella (1487-1503).	In agosto giunge a Napoli da Firenze, per volere di Alfonso II d'Aragona, Giuliano da Maiano, che porta con sé i modelli delle ville della Duchesca e di Poggio Reale. Baccio Pontelli è nominato da Innocenzo VIII ingegnere per la revisione delle rocche della Marca. Luca Fancelli, attivo a Mantova, è invitato a consulto per la struttura del tiburio del duomo di Milano. A Palermo è attivo (1487-95) Matteo Carnalivari, architetto di formazione aragonese-catalana che opera una sintesi originale fra la cultura tardogotica e quella rinascimentale siciliana. A Bologna si eseguono demolizioni per aprire piazza Calderini e piazza San Salvatore. Intorno a questo anno a Roma l'umanista Giovanni Sulpizio da Veroli dedica al cardinale Raffaele Riario la stampa della prima edizione moderna del *De architectura* di Vitruvio (già datata al 1486).
1488	A Perugia si consolida il predominio sulla città di Guido e Rodolfo Baglioni, che svuotano di effettivo potere le magistrature comunali.	A Roma Filippino Lippi esegue gli affreschi della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1488-93). A Firenze il giovane Michelangelo è allievo del Ghirlandaio ed esegue disegni da opere di Giotto e di Masaccio. A Firenze Demetrio Calcondila cura la prima edizione di Omero.	Bramante è coinvolto nella progettazione e nella prima fase costruttiva del duomo di Pavia. Il suo progetto, che riprende motivi del San Lorenzo di Brunelleschi, sarà parzialmente realizzato: certamente all'urbinate spetta la cripta, già conclusa nel 1492, dove la copertura a unghie dell'abside maggiore richiama lo schema della volta del Canopo di villa Adriana. A Lodi Giovanni Battaggio inizia la costruzione della chiesa dell'Incoronata, che realizza poco oltre le fondamenta con riferimenti alla sacrestia di San Satiro nella pianta ottagonale con cappelle sui lati. Giuliano da Sangallo esegue progetti per il palazzo napoletano del re Ferdinando e per la sacrestia di Santo Spirito (1488-89) a Firenze, dove la cupola sarà realizzata, in assenza del Sangallo, da Antonio del Pollaiolo (tra 1495 e 1496), già capomastro nella realizzazione della volta del vestibolo della sacrestia (1493). È probabilmente Giuliano a fornire anche la consulenza per la realizzazione del sistema difensivo della nuova città di Poggio Imperiale (avviata dal 1488). A Bologna inizia la costruzione della chiesa della Santissima Annunziata, in forme tardogotiche.
1489	Prosegue il conflitto tra Ferrante d'Aragona e Innocenzo VIII, che lo dichiara decaduto dal regno di Napoli. Gian Galeazzo Sforza, per volontà di Ludovico il Moro, sposa Isabella, figlia di Alfonso d'Aragona principe ereditario del regno di Napoli.	A Firenze Poliziano dà alle stampe la prima centuria dei *Miscellanea*, raccolta di osservazioni filologiche che costituirà un modello per la produzione successiva. Paolo Cortesi compone il dialogo *De hominibus doctis*, tra i primi documenti della storiografia letteraria umanistica.	A Firenze nel mese di luglio è fondato il palazzo Strozzi, per il quale sono presentati vari progetti (fra i quali uno di Giuliano da Sangallo), mentre l'ideazione dell'ornato lapideo del cortile (entro il 1491) e il cornicione (con sapienti ammorsature, allestito tra il maggio 1498 e il settembre 1500) spettano a Simone del Pollaiolo, detto il Cronaca. A partire dal 1489 Simone e Luigi Corsi ristrutturano il palazzo

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
			Corsi Horne. A Roma è in costruzione il palazzo Riario alla Cancelleria, nella cui progettazione sembra coinvolto Baccio Pontelli. A Venezia partecipano alla ricostruzione della scuola Grande di San Marco Pietro Lombardo (1489) e Mauro Codussi (1490); a quest'ultimo è dovuto lo scalone a "farfalla" (1494), che egli riproporrà nella scuola Grande di San Giovanni Evangelista (dal 1498). Francesco di Giorgio Martini rientra definitivamente a Siena, compiendo tuttavia successivamente ancora alcuni viaggi per richieste di pareri e di progetti. Dopo una lunga fase di preparazione, tra gli ultimi anni ottanta e i primi novanta Francesco attende probabilmente alla prima stesura dei suoi trattati di architettura (codici Laurenziano e Saluzziano). La seconda versione (codici Senese e Magliabechiano), riordinata e rivista rispetto alla precedente, seguirà entro la sua morte (1501).
1490		Tra il 1490 e il 1495 a Firenze Botticelli dipinge la *Calunnia di Apelle*. Intorno a quest'anno nella stessa città è in uso nelle botteghe il trattato per pittori di Piero della Francesca, il *De prospectiva pingendi*. Primo viaggio di Albrecht Dürer nell'Europa centrale (1490-94).	Benedetto da Maiano esegue il portico della chiesa di Santa Maria della Grazie ad Arezzo. Giuliano da Sangallo da quest'anno lavora alla realizzazione del palazzo Gondi a Firenze. A Crema Giovanni Battaggio inizia la costruzione di Santa Maria della Croce, poi completata dal Montanaro intorno al 1500. A Napoli l'umanista Giovanni Pontano fa erigere la propria cappella funeraria (1490-95). Negli anni novanta a Pavia per il palazzo Beccaria si adotta l'ordine architettonico in facciata. Leonardo, a Milano per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, progetta l'apparato teatrale astrologico-celebrativo della *Festa del Paradiso*, noto da fonti letterarie. Francesco di Giorgio Martini è a Milano, chiamato a consulto per la struttura del tiburio del duomo, e vi incontra Leonardo e Bramante, allora residenti nella città. Tra il 1490 e il 1500 l'innalzamento del tiburio (già impostato da Guiniforte Solari, responsabile della fabbrica dal 1469 al 1481) è continuato e concluso da Giovanni Antonio Amadeo, con Gian Giacomo Dolcebuono. Pietro Antonio Solari è a Mosca, dove resterà sino alla morte (1493), lavorando cospicuamente alla ricostruzione del Cremlino e al completamento del palazzo dei Diamanti.
1491	Ludovico il Moro sposa Isabella d'Este.	A Napoli sono pubblicati i dialoghi di genere satirico *Charon* e *Antonius* di Giovanni Pontano. A Firenze il 17 febbraio è messa in scena per la prima volta la sacra *Rappre-*	A Torino fino al 1496 lavora Meo del Caprina; il vescovo Domenico della Rovere gli affida il progetto e la realizzazione del duomo (consacrato nel 1505), che guarda alle contemporanee

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
		sentazione di San Giovanni e Paolo di Lorenzo de' Medici.	architetture romane. A Venezia Mauro Codussi inizia la costruzione della chiesa di Santa Maria Formosa. A Bologna si costruisce il palazzo Ghislieri. Giuliano da Sangallo inizia la progettazione del quadriportico di Santa Maria di Cestello. Francesco di Giorgio Martini è a Napoli presso Alfonso di Calabria, per fornire pareri e disegni di "fabriche et fortezze". Qui l'arcitetto si recherà nuovamente nel 1492 e poi nel 1495, probabilmente restandovi per l'intero anno. Il nuovo circuito difensivo esterno di castel Nuovo sarà iniziato su suo progetto nel 1494 e portato avanti da Antonio Marchesi da Settignano (distrutto).
1492	Nel mese di gennaio, con la caduta di Granada si compie l'ultimo atto della *reconquista* spagnola e si pone fine al dominio arabo in Spagna. Il 31 marzo i sovrani cattolici spagnoli Ferdinando e Isabella emanano un decreto di espulsione degli ebrei che determina una emigrazione di massa dai territori spagnoli, in gran parte verso l'Italia. L'8 aprile muore Lorenzo il Magnifico, promotore dell'alleanza tra Firenze, Milano e Napoli che ha garantito all'Italia un lungo periodo di relativa pace. Alla sua morte si rompe l'equilibrio raggiunto, con conseguenze disastrose per l'intera penisola. Il 25 luglio muore Innocenzo VIII e viene eletto pontefice lo spagnolo Alessandro VI (Rodrigo Borgia). Il 12 ottobre il genovese Cristoforo Colombo ottiene dai sovrani spagnoli l'appoggio per la spedizione con la quale raggiungerà il Nuovo Mondo.	Muore Piero della Francesca. A Roma Pinturicchio affresca l'appartamento Borgia in Vaticano (1492-94). Nella stessa città tra il 1492 e il 1493 vengono stampate le *Castigationes Plinianae* di Ermolao Barbaro. A Milano Franchino Gaffurio è *musicae professor* alla corte di Ludovico il Moro.	A Milano Ludovico il Moro fonda la tribuna di Santa Maria delle Grazie (luogo della sua sepoltura, insieme alla moglie Beatrice d'Este): su di un discusso progetto bramantesco nel 1497 Amadeo risulta essere appaltatore di materiali per la fabbrica. Certamente a Bramante, che forse assume anche il controllo del cantiere, il Moro commissiona i lavori della canonica di Sant'Ambrogio (realizzato il lato del chiostro contiguo alle cappelle rinnovate della chiesa, nel 1497 è iniziato quello verso l'antica chiesa di San Francesco). A partire da questo anno a Vigevano, presso Pavia, Bramante esegue il progetto urbanistico della piazza (poi modificato) e la decorazione pittorica dei suoi edifici. Per volere di Ercole I d'Este si inizia l'ampliamento di Ferrara, detto "addizione erculea" (1492-1504). A Pistoia Giuliano da Sangallo delinea, dal 1491, la chiesa della Madonna dell'Umiltà. Progetti (irrealizzati) di Francesco di Giorgio Martini e di Giuliano da Sangallo sono redatti per la nuova casa della Sapienza di Siena.
1493	Muore l'imperatore Federico III d'Asburgo e gli succede il figlio Massimiliano I.	Antonio Pollaiolo termina il monumento funebre di Sisto IV in San Pietro a Roma.	A Siena ha inizio la costruzione della chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, su progetto di Francesco di Giorgio, al quale è attribuita anche la villa Chigi alle Volte poco fuori città, iniziata forse nello stesso anno e conclusa nel 1505, probabilmente con coinvolgimento di Baldassarre Peruzzi (come per San Sebastiano). Antonio da Sangallo il Vecchio succede a Pontelli nell'incarico di architetto delle fortezze della Camera Apostolica e lavora al rafforzamento di Castel Sant'Angelo. In Gran Bretagna, a Canterbury, John Wastell costruisce la torre centrale (Bell Harry) della Cattedrale (1493-1505), esempio di gotico perpendicolare.

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1494	Il 25 gennaio muore Ferrante d'Aragona e gli succede sul trono di Napoli il figlio Alfonso II, che abdica poco dopo e cede la corona al figlio Ferdinando II, detto Ferrandino. L'imperatore Massimiliano sposa Bianca Sforza, nipote di Ludovico il Moro, che dopo la morte di Gian Galeazzo (ottobre) diventa duca di Milano. Nel mese di settembre il re di Francia Carlo VIII, sollecitato da Ludovico il Moro contro il re di Napoli, scende con il suo esercito in Italia con l'intenzione di impadronirsi del regno di Napoli. La discesa delle truppe francesi dà inizio a un lungo periodo di guerre e invasioni nella penisola. A Firenze è proclamata la repubblica (1494-1512) e i Medici vengono mandati in esilio. Inizia la predicazione politica del frate domenicano Girolamo Savonarola, ispiratore del governo repubblicano. Firenze trova un accordo con Carlo VIII e gli consente di proseguire la discesa verso il meridione. Pisa si libera dalla dominazione fiorentina e proclama la repubblica. Nel mese di dicembre le truppe francesi occupano Roma e il papa si rifugia in Castel Sant'Angelo.	Michelangelo è a Bologna, dove completa l'arca di san Domenico (1494-95). Albrecht Dürer è a Venezia. A Venezia Luca Pacioli pubblica la *Summa arithmeticae*, contenente nella prefazione un importante elenco di artisti fiorentini e dell'Italia settentrionale che si sono distinti nella prospettiva. Muore Boiardo, interrompendo bruscamente il terzo libro dell'*Orlando innamorato*, che l'anno successivo apparirà per la prima volta nell'edizione completa in tre libri (andata perduta). A Bologna sono dati alle stampe le *Stanze* e l'*Orfeo* di Poliziano, che muore poco dopo a Firenze.	La breve durata del regno di Alfonso II d'Aragona non consente la realizzazione del grandioso progetto che avrebbe reso Napoli "la più necta e polita città di tutta Europa" (Summonte). A Reggio Calabria è documentata la presenza di Baccio Pontelli per lavori nel cantiere del castello dietro raccomandazione di Francesco di Giorgio. A Ferrara inizia la trasformazione della chiesa di Santa Maria in Vado.
1495	I francesi entrano a Napoli e il re Ferdinando II fugge in Sicilia. Per timore del consolidarsi di un'eccessiva potenza di Carlo VIII in Italia, i precedenti alleati lo abbandonano. Si forma così una lega antifrancese (l'imperatore, il papa, i sovrani spagnoli, Venezia e Milano). Carlo VIII abbandona Napoli e si ritira verso nord. Stipula in seguito un accordo con Ludovico il Moro, che abbandona la lega.	A Milano Leonardo inizia il *Cenacolo* nel refettorio di Santa Maria delle Grazie (1495 circa).	Giuliano da Sangallo è a Savona, al seguito del cardinale Giuliano della Rovere, per il quale inizia la costruzione del palazzo: nel maggio 1496 la facciata sarà realizzata sino a tutto il primo ordine. Nello stesso periodo Giuliano segue il cardinale in Francia, dove incontra Carlo VIII; dal 26 aprile al 4 maggio è in Provenza, come egli stesso annota nel codice Barberiniano. A Firenze Simone del Pollaiolo detto il Cronaca è capomastro per i lavori condotti nella sala del Consiglio Maggiore nel palazzo della Signoria (luglio 1495-dicembre 1496, con manomissioni e ripristini successivi) e nell'Opera del Duomo (dal giugno 1495 fino alla morte). A Ferrara viene demolita e ricostruita la chiesa di San Francesco. Il 27 novembre Francesco di Giorgio Martini fa brillare la mina che determina la caduta di castel Nuovo, occupato dai francesi di Carlo VIII, episodio ricordato come il primo impiego militare di mine. Inoltre effettua anche ispezioni e dà disegni per fortificazioni nel Regno.
1496	L'imperatore Massimiliano, sollecitato da Alessandro VI, tenta di contrastare i francesi in Italia, ma senza successo. Il 5 ottobre muore il re di Napoli Ferdinando II e gli succede lo zio Federico, figlio di Ferdinando I. Filippo il Bello, figlio di Massimiliano d'Asburgo, sposa l'erede al trono spagnolo, Giovanna, e pone così le basi per la presenza asburgica nella penisola iberica.	Michelangelo giunge da Firenze a Roma, dove è ospite del cardinale Raffaele Riario. Al cardinale Michelangelo era certamente già noto per il *Cupido dormiente* che gli era stato venduto, come scultura antica, da un mercante. Franchino Gaffurio pubblica il trattato *Practica musicae*.	A Milano Leonardo esegue le scene per un dramma mitologico, la *Danae* di Baldassarre Taccone, nel palazzo di Gian Francesco Severino, dove progetta un palcoscenico girevole che resterà a lungo un *unicum* tipologico. A Bologna si apre la grande via Imperiale (1496-99).

	Società e politica	Arte e cultura	Architettura
1497	Il 12 maggio Alessandro VI scomunica Girolamo Savonarola, la cui popolarità a Firenze va ormai calando.	A Mantova Mantegna consegna il *Parnaso*, il primo dipinto per lo studiolo di Isabella d'Este. A Roma, circa in quest'anno, Pollaiolo termina la tomba di Innocenzo VIII in San Pietro. Tra il 1497 e il 1498 Luca Signorelli affresca le dieci *Storie di san Benedetto* nel chiostro di Monteoliveto Maggiore. Luca Pacioli scrive il *De divina proportione* (pubblicato nel 1509 a Venezia). Michele Marullo Tarcaniota pubblica gli *Hymni naturales*, con ampi riferimenti a Lucrezio, e gli *Epigrammata*.	A Venezia Mauro Codussi inizia la costruzione della chiesa di San Giovanni Crisostomo. A Bologna si costruisce il palazzo Felicini-Calzolari. Giuliano da Sangallo rientra a Firenze.
1498	Nel mese di maggio Girolamo Savonarola viene processato, condannato a morte, impiccato (23 maggio) e bruciato sul rogo come eretico. Muore Carlo VIII e il regno di Francia passa a Luigi XII, che rinnova le ostilità contro Ludovico il Moro e trova un alleato nel pontefice Alessandro VI.	Contratto per la *Pietà* di Michelangelo, terminata entro il 1499. A Venezia l'edizione aldina degli *Opera* del Poliziano, curata da amici e allievi, diffonde il suo lavoro di poeta latino e di filologo.	A Milano Ascanio Sforza affida a Bramante la ricostruzione dei chiostri di Sant'Ambrogio, importante tappa per la elaborazione degli ordini vitruviani alla fine del secolo. Giacomo Cozzarelli realizza a Siena la chiesa di Santo Spirito (1498-1504), con riferimenti alle semplificazioni linguistiche adottate da Francesco di Giorgio. A Ferrara inizia la trasformazione della chiesa di San Nicolò.
1499	Il 15 aprile Luigi XII di Francia stipula il trattato di Blois con Venezia per la spartizione del ducato di Milano. Le truppe francesi, ottenuto l'appoggio del papa, scendono in Italia e Ludovico il Moro fugge da Milano. Cesare Borgia, detto il Valentino, figlio di Alessandro VI, ottiene dal re di Francia la contea del Valentinois e dà inizio – con le truppe pontificie e francesi – a una serie di conquiste volte alla formazione di un principato nell'Italia centrale. L'11 dicembre si impadronisce di Imola, il 12 gennaio 1500 di Forlì. Le conquiste si interrompono quando Luigi XII richiama l'esercito francese per combattere contro Ludovico il Moro.	A Milano, in seguito alla cacciata di Ludovico il Moro, letterati e artisti si allontanano dalla corte, tra cui Bramante, che si reca a Roma, e Leonardo, che si dirige a Mantova. A Venezia Aldo Manuzio pubblica la *Hypnerotomachia Poliphili*, romanzo allegorico di Francesco Colonna. Giovanni Pontano compone l'*Actius*, dialogo riguardante la storia della retorica dedicato a Sannazaro.	Francesco di Giorgio torna per breve tempo a Urbino, e nell'anno seguente sembra si rechi a Loreto, dove fornisce indicazioni per l'acquedotto e le fortificazioni. A Ferrara si costruisce la nuova abside del duomo (1499-1500).
1500	Ludovico il Moro, rientrato nel ducato di Milano con milizie svizzere, respinge i francesi oltre il Ticino, ma è catturato e mandato prigioniero in Francia. Il re di Francia Luigi XII e il sovrano spagnolo Ferdinando il Cattolico stipulano il trattato di Granada, che stabilisce la spartizione dell'Italia meridionale tra francesi e spagnoli. Cesare Borgia rientra a Roma e viene celebrato da solenni festeggiamenti che richiamano il trionfo di Giulio Cesare. Il pontefice lo nomina gonfaloniere della Chiesa. Riprendono le conquiste in Romagna (Cesena e Pesaro), legittimate dal papa, che accusa i signori di Rimini, Faenza e Pesaro di infedeltà nei confronti della Chiesa. L'anno successivo il Borgia viene nominato duca di Romagna. Il suo dominio andrà completamente perduto alla morte del padre (1503). A Roma si celebra il giubileo.	Perugino porta a termine gli affreschi della sala delle Udienze nel collegio del Cambio a Perugia. Luca Signorelli lavora agli affreschi della cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto (iniziati nel 1499). Gentile Bellini lavora ai "teleri" della scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia, che terminerà nel 1501. Al giovane Raffaello è commissionata la *Pala di san Nicola da Tolentino* per la chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello. A Roma muore Serafino Aquilano, poeta improvvisatore, musico e autore teatrale, popolarissimo e quasi conteso dalle corti italiane. A Venezia sono stampate in volgare le *Epistole* di santa Caterina da Siena.	Bramante inizia a realizzare a Roma il chiostro di Santa Maria della Pace per il cardinale Oliviero Carafa (1500-4).

BIBLIOTECA NAZIONALE NAPOLI

Bibliografia

La presente bibliografia rinuncia volutamente alla completezza e propone una selezione bibliografica utile al lettore che voglia avvicinarsi ai testi più importanti e recenti sui quali fondare ulteriori ricerche.
Dopo un'indicazione di *testi generali*, la prima sezione dedicata ai *testi specifici* segue l'ordine dei capitoli del volume ed è opera dei singoli autori, che sintetizzano liberamente, e talora integrano, le indicazioni bibliografiche riportate in nota. La seconda sezione è ordinata per rendere più facilmente identificabile, tramite una selezione, la bibliografia essenziale specificamente dedicata ai *singoli architetti*.
Non sono stati generalmente menzionati i manuali di storia dell'arte e le voci delle enciclopedie più note.
Le indicazioni bibliografiche in nota ai capitoli sono raggiungibili tramite gli indici del volume.

Testi generali

La selezione bibliografica si limita volutamente ai testi dedicati all'architettura del Quattrocento, ma è evidente che, soprattutto per quanto riguarda i primi testi generali, numerose sono le sintesi dedicate alla più ampia periodizzazione del Rinascimento che si lega a J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1867 (trad. it. Firenze 1899) e a H. Wölfflin, *Renaissace und Barock*, München 1888 (trad. it. Firenze 1928) e *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899. Costituiscono punto di riferimento anche gli studi di E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I-III, Paris 1889-95. Si occupano espressamente di architettura le ricerche e le raccolte di rilievi di C. Stegmann, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, I-XII, München 1885-1909, seguite nei primi del Novecento da P. Frankl, *Die Renaissance-Architektur in Italien*, Leipzig 1912 e J. Durm, *Die Baukunst der Renaissance*, Leipzig 1914. P. Frankl, *Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*, Leipzig 1914, estende la trattazione dell'architettura rinascimentale nel confronto con l'architettura barocca e successiva. Dello stesso anno è la discussione critica di G. Scott, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, London 1914 (trad. it. Firenze 1939). Più decisamente rivolto alla prima fase dell'architettura del Rinascimento è J. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance*, Stuttgart 1920. In Italia, dopo la pionieristica sintesi di A. Ricci, *Storia dell'architettura in Italia*, I-III, Modena 1857-59 e l'edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari annotate da G. Milanesi (1878-85), è A. Venturi che produce un ricco e fondamentale contributo sull'*Architettura del Quattrocento*, I-II parte, nel quadro della sua *Storia dell'arte italiana*, vol. VIII, Milano 1923-24.
Gli ambiti della ricerca filologica, stilistica o su personalità artistiche si ampliano nel dopoguerra in direzione di interpretazioni sociologiche e iconografiche, e anche tramite l'applicazione di diversi metodi di analisi. Quella iconologica viene introdotta nella storia dell'architettura del Rinascimento da R. Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, London 1949 (trad. it. Torino 1964), mentre le connessioni tra cultura e produzione artistica vengono particolarmente esaminate da A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959 (trad. it. Torino 1964), autore di due studi, *Renaissance méridionale*, Paris 1965 (trad. it. Milano 1965) e *Le grand atelier d'Italie 1460-1500*, Paris 1965 (trad. it. Milano 1966), ove l'architettura entra in stretta connessione con le altre arti. Nella stessa serie editoriale la produzione artistica del primo Quattrocento viene affrontata da L. Heydenreich, *Eclosion de la Renaissance. Italie 1400-1460*, Paris 1972 (trad. it. Milano 1979), autore della sintesi dedicata espressamente all'architettura del Quattrocento nel volume di L. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974 (2a ed. a cura di P. Davies, New Haven-London 1996). Preceduta da quella di P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1965 (trad. it. Roma-Bari 1977; cfr. id., *Architettura del Rinascimento*, Milano 1971), e da quella di L. Benevolo, *L'architettura del Rinascimento*, I-II, Bari 1968, che propone una più ampia periodizzazione del Rinascimento, quello di Heydenreich resta sino a oggi il più importante studio d'insieme sull'architettura del periodo e un fondamentale riferimento. Saggi di sintesi sono stati recentemente pubblicati in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994.
La ricerca sui rapporti con l'antico riconsiderata da E. Panofsky nel suo fondamentale contributo *Renaissance and Renascences in western art*, Stockholm 1960 (trad. it. Milano 1971), viene ripresa tra i primi per l'architettura da H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in R.R.Bogar (a cura di), *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, London 1971, pp. 269-287, mentre procedono numerosi altri studi, tra i quali quelli raccolti in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I-III, Torino 1984-86, tra i quali per gli studi vitruviani si veda P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, III, pp. 5-85, e per i disegni di architettura A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, ibid., pp. 89-147. Un rinnovato interesse verso il disegno di architettura era stato manifestato da W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1956, pp. 193-226; cfr. il più recente H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988. Nell'ambito dello studio dei rapporti con l'antico, uno specifico contributo è dato dalla ripresa in esame degli ordini architettonici e delle proporzioni: valgano come esempi gli studi presentati nel convegno dedicato a *Filippo Brunelleschi. la sua opera e il suo tempo*, I-II, Firenze 1977-80, ove si osserva anche l'affacciarsi di studi sulla costruzione che seguitano quelli di P. Sanpaolesi, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Roma 1941, e quelli di J. S. Ackerman, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 13, 1954, 3, pp. 3-11.
Seguitando le ricerche storico-artistiche di E. Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art*, in *Italian Renaissance Studies. A Tribute to the late Cecilia M. Ady*, London 1960, pp. 279-311

(trad. it. *Norma e forma*, Torino 1973, pp. 51-83) e di M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972 (trad.it. Torino 1978) maggiore attenzione è rivolta dalla critica anche alla committenza e all'economia, come nel caso dei due contributi di R. A. Goldthwaite, *The Building of Reinassance Florence. An Economic and Social History*, Baltimora 1980 (trad. it. Bologna 1984) e B. Preyer, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I-II, London 1981, II, pp. 155-237.

Nuova attenzione viene anche data alle macchine da costruzione e da guerra, seguitando W. Parson, *Engineers and Engineering of the Renaissance*, Baltimore 1939; P. Rossi, *I filosofi e le macchine* (1400-1700), Milano 1962; e B. Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris 1964 (trad. it. Milano 1972), come nel caso di F. D. Praeger, G. Scaglia, *Brunelleschi. Studies of his technology and inventions*, Cambridge (Mass.)-London 1970, e F. D. Praeger, G. Scaglia, *Mariano Taccola and his Book "De Ingeneis"*, Cambridge M.-London 1972; P. Galluzzi, (a cura di), *Leonardo da Vinci. Engineer and Architect*, Montreal 1987, e P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991. In connessione con quello delle macchine, lo studio dell'architettura militare del Quattrocento viene sottratto all'ambito specialistico degli storici militari a partire da H. De La Croix, *The Literature on Fortification in Renaissance Italy*, in "Technology and Culture", VI, 1963, 1, pp. 30-50 e J. R. Hale, *The Early Development of the Bastion: an Italian Chronology*, in *Europe in the Late Middle Ages*, London 1965, p. 466 sgg., con numerosi, successivi contributi, tra cui si veda P. Marconi (a cura di), *I castelli. Architettura e difesa del territorio tra Medioevo e Rinascimento*, Novara 1978. Il tema della città ideale viene ampiamente dibattuto da diversi punti di vista, per i quali si vedano E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965; H. Rosenau, *The Ideal city*, London 1959; H. De La Croix, *Military considerations in city planning: fortifications*, New York 1972; P. Marconi, F. P. Fiore, G. Muratore, E. Valeriani, *La città come forma simbolica*, Roma 1973.

Per quanto riguarda l'inquadramento nella realtà europea, dopo N. Pevsner, *An outline of European Architecture*, Harmondsworth 1943 (trad. it. Bari 1959), felice sintesi che dedica tuttavia ben poco spazio al XV secolo, la prima trattazione dell'architettura italiana accanto a quella dei paesi europei si trova in M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari 1969, da riconsiderare sulla base dei più recenti contributi dell'autore e in particolare del suo *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992. Utili accostamenti all'architettura tardo-gotica europea sono nel recente contributo di V. Franchetti Pardo, *L'architettura del tardo Medioevo*, in R. Bonelli, C. Bozzoni, V. Franchetti Pardo, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari 1997, pp. 381-626.

Dopo la magistrale sintesi di J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (trad. it. Firenze 1935; 3a ed. agg. O. Kurtz 1964), l'argomento è stato affrontato da molti, tra i quali si possono ricordare qui A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, London 1940 (trad. it. Torino 1966); E. G. Holt, *A Documentary History of Art*, I-II, Garden City (N.Y.) 1957; R. De Fusco, *Il Codice dell'architettura*, Napoli 1968 (4a ed.); H.W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari 1988 (1a ed. München 1985). Numerosi sono i trattati o gli scritti che hanno trovato pubblicazione commentata e annotata, a cominciare da quelli di L. B. Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio (Milano 1966, 1972, 1967), come indicato di seguito in bibliografia. Dopo la parziale traduzione del *De Architectura* di Vitruvio eseguita da S. Ferri, *Vitruvio, Architettura. Dai libri I-VII*, Roma 1960, si veda ora Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. e comm. di A. Corso e E. Romano, I-II, Torino 1997.

(F. P. Fiore)

Testi specifici per argomento

Brunelleschi

Volendo dare sintetiche indicazioni bibliografiche sul Brunelleschi – naturalmente condizionate da personali preferenze – segnalerei innanzitutto la *Vita* del Brunelleschi (a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano 1976) ormai dimostrata opera di Antonio di Tuccio Manetti, senza trascurare la divertente lettura della *Novella del Grasso*.

Per una ricostruzione filologica (ma anche necessariamente interpretativa) della figura e dell'attività del Brunelleschi, con ampie raccolte di dati e documenti: C. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892 (ed. it. Firenze 1979) e specialmente – anche per aggiornamenti e riprese di precedenti studi dall'autore – H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980; id., *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993. Per una corretta interpretazione dei dati storici "oggettivi" è tuttavia necessario integrare questi ultimi soprattutto con l'esame diretto delle opere e dei disegni di rilievo (in generale piuttosto affidabili quelli in C. Stegman, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, München 1885-93).

Tra le recenti monografie essenzialmente volte all'interpretazione critica della figura e dell'opera del Brunelleschi segnaliamo, tra quelle più rappresentative di posizioni tra loro anche accentuatamente diverse (e non sempre in tutto condivise da chi scrive): G. C. Argan, *Brunelleschi*, Milano 1955 (che tende a mettere a fuoco, illustrando le diverse opere, la singolare personalità dell'uomo e dell'artista, a confronto con la società e la cultura del tempo e come fondatore del Rinascimento); E. Luporini, *Brunelleschi, forma e ragione*, Milano 1964 (attraverso l'analisi formale, nega, in opposizione ad altri studiosi, un vero sviluppo del tempo – dal "lineare" al "plastico" e dal "gotico" al "classico" – del linguaggio del Brunelleschi, sempre fedele invece a un ideale razionale che si esplica specialmente nella visione prospettica e che pure è aperto a problematiche esperienze); E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976 e 1983 (monumentale monografia critica di base volta a ricostruire – anche con il contributo di collaboratori – la personalità e l'insieme dell'attività dell'artista, senza trascurare l'opera di scultore né gli interessi tecnici e scientifici); H. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, London 1990 (particolarmente importante per i rapporti del Brunelleschi con il Medioevo non solo fiorentino). Per varie precisazioni su opere o aspetti significativi dell'opera del Brunelleschi e specialmente per il suo inserimento nel mondo socio-politico, culturale e scientifico fiorentino del tempo, è utile la lettura di alcuni saggi in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo* (atti del Congresso Internazionale del 1977), 2 voll., Firenze 1980.

Per la bibliografia specifica sulle singole opere del Brunelleschi, vedi quella indicata nelle diverse note al testo. Per i tanti contributi bibliografici precedenti il 1977, brevemente ma utilmente commentati, vedi C. Bozzoni e G. Carbonara, *Filippo Brunelleschi. Saggio di bibliografia*, 2 voll., Roma 1977 e 1978.

Sul Ghiberti anche architetto, R. Krautheimer e T. Krautheimer Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956 e ed. successive; G. Marchini, *Ghiberti architetto*, Firenze 1978. Su Donatello, H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957 e ed. successive; J. Pope Hennessy, *Donatello*, Firenze 1985. Su Michelozzo, H. Mc Neal Caplow, *Michelozzo*, New York 1977; M. Ferrara e F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, con documenti e bibliografia. Per un inquadramento complessivo e aggiornamenti bibliografici, L. Berti e A. Paolucci (a cura di), *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, Milano 1990.

(A. Bruschi)

Alberti

Bibliografie. La letteratura su Alberti, scrittore, trattatista e architetto è vasta: questa nota costituisce un primo orientamento, non una bibliografia completa. Le bibliografie più utili sono: Grayson e Argan, s.v. *Alberti*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, I, 1960, pp. 702-709; J. Gadol, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago-London, 1969; G. Morolli, *Saggio di bibliografia albertiana*, in "Studi e Documenti di Architettura", 1, 1972, pp. 11-56; C. Grayson, *L. B. Alberti*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1985; P. Davies e D. Hemsoll, s.v. *Alberti*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, pp. 568-569; P. von Naredi-Rainer, in Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 2, München-Leipzig 1992, pp. 87-91. Vedi pure le bibliografie contenute nelle monografie di Borsi e di Jarzombek, e nell'edizione degli *Apologhi* (1989), citate sotto.

Le opere letterarie di Alberti. Non è possibile separare nettamente l'attività di Alberti umanista e scrittore da quella di Alberti architetto: tutte le sue opere sono in qualche modo pertinenti al suo approccio all'architettura.

Raccolte più vecchie delle opere di Alberti sono: *Opuscoli morali*, a cura di Cosimo Bartoli, Venezia 1568; *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, a cura di A. Bonucci, Firenze, 1843-49, 5 voll. (raccolta in gran parte superata; contiene anche testi apocrifi). Particolarmente importante è *Opere Volgari*, a cura di Cecil Grayson, Bari 1973, 4 voll., edizione basata su una scrupolosa ricerca filologica; contiene, fra l'altro, *Della Famiglia*, *Della tranquillità dell'animo* (la versione in volgare del *Profugiorum ab aerumna libri III*), i *Ludi Rerum Mathematicarum* (in volgare), *De Iciarchia* (in volgare), *Teogenio*, e le poche ma importanti lettere volgari, fra cui le famose lettere sul tempio Malatestiano e Sant'Andrea. Nella stessa raccolta è la *Gramma-*

tica della lingua toscana (III, pp. 177-193) e il breve scritto *Villa* (I, pp. 359-363). Alcune opere latine sono state pubblicate da G. Mancini (L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze 1890). Tra edizioni recenti di opere albertiane sono: *Opuscoli inediti di L. B. Alberti: Musca, Vita S. Potiti*, a cura di C. Grayson, Firenze 1954; *Intercenali inediti*, a cura di E. Garin, Firenze 1965; *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di L. Goggi Carotti, Firenze 1976; *Momo o del principe*, edizione critica e traduzione a cura di R. Consolo, introduzione di A. di Grado, presentazione di N. Balestrini, Genova 1986; *Apologhi*, testo latino a fronte, a cura di M. Ciccuto, Milano 1989; *Profugiorum ab aerumna libri*, a cura di G. Ponte, 1988; *De Equo Animante*, edizione bilingue, con una presentazione di C. B. Schmitt, a cura di A. Videtta, Napoli 1991; *'Grammatichetta' e altri scritti sul volgare*, (Testi e documenti di letteratura e di lingua, XVIII), Roma 1996.

Il libro di Alberti sulla pittura è stato pubblicato con i testi originali in latino e in italiano in L. B. Alberti, *On Painting and on Sculpture. The Latin texts of 'De Pictura' and 'De Statua', edited with translations and introduction and notes by Cecil Grayson*, London 1972; la versione italiana appare anche in *Opere Volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973, pp. 7-110. Di prossima pubblicazione è una nuova edizione del *De Statua*, curata da M. Collareta. La descrizione albertiana della pianta di Roma, rilevata con un particolare strumento, è pubblicata da L. Vagnetti, G. Orlandi, *Lo 'Descriptio Urbis Romae' di L. B. Alberti*, in "Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova", 1, 1968, p. 68 sgg.

Il De re aedificatoria. Il trattato apparve per la prima volta a Firenze nel 1485; questa edizione è riprodotta nel libro di H.-K. Lücke (vedi sotto). Indispensabile è L. B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966. Questa edizione tiene conto non solo del testo della *editio princeps* del 1485, ma pure dei manoscritti: è da notare, però, che le varianti dell'importante manoscritto di Chicago (che comprendono molte letture convincenti e molti brani di testo omessi nelle altre versioni) sono indicate solo in appendice, e non integrate nel testo. Questa mancanza è in parte colmata nella nuova versione della traduzione di Orlandi (L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Milano 1989, e nella traduzione inglese di Rykwert, Leach, Tavernor (L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, Cambridge [Mass.] and London 1988). Questa versione inglese è anche utile per l'interpretazione che offre del testo, e per il glossario, le note e l'indice. Una nuova edizione critica è in preparazione da C. Colombo Pasinetti.

Per un aggiornamento sui manoscritti e i problemi che sollevano vedi: G. Orlandi, *Le prime fasi nella diffusione del Trattato architettonico albertiano*, in J. Rykwert, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Milano 1994, pp. 96-105. Per l'analisi del lessico, della terminologia e quindi del pensiero albertiano sono indispensabili H.-K. Lücke, *Index verborum* (con facsimile dell'*editio princeps* del 1485), 5 voll., München 1975-79, e Javier Fresnillo Núnez, *Leon Battista Alberti: De re aedificatoria, A Lemmatized Concordance*, 3 voll., Hildesheim-Zürich-New York 1996. Di grande importanza nella diffusione delle idee di Alberti sono state le traduzioni italiane (di P. Lauro, Venezia, 1546; di C. Bartoli, Firenze 1550 e Venezia 1565); francese (di J. Martin, Paris 1553); spagnola (di F. Lozano, Madrid 1582). Vedi anche P. Tibaldi, *L'architettura di Leon Battista Alberti nel commento di Pellegrino Tibaldi*, edizione critica e apparata delle varianti di S. Orlando, esegesi e saggio introduttivo di G. Simoncini, Roma 1988.

La biografia. L'importante autobiografia di Alberti descrive solo la prima parte della sua vita: R. Fubini, A. Menci Gallorini (a cura di), *L'autobiografia di L. B. Alberti. Studio ed edizione*, in "Rinascimento", 12, 1972, pp. 21-78. La *vita di Alberti* di Giorgio Vasari fu pubblicata per la prima volta nel 1550 (G. Vasari, *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 L. Bellosi, A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino 1986, pp. 354-358 e in versione ampliata nel 1568 (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-85, ristampa 1973, II, pp. 535-548). La vita di Vasari – dove vengono menzionati il tempio Malatestiano, la facciata di Santa Maria Novella, il palazzo Rucellai, la capella Rucellai, il Santo Sepolcro e la loggia Rucellai (che Vasari attribuisce ad Alberti -- attribuzione respinta dalla critica recente), il coro del la SS. Annunziata e Sant'Andrea a Mantova – poneva le basi per una lettura di Alberti non solo come grande teorico e trattatista, ma come artista dilettante e architetto. Fondamentale è G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1911 (ristampa Roma 1971). Vedi anche G. Mancini, *Il testamento di Leon Battista Alberti*, in "Archivio Storico Italiano", 1914, p. 20 sgg.; C. Ceschi, *La madre di Leon Battista Alberti*, in "Bollettino d'Arte", 1948, pp. 191-192.

Alberti architetto. L. H. Heydenreich, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy, 1400-1600*, Harmondsworth 1974, pp. 27-38; F. Borsi, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Milano 1975 (ristampa con aggiunte 1986) offre una generale discussione dell'architettura di Alberti, arricchita da molte illustrazioni, da un' ampia bibliografia e da un'antologia (curata da G. Morolli) di testi dal Quattrocento in poi in cui Alberti viene menzionato. Molto più breve, ma aggiornata, è P. Davies, D. Hemsoll, *Alberti, Leon Battista*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, 1, pp. 555-569. Vedi anche: H. Lorenz, *Zur Architektur L. B. Albertis: die Kirchenfassade*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 29, 1976, pp. 65-100. Il massiccio catalogo della mostra mantovana del 1994 (*Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert e A. Engel, Milano, 1994) nonostante la presenza di molti saggi e schede di valore, non presenta l'opera architettonica dell'Alberti nel suo insieme, non offre schede sugli edifici singoli, e non contiene né una bibliografia, né un indice: per un'ottima recensione della mostra vedi F. P. Fiore in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 54, 1995, pp. 227-232.

Il pensiero e la teoria dell'architettura. Il pensiero di Alberti è discusso da P. H. Michel, *Un idéal humaine au XVe siècle: la pensée de L. B. Alberti*, Paris 1930; E. Garin, *Il pensiero di L. B. Alberti: caratteri e contrasti*, in "Rinascimento", 1972, pp. 1-20; E. Garin, *Il pensiero di L. B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, in *Convegno internazionale indetto nel quinto centenario di L. B. Alberti* (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972), Roma 1974, pp. 21-41; C. Grayson, *The Humanism of Alberti*, in "Italian Studies", 1957, pp. 37-56; Francoise Choay, *La règle et le modèle: sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1980; M. Jarzombek, *On Leon Baptista Alberti: his literary and aesthetic theories*, Cambridge (Mass.) 1989.

Tra i molti contributi riguardanti il *De re aedificatoria*, le sue fonti e le idee di Alberti sull'architettura, si può segnalare: M. Gosebruch, *"Varietà" bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, 1957, pp. 229-238; C. Grayson, *The composition of L. B. Alberti's 'Decem libri de re aedificatoria'*, in "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 1960, pp. 152-161; V. Zoubov, *Leon Battista Alberti et les Auteurs du Moyen Age*, in "Medieval and Renaissance Studies", 1958, pp. 245-266; R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, pp. 42-52 (anche in R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, 1969, p. 323 sgg.); J. Białostocki, *The power of beauty. A Utopian idea of Leon Battista Alberti*, in *Studien zur Toskanischen Kunst, Festschrift für L. H. Heydenreich*, München 1964, pp. 13-19; H. Klotz, *Leon Battista Albertis De re aedificatoria in Theorie und Praxis*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 32, 1969, pp. 93-103; J. Onians, *Alberti and Filarete. A study in their sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1971, pp. 96-114; Christine Smith, *Architecture in the culture of early Renaissance humanism: ethics, aesthetics, and eloquence, 1400-1470*, Oxford 1992, pp. 3-97; Hans-Karl Lücke, *Alberti, Vitruvio e Cicerone*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, pp. 70-95. Punto di partenza per la discussione del rapporto di Alberti con l'architettura antica rimane R. Wittkower, *Alberti's approach to Antiquity*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 4, 1940-41, pp. 1-18, e R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949 e 1952, pp. 29-49 (trad. it.: *Principi architettonici nell'età dell' Umanesimo*, Torino 1964). Per il lessico di Alberti, e il suo uso degli ordini: A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'emploi des ordres à la Renaissance; actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*, Paris 1992, pp. 11-57, C. Syndikus, *Leon Battista Alberti, Das Bauornament*, in *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 4, Münster 1996.

Progettazione disegno, proporzioni. S. Lang, *"De Lineamentis", Leon Battista Alberti's use of a technical term*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 28, 1965, pp. 331-335; E. Battisti, *Il metodo progettuale secondo il "De re aedificatoria" di Leon Battista Alberti*, in *Sant'Andrea di Mantova e L. B. Alberti, Atti del Convegno di Studi, Mantova, 25-26 aprile 1972*, Mantova 1974, pp. 131-156; H. Burns, *A drawing by L. B. Alberti*, in "Architectural Design", 49, 1979, 5-6, pp. 45-56; H. Burns, *Un disegno architettonico di Alberti*

e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera, il suo tempo*, Firenze 1980, vol. 2, pp. 105-123; G. Petrini, *Ricerche sui sistemi proporzionali del Tempio Malatestiano*, in "Romagna arte e storia", 1981, pp. 35-50; P. von Naredi-Rainer, *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano, 1994, pp. 292-299; R. Tavernor, *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano, 1994, pp. 300-315.

Alberti a Roma. L'attività – o mancanza di attività – di Alberti progettista a Roma, è discussa da C. W. Westfall, *In this most perfect paradise: Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-1455*, University Park and London 1974 (trad. it. Roma 1984); C. Burroughs, *From Signs to Design: environmental process and reform in early Renaissance Rome*, Cambridge (Mass.) and London 1990; M. Tafuri, *"Cives esse non licere". Nicolò V e Leon Battista Alberti*, in M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, pp. 32-88; C. Burroughs, *Alberti e Roma*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano, 1994, pp. 134-157.

Tempio Malatestiano. I fondamentali contributi riguardanti il tempio Malatestiano sono: C. Ricci, *Il Tempio Malatestiano*, Milano-Roma 1924 (ristampa con importante appendice di P. G. Pasini, *Cinquant'anni di studi sul Tempio Malatestiano*, Rimini 1974); C. Hope, *The early history of the Tempio Malatestiano*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 55, 1992, pp. 51-154.

Palazzo Rucellai, la cappella Rucellai e la facciata di Santa Maria Novella. B. Preyer, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. II. A Florentine Patrician and his Palace*, con saggi di F. W. Kent, A. Perosa, B. Preyer, P. Sanpaolesi e R. Salvini, introduzione di N. Rubinstein, (*Studies of the Warburg Institute*, 24), a cura di J. B. Trapp, London 1981, pp. 155-207. Nello stesso volume (pp. 9-95) F. W. Kent, *The making of a Renaissance patron of the arts*, è pure molto importante, anche per tutti gli edifici eseguiti per Rucellai secondo progetti albertiani. Vedi anche K. W. Forster, *The palazzo Rucellai and questions of typology in the development of Renaissance buildings*, in "Art Bulletin", 58, 1976, pp. 109-113; M. Naldini, D. Taddei, *La piazza, la loggia, il palazzo Rucellai*, Firenze 1989.

Sulla cappella Rucellai: Ludwig H. Heydenreich, *Die Capella Rucellai von San Pancrazio in Florenz*, in *De Artibus opuscula XL. Essays in honour of E. Panofsky*, 1961, pp. 219-229; M. Dezzi Bardeschi, *Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro (nuovi documenti)*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XIII, 1966, 73-78, pp. 1-66; F. W. Kent, *Letters genuine and spurious of Giovanni Rucellai*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 37, 1974, pp. 342-349. Per la facciata di Santa Maria Novella: M. Dezzi Bardeschi, *La facciata di Santa Maria Novella a Firenze, Collana di rilievi architettonici a cura dell'Istituto di Restauro dei Monumenti dell'Università di Firenze*, Pisa 1970.

Per la loggia Rucellai: B. Preyer, *The Rucellai Loggia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1977, pp. 183-198.

Alberti e Mantova. Per il coinvolgimento di Alberti nel rinnovamento generale della città da parte di Ludovico Gonzaga: M. Dall'Acqua, *Storia di un progetto albertiano non realizzato: la ricostruzione della rotonda di San Lorenzo in Mantova*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del Convegno 1972*, Mantova 1974, pp. 229-236; P. Carpeggiani, *"Renovatio urbis". Strategie urbane a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga (1444-1478)*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert e A. Engel, Milano 1994, pp. 178-185; K. W. Forster, *Templum, Laubia, Figura: l'architettura di Alberti per una nuova Mantova*, ibid., pp. 162-177.

Su San Sebastiano: H. Saalman, *Alberti's San Sebastiano in Mantua*, in *Renaissance Studies in Honor of Craigh Hugh Smyth*, Firenze 1985, pp. 643-652; A. Calzona, L. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994, su San Sebastiano costituisce un esame attento della struttura e della documentazione. Manca una simile pubblicazione su Sant'Andrea; gli studi essenziali sono: E. J. Johnson, *New information on the date of the Latin cross plan of Sant'Andrea in Mantua*, in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del Convegno 1972*, Mantova 1974, pp. 275-281; E. J. Johnson, *S. Andrea in Mantua. The Building History*, University Park and London 1975; D. S. Chambers, *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga Patronage 1460-1472*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 40, 1977, pp. 99-127 (l'autore stabilisce il quadro storico della ricostruzione della chiesa e rettifica alcuni errori d'interpretazione di Johnson); P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del principe*, Mantova 1987; H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recent excavations under the ombrellone of Sant'Andrea in Mantua: a preliminary report*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992, pp. 357-376 (e in versione italiana, H. Saalman, L. Volpi Ghirardini, A. Law, *Recenti scavi sotto l'"ombrellone" di Sant'Andrea Mantova*, in "Atti e Memorie, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti", Mantova, n.s., 60, 1992, pp. 165-190); L. Volpi Ghirardini, *Sulle tracce dell'Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. L'avvio di un'analisi archeologica e iconometrica*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano, 1994, pp. 224-241 (altre relazioni di L. Volpi Ghirardini sono citate nelle note del saggio).

Per il progetto di Alberti per Sant'Andrea vedi: E. Hubala, *L. B. Albertis Langhaus von Sant'Andrea in Mantua*, in *Festschrift für Kurt Badt*, 1961, p. 83 sgg.; R. Krautheimer, *Alberti's Templum Etruscum*, in "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 4, 1961, p. 65 sgg. (anche in R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York 1969, p. 333 sgg.).

Sugli altri edifici: P. Roselli, *Coro e Cupola della SS. Annunziata a Firenze*, Pisa 1971; B. L. Brown, *The patronage and building history of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a reappraisal in light of new documentation*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 25, 1981, pp. 59-145; M. Spallanzani, *L'abside dell'Alberti a San Martino a Gangalandi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19, 1975, pp. 241-250.

(H. Burns)

Milano

Fra i testi di inquadramento generale che rimangono utile punto di riferimento, anche se l'impostazione dei problemi critici e i dati forniti appaiono in buona misura storicizzabili, si ricordano: A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, 2 voll., Berlin 1897-1900; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII, *L'architettura del Quattrocento*, p. II, Milano 1924; C. Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante a Richini. Questioni di metodo*, Milano 1941; E. Arslan, *Toscani e lombardi prima di Bramante*, in *Storia di Milano*, VII, Milano 1956, pp. 619-637; id., *Bramante in Lombardia*, ibid., pp. 638-669; id., *Le opere mature dell'Amadeo. Gli ultimi bramanteschi. L'architettura civile*, ibid., pp. 670-690. Di grande importanza rimane lo studio di Heydenreich in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy. 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974 (ora ripubblicato a cura di P. Davies, Yale University Press 1996). Per l'aggiornamento sulle fabbriche milanesi si veda L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987 (e successive ristampe); per un quadro d'insieme dei primi influssi fiorentini sulla regione: L. Giordano, *Tipologie brunelleschiane in Italia settentrionale: appunti sul rapporto tra modelli toscani e maestranze lombarde*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, vol. II, Firenze 1980, pp. 853-870; in particolare per il precoce uso dell'ordine architettonico nella Chiesa di Villa: L. Giordano, *Dallo Spedale degli Innocenti alla Chiesa di Villa: nuove osservazioni su una filiazione brunelleschiana*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 147-150. Per il periodo oggetto di studio è inoltre punto di riferimento imprescindibile la collezione della rivista "Arte Lombarda" per i capillari interventi su molti dei temi qui richiamati e su altri di più settoriale significato. Per la documentazione, oltre alle sillogi di volta in volta ricordate, è riferimento indispensabile: C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 1a ed. Firenze 1940; 2a ed. Roma 1968.

Per l'architettura di sigla stilistica gotica rimane fondamentale A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964. Sul duomo di Milano, per la cronologia del periodo qui esaminato, la documentazione è raccolta in *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, voll. I-III, Milano 1877-80; mentre per i problemi complessivi della fabbrica è importante A. M. Romanini, *Architettura*, in *Il Duomo di Milano*, 1, Milano 1973, p. 232; al quale si aggiunga *La fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrali gotiche*, Vigevano 1993, per la collocazione della cattedrale milanese nel quadro dell'architettura gotica europea.

Sulla certosa di Pavia, oltre al contributo sulla storia della facciata ricordato in nota, si vedano M. G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F. R. Pesenti, *La Certosa di Pavia*, Milano 1968; J. G. Bernstein, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, Ph. D., New York 1972; C. R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia*, New York-London 1978; A. Burnett, R. Schofield, *The Medallions of the Basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence*, in "Arte Lombarda", 120, 1997/2, pp. 5-28; mentre sul duomo di Como

è di utile consultazione lo studio generale *Il duomo di Como*, Milano 1972.
Sui Solari rimane significativo lo studio di F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in "Italienische Forschungen", I, 1906, pp. 61-168; mentre per le Osservanze si può consultare M. L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano. L'osservanza agostiniana all'Incoronata*, in "Arte lombarda", 53-54, 1980.
Sul fenomeno della committenza sforzesca, che determinò l'evoluzione della seconda metà del secolo, si vedano F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano 1913-23; *Gli Sforza a Milano*, Milano 1978; L. Giordano (a cura di), *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, Vigevano 1995; E. S. Welch, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven and London 1995.
Sul Filarete si richiamano gli studi di M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908; P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963; *Il Filarete*, in "Arte Lombarda", XVIII, 1973, 38-39; e per le tangenze con l'ambiente regionale L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in J. Guillaume (a cura di), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 115-128. Per il tema degli ospedali, anche per i progetti indipendenti dal Filarete, si veda, oltre alle citazioni delle note, L. Franchini (a cura di), *Ospedali lombardi del Quattrocento. Fondazione, trasformazioni, restauri*, Como 1995. Il trattato ebbe un'edizione parziale da parte di W. von Oettingen nel 1890; una traduzione inglese (J. R. Spencer, *Filarete's Treatise on Architecture*, New Haven and London 1965) e finalmente l'edizione critica, A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, 2 voll., Milano 1972. Per Benedetto Ferrini si vedano: M. Verga Bandirali, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-1479)*, in "Arte lombarda", 60, 1981, pp. 49-102; M. Comincini, *Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: un inedito di Benedetto Ferrini*, in L. Giordano (a cura di), *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, Firenze 1996, pp. 149-169.
Per l'Amadeo, sul quale redasse una monografia F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo*, Bergamo 1904, è ora disponibile l'ampia silloge documentaria R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, Como 1989, da integrarsi con J. Shell e L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993.
Per Bramante resta punto di riferimento di ogni discorso critico A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969 (e successive ed.), da integrarsi con le risultanze degli studi di R. Schofield, di L. Patetta, di A. E. Werdehausen e di altri, tutti citati in nota, nonché con gli atti del convegno *Bramante a Milano*, in "Arte Lombarda", 78, 1986, 3; 79, 1986, 4; 1986-87; 1988, 3-4 e M. L. Gatti Perer (a cura di), *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, 2 voll., Milano 1995. Per i rapporti con l'ambiente lombardo, premessa del Bramante romano, sono del pari imprescindibili, per la sistematicità di impianto critico, F. Graff Wolff Metternich, *Der Kupferstich Bernardes de Prevedari aus Mailand von 1481. Gedanken zu den Anfängen der Kunst Bramantes*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-68, pp. 7-105, e H. Günther, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche*, in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1995, pp. 41-78. Per l'aggiornamento su Santa Maria presso San Satiro si veda *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*, Cinisello Balsamo 1992; per Bramante collegato a lavori di idraulica: L. Giordano, *Ludovico Sforza, Bramante e il nuovo corso del Po (1492-1493)*, in "Artes", 5, 1997, pp. 198-205. Per la canonica: R. Schofield, *Note sulla Canonica di S. Ambrogio* (in corso di stampa).
Nell'ambito della sterminata bibliografia leonardesca, si segnalano come utili punti di riferimento, oltre alle segnalazioni fornite in nota, J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*, commento di C. Pedretti, 2 voll., Oxford 1977; L. H. Heydenreich, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis* (1929), München 1971; e la collezione del periodico "Raccolta Vinciana".
Sull'incidenza degli edifici tardoantichi di Milano per la cultura rinascimentale si vedano L. Giordano, *San Lorenzo nella cultura del primo Rinascimento*, in *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano 1985, pp. 117-143; R. Cecchi, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore. Quale modello per l'architettura bramantesca?*, in "Arte Lombarda", 78, 1986, 3, pp. 72-80.

(L. Giordano)

Venezia

La bibliografia integra, se pur parzialmente, le indicazioni contenute nelle note; per questa ragione, salvo significative eccezioni, i testi citati nelle note non sono stati riproposti. Per facilitare la consultazione è stata prescelta una suddivisione per città, nell'ambito del territorio che nel Quattrocento forma il dominio veneziano. Nel predisporre la bibliografia – che non può essere, per ragioni di spazio, esaustiva – accanto ai testi di storia dell'arte e dell'architettura si è tentato di fornire anche indicazioni di base relative alla storia di ciascuna città.
Per la storia di Venezia, del suo sistema di governo e della sua costituzione: G. Maranini, *La costituzione di Venezia*, 2 voll., Venezia 1927-31 (ristampa anastatica Firenze 1974); R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, 2 voll., Milano e Messina 1944-46; A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e del '500*, Bari 1964; F. C. Lane, *Venice and History. The Collected Papers of Fredric C. Lane*, Baltimore 1966; J. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, London 1973; R. Finlay, *La vita politica nella Venezia del Rinascimento*, (ed. orig. New Brunswick, N.Y. 1980), Milano 1982; G. Cozzi, *Repubblica di Venezia e Stati italiani*, Torino 1982; E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento* (ed. orig. Princeton 1981), Roma 1984; G. Cozzi, M. Knapton, *Storia della Repubblica di Venezia dalla guerra di Chioggia alla riconquista della terraferma*, Torino 1986; E. Crouzet-Pavan, *"Sopra le acque salse". Espace, pouvoir et société à Venise à la fin du Moyen Age*, 2 voll., Roma 1992; *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Roma 1992 (in corso di completamento; sono finora stati pubblicati 8 voll.)
Tra le fonti disponibili a stampa, sono fondamentali: G. Priuli, *I diarii, 1494-1512*, a cura di A. Segre e altri, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, Bologna e Città di Castello, 1912-1933; M. Sanudo, *I diarii*, 58 voll., Venezia 1879-1903 (ristampa anastatica Bologna 1969-70); id., *Itinerario per la terraferma (1483)*, a cura di R. Brown, Padova 1847; id., *Vite dei Dogi*, a cura di G. Monticolo, G. Carducci, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXII, Città di Castello e Bologna 1906; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, 2 voll., Venezia 1663 (ristampa anastatica Venezia 1968); F. Corner, *Ecclesiae venetae et torcellanae antiquis monumentis illustratae*, 18 voll., Venezia 1749.
Una raccolta di rilievi, non corrispondenti ai contemporanei criteri di precisione, ma comunque utili come base di partenza è fornita in: L. Cicognara, A. Diedo, G. A. Selva, *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*, 2 voll., 1815-20; L. Cicognara, A. Diedo, G. A. Selva, *Monumenti sepolcrali cospicui eretti alla memoria degli uomini celebri in Venezia*, Torino 1858.
Per l'avvio di nuove ricognizioni archivistiche è ancora fondamentale l'imponente raccolta documentaria di: P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 3 voll., Venezia 1893.
Sui rapporti tra la Dominante e il Dominio, e sulla cultura veneta: A. Tagliaferri, *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*, Milano 1973; I. Cacciavillani, *Le leggi veneziane sul territorio 1471-1789. Boschi, fiumi, bonifiche, irrigazioni*, Padova 1984; G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3 voll., Vicenza 1980-81.
Integrazioni alla bibliografia relativa alla storia dell'architettura veneziana: W. Stedman Sheard, *The Tomb of Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, 2 voll., Ann Arbor 1971; D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities: An Aspect of Fifteenth Century Venetian Antiquarianism*, in "Arte Veneta", XXXIII, 1979, pp. 29-42; S. Wilk, *The sculpture of Tullio Lombardo: Studies in Sources and Meaning*, 2 voll., New York and London 1978; A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo Architect and Sculptor*, Princeton 1983; id., *Giovanni Buora lapicida*, in "Arte Lombarda", LXV, 1983, pp. 49-72; W. Stedman Sheard, *The Birth of a Monumental Classicizing Relief in Venice on the Facade of the Scuola di S. Marco*, in D. Rosand (a cura di), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia 1984, pp. 149-174; M. Paolo, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Venezia 1986; V. Fontana, *Fra Giovanni Giocondo architetto 1433 ca-1515*, Vicenza 1988; E. Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1989; M. Agazzi, *Platea Sancti Marci. I luoghi marciani dall'XI al XII secolo e la formazione della piazza*, Venezia 1991; A. Markham Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge 1991; A. Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice*, 1490-1530, Cambridge 1995; W. Stedman Sheard, *Bernardo e Pietro Bembo, Pietro, Tullio e Antonio Lombardo: metamorfosi delle tematiche cortigiane nelle tendenze classicistiche della scultura veneziana*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Milano 1995, pp. 118-152; P. Fortini

Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven and London 1996.

Su Bergamo: W. Suida, *Le pitture del Bramante sulla facciata del palazzo del Podestà a Bergamo*, in "Emporium", LXXIV, n. 443, 1931, pp. 340-348; M. L. Ferrari, *L'ampio raggio degli affreschi di Bramante in Bergamo*, in "Paragone", 171, 1964, pp. 2-12; F. Mazzini, *Problemi pittorici bramanteschi*, in "Bollettino d'Arte", IV, 1964, pp. 327-342; A. Bruschi, *Gli affreschi del palazzo del Podestà a Bergamo*, e *Decorazione ad affresco della casa ora Angelini a Bergamo Alta, via Arena*, in id., *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 102-109, 740-743; A. Fumagalli, *Bergamo. Origini e vicende storiche del centro antico*, Milano 1981; J. G. Bernstain, *Patronage, autobiography and Iconography: the Facade of the Colleoni Chapel*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993, pp. 157-173.

Su Brescia: B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia 1778; S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877; A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Brescia*, Roma 1939; *Storia di Brescia*, vol. II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia 1973; F. Lechi, *Le dimore di Brescia in cinque secoli di storia*, vol. II, *Il Quattrocento*, Brescia 1974; V. Frati, *Brescia*, Roma 1989.

Su Padova: G. Cappelletti, *Storia di Padova dalla sua origine fino al presente*, 2 voll., Padova 1874-75; A. Moschetti, *Padova*, Bergamo 1912; *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961; E. Rigoni, *L'arte rinascimentale a Padova*, Padova 1970; L. Puppi, *Dall'avvento della Serenissima alla Repubblica*, in *Padova. Ritratto di una città*, Vicenza 1973, pp. 83-138; C. Bellinati, L. Puppi (a cura di), *Padova. Basiliche e Chiese*, 2 voll., Vicenza 1975; C. Filarini (a cura di), *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976 (in ordine alfabetico per nome di artisti); F. Zuliani, G. Lorenzoni, *Fasi della cultura architettonica quattrocentesca*, in L. Puppi, F. Zuliani (a cura di), *Padova. Case e Palazzi*, Vicenza 1977, pp. 57-70; R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986 (in particolare i capitoli I-III); J. Pope-Hennessy, *Donatello sculptor*, New York-London-Paris 1993 (in particolare il cap. IX); S. Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1994.

Su Treviso: F. Fapanni, *La città di Treviso esaminata negli edifici pubblici e privati ch'esistono e che esistevano, colle iscrizioni, pitture e notizie loro*, 1890-92 c., 4 voll., ms. 1355, Biblioteca Comunale di Treviso; G. Biscaro, *Pietro Lombardo e la cattedrale di Treviso*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1897, pp. 142-150; A. Serena, *La cultura umanistica a Treviso nel secolo decimoquinto*, Venezia 1912; L. Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Treviso*, Roma 1935; L. Coletti, *Treviso*, Bergamo 1926, pp. 70-100; M. Botter, *Ornati a fresco di case trevigiane*, Treviso 1955; A. A. Michieli, *Storia di Treviso*, Treviso 1958; M. Ceriana, *Osservazioni sulla cappella maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine*, in "Venezia Arti", 1991, pp. 134-144.

Su Udine: F. Palladio Degli Ulivi, *Historia della Provincia del Friuli*, Udine 1660; F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Udine 1823; id., *Guida di Udine in ciò che riguarda le tre arti sorelle. Edizione seconda ricorretta e accresciuta cui si aggiunge la guida di Cividale*, S. Vito 1839; V. Joppi, G. Occioni Bonaffons, *Cenni storici sulla Loggia Comunale di Udine*, Udine 1877; M. Saccomani, *Il restauro della Loggia Comunale di Udine e gli artisti friulani*, Udine 1878; V. Joppi, *Contributo secondo (terzo e quarto) alla storia dell'arte nel Friuli*, Venezia 1890-94; R. D'Aronco, *Progetto di esecuzione del nuovo palazzo comunale di Udine*, Udine 1911; C. Someda de Marco, *Architetti e lapicidi lombardi in Friuli nei secoli XV e XVI*, in *Arte e Artisti dei laghi lombardi*, Como 1959, pp. 309-342; E. Bartolini, G. Bergamini, L. Sereni, *Raccontare Udine. Vicende di case e palazzi*, Udine 1983; *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981), (1982-85)*, in "Relazioni della Soprintendenza per i B.A.A.A.A.S. del Friuli Venezia Giulia", III, 1983, V, 1986.

Su Verona: S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1732; F. Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, Verona 1973; G. Schweikahart, *Fassadenmalerei im Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1973; G. F. Viviani (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona 1975; E. Concina, *Verona veneziana e rinascimentale*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona 1978, pp. 269-344; *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G. P. Marchi, Verona 1979; G. S. Newman, *Veronese Architecture in the Quattrocento*, Ph. D. thesis, Courtauld Institute, London 1979; G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980; *Pittura murale a Verona (catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte)*, 2 voll., Verona 1985-87; P. Brugnoli, A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, 2 voll., Verona 1988 (nel II volume schede sui singoli artisti).

Su Vicenza: J. Cabianca, F. Lampertico, *Vicenza e il suo territorio*, Milano 1861; S. Castellini, *Storia della città di Vicenza*, Vicenza 1882; G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI*, 3 voll., Venezia 1916-37; E. Arslan, *Vicenza. Le chiese*, Roma 1956; G. Barbieri, R. Cevese, L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956; G. Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, Venezia 1963; G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, vol. III/2, *Dal 1404 al 1563*, Vicenza 1964; B. Tamaro Forlati, F. Forlati, F. Barbieri, *Il duomo di Vicenza*, Vicenza 1956; A. M. Dalla Pozza, *La cultura vicentina del primo cinquantenario della dominazione veneziana*, Vicenza 1970; Neri Pozza (a cura di), *Vicenza illustrata*, Vicenza 1976; F. Barbieri, *Scultori a Vicenza 1480-1520*, Vicenza 1984; id., *Vicenza città di palazzi*, Milano 1987; F. Barbieri, P. Preto (a cura di), *Storia di Vicenza*, vol. III, tomi I e II, *L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, Vicenza 1990.

(M. Morresi)

Ferrara

G. Sardi, *Libro delle Historie Ferraresi*, Ferrara 1646.

L. N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche artistiche relative a Ferrara*, 2 voll., Ferrara 1868.

G. Campori, *Artisti degli Estensi, orologieri, architetti ed ingegneri*, Modena 1882.

A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole d'Este*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle province di Romagna", voll. III, VI-VII, Bologna 1888-89.

G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, 2 voll., Paris 1897.

G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903.

B. Zambotti, *Diario Ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV/7, Bologna 1928.

M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève 1930.

B. Zevi, *Biagio Rossetti*, Torino 1960.

G. Sabadino degli Arienti, *De triumphis religionis*, a cura di W. Gundersheimer, Genève 1972.

W. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Dispotism*, Princeton 1973.

N. Alfieri, *Spina, museo archeologico nazionale di Ferrara*, Bologna 1979.

C. Bassi, *Per una bibliografia della storia urbana di Ferrara*, in "Storia urbana", VI, 21, 1982, pp. 209-222.

J. P. Manca, *The Life and Art of Ercole de Roberti*, Ann Arbor 1987.

T. Dean, *Land and Power in late medieval Ferrara*, Cambridge 1988.

G. M. Zerbinati, *Croniche di Ferrara quali comenzano del anno 1500 sino al 1527*, a cura di M. G. Muzzarelli, Ferrara 1988.

R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989.

C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991.

C. di Francesco (a cura di), *Palazzo dei Diamanti, contributi per il restauro*, Ferrara 1991.

A. Mottola Molfino (a cura di), *Le Muse e il principe*, 2 voll., Milano 1991.

C. Bassi, M. Peron, G. Savioli (a cura di), *Ferrara 1492-1992. La strada degli Angeli e il suo Quadrivio, utopia disegno e storia urbana*, Ferrara 1992.

S. Gelichi (a cura di), *Ferrara prima e dopo il Castello*, Ferrara 1992.

P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Modena 1992.

P. Kehl, *La Piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara*, in "Annali di architettura", 4-5, 1992-93, pp. 178-189.

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche (1341-1492)*, 2 voll., Ferrara 1993-95.

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Parte II, Tomo I: dal 1472 al 1492*, Ferrara 1996.

G. Guerzoni, *La Corte Estense 1471-1559*, tesi di dottorato, Università Bocconi, Milano 1996.

T. Touhy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471-1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

M. Folin, *Ferrara: 1385-1505. All'ombra del principe*, in D. Calabi (a cura di), *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel rinascimento*, Roma 1997, pp. 354-388.

B. Zevi, *Storia e controstoria dell'Architettura in Italia*, Roma 1997, pp. 352-355.

(P. Kehl)

Bologna

Fonti: G. Nadi, *Diario bolognese (1418-1504)*, a cura di C. Ricci, A. Bacchi della Lega, Bologna 1886 (ristampa Bologna 1969).

Storia generale: A. Ferri, G. Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bologna 1978; W. Tega (a cu-

ra di), *Storia illustrata di Bologna*, Milano 1987.
Storia urbana: G. Giudicini, *Cose notabili della città di Bologna*, 5 voll., Bologna 1868-73; C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna 1930-50 (nuova ed. 1968); F. Bergonzoni, *Nove secoli d'arte a Bologna*, in *Quaderni Culturali Bolognesi*, 4, Bologna 1977; M. Fanti, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna 1974; G. Zucchini, *Edifici di Bologna, repertorio bibliografico e iconografico*, 2 voll., Roma 1931-54; F. Rodriguez, *Edifici di Bologna, Parte terza (1954-1976)*, Bologna 1977; G. Ricci, *Bologna (Le città nella storia d'Italia)*, Bari 1980.
Storia culturale: G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Bologna 1781-94; F. Cavazza, *Le scuole dell'antico studio bolognese*, Milano 1896; L. Frati, *La vita privata di Bologna nel Medio Evo*, Firenze 1898; A. Sorbelli, *Storia dell'Università di Bologna*, 2 voll., Bologna 1940; E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna 1987; M. Faietti, K. Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, cat. della mostra, Bologna 1988.
Sui Bentivoglio: G. Gozzadini, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna 1839; A. Sorbelli, *I Bentivoglio signori di Bologna*, a cura di M. Bacci, Bologna 1969; C. M. Ady, *The Bentivoglio of Bologna*, London 1937 (trad. it. Milano 1965); F. Bocchi, *Il Patrimonio bentivolesco alla metà del '400*, Bologna 1971; B. Basile (a cura di), *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel rinascimento*, Roma 1984.
Sull'architettura in generale: F. Malaguzzi Valeri, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano 1899; L. Sighinolfi, *L'Architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologna 1909; N. Miller, *Renaissance Bologna. A Study in Architectural Form and Content*, New York 1989.
Su San Petronio: A. Gatti, *La Fabbrica di San Petronio*, Bologna 1889; M. Fanti, *La fabbrica di S. Petronio in Bologna dal XIV al XIX secolo. Storia di una istituzione*, Roma 1980; M. Fanti e altri (a cura di), *La Basilica di San Petronio*, 2 voll., Bologna 1983-84; R. D'Amico, R. Grandi (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologna 1987; R. D'Amico, C. De Angelis, M. Fanti (a cura di), *Sesto centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990*, cat. della mostra, Bologna 1990; M. Fanti, D. Lenzi (a cura di), *Una Basilica per una Città: Sei Secoli in San Petronio, Atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1990*, Bologna 1994.
Sull'architettura civile: L. Marinelli, *Le antiche fortezze di Romagna*, Imola 1937; G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del Bolognese*, Bologna 1967; G. Cuppini, G. Roversi, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna 1974; F. Bergonzoni e altri, *Muratori in Bologna. Arte e società dalle origini al secolo XVIII*, Bologna 1981; F. Bocchi, *L'edilizia civile bolognese fra Medioevo e Rinascimento. Le miniature del Campione di S. Maria della Vita (1585-1601) con un glossario mediolatino-bolognese dell'edilizia di A. Benati*, Bologna 1990; F. Bocchi (a cura di), *I Portici di Bologna e l'Edilizia Civile Medievale*, Bologna 1990; L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'Arte Muraria in Bologna nell'Età Pontificia*, Bologna 1992.
Sul restauro architettonico e urbano: G. Zucchini (a cura di), *L'opera del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, Bologna 1954; id., *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna 1959; Comune di Bologna, *Bologna, centro storico*, Bologna 1970; P. L. Cervellati, R. Scannavini, *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Bologna 1973; A. Barbacci, *Monumenti di Bologna: distruzioni e restauri*, Bologna 1977; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani: la Maschera e il Volto della Città, Bologna 1879-1913*, Bologna 1979; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologna 1981; L. Bertelli, O. Mazzei (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, Milano 1986.

(R. Tuttle)

Siena
La letteratura artistica senese prosegue con rare interruzioni da *I Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini in poi, rivolgendosi soprattutto a pittura e scultura. I contributi sull'architettura, che restano minoritari, sono per lo più racchiusi nelle guide e in studi sugli scultori-architetti e pittori-architetti della città, e sono difficilmente scindibili da questi. Restano in generale fondamentali i contributi ottocenteschi di E. Romagnoli, *Nuova guida delle cose notabili della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1822, e la sua *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi dal Secolo XII a tutto il XVII*, I-XIII, Firenze 1976, reprint del ms. L..II.1-13 (ante 1835) della Biblioteca Comunale di Siena;G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., I-II, Siena 1854; III, Siena 1856; S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898. A essi si affiancano, toccando più direttamente temi e soggetti architettonici, gli studi di A. Schmarsow, *Antonio Federighi de' Tolomei, ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", IX, 1889, pp. 277-299; C. Fabriczy, *Giuliano da Majano in Siena*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", 24, 1903, pp. 320-334, con la ricca appendice documentaria di id., ibid., suppl. al vol. 24, 1903, pp.137-176; F. Bargagli Petrucci, *Le fonti di Siena e i loro acquedotti*, Firenze 1906. Viene pubblicata nei primi anni del Novecento la parte dedicata a Siena dell'opera di C. Stegmann, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, I-XII, München 1885-1909, VI, 1889-1907.
Una rara sintesi sull'architettura senese del Quattrocento è in P. Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena e Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, I, Urbino 1949, pp. 137-167. Più recenti contributi generali sono in F. P. Fiore, M. Tafuri, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993; P. Pertici, *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento. L'Ufficio dell'Ornato (1428-1480)*, Siena 1995; F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma 1996, quest'ultimo soprattutto per la committenza degli Spannocchi. Aspetti relativi all'architettura sono trattati con ampiezza di riferimenti alla città e alle sue trasformazioni nella guida di P. Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze 1988; e alla storia dell'arte in K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York 1988 e L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano 1993. Notizie sugli edifici senesi ora di proprietà dell'Università di Siena sono in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, Siena 1991.
Sulle chiese senesi procede secondo ordine alfabetico la pubblicazione della fondamentale ricerca documentaria a cura di P. A. Riedl, M. Seidel, *Die Kirchen von Siena*, I, 1-3, München 1985; II, 1-3, München 1992, giunta alla lettera D. Sul duomo, non raggiunto dalla citata pubblicazione, si vedano almeno V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena 1939, e E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979; per le chiese mendicanti, si vedano ancora i contributi di A. Toti, *La chiesa di San Francesco ed i Piccolomini*, in "Bullettino senese di storia patria", 1, 1894, pp. 77-97; V. Lusini, *La basilica di San Francesco in Siena*, in "La Diana", I, 1926, IV, pp. 241-62; A. Liberati, *Chiesa e convento di San Francesco*, in "Bullettino senese di storia patria", LXV, 1958, pp.142-50; D. Carl, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un 'excursus' per la storia architettonica della chiesa*, in "Rivista d'Arte", s. IV, 42, 1990, pp. 3-74. Per le altre chiese e le loro trasformazioni quattrocentesche, A. Marelli, *Santa Maria in Portico a Fontegiusta*, Siena 1908; A. Liberati, *S. Clemente ai Servi di Maria*, in "Bullettino senese di storia patria", s. III, L, 1943, pp. 47-54; Z. Pepi, *La Basilica di S. Maria dei Servi*, Siena 1970; D. Gallavotti Cavallero, A. Brogi, *Lo Spedale Grande di Siena*, Firenze 1987, pp. 6-70; *L'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda. Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, Siena 1990, pp. 11-15; M. Bertagna, *La basilica di San Bernardino all'Osservanza di Siena. Notizie storico-artistiche*, in "Archivium Franciscanum Historicum", LVI, 1963, pp. 284-331 e 390-438, e *L'Osservanza di Siena*, Milano 1984.
Sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona, inserita in questo capitolo, P. Matracchi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona 1991.
Per le architetture civili di inizio secolo, oltre ai testi generali qui indicati, S. Hansen, *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987. Sull'attività promossa da Pio II Piccolomini si veda la bibliografia indicata in relazione al cap. su Pienza in questo volume e il recente A. L. Jenkens Jr., *The Palazzo Piccolomini in Siena: Pius II's Architectural Patronage and his Afterlife*, Ph. D. diss., New York Un. 1994. Su quelle promosse da Pandolfo Petrucci, F. Sricchia Santoro, *Ricerche senesi: 1. Pacchiarotto e Pacchia. 2. Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci. 3. Bartolomeo di David*, in "Prospettiva", 29, 1983, pp. 14-40; Petrucci, A. Ferrari, R. Valentini, M. Vivi, *Il Palazzo del Magnifico a Siena*, in "Bullettino senese di storia patria", XCII, 1985, pp. 107-153.

(F. P. Fiore)

Urbino
Anche la letteratura artistica su Urbino nel Quattrocento si è andata formando dalla costruzione dello stato e del palazzo di Federico da Montefeltro in poi, e ha avuto una recente discussione nel volume F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, al quale si rimanda sia per i saggi che per le schede, con bibliografia, sulle singole

architetture legate all'attività di Francesco di Giorgio.

Restano fondamentali, nel ricostruire la storia del palazzo Ducale, B. Baldi, *Memorie concernenti la città di Urbino*, a cura di Francesco Bianchini, Roma 1724; L. Serra, *Le varie fasi costruttive del palazzo Ducale di Urbino*, in "Bollettino d'arte", X, 1931, 1-2, pp. 433-447; P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, I-II, Urbino 1950-1951; G. Franceschini, *Figure del Rinascimento urbinate*, Urbino 1959; P. Rotondi, *Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novilara 1970; M. L. Polichetti, *Il Palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche*, I-II, Urbino 1985; P. Dal Poggetto, *Nuova lettura di ambienti federiciani: il bagno cosiddetto 'della duchessa' e la biblioteca di Federico*, in G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, *Federico di Montefeltro. Le Arti*, Roma 1986, pp. 105-117. Per la Data vedi M. Bruscia (a cura di), *La Data (Orto dell'abbondanza) di Francesco di Giorgio Martini*, Urbino 1990.

Sulla città prima del palazzo e il duomo, F. Negroni, *Il Duomo di Urbino*, Urbino 1993. Per la nascita del "classicismo" urbinate a partire dal portale di San Domenico, vedi ora A. Bruschi, *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, in C. Ceri Via (a cura di), *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Venezia 1996, pp. 265-300, e F. P. Fiore, *Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel palazzo Ducale di Urbino*, ibid., pp. 245-263.

Per le chiese e i conventi di San Bernardino e Santa Chiara, resta fondamentale H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara di Urbino*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 293-311; cfr. G. Colucci, *Antichità Picene*, Fermo 1794; E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze 1899 (2a ed.); B. Ligi, *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Milano 1938; P. Rotondi, *Contributi urbinati a Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, I, Urbino 1949, pp. 87-135; L. Fraternale, *Il monastero di Santa Chiara a Urbino*, in "L'architettura, cronache e storia", X, 1964, pp. 268-275; F. Mazzini, *I mattoni e le pietre di Urbino*, Urbino 1982, pp. 311-325.

Per le fortificazioni nei centri dello stato, vedi C. Maltese, *L'attività di Francesco di Giorgio Martini architetto militare nelle Marche attraverso il suo 'Trattato'*, in *Atti del XI congresso di storia dell'architettura; Marche 6-13 settembre 1959*, Roma 1965, pp. 281-328; M. Dezzi Bardeschi, *Le rocche di Francesco di Giorgio nel ducato di Urbino*, in "Castellum", 8, 1968, pp. 97-140; P. Morachiello, *Programmi umanistici e scienza militare nello stato di Federico da Montefeltro*, Urbino 1972; M. Dezzi Bardeschi, *L'architettura militare del '400 nelle Marche con particolare riguardo all'opera di Francesco di Giorgio*, in "Studi Maceratesi", 9, 1975, pp. 137-149; F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio e il rivellino 'acuto' di Costacciaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1-10, 1983-87, pp. 197-208.

Fuori Urbino, si veda ancora, per il palazzo Ducale di Gubbio, G. Martines, *Il Palazzo Ducale di Gubbio: un brano sepolto della città medievale, un'ipotesi per Francesco di Giorgio*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 6, 1977, pp. 89-110; id., *Francesco di Giorgio a Gubbio in tre documenti d'archivio rinvenuti e trascritti da Pier Luigi Menichetti*, in "Ricerche di storia dell'arte", 11, 1980, pp. 67-69; F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio a Gubbio*, in G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. Le Arti*, Roma 1986, pp. 151-170; F. P. Fiore, *Le residenze ducali di Urbino e Gubbio, 'città in forma di palazzo'*, in "Architettura, storia e documenti", 1989, 1-2, pp. 5-34; O. Raggio, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LIII, 1996, 4, pp. 5-56.

Per la vicina Jesi, M. Agostinelli, F. Mariano, *Francesco di Giorgio e il palazzo della Signoria di Jesi*, Jesi 1986.

(F. P. Fiore)

Pienza

La morte di papa Pio nel 1464 mise fine all'immediata celebrità di Pienza. Nonostante la sua nuova zona monumentale e il suo complessivo rinnovo, la "città" papale tornò a essere un paese. A parte gli elogi coevi nei *Commentarii* dello stesso Pio (editi per la prima volta nel 1584) e negli scritti dei personaggi più vicini al papa (vedi Jacobo Ammannati, *Epistolae et Commentarii Jacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis*, Milano 1506), Pienza rimase tagliata fuori dagli itinerari battuti dagli occasionali visitatori fino alla metà dell'Ottocento. Lo scrittore francese Stendhal, nei suoi frenetici spostamenti a cavallo per la Toscana nel 1817, passò per Buonconvento (dove si fece tagliare i capelli) e Torrenieri (dove passò la notte), ma non deviò per Pienza.

La città venne finalmente riscoperta ad opera dell'illustre studioso della cultura italiana Carl von Ruhmor (*Bernardo Rossellino und Francesco di Giorgio: Bauwerke Pius II zu Pienza und Siena*, in "Italienische Forschungen", 2, Berlin-Stettin 1822, pp. 177-201), e successivamente l'interesse per l'architettura di Pienza fu collegato alla crescente ammirazione degli storici della chiesa, sia tedeschi che italiani, per Pio II (G. Voigt, *Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius der Zweite und sein Zeitalter*, 3 voll., Berlin 1856-63). Le ricerche di inestimabile valore condotte da Eugène Müntz negli archivi romani (E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, Paris 1878) permisero più che un elogio e un generico apprezzamento per Pienza. Egli e altri archivisti (soprattutto G. Gaye, *Carteggi inediti d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839-40 e S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898) fornirono i necessari materiali documentari su cui poter basare serie ricerche. All'inizio del ventesimo secolo, Pienza riscosse l'attenzione di numerosi studiosi e appassionati locali, come pure un significativo interesse dei visitatori. Il restauro del palazzo Comunale e l'istituzione del Museo Vescovile nella canonica poco dopo il 1900 fornirono l'occasione per un rinnovato interesse. Comparvero guide generali, alcune più solide quanto a informazioni storiche, altre più deboli. *Pienza* appare nella popolare serie *Le cento città d'Italia illustrate*, 126, 31 ottobre 1899; mentre altri libri la citavano per le sue bellezze (vedi D. P. Caratelli, *Pienza: i suoi monumenti, arredi sacri ed oggetti d'arte e dintorni*, Roma 1901; uno speciale numero della popolare rivista "Arte e Storia" dedicato a Pienza apparve nel 1905; F. Bagagli-Petrucci, *Pienza, Montalcino e la Val d'Orcia senese*, Bergamo 1911). Comparvero inoltre studi più dettagliati su alcuni dei più importanti edifici.

Il principale tra i ricercatori del primo Novecento fu un prolifico ecclesiastico, Giovanni Battista Mannucci, le cui numerose pubblicazioni su Pienza mostravano il suo appassionato interesse per la città e i suoi costruttori (vedi G. B. Mannucci, *Pienza, i suoi monumenti e la sua diocesi*, Montepulciano 1915; 2a ed. 1927; 3a ed. con il titolo *Pienza: arte e storia*, Siena 1937). Sebbene gran parte dei primi lavori su Pienza fosse opera di ricercatori italiani, lo speciale interessamento degli studiosi tedeschi per Pio divenne quasi subito evidente. Le prime raffigurazioni architettoniche degli edifici di Pienza vennero difatti realizzate in Austria e in Germania negli anni ottanta dell'Ottocento (H. Holtzinger, *Pienza: Aufgenommen und gezeichnet von den Architekten K. Mayreder und C. Bender*, Wien 1882); e altri disegni si trovano in opere simili (S. C. Raschdorff, *Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, 2 voll., Berlin 1888; C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana dargestellt in den hervorragensten Kirchen, Palästen, Villen, und Monumenten*, 12 voll., München 1885-1907). Il risveglio d'interesse da parte di architetti e storici dell'architettura contribuì a promuovere lavori di restauro quanto mai necessari per varie importanti costruzioni di Pienza, e questi restauri, a loro volta, fruttarono nuovi dati informativi, ricerche e pubblicazioni. Di grande rilievo fu la lunga campagna di lavori per consolidare e rinnovare il duomo, esposta in dettaglio in una serie di articoli pubblicati da Alfredo Barbacci negli anni trenta (riassunti nel suo *Il Duomo di Pienza e i suoi restauri*, in "La Diana", 9, 1-2, 1934, pp. 5-134). Le scelte di Barbacci sono state recentemente vagliate da van Os nell'ambito di una ricerca sui caratteri del duomo (H. W. van Os, *Painting in the House of Glass: the altarpieces of Pienza*, in "Simiolus", 17, 1987, pp. 23-38). Sulla persistente instabilità del duomo vedi M. Forlani Conti (a cura di), *Il Duomo di Pienza, 1549-1984: studi e ricerche*, Firenze 1992.

Una nuova fase nella storia degli studi pientini si aprì con il saggio del 1937 di Heydenreich, che tentava di definire il significato architettonico di Pienza, offrire un'analisi stilistica del duomo e della piazza e, al tempo stesso, indicare nuovi campi di ulteriore esplorazione in rapporto all'architettura tedesca (L. H. Heydenreich, *Pius II als Bauherr von Pienza*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 6, 1937, pp. 105-146). Alcune di queste indicazioni vennero poi seguite da Kronig (W. Kronig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2, 1938, pp. 1-142), e Donin (R. K. Donin, *Österreisches Baugedanken am Dom von Pienza*, serie *Forschungen zur österreichischen Kunstgeschichte*, 5, Wien 1946). L'articolo di Heydenreich e la traduzione inglese dei *Commentarii* curata da Gabel e Gragg (pubblicata una prima volta nel 1936-51 e ristampata con il titolo *Memoirs of a Renaissance Pope: The Commentaries of Pius II*, New York 1959) contribuì a stabilire un solido interesse per Pienza nell'ambito internazionale degli studi.

Alcune opere di carattere generale riassunsero lo stato delle conoscenze per gli studiosi e per il più vasto pubblico: ad esempio la notevole

monografia di A. Schiavo, *Monumenti di Pienza*, Milano 1942. Nel 1956, P. Torriti pubblicò la prima delle sue piccole guide d'insieme su Pienza (*Pienza e i suoi dintorni*, Genova 1956) e, dieci anni dopo, comparve il libro di E. Carli dalla veste elegante e riccamente illustrato (E. Carli, *Pienza: la città di Pio II*, Roma 1966). L'opera di Carli ebbe ampia diffusione e trovò posto negli scaffali di molte biblioteche d'arte e architettura, indirizzando così l'attenzione di una nuova generazione di storici e architetti.

Negli ultimi due decenni, il lavoro degli studiosi di Pienza si è intensificato e sono stati esplorati numerosi nuovi sentieri di ricerca. Forse il più importante contributo è costituito dalla redazione di una serie di piante basate sulla combinazione di fonti catastali e rilevazioni effettuate da un gruppo di architetti italiani diretto da Giancarlo Cataldi (G. Cataldi, C. Cocchieri, L. di Cristina, F. Formichi, G. Fusco, L. Marcucci, *Rilievi di Pienza*, Firenze 1977). Per la prima volta è stato possibile studiare l'intervento di Pio in relazione al resto della città. Questo nuovo strumento di ricerca ha dato luogo a vari studi specialistici su singoli edifici basati su metodi integrati e interdisciplinari, utilizzando analisi documentarie, stilistiche, strutturali e storiche: vedi G. Cataldi, *Pienza e la sua piazza: nuova ipotesi tipologica di lettura*, in "Studi e documenti di architettura", 7, 1978, pp. 73-116; F. Formichi, *Le dodici case nuove di Pienza*, in "Studi e documenti di architettura", 7, 1978, pp. 117-128; N. Adams, *The Acquisition of Pienza 1459-1464*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 44, 1985, pp. 97-108; id., *Humanist Glory and Feudal Power (1459-1464)*, in S. Zimmermann, R. F. E. Weissmann (a cura di), *Urban Life in the Renaissance*, Newark, Delaware 1987, pp. 50-79.

Le piante hanno anche reso possibili ulteriori studi sul progetto della piazza e le relazioni tra nuovo e antico: vedi J. Pieper, *Pienza: over de omgang met de natuur in de stedebouw van de vroege Renaissance*, in "Forum", 30, 1985, pp. 44-49; id., *Pienza: Das Buhnehaus einer humanistischen Zusammenschau der Gegensatze (1459-62)*, in "Bauwelt", 45, 1986, pp. 1710-1732; id., *Architektur wächst aus den Steinen. Metaphern der Verwandlung am Palast Pius II. in Pienza*, in "Daidalos", 31, 1989, pp. 76-86.

Sono stati compiuti anche tentativi per considerare il significato del progetto nel contesto delle città utopiche (vedi H. Walter-Kruft, *Le città utopiche*, Bari 1990; C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, New York 1992, pp. 98-129); e come parte di una teoria degli ordini da J. Onians, *Bearers of Meaning: the classicals orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988.

Una recente edizione dei *Commentarii* a cura di A. van Heck fornisce uno strumento di analisi delle opere letterarie di Pio II altrettanto solido di quello offerto da Cataldi con le piante: A. van Heck (a cura di), *Pii II Commentari Rerum Memorabilium Que Temporibus Suis Contigerunt*, 2 voll., Città del Vaticano 1984.

Infine, sono tuttora in corso di pubblicazione opere di carattere generale. La più recente in inglese è di C. R. Mack, *Pienza: The Creation of a Renaissance City*, Ithaca, N. Y. 1987, versione ampliata della sua tesi di dottorato (*Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino*, University of North Carolina, Chapel Hill 1972); la più recente in tedesco è di A. Tönnesmann, *Pienza: Stadtebau und Humanismus*, München 1990; e in italiano di L. Finelli e S. Rossi, *Pienza tra ideologia e realtà*, Bari 1979.

(N. Adams)

Firenze

L'impostazione che caratterizza i principali studi della fine del secolo scorso, ispirati al positivismo nell'appoggio sui dati documentari e al loro riscontro nelle strutture murarie o nelle dislocazioni urbane, costituisce tuttora la base delle ricerche sull'architettura fiorentina della seconda metà del XV secolo. L'opera monumentale di C. von Stegmann e H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, I-XI, *Müuich* 1885/93-1909, le ricerche d'archivio di C. Fabriczy (*Giuliano da Sangallo*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", suppl. al n. 22, 1902; *Giuliano da Majano*, ibid., 24, 1903; *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*, ibid., suppl. al n. 27, 1906), l'erudizione archeologica di C. Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codex Vaticano Barberinionn latino 4424*, Leipzig 1910, esemplificano il metodo. In tale ottica, un quadro d'insieme dell'architettura a Firenze è offerto in L. H. Heydenreich e W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974 (2a ed. a cura di P. Davies, New Haven-London 1996, pp. 45-54, 139-148).

Sviluppando invece le idee esposte nel fortunato lavoro di R. Wittkower, *Architectural principles in the Age of Humanism*, London 1949 (traduzione italiana: *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino 1964), sulla formazione nell'architettura rinascimentale di un corpo teorico di norme che aspirano a validità universale, l'altrettanto fortunato lavoro di A. Chastel, *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1959, pp. 129-157 (traduzione italiana: *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964), pone in relazione il quadro della filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino e la cultura degli architetti fiorentini della seconda metà del Quattrocento.

Nuovi percorsi di analisi sono seguiti nell'opera di M. Tafuri, che in *Ricerca del rinascimento. Principi, città architetti*, Torino 1992, dedica pagine illuminanti all'"uso del rappresentare" nella Firenze espressa da Lorenzo il Magnifico. È limitato il numero degli studi complessivi sui principali architetti nell'ambito fiorentino fra 1450 e 1500, fatta eccezione per Leon Battista Alberti. Rispetto agli studi del primo Novecento, la monografia di G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1943, si svolge soprattutto nell'attenta lettura di opere costruite. Puntuali osservazioni sulla produzione del Sangallo sono dovute inoltre a A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983. La concisa ma complessiva lettura di G. Marchini, *Il Cronaca*, in "Rivista d'Arte", 23, 1941 rileva prevalentemente i caratteri delle architetture edificate; integrazioni documentarie e critiche sono presentate da R. Pacciani, *Attività professionali di Simone del Pollaiolo detto "il Cronaca" (1490-1508)*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1, n.s., 1994.

Le testimonianze dell'intera attività architettonica di Rossellino sono raccolte da C. R. Mack, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino*, Ph. D. Diss., University of North Carolina at Chapel Hill 1972.

Episodi della poliedrica produzione di Giuliano da Maiano sono approfonditi in D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13-15 giugno 1991)*, Firenze, 1994, e una sintesi complessiva è offerta da F. Quinterio, *Giuliano da Maiano, "grandissimo domestico"*, Roma 1996.

L'edizione postuma di G. Poggi, *Il duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, a cura di M. Haines, Firenze1988, ha incrementato le informazioni sugli anni conclusivi del grande cantiere della cattedrale. Le conoscenze del vasto patrimonio documentario inerente l'edificazione della chiesa della Madonna delle Carceri sono state sostanzialmente ampliate da P. Morselli, G. Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato*, Firenze 1982. La committenza e le fasi costruttive di San Salvatore al Monte nella seconda metà del Quattrocento sono state tracciate da R. Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze*, in "Prospettiva", 66, 1992.

Le informazioni documentarie su palazzo Pitti e la piazza antistante sono state estese da L. Baldini Giusti, F. Facchinetti Bottai, *Documento sulle prime fasi costruttive di Palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980. La ricostruzione della dislocazione e delle vicende dei palazzi di vari componenti della famiglia Neroni Dietisalvi sull'attuale via Ginori sono approfondite in P. Benigni (a cura di), *Palazzo Nerroni a Firenze. Storia, Architettura e Restauro*, Firenze 1996. La datazione, committenza e sviluppo della costruzione del palazzo Pazzi sono stabilite da A. Moscato, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma 1963. Lo studio d'insieme di palazzo Strozzi risale a G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma 1963, ma aggiornamenti e revisioni sono state presentati in *Palazzo Strozzi metà Millennio; 1489-1989, Atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989)*, Roma 1991.

Il palazzo Corsi è stato oggetto dell'articolato studio di B. Preyer, *Il Palazzo Corsi-Horne. Dal Diario di Restauro di H. P. Horne*, Roma 1993. Su palazzo Gondi lo studio di riferimento è dato da Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983. S. Sinding Larsen, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", VI, 1975, pp. 163-212, ha impostato fruttuose linee di lettura sulle facciate bugnate dei palazzi fiorentini.

L'articolato contesto che alimenta la costruzione dei palazzi e la mentalità che vi si intreccia sono delineati da una serie di studi di F. W. Kent, fra cui *Il palazzo, la famiglia, il contesto politico*, in "Annali di Architettura", 2, 1990; fondamentale il contributo d'insieme di R. A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London 1980 (traduzione italiana: *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna 1984). Le forme e l'ideologia che alimenta le principali ville quat-

trecentesche fiorentine sono delineate da J. S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990 (traduzione italiana: *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992). Un quadro sulle fabbriche militari nel dominio di Firenze è inserito in C. Perogalli, *Rocche e forti medicei*, Milano 1980.

Sulla cultura antiquaria e i disegni dall'antico elaborati da artefici fiorentini si veda H. Günther, *Das Studium der Antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988. L'impiego di maestranze da Firenze a Roma è tratteggiato nelle schede di S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989. Per un profilo delle mansioni e della figura dell'architetto nella città toscana, si veda M. Hollingsworth, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, in "Art History", 7, 1984, pp. 385-410. I referenti culturali e la committenza di Cosimo il Vecchio e di Piero il Gottoso sono aggiornati e approfonditi negli studi miscellanei F. Ames-Lewis (a cura di), *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389-1464*, Oxford 1992; A. Beyer, B. Boucher (a cura di), *Piero de' Medici "il Gottoso" (1419-1469)*, Berlin 1993. Il quadro delle aree urbane coinvolte dalle operazioni di Lorenzo è esposto nello studio basilare di C. Elam, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, in "Art History", 1, 1978; i procedimenti dell'azione del Magnifico sono delineati in R. Pacciani, *Modi della committenza d'architettura del Magnifico*, in F. Cardini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico*, Roma 1992.

(R. Pacciani)

Roma

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1550, 2a ed. 1568; ed. G. Milanesi, Firenze 1878-81.

P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne...*, Paris 1840-57, Liége 1849-66.

E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle...*, Paris 1878-82.

L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg 1887-1906 (ed. it. Roma 1925).

E. Steinmann, *Rom in der Renaissance von Nikolaus V. bis Julius II.*, Leipzig 1908 (2a ed.).

H. Egger, *Römische Veduten*, Leipzig-Wien 1911-32.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. 8, Milano 1923-24.

G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1935.

P. Paschini, *Roma nel Rinascimento*, Bologna 1940.

P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942.

J. S. Ackerman, *Architectural practice in the Italian Renaissance*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 13, 1954, pp. 3-11.

G. Giovannoni, *Roma dal Rinascimento al 1870*, in F. Castagnoli, C. Cecchelli, G. Giovannoni, M. Zocca, *Topografia e urbanistica di Roma (Storia di Roma*, vol. 22), Bologna 1958, pp. 343-373.

T. Magnuson, *Studies in roman Quattrocento architecture*, in "Figura", 9, 1958.

G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9-10, 1961-62, pp. 73-287.

A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962.

V. Golzio, G. Zander, *Le chiese di Roma dal XI al XVI secolo*, Bologna 1963.

W. Lotz, *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, in *Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift L. H. Heydenreich)*, München 1964, pp. 157-165.

A. Chastel, *I centri del Rinascimento*, Torino 1965.

L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. P. Portoghesi, trad. di G. Orlandi, Milano 1966.

W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, 4 voll., Wien 1967-97.

V. Golzio, G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV (Storia di Roma*, vol. 28), Bologna 1968.

G. C. Argan, *The Renaissance city*, New York 1969.

L. Benevolo, *La città italiana nel Rinascimento*, Milano 1969.

A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1969.

A. M. Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969.

M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari 1969.

P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, Milano 1971.

V. Fontana, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento*, Roma 1973.

L. W. Heydenreich, *The Quattrocento*, in L. W. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974; 2a ed. a cura di P. Davies, New Haven-London 1996.

C. W. Westfall, *In this most perfect paradise: Alberti, Nicholas V and the invention of conscious urban planning in Rome*, Pennsylvania State University 1974.

M. Miglio, *Storiografia pontificia del Quattrocento*, Bologna 1975.

D. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.

S. Danesi Squarzina, *Il significato della cultura dell'antico nell'architettura dell'Umanesimo. Note di teoria e di storiografia*, Roma 1979.

E. Lee, *Workmen and work in Quattrocento Rome*, in *Rome in the Renaissance*, Binghamton 1982, pp. 141-152.

P. A. Ramsey (a cura di), *Rome in the Renaissance. The city and the myth*, Binghamton-New York 1982.

Ch. L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Paulus II. 1) Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 107-154. *2) Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXI, 1984, pp. 71-164.

P. Partner, *Finanze e urbanistica a Roma, 1420-1623*, in "Cheiron", 1, 1983.

Ch. L. Frommel, *Papal policy: The planning of Rome during the Renaissance*, in R. I. Rotberg e T. K. Rabb (a cura di), *Art and History. Images and their meaning*, Cambridge (Mass.), pp. 39-65 (trad. it. in C. De Seta, *Le città capitali*, Bari 1985, pp. 96-110).

S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989.

S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527. Atti del Convegno Internazionale (Roma 1985)*, Milano 1989.

H. Günther, *La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma*, in *D'une ville à l'autre: Structures materielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècles)*, Roma 1989, pp. 381-406.

S. Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo: l'Antico come "imitazione" e come "interpretazione" nel suo processo formativo ed evolutivo*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527. Atti del Convegno Internazionale (Roma 1985)*, Milano 1989, pp. 257-268.

F. Benzi, *Sisto IV renovator urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma 1990.

C. Burroughs, *From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome*, Cambridge 1990.

D. Coffin, *Gardens and gardening in papal Rome*, Princeton 1991.

M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The buildings*, London 1993.

H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994.

A. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi e Michelangelo*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 123-181.

Ch. L. Frommel, *Abitare all'antica: il palazzo e la villa da Brunelleschi a Bramante*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 183-203.

Ch. L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 101-121.

(Ch. L. Frommel)

Napoli

La documentazione scritta sulla storia dell'architettura napoletana è spesso rimasta a livello di pura congettura. Vi ha contribuito non poco il fatto che gli archivi napoletani – e questo vale soprattutto per i documenti del periodo aragonese – hanno subito nei secoli perdite sensibili. Le rivolte del 1647 e del 1701 portarono alla distruzione pressoché totale di fonti di enorme valore, soprattutto le carte della cancelleria aragonese, tanto che almeno il novanta per cento di fondi locali andarono perduti. Nel 1943, inoltre, la villa Montesano – dove i direttori dell'Archivio di Stato avevano pensato di mettere al sicuro dai rischi bellici la maggior parte dei preziosi documenti sopravvissuti – venne incendiata dalle truppe tedesche, con la conseguente distruzione di documenti insostituibili, anche per la storia edilizia della città.

Una descrizione generale della storia della città e della sua arte ancor oggi ineguagliata è quella di Ch. Thoenes, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1971. Imprescindibili restano i lavori di R. Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli 1937, e inoltre *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975-77. Sull'architettura del Quattrocento cfr. L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974; M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari 1972 e A.

Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London 1975, come anche i lavori di C. de Seta, *Cartografia della Città di Napoli*, Napoli 1969; id., *Napoli*, Bari 1981; id., *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991 e id., *La Struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia), Milano 1994, p. 352 sgg. Sulla problematica urbanistica cfr. anche W. Doepp, *Die Altstadt Neapels. Entwicklung und Struktur*, Marburg 1968. Sui generi architettonici dei palazzi cfr. G. Doria, *I Palazzi di Napoli*, a cura di G. Alisio, Napoli 1986. Su committenza e arte sotto gli aragonesi vedi soprattutto: G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven-London 1969; id., *Poggioreale: Notes on a Reconstruction and an Early Replication*, in "Architectura", 3, 1973, pp. 13-21; id., *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven-London 1973 e H. W. Kruft, M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", vol. VI, Roma 1975, pp. 213-305 (come scritto autonomo: Tübingen 1977). Inoltre A. Venditti, *Presenze ed influenze Catalane nell'Architettura del Regno d'Aragona in Napoli, 1442-1503*, in "Napoli Nobilissima", XIII, 1, 1974, pp. 503-536. Aspetti generali di storia della cultura sono esaurientemente trattati da: E. Gothein, *Die Kulturentwicklung Süditaliens*, Breslau 1886 e id., *Die Renaissance in Süditalien*, München-Leipzig 1924; H. Hefele, *Alfonso I. – Ferrante I. von Neapel. Schriften von Antonio Beccadelli, Tristano Caracciolo, Camillo Porzio*, Jena 1912; A. Altamura, *L'umanesimo del Mezzogiorno d'Italia*, Firenze 1941; J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987; T. de Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano 1947-52, come pure F. Tateo, *L'umanesimo meridionale*, Bari 1976.

(A. Beyer)

Puglia e Mezzogiorno continentale

Tralasciando le guide e gli studi storici più generali, gli esiti della ricerca sull'architettura del Quattrocento delle regioni comprese nella parte continentale del Regno, esclusi la città di Napoli e i suoi dintorni, sono spesso da rintracciare entro contributi parziali o in margine alle ben più cospicue ricerche sull'architettura romanica e su quella del periodo che inizia con la presenza spagnola (1503). Si citano perciò, oltre a quanto indicato nelle note al saggio, i seguenti contributi:

F. Faraglia, *Giancarlo Tramontano conte di Matera*, in "Archivio storico per le Provincie Napoletane", V, 1, 1880, pp. 96-130.

G. Ceci, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento: i Mormando*, in "Napoli nobilissima", IX, 1900, pp. 167-172, 182-185.

G. Bacile Da Castiglione, *Castelli Pugliesi*, Roma 1927.

G. Angelini (a cura di), *Il disegno del territorio. Istituzioni e cartografie in Basilicata. 1500-1800*, Catalogo della Mostra organizzata dall'Archivio di Stato di Potenza e dalla Deputazione di Storia Patria per la Basilicata, Roma 1928.

N. Ciccimarra, *La cattedrale di Altamura nella storia e nell'arte*, Altamura 1941.

A. Prandi, *Arte in Basilicata*, in *Basilicata*, Milano 1965, pp. 161-241.

A. Putignani, *Il Tempio di S. Caterina in Galatina*, Galatina 1968.

F. Strazzullo, *Architetti e Ingegneri napoletani dal Cinquecento al Settecento*, Napoli 1969.

P. Borraro, *Raccordi cronologici di un umanesimo artistico in Basilicata*, Tifernografica, 1972.

G. Previtali, *Teodoro d'Enrico e la "Questione Meridionale"*, in "Prospettiva", 3, 1975, pp. 21-43.

R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, 2 voll., Milano 1975-77.

M. R. Abbondanza, *Confraternite e luoghi pii in Basilicata*, in G. De Rosa e F. Malgeri (a cura di), *Società e Religione in Basilicata in età Moderna. Atti del convegno di studi (Potenza-Matera 25-28 ottobre 1975)*, Roma 1977, II, p. 9 sgg.

G. Lorenzo, *Uno scultore pugliese del Rinascimento. Stefano da Putignano*, in *Annali dell'Università di Lecce*, vol. VII, Lecce 1977, pp. 137-171.

M. S. Calò Mariani, C. Guglielmi Faldi, C. Strinati (a cura di), *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma 1978.

A. Ambrosi, *Visualità nello spazio architettonico meridionale*, Bari 1979.

G. Messina, *Le oscure tappe di un monumento millenario. Note storiche sulla cattedrale di Potenza*, in A. Cestaro (a cura di), *Studi di Storia sociale e religiosa. Scritti in onore di Gabriele De Rosa*, Napoli 1980, pp. 1325-1353.

R. Mola, *Chiesa di S. Maria, Isole Tremiti - San Nicola*, in M. S. Calò Mariani (a cura di), *Insediamenti Benedettini in Puglia, per una storia dell'arte dall'XI al XVII secolo. Catalogo della Mostra*, I-II, Galatina 1980-81, II 1981, pp. 1-20.

R. Nigro, *Appunti cronologici per una bibliografia di Antonio Persio, discepolo di Telesio e accademico di Iiacco*, in "Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera", II, 2, 1981, p. 31.

La Puglia tra Medio Evo ed età moderna, città e campagna, Milano 1981.

C. Mac Clendon, *The church of S. Maria di Tremiti and his significance for the history of Romanesque architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 43, 1984, pp. 5-19.

J. Höfler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz 1989.

C. Gelao, *Stefano da Putignano nella cultura pugliese del Rinascimento*, Fasano di Brindisi 1990.

F. Paolino, *Esempi di palazzi del Cinquecento in Calabria*, in S. Valtieri (cura di), *Il palazzo dal Rinascimento a oggi. Atti del Convegno Internazionale, Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988*, Roma 1990, pp. 167-186.

S. Štefanac, *Niccolò di Giovanni Fiorentino: il quarto garzone di Donatello?*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 2-3, 1993, pp. 187-210.

A. Ambrosi, *Le fondazioni dell'architettura*, in "Lares", LX, 3, 1994, pp. 305-335.

Più sistematico è stato lo studio delle fortificazioni iniziate o trasformate dagli Aragonesi:

G. Bacile Da Castiglione, *Evangelista Menga da Copertino ingegnere militare del sec. XVI*, in "Napoli nobilissima", XIII, 1904, pp. 65-70.

G. C. Speziale, *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Bari 1930.

E. Vernole, *Il castello di Gallipoli*, Roma 1933.

F. Schettini, *Restauri nel Castello di Bari*, in "Japigia", 9, 1938, pp. 151-163.

A. Petrignani, *Gli architetti militari in Puglia*, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma 1959, pp. 127-148.

A. Antonacci, *Il castello e le mura di Otranto*, Otranto 1961.

G. Gambacorta, *Città fortificate e torri costiere della Puglia e dell'Abruzzo nelle relazioni di Carlo Gambacorta*, in "Castellum", 2, 1965, pp. 109-114.

B. Cappelli, *Il castello aragonese di Castrovillari*, in "Napoli Nobilissima", VIII, 1969, pp. 147-153.

G. E. Rubino, *Le castella in Calabria Ultra*, in "Napoli nobilissima", IX, 1970, pp. 88-100.

G. Valente, *Le torri costiere della Calabria*, s.l. 1972.

F. Maurogiovanni, *Castelli di Puglia*, Bari 1978.

A. Della Ricca, M. Vuozzo, *Il fosso - Il canale - Il ponte*, Taranto 1986.

C. Di Lena, *Il castello Tramontano e le fortificazioni materane*, in id. *Il Castello di Matera*, Matera s.d. ma 1992.

F. Martorano, *Chiese e castelli medioevali in Calabria*, Soveria Mannelli 1996.

(A. Restucci)

Sicilia

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, i tre volumi scritti e pubblicati dall'abate Gioacchino Di Marzo sulla famiglia dei Gagini (*I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 3 voll., Palermo 1880-83) si contraddistinguono sia per la vasta raccolta di fonti documentario-archivistiche, sia per la ricchezza di spunti interpretativi, e costituiscono riferimenti imprescindibili per la conoscenza dei complessi e variegati aspetti caratterizzanti la cultura artistica del Quattrocento e del Cinquecento in Sicilia. Lo studioso siciliano, lavorando con passione in numerosi archivi isolani e compulsando documenti e libri, delinea un quadro del processo di formazione e di sviluppo della storia dell'arte dei secoli XV e XVI in Sicilia, e illustra con dovizia di particolari la personalità di artisti poco conosciuti. Gli esiti delle sue pazienti ricerche si sono rivelati lusinghieri per gli studi successivi, non solo per la ricchezza di notizie, ma soprattutto per il metodo d'indagine seguito per giungere alla ricostruzione dello svolgimento della produzione artistica e all'individuazione delle forze motrici che hanno determinato tale svolgimento. Sotto questo riguardo assai preziose sono le minuziose descrizioni riportate dallo studioso sulle caratteristiche dimensionali e figurali delle opere nonché le notizie relative alle modalità di redazione e di esecuzione delle opere medesime e a quelle che regolano i rapporti tra committenti e artisti. Gli argomenti dei suoi scritti, permeati dalle teorie storicistiche che con accenti e indirizzi diversi si andavano affermando negli ultimi decenni dell'Ottocento in Europa, sono trattati con grande originalità e incidità rispetto a quelli precedentemente pubblicati da altri studiosi, le cui attente ricerche filologiche finalizzate precipuamente al raggiungimento di conferme di determinate ipotesi contrapposte ad altre, generano sterili dispute accademiche. G. Di Marzo fonda la sua indagine essenzialmente sulla oggettiva esposizione dei dati e sulla lettura formale delle opere d'arte per circoscrivere tendenze e per individuare personalità direttrici, e credendo fermamente in questa sua impostazione metodologica che privile-

gia la deduzione storica da un dato documentario, evita di enunciare valutazioni scaturite da interpretazioni personali o da immaginarie informazioni tramandate. Lo studioso siciliano manifesta queste sue convinzioni con toni decisi non solo nei tre citati volumi ma anche in un altro suo scritto (*Memorie storiche di Antonello Gagini e dei suoi figli e nepoti*, in "Archivio Storico Italiano", III, tomo VIII, parte II, 1868, p. 5), nel quale loda il metodo d'indagine seguito da Melchiorre Galeotti, autore di una monografia su Antonello Gagini (*Preliminari alla storia di Antonello Gagini, scultore siciliano del secolo XVI, e della sua scuola*, Palermo 1860) che considera affine al suo, e confuta l'impostazione metodologica poco rispondente alla verità storica riscontrata nelle monografie già pubblicate su Antonello Gagini (V. Auria, *Il Gaggino redivivo, ovvero notizia della vita ed opere di Antonio Gaggino nativo della città di Palermo, scultore famosissimo*, Palermo 1698; G. Bertini, *Antonello Gagini, celebre scultore ed architetto palermitano*, in G. E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri*, Napoli 1818, vol. II; A. Gallo, *Elogio storico di Antonello Gagini, scultore architetto palermitano*, Palermo 1821).

Le opinioni di Di Marzo sono condivise senza riserve da alcuni studiosi che nel primo decennio del Novecento, continuando a esplorare fondi archivistici, ribadiscono con ulteriori precisazioni le idee già espresse dal loro maestro (E. Mauceri, *Nuovi documenti intorno a Domenico Gagini e ad altri scultori del suo tempo*, in "Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana", VI, 11-12, 1903, pp. 170-174; E. Mauceri, S. Agati, *Francesco Laurana in Sicilia*, in "Rassegna d'Arte", VI, 1, 1906, pp. 1-8; E. Mauceri, *Antonello Gagini*, in "Rassegna d'Arte", VI, 9, 1906, pp. 129-135).

Contemporaneamente, la storia dell'arte del Quattrocento e Cinquecento in Sicilia viene inserita nel contesto della produzione artistica italiana grazie agli studi di A. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI, Milano 1908, pp. 838-860 e pp. 1022-1050; vol. VIII, parte II, Milano 1924, pp. 52-132; vol. X, parte I, Milano 1935, pp. 789-851). Lo storico dell'arte studia le opere scultoree realizzate dai "marmorari" in Sicilia come entità nettamente distinte dal contesto delle fabbriche in cui esse sono collocate, giungendo a esprimere per ciascuna opera indagata valutazioni stilistiche interessanti che non si discostano molto da quelle espresse da Di Marzo o dai suoi diretti seguaci. Per Venturi l'architettura di quel periodo costituisce una manifestazione artistica che sviluppa modi compositivi tardogotici sui quali s'innestano partiti decorativi marmorei di ascendenza rinascimentale senza però modificare le forme generali. Questo suo modo di indagare l'architettura e la scultura come fenomeni artistici indipendenti si avverte persino nella trattazione della poetica di artisti, come Antonello Gagini, che agiscono attivamente nei cantieri in qualità di architetti e scultori (cfr. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*... cit., pp. 397-398). L'importanza del ruolo avuto dai partiti decorativi scultorei inseriti nelle architetture tardogotiche tradizionali nel processo di diffusione di modi compositivi rinascimentali, già presente negli scritti di Di Marzo, viene ribadito da E. Calandra (*Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938, voll. IX-X, pp. 57-100). Questi, fermando la sua attenzione sull'attività di Antonello Gagini, attribuisce all'artista un prestigio tale da individuare in Sicilia l'esistenza in "una scuola gaginesca in architettura" (ibid., p. 77): affermazione, quest'ultima, che viene accolta quasi dogmaticamente sia da S. Bottari (*La cultura figurativa in Sicilia*, Firenze 1954, p. 56), sia da G. Spatrisano che ravvisa negli organismi architettonici delle chiese palermitane di Santa Maria dei Miracoli, Santa Maria di Piedigrotta e San Giorgio dei Genovesi una diretta ispirazione a quello della chiesa di Santa Maria di Portosalvo, opera di Antonello Gagini (*Architettura del Cinquecento a Palermo*, Palermo 1961, p. 40). Il breve studio di Calandra si distingue, tuttavia, dalla storiografia precedente, poiché per la prima volta viene messa in palese risalto la figura di Matteo Carnalivari, architetto di Noto, menzionato negli scritti ottocenteschi soltanto per la sua presenza nei cantieri dei palazzi Ajutamicristo e Abatellis a Palermo (R. Starrabba, *Il palazzo Ajutamicristo*, in "Archivio Storico Siciliano", I, II, 1874, pp. 89-94; Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*... cit., vol. I, p. 23 e vol. II, doc. VIII, p. 10). A questo architetto lo studioso messinese attribuisce il merito di aver assunto un ruolo primario nell'ambito della cultura architettonica siciliana tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento e gli riconosce capacità professionali tali da poter elaborare un linguaggio eclettico caratterizzato dalla fusione di elementi desunti dalle tre principali correnti artistiche (chiaramontana, gotico fiorito e rinascimentale) compresenti a quell'epoca nell'isola. Questa valutazione generale che pone l'attività di Carnalivari in una posizione di prestigio trova conferma nelle pagine degli scritti di S. Cardella (*L'Architettura di M. Carnalivari*, Palermo 1933) e di U. Rodanò (*Matteo Carnalivari*, in "Celebrazioni Siciliane", parte III, 17-28 ottobre 1938, Urbino 1939, pp. 479-498), ma è invece ridimensionata da F. Meli (*Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma 1958). Quest'ultimo, basandosi su fonti documentarie e delineando il quadro dell'ambiente culturale dell'isola nel periodo in cui opera Carnalivari, ritiene anzitutto difficile, in via generale, poter ascrivere le opere realizzate a quell'epoca a un solo artista, poiché spesso in un solo progetto intervengono contemporaneamente lapidici lombardi e artefici iberici presenti nell'isola in maniera stabile o occasionalmente. Riferendosi in particolare alle opere eseguite dall'architetto netino, che egli individua sulla base di precisi dati documentari, riscontra coerenza e omogeneità nella sua produzione e intravvede nei suoi modi compositivi evidenti segni di adesione ai temi figurali rinascimentali. Il suo giudizio sull'opera di Carnalivari è così convincente da vanificare il tentativo di G. Agnello (*L'architettura aragonese catalana in Italia*, Palermo 1969, p. 89), di riproporre le tesi già enunciate da Calandra, Cardella e Rodanò.

Poco dopo la pubblicazione del volume di Meli, il ricco materiale documentario in esso raccolto viene utilizzato da V. Ziino (*Nuovi documenti sull'attività edilizia in Sicilia nel '400 e nel '500. Osservazioni sulla tecnica e sulla modalità di esecuzione delle opere di architettura*, in "Quaderno dell'Istituto di Architettura tecnica dell'Università di Palermo", 4, Palermo 1960). Abbandonando l'idea di giungere a una valutazione critica della produzione edilizia, lo studioso concentra i suoi interessi sulla conoscenza delle prassi costruttive diffuse nei cantieri isolani nel Quattrocento e nel Cinquecento, sulle modalità di appalto dei lavori e su compiti e responsabilità degli architetti. La trattazione degli argomenti si rivela di grande interesse per la ricostruzione della vita che si svolge nei cantieri, ove spesso accade che tecniche costruttive diverse siano messe a confronto o prende avvio un vivace dibattito fra artefici di estrazione culturale diversa per risolvere questioni costruttive.

Gli studi di G. Samonà e di V. Scuderi non apportano progressi notevoli al dibattito culturale ravvivato dalle teorie di Calandra e di Meli. In un ampio saggio, Samonà (*L'architettura in Sicilia dal sec. XIII a tutto il Rinascimento*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, Palermo 1950*, Palermo 1956, pp. 155-172) esprime un giudizio negativo sulle architetture realizzate nei secoli XV e XVI, poiché non vi riconosce un linguaggio unitario ma caratteri che rivelano ora la prevalenza di stilemi tardogotici ora quella di modi rinascimentali importati da Domenico Gagini e Francesco Laurana. Nei due saggi che esaminano la produzione artistica nel Trapanese, Scuderi (*Contributo alla storia dell'architettura del Rinascimento in Trapani*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* cit., pp. 289-302; *Arte nel Trapanese*, Trapani 1978), pur non discostandosi sostanzialmente dalla posizione di Samonà, riconosce in talune opere esiti figurali apprezzabili ma ridimensiona notevolmente l'azione culturale svolta da Laurana, da Domenico e Antonello Gagini, dal Mancino e dal Berrettaro nella zona nordoccidentale della Sicilia. Di opinione nettamente diversa è M. Accascina (*Indagini sul primo Rinascimento a Messina e provincia*, in *Scritti in onore di Salvatore Caronia*, Palermo 1966, pp. 9-32) che nell'esame della produzione artistica in provincia di Messina ravvisa, fin dalla metà del Quattrocento, una vasta diffusione di modi compositivi rinascimentali, ricusando la tesi formulata da numerosi studiosi che attribuiscono al Montorsoli e ad altri scultori-architetti michelangioleschi il merito di aver introdotto forme rinascimentali nella zona intorno alla metà del XVI secolo. Precisa che nel messinese le influenze rinascimentali, giunte nella zona grazie a diretti apporti tosco-napoletani, non solo si affermano con maggiore facilità che a Palermo, ove più forte è la resistenza opposta dalle maestranze catalane, ma agevolano il successo degli apporti rinascimentali a metà del XVI secolo a Messina e nella sua provincia. In un altro suo ampio e documentato lavoro (*Scultores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del '400*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., VIII, 1959, pp. 269-313), Accascina pensa che un ulteriore contributo alla conoscenza del Quattrocento e Cinquecento siciliano possa derivare dall'ampliamento del campo di indagine sull'attività svolta nei cantieri da altri meno noti, in modo da definire con maggiore precisione l'ambiente entro il quale operano i personaggi di primo piano. A tal fine, ricordando il documento pubblicato

da Di Marzo, il *Privilegium pro marmorariis et fabricatoribus*, e sottolineandone l'importanza, asserisce che le nuove ricerche devono essere indirizzate non solo ad ampliare la conoscenza dell'opera dei marmorari e dei costruttori presenti a Palermo nel 1487 (ed elencati nel documento stesso), ma anche a chiarire l'organizzazione delle maestranze chiamate a far fronte alle esigenze sorte con la necessità di qualificare il proprio ruolo all'interno della struttura sociale cittadina, così come si apprende dalla lettura del *Privilegium*. In linea con questo programma di ricerca, sviluppa uno studio sulla vita e sull'attività degli scultori di origine carrarese, mettendo in risalto materiali documentari e argomenti atti a chiarire gli intricati problemi che formano il complesso sostrato culturale del Quattrocento e Cinquecento siciliano (*Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della P.I.", IV, XLIV, 1959, pp. 324-336).

Una prospettiva di ricerca simile a quella auspicata da Accascina viene intrapresa contemporaneamente anche da F. Meli (*Costruttori e lapidici del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 1959, pp. 207-243), che segnala la presenza in Sicilia di maestranze lombarde ancora prima che vi giungesse Domenico Gagini e sostiene che tali maestranze non solo avrebbero agevolato, in contrapposizione con la corrente catalana assai forte agli inizi del secolo, gli scambi tra l'ambiente culturale locale e quello della penisola, ma avrebbero pure aperto la via alle successive influenze rinascimentali introdotte dai marmorari lombardi e toscani. Parallelamente a questi studi sugli artisti minori, sempre Meli (*Attività artistica di Domenico Gagini a Palermo*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi* cit., pp. 245-263) e M. Accascina (*Aggiunte a Domenico Gagini*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della P.I.", IV, XLIV, 1959, pp. 19-29) continuano a mostrare vivo interesse per gli scultori che occupano un ruolo dominante nella scena artistica siciliana dei secoli XV e XVI, pubblicando studi incentrati su problemi di attribuzione di opere scultoree o a mosaico. In particolare, il saggio di Meli suscita un vivace dibattito tra i contemporanei per l'attribuzione assegnata dallo studioso a Domenico Gagini dei mosaici della cappella Palatina a Palermo, realizzati nel 1460 e raffiguranti, fra altri motivi, anche l'immagine della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze. Tale attribuzione, basata sul contenuto di un documento redatto nel 1472 e nel quale è anche indicato il nome ("mastru Domenico Changemi") del responsabile dell'esecuzione, non è ancora dimostrabile. Se fosse vera, dovremmo modificare sostanzialmente l'abituale visione storica generale di questo periodo dell'architettura siciliana, anticipando la data dell'arrivo dei Gagini al 1459-60, diversamente da quanto affermano Di Marzo e Mauceri (*L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, in "L'Arte", VI, fasc. V-VIII, 1903, p. 148, n. 1), secondo i quali la più antica notizia riguardante la presenza dell'artista risale al 1463; dovremmo ritenere altresì che la conoscenza della cupola del duomo fiorentino a Palermo nel 1460 confermerebbe già da quell'epoca una situazione culturale permeata da influenze toscane. Anche altri studiosi orientano le ricerche con il precipuo scopo di delineare in maniera esauriente le fasi cronologiche dell'attività degli artisti di maggiore spicco, nonché la portata della loro azione professionale attraverso l'attribuzione certa delle loro opere (D. Bernini, *I Laurana: 1467-1471*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della P.I.", VI, LI, 1966, pp. 155-163; B. Patera, *Sull'attività di F. Laurana in Sicilia*, in "Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo", 2, Palermo 1965, pp. 526-550).

W. Kruft, con due opere monografiche rispettivamente su Domenico Gagini (*Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972) e su Antonello Gagini (*Antonello Gagini und seine Sohne*, München 1980) offre un grande contributo alla conoscenza dell'attività svolta da quegli artisti e indirettamente del Quattrocento e Cinquecento in Sicilia. Lo studioso tedesco, operando un bilancio sull'ampia storiografia artistica già edita sulla famiglia dei Gagini e tenendo in gran conto gli esiti delle ricerche di Di Marzo, arricchisce e sistematizza il repertorio documentario, mostrando grandi capacità intuitive nella ricomposizione di inserti di opere di sicura paternità dei principali componenti la famiglia separati, per ragioni varie, dalle strutture originarie. Il suo paziente lavoro è guidato dalla convinzione di dover superare i limiti derivanti da uno studio meramente filologico per giungere alla definizione di nuove piste di ricerca sull'argomento. A tal fine Kruft cerca di storicizzare i fenomeni osservati e descritti riconducendo lo svolgimento della produzione artistica dei Gagini alla rispondenza con gli avvenimenti della società alla quale essi appartengono; riesce, in tal modo, a determinare, individuando i caratteri peculiari delle loro opere e confrontandole con opere altrui, i toni di un clima culturale variegato e il sottile intreccio di scambi. Quest'insieme di dati, suffragati da precisi riferimenti storico-documentari e dalla lettura formale delle opere, spiega, a suo parere, le modalità di trasmissione del linguaggio rinascimentale nell'isola e l'adesione di numerosi artisti siciliani ai temi figurali peculiari dei Gagini.

Nell'ultimo ventennio, alcuni studi puntualizzano aspetti della cultura architettonica rinascimentale messi in luce dalle ricerche sviluppate soprattutto da M. Accascina, F. Meli e W. Kruft; altri invece elaborano ampie sintesi sulle arti figurative, sull'architettura e sull'urbanistica del Quattrocento e del Cinquecento. In un breve saggio, S. Boscarino (*La Sicilia e i marmorari toscani*, in *Il potere e lo spazio*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 239-248), riferendosi allo studio sui marmorari carraresi già edito da M. Accascina, pone in risalto l'importanza avuta dagli scambi commerciali tra Toscana e Sicilia, in ordine all'importazione di marmi apuani nell'isola e, in generale, al processo di diffusione del linguaggio rinascimentale nei principali centri siciliani. D. Bernini (*Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli 1981, pp. 231-271), ritiene che la cultura rinascimentale, accolta favorevolmente nell'isola, sia riuscita in breve tempo a oscurare la tradizione artistica siciliana, e assegna all'azione di Domenico Gagini e di Francesco Laurana un credito così importante da influire sulla formazione artistica di Matteo Carnalivari, l'architetto netino che riesce a recuperare, piegare e ordinare in un linguaggio di chiara impronta rinascimentale le diverse correnti che ravvivano la *facies* culturale della Sicilia tra la seconda metà del Quattrocento e quasi tutto il Cinquecento. Meno radicale appare l'analisi di S. Boscarino (*Architettura e urbanistica del Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli 1981, pp. 335-356) sul processo di formazione e di sviluppo del Rinascimento in Sicilia; lo studioso catanese pone l'accento sulle difficoltà ambientali generate dallo scontro di culture artistiche assai diverse non solo per repertorio formale ma anche per prassi costruttive; nella trattazione degli argomenti non nasconde, tuttavia, la sua ammirazione per l'opera di Antonello Gagini, al quale ascrive il merito di aver dato un forte impulso alla diffusione di forme rinascimentali attraverso l'esecuzione di tribune, portali e monumenti funerari. G. Bellafiore (*Architettura in Sicilia, 1415-1535*, Palermo 1984) giunge a conclusioni diverse da quelle espresse da Bernini e Boscarino, minimizzando l'incidenza dei marmorari peninsulari sulle arti figurative e sull'architettura siciliana e negando l'esistenza di una "scuola gaginesca" nell'isola; ritiene, invece, che la cultura artistica iberica, affine alla tradizionale cultura architettonica tardogotica isolana, abbia avuto un ruolo primario nel processo di elaborazione del linguaggio artistico che si afferma nell'isola nel Quattrocento e nel Cinquecento. F. Rotolo (*Matteo Carnalivari, revisione e documenti*, Palermo 1985), condividendo l'orientamento metodologico di F. Meli e di W. Kruft, opera una revisione generale sull'attività di Carnalivari sottolineando che l'architetto netino, pur non possedendo una preparazione teorica, mostra capacità professionali notevoli nella conduzione dei cantieri e un grande impegno nel tradurre in forme concrete e originali le suggestioni provenienti dall'atmosfera culturale in cui si muove. M. Giuffré (*Architettura e decorazione in Sicilia tra Rinascimento Manierismo e Barocco, 1463-1650*, in "Storia dell'Architettura", IX, 1-2, 1986, pp. 11-40), nel riesaminare l'intera vicenda della produzione artistica rinascimentale siciliana, nota che dall'esame dei recenti studi emergono due diversi orientamenti d'indagine: uno volto a sottolineare la persistenza di modi compositivi tardomedievali nell'isola che, ostacolando l'introduzione del linguaggio rinascimentale in Sicilia, determinano un ritardo rispetto alle coeve esperienze peninsulari; l'altro, a riconoscere una rapida affermazione di quel linguaggio nell'ambiente siciliano, analogamente a quanto si verifica nei centri peninsulari. A questi problemi cerca di dare una spiegazione affermando che un superficiale confronto della produzione artistica siciliana con quella peninsulare pone la prima in posizione di ritardo, ma la deduzione su questa base di una sua "diversità" appare ingiustificata a fronte dell'esame della particolare situazione storica e artistica dell'isola, e del riscontro di situazioni simili a molte aree italiane. Gli esiti delle indagini sulle vicende costruttive dei palazzi palermitani progettati da Matteo Carnalivari consentono ad

A. Maniaci (*La Domus Magna di Guglielmo Ajutamicristo: vicende costruttive e sua paternità*, in "Storia dell'Architettura" cit., pp. 41-50), R. Prescia (*L'attuale palazzo Ajutamicristo a Palermo: l'organismo architettonico*, in "Storia dell'Architettura" cit., pp. 51-62), e P. Morello (*Palazzo Abatellis*, Ponzano-Treviso 1989) di poter tracciare un profilo della personalità artistica di Matteo Carnalivari, riproponendo, come già sostenuto da F. Rotolo, l'immagine di un artista abile nella gestione del cantiere ma privo di quello spessore culturale che contraddistingue gli architetti operanti nelle corti rinascimentali; ma questi limiti culturali, aggiungono gli autori, non impediscono tuttavia all'architetto netino di dar vita, malgrado i condizionamenti della committenza, a una nuova sintesi fra i diversi elementi culturali dell'ambiente in cui opera, recuperando e selezionando i tratti peculiari della tradizione siciliana più congeniali alle esigenze di gusto del tempo. S. Boscarino (*L'Architettura dei marmorari immigrati in Sicilia tra il Quattrocento e il Cinquecento*, in "Storia dell'Architettura" cit., pp. 63-76) precisa le difficoltà incontrate dai marmorari immirati a integrarsi nella vita dei cantieri tardoquattrocenteschi, indica i compiti che essi assolvono nelle fasi di esecuzione dei lavori e, infine, illustra i temi artistici realizzati nelle loro opere. P. Amico (*Antonello Gagini e la tribuna della cattedrale di Palermo*, in "Storia dell'Architettura" cit., pp. 77-88) e A. Cangelosi, *La chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Palermo*, in "Storia dell'Architettura" cit., pp. 89-112), indagando due fabbriche palermitane asseverano che per la definizione dei loro caratteri figurali occorre considerare la fitta trama di scambi (mobilità di artisti; rapporti economici e sociali) che si instaura tra ambienti artistici siciliani e quelli peninsulari. In epoca recente, l'itinerario storiografico sull'architettura del primo Rinascimento in Sicilia tracciato da M. S. Di Fede è apprezzabile per la conoscenza del tema e per il tentativo di dar ordine interpretativo al vasto repertorio bibliografico sull'argomento (*Gli studi sull'architettura del primo Rinascimento in Sicilia*, in "Bollettino della Biblioteca - Dipartimento di Storia e Progetto - Fac. Architettura di Palermo", 1, 1993, pp. 39-48). In un breve ma efficace saggio, infine, M. R. Nobile (*Una committenza iberica nella Sicilia tra tardogotico e Rinascimento*, in "Espacio, Tiempo y Forma", VII, *Historia del Arte*, t. 7, 1994, pp. 23-36) approfondisce alcuni temi relativi ai rapporti fra committenza e artisti ribadendo, nella scia di altri studiosi, che nei cantieri siciliani non si registra generalmente contrapposizione tra artisti di estrazione culturale diversa ma uno spirito di collaborazione e sottolineando che anche gli aristocratici e i prelati, principali committenti, non assumono una posizione di netto rifiuto nei confronti delle prassi costruttive e decorative estranee alle loro culture di origine. A conferma delle proprie argomentazioni, il giovane studioso siciliano illustra l'attività promossa da alcuni nobili iberici che, affascinati dalla cultura classicistica, realizzano fabbriche decorate da marmi scolpiti con partiti rinascimentali, insieme con altre costruzioni che invece rivelano evidenti caratteri di ascendenza iberica.

(G. Ciotta)

Testi specifici per autore

Agostino di Duccio

A. Zanoli, *Oratorio di San Bernardino*, Bologna 1963; P. G. Pasini, *I Malatesta e l'arte*, Milano 1983; G. Cuccini, *Agostino di Duccio: itinerari di un esilio*, Perugia 1990.

Amadeo, Giovanni Antonio

F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904; J. A. Bernstein, *A Reconsideration of Amadeo's Style in the 1470s and 1480s and Two New Attributions*, in "Arte Lombarda", 13, 1968, pp. 33-42; R. V. Schofield, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the 'tiburio' of Milan Cathedral*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", 1989, II, pp. 68-100; R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, Como 1989; R. V. Schofield, *Avoiding Rome. An Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "Arte Lombarda", 100, 1992, pp. 53-60; J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo, scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993.

Antonio di Pietro Averlino, vedi *Filarete*

Antonio di Vincenzo

A. M. Mattenucci, *Il protoumanesimo di Antonio di Vincenzo*, in G. Perini (a cura di), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, in *Atti del colloquio C.I.H.A. 1990*, Bologna 1992, pp. 153-166.

Battagio, Giovanni di Domenico

V. Mariani, *Novità sul Battagio*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1970, pp. 239-244; L. Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata. Per la storia architettonica dell'Incoronata, documenti e analisi*, in *Le stagioni de l'Incoronata*, Lodi 1988, pp. 61-101; AA.VV., *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo 1990; R. Auletta Marrucci (a cura di), *L'Incoronata. Il tempio di Lodi*, Lodi 1995.

Bon, Bartolomeo, Giovanni e Pietro

G. Fogolari, *Gli scultori toscani a Venezia nel Quattrocento e Bartolomeo Bon Veneziano*, in "L'arte", n.s., 1930, pp. 427-465; A. Mazzucato, *La Scuola Grande e la chiesa di S. Rocco in Venezia*, Venezia 1953; A. Markham Schultz, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978; S. Mariani, *Vita e opere dei proti Bon, Bartolomeo e Pietro*, Tesi IUA Venezia, 1982-83.

Bramante, Donato

A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969; A. Palestra, *Cronologia e documentazione riguardante la costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, in "Arte Lombarda", 14, 1969, pp. 150-160; A. Bruschi, *Bramante*, Roma-Bari 1973; R. V. Schofield, *A Drawing for S. Maria presso S. Satiro*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIX, 1976, pp. 246-253; R. V. Schofield, *Ludovico Il Moro and Vigevano*, in "Arte Lombarda", 62, 1982, pp. 93-140; L. Patetta, *Bramante e la trasformazione della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII, 1983, 21, pp. 49-74; A. Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "Arte Lombarda", 1986, pp. 11-23; Ch. L. Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in "Arte Lombarda", 79, 1986, pp. 9-18; M. Morresi, *Francesco di Giorgio e Bramante: osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana*, in *Il disegno di architettura. Atti del Convegno. Milano 15-18 febbraio 1988*, Milano 1989, pp. 117-124; R. V. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in *Florence ad Milan, Comparisons and Relationships*, Firenze 1989, pp. 201-222; C. D. Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990; A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990; L. Giordano, *Il rinnovamento promosso da Ludovico Sforza. Ipotesi per Bramante*, in *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età viscontea-sforzesca*, Milano 1992, pp. 289-323; A. Bruschi, *Bramante e il 'caso' di Abbiategrasso*, in "Arte Lombarda", 105-107, 1993, 2-4, pp. 195-202; R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte e committenza ed economia a Roma e nelle carti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino 1995, pp. 297-324.

Carnalivari, Matteo

F. Meli, *Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e del Cinquecento a Palermo*, Roma 1958; F. Rotolo, *Matteo Carnalivari, revisione e documenti*, Palermo 1985.

Cedrino, Marco e Marino di Marco

G. Cantalamessa, *Artisti ignoti nelle Marche: Marco Cedrino*, in "Archivio storico dell'arte", 1, 1888, pp. 376-377; G. Gianuizzi, *Documenti inediti sulla basilica loretana*, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, pp. 321-327, 364-369; C. Ricci, *Per la storia della rocca di Ravenna. Il leone di Marco Cedrini*, in "Felix Ravenna", I, 1911, pp. 1-7; P. Gianuizzi, *Marino di Marco Cedrino da Venezia. Ingegnere, architetto e scultore*, in "Bollettino d'arte", VII, 1913, pp. 333-341.

Codussi, Mauro

L. Olivato Puppi, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1977; R. Lieberman, *Venetian Church Architecture around 1500*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura 'Andrea Palladio'", XIX, 1977, pp. 35-48; P. L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco, 1437-1550. The Architecture of a Venice Confraternity*, New York 1982; T. Hirthe, *Mauro Codussi als Architekt des Dogenpalastes*, in "Arte Veneta", XXXVI, 1982, pp. 31-44; M. Plant, *Mauro Codussi: The Presence of the Past in the Venetian Renaissance Architecture*, in "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 9-22; M. Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 105-192.

Cozzarelli, Giacomo

P. Bacci, *Commentarii dell'arte senese. I, Il pittore, scultore e architetto Iacopo Cozzarelli e la sua permanenza in Urbino con Francesco di Giorgio Martini dal 1478 al 1488. II, I due 'angioletti' di bronzo (1489-1490) per l'altare del Duomo di Siena*, in "Bullettino senese di storia patria", n.s., III, 1932, pp. 97-112; A. Ferrari, R. Valentini, M. Vivi, *Il Palazzo del Magnifico a Siena*, in "Bul-

lettino senese di Storia Patria", XCII ,1985, pp. 107-153; C. Sisi, *Giacomo Cozzarelli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, pp. 540-547; A. Bagnoli, *Gli Angeli dell'altare del Duomo e la scultura a Siena alla fine del secolo*, in L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano 1993, pp. 414-419; F. Cantatore, *Opere bronzee*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, pp. 326-328.

Cronaca, Simone di Tommaso del Pollaiuolo, detto il
C. Fabriczy, *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", suppl. al n. XXVII, 1906, pp. 45-69; G. Marchini, *Il Cronaca*, in "Rivista d'arte", XXIII, 1941, pp. 99-136; L. Grassi, *Disegni inediti di Simone del Pollaiuolo*, in "Palladio", VII, 1943, pp. 14-22; R. Goldthwaite, *The Building of the Strozzi Palace. The Construction Industry in Renaissance Florence*, in "Studies in Medieval and Renaissance History", X, 1973, pp. 99-194; L. P. Najemy, *The First Observant Church of S. Salvatore al Monte in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, pp. 273-296; R. Pacciani, *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la nuova chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze*, in "Prospettiva", 66, 1992, pp. 27-35.

Dolcebuono, Giovanni Giacomo
G. Borlini, *Gian Giacomo Dolcebuono*, in "Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", LXXVII, 1954, pp. 53-71.

Fancelli, Luca
W. Baghirolli, *Luca Fancelli. Scultore, architetto e idraulico del secolo XV*, in "Archivio storico lombardo", III, 1876, pp. 610-638; E. Marani, *Luca Fancelli*, in E. Marani, C. Perina (a cura di), *Mantova. Le arti. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, III/2, parte I, Milano 1961, pp. 63-115; M. Salmi, *La 'Domus Nova' dei Gonzaga*, in *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Firenze 1965, pp. 15-21; C. Cottafavi, *Saggi inediti su edifici della corte di Mantova. La 'Nova Domus'*, in "Atti e memorie dell'Accademia nazionale virgiliana di Mantova", n.s., XXXIV, 1963, pp. 8-18; P. Carpeggiani, *Luca Fancelli architetto civile nel contado mantovano. Ipotesi e proposte*, in "Civiltà Mantovana", 20, 1969, pp. 87-114; id., *Luca Fancelli, architetto civile nel contado gonzaghesco*, in "Arte Lombarda", 16, 1971, pp. 37-44; id., *Il palazzo gonzaghesco di Revere*, Mantova 1974; C. Vasić Vatovec, *Luca Fancelli, architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze 1979; id., *La villa di Rusciano*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, II, pp. 663-667; J. Lawson, *The building history of the Gonzaga palace at Revere*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29, 1985, pp. 197-228; M. Palvarini Gobio Casali, *La "Ghirardina" di Mottegiana, ovvero la "casa di Saviola" del Marchese Ludovico II Gonzaga*, in "Civiltà Mantovana", n.s., 8, 1985, pp. 37-57, e 9, 1986, pp. 5-34; P. Piva, *L'"altro" Giulio Romano. Il duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello 1988, pp. 164-173; R. Berzaghi, *Il palazzo ducale di Mantova*, Milano 1992, p. 42 sgg.

Federighi, Antonio
A. Smarsow, *Antonio Federighi de' Tolomei, ein sienesischer Bildhauer des Quattrocento*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XII, 1889, pp. 277-299; B. Mantura, *Contributo ad Antonio Federighi*, in "Commentari", XIX, 1968, pp. 98-110; J. T. Paoletti, *Quercia and Federighi*, in "Art Bulletin", 50, 1968, pp. 281-284; id., *Antonio Federighi. A Documentary Re-evaluation*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XVII, 1975, pp. 87-143; E. M. Richter, *The sculpture of Antonio Federighi*, Ph. D. diss., Columbia Un. 1984, Ann Arbor 1987; R. Bartalini, *Il tempo di Pio II*, in L. Bellosi (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano 1993, pp. 92-105.

Ferrini, Benedetto
J. R. Spencer, *The Ca' del Duca in Venice and Benedetto Ferrini*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXIX, 1970, pp. 3-8; M. Verga Bandiralli, *Documenti per Benedetto Ferrini, ingegnere ducale sforzesco*, in "Arte Lombarda", 60, 1981, pp. 49-102; M. Comincini, *Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: un inedito di Benedetto Ferrini*, in L. Giordano (a cura di), *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, Firenze 1996, pp. 149-169.

Filarete (Antonio di Pietro Averlino, detto il)
L. Firpo, *La città ideale del Filarete*, Torino 1954; P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963; J. R. Spencer, *Filarete, Treatise on Architecture*, I-II, New Haven 1965; J. Onians, *Alberti and Filarete: A Study in their Sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV, 1971, pp. 96-114; L. Grassi, *Lo 'Spedale dei Poveri' del Filarete. Storia e restauro*, Milano 1972; A. M. Finoli, L. Grassi, *Filarete. Trattato di architettura*, I-II, Milano 1972; S. Lang, *Sforzinda, Filarete e Filelfo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXV, 1972, pp. 391-397; P. Foster, *Per il disegno dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in "Arte Lombarda", XVIII, 1973, pp. 1-22; P. Carpeggiani, *Congruenze e parallelismi nell'architettura lombarda della seconda metà del '400: il Filarete e Luca Fancelli*, in "Arte Lombarda", 18, 1973, pp. 53-69; H. Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory and Practice in Antonio Filarete's 'Trattato di Architettura'*, in "Art Bulletin", XLI, 1979, 1, pp. 89-106; L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in J. Guillaume (a cura di), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 115-128; F. Leverotti, *Ricerche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", s. 10, VI, 1981, pp. 77-113; G. Colmuto Zanella, *Il Duomo filaretiano: un progetto e la sua 'fortuna'*, in *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo 1991, pp. 136-149.

Fioravanti, Aristotile
L. Beltrami, *Vita di Aristotile da Bologna*, Bologna 1912; *Aristotile Fioravanti a Mosca 1475-1975. Atti del Convegno sugli Architetti italiani del Rinascimento in Russia (Bologna 4-8 ottobre 1975)*, in "Arte Lombarda", n.s., 44-45, 1976.

Fioravanti, Fioravante
C. Ricci, *Fioravante Fioravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del secolo XV*, in "Archivio storico dell'arte", IV, 1891, pp. 172-201.

Francesco del Borgo
P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 72-73; Ch. L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius'II. und Paulus II. Teil I*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 107-154; id., *Francesco del Borgo: Architekt Pius'II. und Paulus II. Teil II*, *ibid.*, XXI, 1984, pp. 71-164.

Francesco di Giorgio (Martini)
C. Promis (a cura di), *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini architetto senese del secolo XV*, I-III, Torino 1841; id., *Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XV alla metà del XVIII*, Torino 1874; A. S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago 1943; R. Papini, *Francesco di Giorgio Architetto*, I-III, Firenze 1946; C. Maltese, *Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, Urbino 1949, pp. 57-83; M. Salmi, *Il Palazzo Ducale di Urbino e Francesco di Giorgio*, ibid., pp. 9-55; P. Sanpaolesi, *Aspetti dell'architettura del '400 a Siena e Francesco di Giorgio*, ibid., pp. 137-168; P. Rotondi, *Contributi urbinati a Francesco di Giorgio*, ibid., pp. 85-135; G. H. Fehring, *Studien über die Kirchenbauten des Francesco di Giorgio*, Würzburg 1956; H. Millon, *The Architectural Theory of Francesco di Giorgio*, in "The Art Bulletin", XL, 1958, pp. 257-261; C. Maltese (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, trascr. di L. Maltese Degrassi, I-II, Milano 1967; M. Dezzi Bardeschi, *Le rocche di Francesco di Giorgio nel ducato di Urbino*, in "Castellum", 8, 1968, pp. 97-140; P. Rotondi, *Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novilara 1970; H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di S. Bernardino e Santa Chiara di Urbino*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 293-311; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I, Milano 1975, II, Milano 1977; F. P. Fiore, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1978; S. Pepper, Q. Huger, *Fortification in late 15th Century Italy: The Treatise of Francesco di Giorgio Martini*, in "British Archaeological Reports, Supplementary Series", 41, 1978, pp. 541-560; P. C. Marani (a cura di), *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, I-II, Firenze 1979; G. Bernini Pezzini, *Galleria Nazionale delle Marche. Il fregio dell'arte della guerra nel Palazzo Ducale di Urbino. Catalogo dei rilievi*, Roma 1985; D. Gallavotti Cavallero, *Francesco di Giorgio di Martino architetto, ingegnere, scultore, pittore, bronzista per lo SS. Annunziato di Siena*, in "Paragone", 427, 1985, pp. 46-56; F. P. Fiore, *Francesco di Giorgio e le origini della nuova architettura militare*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano 1988, pp. 62-75; L. Michelini Tocci (a cura di), *Das Skizzenbuch des Francesco di Giorgio Martini. Vat. Urb. lat. 1757*, Zürich 1989; S. Eiche, *Gaetano Piccini's Drawings in Urbino*, in "Notizie da Palazzo Albani", XIX, 1990, 2, pp. 87-106; M. S. A. Dechert, *The Military Architecture of Francesco di Giorgio in Southern Italy*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIX, 1990, 2, pp. 161-180; F. P. Fiore, *Gli ordini nell'architettura di Francesco di Giorgio Martini*, in J. Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1992, pp. 59-67; M. Mussini, *Il Trattato di Francesco di*

Giorgio Martini e Leonardo: il Codice Estense restituito, Parma 1991; G. Scaglia, *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1704-1839)*, Bethlehem - London and Toronto 1992; F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993 e Milano 1994.

Gagini, Domenico
G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, I-III, Palermo 1880-83; L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova e altrove. Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano 1904; H. W. Kruft, *La cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova*, in "Antichità Viva", IX, 1970, 4, pp. 33-50; G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven 1973; H. W. Kruft, M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)", VI, 1975, pp. 213-305; B. Patera, *Scultura di rinascimento in Sicilia*, in "Storia dell'arte", 24-25, 1975, pp. 151-158; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Milano 1977, pp. 302-307.

Ghiberti, Buonaccorso (di Vittorio)
G. Scaglia, *Drawings of Brunelleschis Mechanical Inventions for the Construction of the Cupola*, in "Marsyas", X, 1960-61, pp. 45-68; id., *Drawings of Machines for Architecture from the Early Quattrocento in Italy*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXV, 1966, 2, pp. 90-114; G. Scaglia, *A translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's 'Zibaldone'*, in "Transactions of the American Philosophical Society", LXIX, 1979, 1, pp. 3-30.

Ghiberti, Lorenzo
J. Schlosser (a cura di), *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, I-II, Berlin 1912; R. Krautheimer, T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956; G. Marchini, *Ghiberti architetto*, Firenze 1978; G. Kreytenberg, *La prima opera del Ghiberti e la scultura fiorentina del Trecento*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze 1980, I, pp. 59-78.

Ghiberti, Vittorio (di Lorenzo)
G. Marchini, *Vittorio Ghiberti architetto*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1962, II, pp. 187-202; T. Krautheimer Hess, *More Ghibertiana*, in "Art Bulletin", 46, 1964, pp. 307-321; P. Davies, *S. Maria delle Carceri in Prato and Italian Renaissance Pilgrimage Architecture*, in "Architectural History", 36, 1993, pp. 1-18.

Giocondo, fra'
R. Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo veronese*, Firenze 1960; L. A. Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1984, pp. 79-90; V. Fontana, *Fra' Giocondo architetto 1433- c. 1515*, Vicenza 1988.

Giorgio (Orsini) da Sebenico
D. Fey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Kaiserlich-Königlichen Zentral-Kommission für Denkmalpflege", VII, 1913, pp. 1-169; H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhundert in Dalmatien*, ibid., VIII, 1914, pp. 27-196; C. Bima, *Giorgio da Sebenico. La sua cattedrale e l'attività in Dalmazia e in Italia*, Milano 1954; G. Marchini, *Aggiunte al palazzo Ducale di Urbino*, in "Bollettino d'arte", s. IV, XLV, 1960, 1-2, pp. 73-80; G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico*, in "Commentari", XIX, 1968, pp. 212-228; C. Fiskovic, *Georges le Dalmate (Juraj Dalmatinac), architecte et sculpteur*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia 1984, pp. 121-131; J. Höfler, *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance, 800-1520*, Graz 1989, pp. 197-215, 254-266; S. Kokole, *Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien. Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXXII, 1989, pp. 155-167.

Giovannino de' Dolci
E. Müntz, *Giovannino de' Dolci. L'architetto della cappella Sistina e delle Fortezze di Ronciglione e Civitavecchia. Con documenti inediti*, Roma 1880; P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 284-287; S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 199-212.

Laurana, Luciano
G. Pacchioni, *L'opera di Luciano Laurana a Mantova*, in "Bollettino d'arte", n.s., III, 1923-1924, pp. 97-111; F. Kimball, *Luciano Laurana and the 'High Renaissance'*, in "The Art Bulletin", X ,1927, pp. 124-51; R. Filangieri, *L'architettura della reggia aragonese di Napoli*, in "L'Arte", XXXI, 1928, pp. 32-35; M. Salmi, *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Firenze 1945; R. Krautheimer, *The tragic and the comic scene of Renaissance: the Baltimore and Urbino panels (Luciano Laurana)*, in "Gazette des beaux-arts", s. 6, 33, 1948, pp. 327-346; G. Franceschini, *Figure del Rinascimento urbinate*, Urbino 1959; A. Bruschi e D. De Robertis (a cura di), *Federico da Montefeltro. Patente a Luciano Laurana*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 1-22; M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La 'Città ideale' di Urbino*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983, pp. 71-78; M. Ferretti, *'Casamenti seu prospective'. Le città degli intarsiatori*, in *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano 1986, pp. 96-97; G. Santi, *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca d'Urbino, cronaca (codice Vat. Ottob. lat. 1305)*, a cura di L. Michelini Tocci, Città del Vaticano 1985; S. Eiche, M. Fenquellucci, M. Casciato, *La corte di Pesaro. Storie di una residenza signorile*, Modena 1986; F. P. Fiore, *Piero della Francesca, Luciano Laurana e la nuova architettura nella Urbino di Francesco di Giorgio*, in "Cultura e Scuola", XXXIV, 134, 1995, pp. 126-135; W. Lutz, *Der Architekt Luciano Laurana*, Augsburg Un. Diss. 1994, Augsburg 1995.

Leonardo da Vinci
L. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, I-II, Basel 1954; C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romarantin*, Cambridge (Mass.) 1972; A. Marinoni (a cura di), *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, I-XXIV, Firenze 1973-80; L. Reti (a cura di), *Leonardo da Vinci. I codici di Madrid*, I-V, Firenze 1974; C. Pedretti (a cura di), *The Codex Atlanticus: A Catalogue of its Newly-restored Sheets*, I-II, Los Angeles 1978; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978; P. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Firenze 1984; P. Galluzzi (a cura di), *Leonardo da Vinci Engineer and Architect*, Montreal 1987; J. Guillaume, *Léonard et Bramante. L'emploi des ordres à Milan à la fin du XVe siècle*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988, 3-4, pp. 101-106; R. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture: career, sources and Graphic Techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci", 1991, 4, pp. 11-157.

Lombardo, Pietro (Solari), detto
A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467) con un'appendice sulla data di nascita di Bartolomeo Bellano*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1-6, 1913, pp. 1-99 e 1914, pp. 1-43; G. Mariacher, *Pietro Lombardo a Venezia*, in "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 36-53; E. Bandelloni, *Pietro Lombardo architetto nella critica d'arte*, in "Boll. Mus. Civ. Padova", LI, 1962, 2, pp. 27-56; C. Semenzato, *Pietro e Tullio Lombardo architetti*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'", VI, 1964, 2, pp. 262-270; A. Markham Schultz, *Giovanni Buora lapicida*, in "Arte Lombarda", LXV, 1983, 2, pp. 49-72; B. Jestaz, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise. D'Antonio à Tullio Lombardo*, Stuttgart 1986; J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia 1995 (1a ed. Cambridge [Mass.] 1980), pp. 97-193.

Maiano, Giuliano da
C. Fabriczy, *Toskanische und oberitalienische Künstlern in Diensten der Aragonesen zu Neapel*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 20, 1897, pp. 85-120; C. Fabriczy, *Giuliano da Majano in Siena*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", 24, 1903, pp. 320-334, e suppl. al fasc. 24, 1903, pp. 137-76; C. Grigioni, *Il duomo di Faenza. Documenti inediti intorno alla sua costruzione e il documento decisivo sul nome del suo architetto*, in "Arte", XXVI, 1923, pp. 161-174; G. Marchini, *Giuliano da Maiano*, Firenze 1959; M. Salmi, *Santa Maria delle Grazie ad Arezzo e il suo piazzale*, in "Commentari", XX, 1969, pp. 37-51; L. Borgo, *Giuliano da Maiano's Santa Maria del Sasso*, in "Burlington Magazine", CXIV, 1972, pp. 448-452; D. Covi, *A Documented Lettuccio for the Duke of Calabria by Giuliano da Maiano*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, II, Firenze 1978, pp. 121-130; N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 50, 1987, pp. 29-42; D. Carl, *Giuliano da Maiano und Lorenzo de' Medici. Ihre Beziehung im Licht von zwei neuaufgefundenen Briefen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 1993, 2-3, pp. 235-256; M. Haines, *La Sacrestia delle Messe nel duomo di Firenze*, Firenze 1993, pp. 138-143; D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Firenze 1994; F. Quinterio, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma 1996.

Manetti, Antonio di Manetto Ciaccheri
H. Saalman, *Tomaso Spinelli, Michelozzo, Manetti and Rossellino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXV, 1966, pp. 151-164 (155, 158); I. Hyman, *Toward Rescuing the Lost Reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, II, Firenze 1978, pp. 261-280; F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 34-45, 106-113, 260-276.

Martini, vedi *Francesco di Giorgio*

Marchesi, Antonio da Settignano
M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Bologna 1844, III, pp. 341-43; T. Valenti, *La chiesa monumentale della Madonna delle Lagrime a Trevi (Umbria)*, Roma 1928; R. Filangieri, *Antonio Marchesi da Settignano, architetto militare del Rinascimento*, in "Rivista di artiglieria e del genio", LXX, 1931, pp. 473-479; R. Filangeri, *Rassegna critica per la storia del Castel Nuovo*, I-IV, Napoli 1936-40; F. Mancini, *Urbanistica rinascimentale a Imola da Girolamo Riario a Leonardo da Vinci (1474-1502)*, I-II, Imola 1979; F. Mariano, *Note e commenti sulla fondazione e restauro della Rocca Contanza e l'opera di Antonio Marchesi da Settignano*, in "Studia Oliveriana", n.s., XI, 1991, pp. 107-175.

Maso di Bartolomeo
G. Marchini, *Di Maso di Bortolommeo e d'altri*, in "Commentari", III, 1952, pp. 108-127.

Meo del Caprino
S. Solero, *Il Duomo di Torino*, Torino 1956; G. Romano (a cura di), *Domenico Della Rovere e il Duomo Nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Torino 1990.

Michelozzo di Bartolomeo
H. Saalman, *The Palazzo Comunale in Montepulciano. An Unknown Work by Michelozzo*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVIII, 1965, pp. 1-46; H. Saalman, *Michelozzo Studies. I. Michelozzo at Santa Croce*, in "Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 242-250; H. Saalman, *Michelozzo Studies. The Florentine Mint*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, I, pp. 140-142; P. Rosselli, *Coro e cupolo della SS. Annunziata a Firenze*, Pisa 1971; H. McNeal Caplow, *Michelozzo at Ragusa. New documents and Reevaluations*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXXI, 1972, 2, pp. 108-119; M. Gori Sassoli, *Michelozzo e l'architettura di Villa nel primo Rinascimento*, in "Storia dell'arte", 23, 1975, pp. 5-51; R. A. Goldthwaite, W. Rearick, *Michelozzo and the Ospedale di San Paolo in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXI, 1977, pp. 221-306; H. Teubner, *Das Langhaus der SS. Annunziata in Florenz. Studien zu Michelozzo und Giuliano da Sangallo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXII, 1978, pp. 27-60; H. Teubner, *San Marco. Umbauten vor 1500 ein Beitrag zum Werk des Michelozzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, pp. 239-272; M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolommeo*, Firenze 1984; E. Casalini, *Michelozzo di Bartolomeo e l'Annunziata di Firenze*, Firenze 1995.

Nuti, Matteo
G. Volpe (a cura di), *Matteo Nuti, architetto dei Malatesta*, Venezia 1989.

Orsini, Giorgio, vedi *Giorgio (Orsini) da Sebenico*
Pietrasanta, Jacopo da
P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 124-128.

Pontelli, Baccio
I. B. Supino, *L'arte del rinascimento nella primaziale di Pisa, i maestri d'intaglio e di tarsia in legno, i pittori e gli scultori*, in "Archivio storico dell'arte", VI, 1893, pp. 156-64; G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", IX-X, 1961-62, pp. 214-219; G. De Fiore, *Baccio Pontelli, architetto fiorentino*, Roma 1963; Ch. L. Frommel, *Il palazzo della Cancelleria*, in S. Valtieri (a cura di), *Il palazzo dal Rinascimento a oggi*, Roma 1989, pp. 29-54; Ch. L. Frommel, *Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz am Rhein 1989, pp. 491-505; F. Licandro Grazioli, *Contributo a Baccio Pontelli*, in "Antichità Viva", 26, 1988, 5-6, pp. 43-45; M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa tra XIII e XVIII sec.*, Pisa 1991, p. 42; M. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano: la chiesa di S. Maria Nuova a Orciano di Pesaro, il Belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria*, in "Architettura, storia e documenti", 1991-96, pp. 99-151; F. Cantatore, *La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche e ipotesi intorno alla fabbrica tra XV e XVI secolo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 24, 1994 (1997), pp. 3-34.

Portigianni, Pagno di Lapo
C. Fabriczy, *Pagno di Lapo Portigianni*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", XXIX, 1903, pp. 119-139; A. Foratti, *L'attività di Pagno di Lapo Portigianni in Bologna*, in *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di B. Supino*, Firenze 1933, pp. 353-373; C. Zucchini, *Opere di Pagno di Lapo e di Baldassarre Peruzzi in S. Domenico*, in "Il Comune di Bologna", XXI, 1934, pp. 8-10 .

Rodari, Tommaso
C. F. Ciceri, *Selva di notizie autentiche risguardanti la fabbrica della cattedrale di Como*, Como 1811; G. F. Damiani, *Tomaso Rodari e il rinascimento in Valtellina*, in "Period. Soc. Stor. Prov. e Ant. Dioc. Como", XII, 1897, pp. 7-16; O. Bernasconi, *L'architettura*, in *Il duomo di Como*, Milano 1972, pp. 51-63.

Rossellino, Bernardo
C. Fabriczy, *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels*, in "Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen", XXI, 1900, pp. 33-54, 99-113; id., *Neues über Bernardo Rossellino*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXV, 1902, pp. 475-477; M. Tyszkiewicz, *Bernardo Rossellino*, Firenze 1928; id., *Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina*, in "Rivista d'arte", XXVII, 1951-52, pp. 203-209; G. Urban, *Zum Neubau von St. Peter unter Papst Nikolaus V*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, pp. 131-173; Ch. R. Mack, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino*, Ph. D. diss., Chapel Hill University 1972; id., *The Building Programme of the Cloister of San Miniato*, in "Burlington Magazine", CXV, 1973, pp. 447-452; id., *The Rucellai Palace. Some New Proposals*, in "Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen", LVI, 1974, pp. 517-529; K. W. Forster, *The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings*, in "Art Bulletin", LVIII, 1976, pp. 109-113; S. Valtieri Bentivoglio, *Il coro di S. Maria del Popolo e il coro detto "del Rossellino" di S. Pietro*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XX, 1976, 2, pp. 197-204; M. Salmi, *Bernardo Rossellino ad Arezzo*, in M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 254-261; A. M. Schultz, *The sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977; M. Mercantini, *Il Palazzo di Fraternità in Piazza Grande ad Arezzo. Contributi storico-critici per una precisazione dell'opera del Rossellino e per una nuova attribuzione a Vasari*, Arezzo 1980; C. R. Mack, *Bernardo Rossellino, L. B. Alberti and the Rome of Pope Nicholas V*, in "SECAC Review", X, 1982, 2, pp. 60-69; C. R. Mack, *Building a Florentine Palace. The Palazzo Spinelli*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVII, 1983, pp. 261-284; L. Finelli, *L'Umanesimo giovane, Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*, Roma 1984; C. R. Mack, Pienza: *The Creation of a Renaissance City*, Ithaca 1987; J. Pieper, *Architektur wächst aus den Steinen. Metaphern der Verwandlung am Palast Pius II in Pienza*, in "Daedalus," 1989, pp. 76-86; A. Tönnesmann, *Pienza Städtebau und Humanismus*, München 1990; F. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma, I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola di Filarete)*, in "Prospettiva", 64, 1991, pp. 49-59 e id., *Bernardo Rossellino a Roma, II. Tra Giannozzo Manetti e Giorgio Vasari*, ibid., 65, 1992, pp. 31-43; M. Bulgarelli, *La cappella Cardini a Pescia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 13-103.

Rossetti, Biagio
G. Campori, *Gli architetti e gli ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI*, in "Atti e memorie della Reale deputazione di storia patria per le province modenesi", III, 1883, I; G. Padovani, *Biagio Rossetti*, estr. da "Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria", XXIX, Ferrara 1931; G. Padovani, *Architetti ferraresi*, Rovigo 1955; B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960; A. Farinelli Toselli, *Riparazione delle mura estensi in una lettera di Biagio Rossetti del 1513*, in "Musei ferraresi. Bollettino annuale", XV, 1985-87, pp. 99-102; A. F. Marcianò, *L'età di Biagio Rossetti. Rinascimenti di casa d'Este*, Ferrara-Roma 1991.

Sagrera, Guillem
G. Alomar, *Los discipulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Napoles y Sicilia*, in "Napoli Nobilissima", III, 1963, 3, pp. 85-96, 4, pp. 125-135; G. Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gotica del siglo XV*, Barcelona 1970.

Sangallo, Antonio il Vecchio, da
O. Speciale, *Antonio da Sangallo il Vecchio. Il cor-*

tile della rocca di Civita Castellana, in "Annali dell'Istituto di Storia dell'arte", 1973-74, pp. 199-210; A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico, autunno 1499-autunno 1503*, in "Bollettino d'arte", 70, 1985, pp. 67-90; P. Jacks, *Alexander VI's Ceiling for S. Maria Maggiore in Rome*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXII, 1985, pp. 63-82; G. Satziger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991.

Sangallo, Giuliano da

R. Falb, L. Zdekauer, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1902; C. Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, in "Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen", XXIII, 1902, pp. 1-41; C. Hulsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, I-II, Leipzig 1910; G. Marchini, *L'incrostazione marmorea della Cappella Gondi in S. Maria Novella*, in "Palladio", 3, 1939, pp. 205-211; G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942; G. Marchini, *Aggiunte a Giuliano da Sangallo*, in "Commentari", I, 1950, pp. 34-48; P. Marconi, *Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XV, 1968, 85-90, pp. 53-94; H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I, König von Neapel*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXIII, 1970, pp. 154-195; G. Severini, *Architetture militari di Giuliano da Sangallo*, Pisa 1970; A. Luchs, *Cestello: A Cistercian Church of the Florentin Renaissance*, New York-London 1975; H. Biermann, E. Worgull, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I König von Neapel: Versuch einer Rekonstruktion*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XXI, 1979, pp. 91-118; G. Corti, P. Morselli, *La chiesa di S. Maria delle Carceri in Prato*, Firenze 1982; F. W. Kent, *New Light on Lorenzo de' Medici's Convent at Porta San Gallo*, in "Burlington Magazine", CXXIV, 1982, pp. 292-294; B. L. Brown, D. E. E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Cyriaco d'Ancona. Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 4, pp. 321-325; A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983; S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985; F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del palazzo Della Rovere in Savona*, in S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Savona 1989, pp. 261-276; L. Pellecchia, *The Patron's Role in the Production of Architecture. Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in "Renaissance Quarterly", XLVII, 1989, pp. 258-291; L. Masi, *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un prototipo di cantiere dell'architettura militare del Rinascimento*, Poggibonsi 1992; A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Firenze 1993; L. Pellecchia, *Reconstructing the Greek House: Giuliano da Sangallo's Villa for the Medici in Florence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 54, 1995, pp. 326-335; P. Davies, *The Early History of S. Maria delle Carceri in Prato*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 54, 1995, pp. 326-335.

Solari, Guiniforte

F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in "Italienische Forschungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", I, 1906, pp. 59-168; M. Rossi, *I contributi del Filarete e dei Solari pel tiburio del Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", LX, 1982, pp. 15-23; C. R. Morscheck, *The Profession of Architect in Milan before Bramante: the Example of Guiniforte Solari*, in "Arte Lombarda", 78, 1986, pp. 94-100.

Solari, Pietro Antonio

J. S. Ackerman, *The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan*, in "Marsyas", V, 1947-49, pp. 23-37; V. Lasareff, *Le opere di Pietro Antonio Solari in Russia e i rapporti artistici italo-russi nel tardo Quattrocento*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombardi*, I, Como 1959, pp. 423-440; P. Cazzola, *Pietro Antonio Solari architetto lombardo in Russia*, in "Arte Lombarda", XIV, 1969, pp. 45-52.

Taccola (Mariano di Jacopo, detto il)

L. Michelini Tocci, *Disegni e appunti autografi di Francesco di Giorgio in un codice del Taccola*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1962, II, pp. 203-212; J. H. Beck, *Mariano di Iacopo detto il Taccola. Liber tertius de ingeneis ac aedificiis non usitatis*, Milano 1969; G. Scaglia, *De Machinis. The Engineering Treatise of 1449*, I-II, Wiesbaden 1971; F. D. Praeger, G. Scaglia, *Mariano Taccola and his Book "De Ingeneis"*, Cambridge (Mass.)-London 1972; G. Scaglia, F. D. Praeger, U. Montag (a cura di), *Mariano di Iacopo detto il Taccola. De ingeneis. Liber primus ... secundus ... addendo*, I-II, Wiesbaden 1984; E. Knobloch, *Mariano di Iacopo detto il Taccola, De rebus militaribus (De machinis, 1449)*, Baden-Baden 1984; P. Galluzzi (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991.

Indice analitico

I numeri in corsivo si riferiscono alle illustrazioni.

Abate, Agostino 36 n.
Abatellis, Francesco 488 n.
Abbiategrasso 192
- Santa Maria Nuova 192
Abelardo, Pietro 123, 160 n.
Abiell, Guglielmo 488 n.
Abruzzo 477, 484
Accascina, M. 488 n., 489 n.
Acidini Luchinat, Cristina 113 n., 368 n., 370 n., 373 n., 458 n.
Ackerman, James S. 165 n., 227, 238 n., 239 n., 313 n., 368 n., 372 n.
Adams, Nicholas 165 n., 277, 308 n., 309 n., 310 n., 313 n., 314, *327*, 328 n., 329 n., 370 n., 430 n., 432 n., 469 n.
Adimari, Raffaello 162 n.
Adorni, Bruno 240 n.
Adorno, Johannes 335, 367 n.
Adriatico, mare 26, 239 n., 464
Ady, Cecilia Mary 271 n.
Agnello, G. 487 n., 489 n.
Agostino di Duccio *20*, *22*, 24, 26, 131, 258
Agrigento 477
Alatri 122, 125
Alberti, famiglia 116, 338, 369 n.
Alberti, Leon Battista 9, 12, 15, 17, 26, 35 n., 38, 40, 48, 52, 68, 81, 83, 84, 89, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 103-106, 106 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 114, 116-118, 120-126, *126*, 127, *127*, 128, 129, *129*, *131*, 132-140, 142-145, *145*, 148-150, 153-158, 158 n., 159 n., 160 n., 161 n., 163 n., 164 n., 165 n., 176, 192, 223-225, 244, 260, 265, 270 n., 278, 279, 291, 294, 299, 304, 306, 310 n., 312 n., 329 n., 330, 332, 338, 342, 343, 347, 360, 368 n., 371 n., 377, 379, 382, 383, 386, 387, 389, 390, 392, 393, 395-397, 401, 404, 407, 408, 413, 417, 421, 429 n., 430 n., 431 n., 433 n., 446, 454, 455, 458 n., 459 n., 464, 468
Albertini, Francesco 12, 433 n.
Albertoccio Lombardo 328 n.
Albizi, famiglia 52, 72
Albizi, Rinaldo degli 52, 55
Albornoz, Gil Alvarez Carrillo de, cardinale 288
Alcamo 472, 473, 479, 489 n.
- Cattedrale 473; (cappella dello Spirito Santo) 473
- San Tommaso *472*, 473
Alce, Venturino 270 n.
Aleandri, V. E. 432 n.
Alessandro III, papa (Rolando Bandinelli) 309 n.
Alessandro VI, papa (Rodrigo Borgia) 32, 379, 416, 419, 417, 420
Alessi, Andrea *462*, *463*, 464
Alisio, Giancarlo 458 n.
Allegretti, Allegro 309 n., 310 n.
Allegri, E. 373 n.
Alomar, G. 487 n.
Altamura *462*, 463, 464
- Cattedrale *462*, 463
Altavilla 218
- Villa delle Cattanee 218
- Villa Valmarana 218
Amadeiti, ordine degli 180
Amadeo, Giovanni Antonio 166, 169, 171, 172, 182, *182*, 185, 187, 191, 194, 195
Amato, G. M. 488 n.
Ambrogio, santo 181
Ames-Lewis, Francis 369 n.
Amiata, monte 278, 314
Amico, Bernardino 163 n.
Amico, V. 487 n.
Amidei, Stefano 310 n.
Ammannatini, Manetto *detto* il Grasso 48
Amorosi, Pietro 29
Ancona 26, 27
- San Ciriaco 27
Andrea da Firenze (Andrea di Nofri) 437
Andrea di Giovanni da Vignola 275
Andrea di Vannuccio Cingumi 275
Andreae, B. 429 n.
Andria 460, 462, 465
- San Domenico 465
Angelini, C. 163 n.
Angiò, Carlo d' 107 n.
Angiò, famiglia 437, 440
Angiò, Giovanna II d', regina di Napoli 436
Angiò, Roberto il Saggio d' 437
Angiò-Durazzo, famiglia 436, 439
Angiò-Durazzo, Ladislao d' 436, 437, 439, 477
Ango di Casalgerardo, A. 489 n.
Angri 445
- San Giovanni 445
Anguillara 162 n.
Antoniazzo Romano 240 n.
Antonio di Migliore 310 n.
Antonio di Paolo da Vescovado 275
Antonio di Vincenzo 258
Antonio, sant' 103
Aragazzi, Bartolomeo 87
Aragona, Alfonso V, I di Napoli (il Magnanimo) 15, 436-440, 442, 457 n., 459 n., 470, 473, 476, 481, 488 n., 489 n.
Aragona, Alfonso II d' (già duca di Calabria) 176, 432 n., 452, 453, 455, 456, 465, 466, 468
Aragona, Eleonora d' 246, 249
Aragona, Federico III d', (re di Trinacria) 473
Aragona, Federico IV d' 489 n.
Aragona, Ferdinando I d' (il Cattolico) 347, 349, 364, 408, 442, 458 n., 470
Aragona, Ferrante I d' 325, 452, 455, 465
Aragona, Giovanni II d' 470
Aragona, Luigi d' 37 n.
Aragona, Maria d' 487 n.
Aragona, Martino I il Vecchio d' 487 n.
Aragona, regno di 15, 470
Aragonesi, famiglia 272, 436, 437, 440, 454
Archimede 382
Arduini, Franca 162 n.
Aretino, Pietro 364
Arezzo 95, *96*, 272, 364, 418, 420
- Fraternita della Misericordia 95, *96*
- Santissima Annunziata 418, 420
Argan, Giulio Carlo 108 n., 109 n.
Aria, Giovanni d' 32
Aria, Michele d' 32
Arles 13, 430 n.
Arnaldi, Girolamo 236 n.
Arno, fiume 45, 51, 330
Arnolfo di Cambio 10, 41, *41*, 42, 45, 52, 107 n.
Arras 325
Arrighi, Gino 108 n.
Ascani, A. 372 n.
Ascoli Piceno 30, *31*
- Loggia dei Mercanti 31
- Palazzetto Bonaparte 31
- Piazza del Popolo 30, *31*, 36
- San Francesco 30
- Sant'Agostino 31
Assereto, G. 36 n.

Assisi *41*, 44, 107, 391
- Basilica di San Francesco *41*, 107, 391; (*Storie di San Francesco*) 44, 107; (*Apparizioni di San Francesco*) *41*, *44*
Atene 202
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 214, 260, 269
Auletta Marrucci, Rosa 199 n.
Aurigemma, Maria Giuliana 431 n.
Aurispa, Giovanni 489 n.
Avignone 387, 394
- Palazzo Papale 394
Bacchi della Lega, Alberto 270 n.
Bacci, Marsilio 271 n.
Bacci, Peleo 309 n.
Bacile da Castiglione 469 n.
Badoer, famiglia 233
Badoer, Sebastiano 223
Baglioni, Baccio 20
Baglioni, famiglia 20
Bagnoli, Alessandro 308 n., 311 n.
Bagnoli, Sandro 310 n.
Baini, Laura 198 n.
Balbi de Caro, Silvana 164 n.
Balcani 227
Baldesi, famiglia 137
Baldi, Bernardino 293, *295*
Baldi, M. 293, *295*
Baldini Giusti, Laura 367 n., 368 n., 370 n.
Baldini, Gianni 164 n.
Baleari, isole 470
Balestracci, Duccio 309 n.
Baltimora 15, 365
Banchi, Luciano 310 n.
Banda, Daniele 220
Bandini, Laura 369 n.
Banker, J. R. 430 n.
Barasch, M. 458 n.
Baratta, Alessandro *455*
Barbacci, Alfredo 270 n., 328 n.
Barbadori, famiglia 56
Barbara di Brandeburgo 324
Barbari, Jacopo de' 240 n.
Barbaro, Francesco 240 n.
Barbieri, Franco 239 n.
Barbo, famiglia 400
Barbo, Marco 387, 389, 395
Barcellona 470, 477, 482, 488 n.
- Cattedrale 488 n.
- Palazzo della Deputazione 482
- Porta Escribania 477
Bardazzi, Silvestro *357*
Barducci, Roberto 367 n.
Bargellini, Cosimo 368 n.
Bari 462, 463, 465
Barocchi, Paola 35 n., 371 n., 458 n.
Barocci, Ambrogio 26
Baron, Hans 11, 34, 108 n.
Baroncelli, Niccolò 395
Bartalini, Roberto 309 n., 310 n.
Bartoli, Cosimo 270 n.
Bartolini Salimbeni, Lorenzo 36 n.
Bartolomeo *detto* Meo di Francesco da Settignano 333
Barzizza, Gasparino 114
Basile, Bruno 271 n.
Basile, Giovanbattista 107 n.
Basile, N. 488 n.
Bass, Geraldine 111 n.
Battagio, Giovanni 169, 180, 194, *194*, 195, 196
Battilotti, Donata 220, 239 n.
Battista da Castiglione 431 n.
Battistelli, F. 432 n.
Battisti, Eugenio 38, *44*, *68*, *80*, 106 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., *302*, 308 n., 312 n.
Baxandall, Michael 35 n., 116, 158 n., 368 n.
Beato Angelico, fra' Giovanni da Fiesole *detto* il 159 n.
Bec, Christian 108 n.
Beccadelli, A. *vedi* Panormita
Beccadelli, Simone 474, 477, 484, 488 n.
Becherucci, Luisa 112 n.
Beck, James Henry 270 n.
Becker, Felix 113 n.
Bellafiore, G. 487 n., 488 n., 489 n.
Bellano, B. 430 n.
Bellavista, Girolamo 327
Belli D'Elia, Pina 469 n.
Belli, Gianluca 367 n.
Bellinati, Claudio 107 n.
Bellini, Gentile 227
Bellini, Jacopo 103, 208, 234, 240 n.
Bellinzona 166, 169
Bellomo, famiglia 482
Bellosi, Luciano 34, 308 n., 309 n., 311 n.
Belluzzi, Amedeo *346*, 370 n., 371 n., 433 n.
Beltrami, Luca 237 n.
Belvedere, Raffaella 271 n.
Bencini, Raffaello 108
Benedetto da Maiano 275, *333*, 334, 452
Benevento 438
- Arco di Traiano 438
Benevolo, Leonardo *71*, 108 n., 110 n., 111 n.
Benigni, Paola 107 n., 108 n., 367 n.
Bentivoglio, Antonio Galeazzo 267
Bentivoglio, Enzo 35 n., *118*, 371 n., 430 n., 432 n.
Bentivoglio, famiglia 267, 268, 271 n.
Bentivoglio, Giovanni II 266-269, 271 n.
Bentivoglio, Sante 266, 267
Benvenuto, Pietro 255
Benzi, Fabio 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Berchet, Federico 238 n.
Bergamo 15, 175, 178, 182, *182*, 223
- Cappella Colleoni 172, 182, *182*
- Duomo 15, 175, 178
- Palazzo del Podestà 223
- Santa Maria Maggiore 182
Bergonzoni, Franco 270 n.
Berlino 15, 240 n., 365, 366 n.
- Staatliche Museen 366 n.
Bernardino, santo 26, 168, 299
Bernetti, Giuseppe 328 n.
Bernini, Dante 487 n., 489 n.
Bernstein, Joanne Gitlin 198 n.
Bertagna, Martino 311 n.
Bertelli, Carlo 156, 165 n., 199 n., 208, 209, 218, 237 n., 238 n., 270 n., 311 n., 312 n.
Bertelli, Sergio 111 n., 198 n., 368 n.
Berti, Luciano 112 n.
Bertoni, Giulio 255 n.
Berzaghi, Renato 366 n.
Beschi, L. 458 n.
Besio, Giovan Battista Nicolò 37 n.
Bessarione, cardinale Giovanni 227, 229, 390
Besta, Enrico 237 n.
Betti, Fabio 36 n.
Beyer, Andreas 113 n., 310 n., 368 n., 369 n., 434, 457 n., 458 n., 459 n.
Bianchi Bandinelli, Ranuccio 308 n.
Bianchini, Francesco 295
Bibbiena 369 n.
- Madonna del Sasso 369 n.
Bibbona *352*, 355, 371 n.
- Santa Maria della Pietà *352*, 355, 371 n.
Biermann, Hartmut 370 n., 372 n., 433 n., 459 n.
Biffino, Daniele 367 n.
Billi, Antonio 108 n.
Bima, Carlo 36 n.
Bisanzio 202, 229
Bizzocchi, Roberto 366 n., 369 n.
Bloch, G. 457 n.
Blunt, Anthony 457 n.
Boccaccio, Giovanni 437
Boccati, Giovanni 20
Boccetta, torrente 489 n.
Bocchi, Francesca 270 n., 271 n.
Bock, N. 429 n.
Boffito, Giuseppe 366 n.
Bolgar, Robert Ralph 35 n., 107 n., 367 n., 372 n.
Bologna 27, 30, 56, 114, 116, 117, 242, 256, *256*, 258, 259, *259*, 260, *260*, *261*, *262*, *263*, *264*, 265, *265*, 266, *266*, 268, *268*, 269, 271 n., 272, 276, 293, 334, 377, 445, 474, 477
- Archivio di Stato *260*
- Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio *265*
- Canale del Naviglio 269
- Casa Azzoguidi 260
- Casa Pezzoli-Lupari 263
- Casa Piatesi 260
- Casa Ramponesi 260
- Casa Serracchioli 260
- "Guasto Bentivoglio" *265*, 266
- Monastero di San Domenico 259; (biblioteca) 259, *259*
- Palazzina della Viola *264*, 268
- Palazzo Bentivoglio *265*, 266, 267, *268*, 269, 271 n., 293
- Palazzo Bolognini-Isolani 260, *262*, 264
- Palazzo Comunale 258; (cortile d'onore) 258
- Palazzo del Podestà 30, *267*, 269
- Palazzo della Mercanzia 258, 309 n.
- Palazzo Felicini-Calzolari 265
- Palazzo Gaddi-Pepoli *261*, 263
- Palazzo Ghisilardi-Fava *263*, 265, 271 n.
- Palazzo Ghisilieri 265
- Palazzo Grassi 260
- Palazzo Poeti 263
- Palazzo Sanuti-Bevilacqua *262*, 265; (cortile) 265
- Palazzo Strazzaroli (dell'Arte dei Drappieri) *266*, 268
- Piazza Calderini 269
- Piazza della Mercanzia 260
- Piazza di Porta Ravegnana 268
- Piazza Maggiore 269
- Piazza San Salvatore 269
- Piazza Santo Stefano 264
- Piazza Verdi 268
- Portico dei Bastardini 269
- Portico del Barracano 269
- Portico di Santa Maria dei Servi 258
- San Francesco 258; (cappella Muzzarelli) 258; (campanile) 258
- San Giacomo Maggiore 265, 268; (campanile) 268; (porticato) 268; (cappella di Santa Cecilia) 268
- San Giovanni al Monte 259
- San Martino 259
- San Petronio 27, *256*, 258, 259, 334; ("porta magna") 258
- Santa Maria dei Servi 259; (abside) 259
- Santa Maria della Misericordia 259

- Santissima Annunziata 259
- Strada Maggiore 260, 268
- Strada San Donato 266, 268
- Teatro Comunale 266
- Torre degli Asinelli 268
- Via Castiglione 263
- Via D'Azeglio 265, 269
- Via del Carro 260
- Via Imperiale 269
- Via Marsala 260
- Via San Felice *260*; (portici) *260*
- Via San Nicolò 260
- Via Santo Stefano 263, 269
- Via Zamboni 266

Bologna, B. 488 n.
Bologna, Ferdinando 488 n.
Bolognini, Giovanni da San Stefano 271 n.
Bolzani, Paolo 238 n.
Bon, Bartolomeo 206, *207*, *208*, 210, 237 n., 240 n.
Bon, famiglia 209
Bon, Giovanni *204*, 205, 206, *207*, 237 n., 240 n.
Bon, Stefano 206, *207*, 240 n.
Bonaiti, Maria 237 n.
Bonaiuti, Andrea 46, *46*
Bonaiuti, Telemaco 111 n.
Bonatti, Franco *365*, 373 n.
Bonelli, Renato 35 n., 198 n., 309 n., 372 n.
Bonett, famiglia 477
Bonett, Gaspare 478
Bonfigli, Benedetto *20*, 22, 24, 35 n.
Boni, Giovanni di Bono 338, 371 n.
Boni, Onofrio 111 n.
Bonvini Mazzanti, Marinella 311 n., 313 n.
Borghesi, Giovanni 309 n.
Borghesi, Scipione 310 n.
Borghezio, Gino 162 n.
Borghini, G. 432 n.
Borghino, fratelli 337
Borgia, cardinale Rodrigo 314
Borgia, Cesare *detto* il Valentino 30, 417
Borgia, famiglia 364
Borgo San Lorenzo 117, 159 n.
Borgo San Sepolcro 382
Borgo, Ludovico 369 n.
Borsari, Luigi 240 n.
Borsi, Franco 112 n., 113 n., *131*, *154*, 163 n., 367 n., 368 n., 369 n., 370 n., 458 n.
Borsi, Stefano *141*, 366 n., 370 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Borsook, Eve 368 n., 369 n., 458 n.
Boscarino, Salvatore 487 n., 489 n.
Boscolo, A. 487 n.
Bosi, Giulio *268*
Boston *228*
- Museum of Fine Arts *228*; (*Presentazione della Vergine al Tempio*) 225, *228*

Bottari, Stefano 36 n., 37 n., 487 n., 489 n.
Bottaro, Silvia 311 n., 370 n., 371 n.
Botticelli, Sandro 36 n., 334, 364
Botto, Carlo 368 n., 369 n., 371 n.
Boucher, Bruce 113 n., 368 n., 369 n., 458 n.
Bozzo, S. V. 489 n.
Bozzoni, Corrado 35 n., 107 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n.
Bracciano 284, 407
Bracciolini, Poggio 47, 48, 54, 91
Braghirolli, Willelmo 161 n.
Bramante, Donato 9, *9*, 24, 36 n., 72, 75, 91, 103, 105, 112 n., 166, 169, 184, 185, *185*, 186, *186*, 189, *189*, 190-192, *192*, 193, 194, 196, 199 n., 223, 239 n., 255, 293, 305, 347, 349, 371 n., 378, 385, 395, 409, 417, 420, 421, 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Branca, Vittore 370 n.
Brancacci, cardinale 87
Branda Castiglioni, cardinale 174
Brasca, Santo 163 n.
Braudel, Fernand 308 n.
Braunfels, Wolfgang 107 n.
Breccia Fratadocchi, M. M. 431 n.
Bregno, Andrea 32, 411, 414, 430 n.
Brendola 218
- "Casa del Sole" 218
- Villa Piovene 218

Bresc Bautier, G. 488 n.
Brescia (Brixia) 161 n., 202, 220, 222, 223, *223*, *224*
- Broletto 222
- Duomo 161 n.
- Lapidarium 222, *224*, 239 n.
- Palazzo della Loggia 220, 222, 223, *224*, 239 n.
- Piazza della Loggia *223*, *224*, 239 n.

Bressanoro 180, 181, *181*, 195
- Santa Maria di Guadalupe 180, *181*, 195

Brivio, Ernesto 198 n.
Brogi, Andrea 310 n.
Broise, Henry 237 n.
Brown Beverly, Louise 113 n., 162 n., 163 n., 366 n., 368 n., 369 n., 370 n.
Brown, Alison 369 n., 371 n.
Brown, D. 430 n.
Brown, J. 328 n.
Brucker, Gene A. 108 n.
Brugnolo, Carlo 163 n.
Brunelleschi, famiglia 48
Brunelleschi, Filippo 9, *9*, 11, 12, 17, 27, 38, *38*, 40-42, 44, *44*, 45-47, *47*, 48-50, *50*, 51, 52, *53*, 54, *54*, 55, 56, *57*, *58*, 59, *59*, 62-65, *65*, 66-68, *68*, 70, *71*, 72, 73, 75-77, 77, 78, 79, *79*, *80*, 81, *81*, 82-87, *87*, 88, 89, 91, 92, *93*, 94, 95, *95*, 96, 98, 99, 104, 106, 106 n., 107 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., 114, 116, 121, 124, 134, 137, 148-150, 155, 157, 163 n., 165 n., 173, 179, 189, 198 n., 232, 276, 294, 305, 306, 308, 332, 338, 339, 342, 343, 351, 374, 382, 388, 389, 391, 392, 395, 400, 421, 445, 452, 468, 480
Brunetti, Giulia 112 n., 159 n.
Brunetti, Oronzo 159 n.
Bruni, Leonardo 10, 47, 52, 54, 55, 78, 87, 91, 95, 369 n.
Bruno, Alberto 310 n.
Bruschi, Arnaldo 27, 34 n., 36 n., 38, *53*, *62*, *75*, *88*, 107 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., 162 n., 163 n., 198 n., 199 n., 291, 311 n., 312 n., 313 n., 370 n., 371 n., 372 n., 373 n., 430 n., 431 n., 433 n.
Bruscia, Marta 312 n.
Buchowiecki, W. 429 n.
Buda-Nyék 372 n.
- Villa Reale 372 n.

Buddensieg, Tilmann 372 n., 433 n.
Buggiano, Andrea di Lazzaro Cavalcanti *detto* il 65, 87, 88, 94, *95*
Bule, Steven C. 198 n.
Bulgarelli, Massimo 112 n., 163 n., 237 n., 238 n., 309 n., 369 n., 370 n.
Bulifon, Antonio 447, *447*, 449, 450
Bullard, Melissa M. 370 n.
Bulst, W. 458 n.
Buonfiglio, G. 489 n.
Buonomo, scalpellino 429 n.
Buora, Giovanni 233
Burckhardt, Jacob 10, 34 n., 265, 271 n., 438, 439, 442, 457 n.
Burke, Peter 34 n.
Burns, Howard 35 n., 107 n., 111 n., 112 n., 113 n., 114, *127*, 161 n., 162 n., 163 n., 164 n., 220, 238 n., 239 n., 270 n., 299, 309 n., 311 n., 312 n., 313 n., 367 n., 431 n.
Burresi, Camilla 367 n.
Burroughs, Charles 35 n., 159 n., 429 n., 430 n.
Bury, John 159 n.
Buscioni, Maria Cristina 310 n.
Busignani, Alberto 108 n.
Busse, Kurt H. 367 n.
Cabassi, Sergio 110 n.
Cabrera, Anna 478, 489 n.
Caccamo 479, 489 n.
- San Giorgio 479, 489 n.

Cadel, Antonio 198 n., 199 n.
Cafaggiolo 340
- Villa medicea 104, 340

Cagli 466
Caglioti, Francesco 309 n., 310 n., 366 n.
Calabi, Donatella 35 n., 36 n., 255 n.
Calabria 176, 452, 465, 466, 468
Calandra, E. 487 n., 488 n.
Calandra, R. 489 n.
Calatafimi 479
Caldiera, Giovanni 236 n.
Callisto III, papa (Alfonso di Domenico Borgia) 379, 430 n.
Calore, Andrea 113 n.
Calvi, Gerolamo 199 n.
Calzona, Arturo 35 n., *146*, 159 n., 161 n., 163 n., 164 n., 371 n.
Cambi, Giovanni 372 n., 373 n.
Camerino 409, 416
- Castello 409

Camesasca, Ettore 241 n.
Campagnoli, Marco 36 n.
Campana, A. 458 n.
Campania 454, 459 n., 477, 484, 487 n.
Campi Flegrei 459 n.
Camporeale, Salvatore I. 163 n.
Canino 313 n.
- Archivio Comunale 313 n.

Cantatore, Flavia 311 n., *428*, 429 n., 432 n.
Canton Ticino 168
Cantone, R. 432 n.
Cantone, S. 489 n.
Capaccio, G. C. 458 n.
Capasso, Bartolomeo 457 n., 458 n.
Capo, Lidia 236 n.
Capodiferro, Marcello 35 n.
Capponi, famiglia 52
Capua 450
- Porta di Federico II 450

Caracciolo Aricò, Angiola 237 n.
Carafa, Diomede 310 n., 442, 444, 446, 447, *448*, *449*, *449*, 450, 457 n.
Carafa, famiglia 445
Carattoli, Antonio 36 n.
Caravaggio 169
- San Bernardino 169

Carbonara, Giovanni 106 n., 107 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n.
Carboni, D. *223*
Cardini, Franco 239 n., 370 n.
Cardone, V. 457 n.

Cardoso Mendes Atanazio, M. 369 n.
Careggi 340, 368 n.
- Villa medicea 340, 368 n.
Carità, G. 431 n.
Carl, Doris 309 n.
Carli, Enzo 329 n.
Carlo Magno, imperatore 38
Carlo V, imperatore 489 n.
Carlo VIII, re di Francia 456
Carnalivari, Matteo 487
Carnevale, fra' (Bartolomeo Corradini) 24, 293, 311 n.
Caroli, Giovanni 137, 139
Caroselli, Susan Lyons 198 n.
Carovigno 465
Carpaccio, Giulio Cesare 450
Carpeggiani, Paolo 163 n., 240 n., 366 n.
Carta, G. 488 n.
Casada, Giovanni 488 n.
Casali, Giovanna 369 n.
Casalini, Eugenio 113 n.
Casciato, Maristella 36 n.
Casini-Ropa, Giorgio 271 n.
Cassina, F. *184*
Cassirer, Ernst 34 n.
Castel del Monte 460
Castel Gavone 196
- Torre 196
Castel Rigone 26
- Madonna dei Miracoli 26
Castelfranchi, Liana 198 n.
Castelleone 180, *181*
Castellani, Eugenio *357*
Castellesi, Adriano 420
Castellón de Ampurias 482
- Palazzo dell'Abad de San Pedro 482
Castelnuovo, Enrico 35 n.
Castiglia, Isabella di 408
Castiglione Olona 171, *171*, 174, *176*, 218, 281, 311 n.
- Chiesa di Villa 174, *176*
- Collegiata 171, *171*, 174, 281
- Palazzo Branda-Castiglioni 218, 311 n.; (cappella) 218
Castiglione, Baldassarre 293
Castrovillari 465
Cataldi, Giancarlo *278*, *314*, 310 n., *318*, *327*, 329 n.
Catalogna 488 n.
Catania 476, 487 n.
Cattaneo, Raffaele 240 n.
Causa, R. 487 n.
Cavalli, G. C. 271 n.
Cavallini, Pietro 10, 107 n.
Cavazza, F. 270 n.
Cazzola, Franco 255 n.
Cecca, Francesco D'Angelo *detto* la 364
Cecchelli, Carlo 429 n.
Cecchi, Alessandro 366 n., 373 n.
Cecchi, Roberto *176*, 198 n.
Cecchini, G. 328 n.
Cedrino, Marco 26
Cedrino, Marino di Marco 29
Celso 127, 161 n.
Centofanti Verini, Anna Maria 36 n.
Cerboni Baiardi, Giorgio 35 n., 308 n., 311 n., 312 n., 313 n.
Ceri Via, Claudia 36 n., 312 n.
Ceriana, Matteo 112 n., 163 n., 236, 237 n., 239 n., 240 n., 241 n., 309 n., 369 n., 370 n., 372 n.
Cervellati, Pier Luigi 270 n.
Cervetto, Luigi Augusto 36 n.
Cesare, Gaio Giulio 213
Cesariano, Cesare 278
Ceschi, C. 158 n.
Cevese, Renato 238 n.
Cevini, Paolo 36 n.
Chabod, Federico 10, 34 n.
Chambers, David S. 161 n., 164 n., 165 n., 237 n., 328 n.
Chambord 154
Chaney, Eduard 368 n.
Chastel, André 14, 20, 35 n., 37 n., 106 n., 308
Chelazzi Dini, Giulietta 309 n.
Cherubini, Giovanni 35 n., 111 n., 113 n., 367 n., 458 n.
Chiabò, Maria 35 n.
Chiana, fiume 318
Chianti 72
Chiarini, Marco 366 n.
Chicago 120
Chieffi, Stefano 110 n.
Chieri 35
- Duomo 35
Chierici, Ugo 36 n.
Chigi, Agostino 286
Chigi, Mariano 286
Chio 106
Chiostri, Ferdinando 108 n.
Chittolini, Giorgio 13, 35 n., 308 n., 311 n., 312 n., 313 n.
Choisy, Auguste *445*
Chojnacki, Stanley 237 n.
Christiansen, Keith 35 n., 308 n., 309 n.
Cianughi, Giovanni 281
Ciapponi, Lucia A. 109 n., 369 n., 372 n.
Ciardi Dupré Dal Poggetto, M. G. 112 n., 113 n., 311 n., 312 n.
Cibrera, Giovanni 477, 488 n.
Cicerone 12, 124, 125, 157, 160 n., 161 n.
Cicognani, 313 n.
Ciliberto, M. 34 n.
Cimabue, Cenni di Pepo *detto* 107 n.
Ciotta, Gianluigi 470
Cipriani, G. 372 n.
Cipro 15, 211, 237 n.
Cirillo Mastrocinque, A. 458 n.
Città di Castello 372 n.
- Cattedrale 372 n.
Citterio, Ferdinando 36 n., 313 n.
Civita Castellana 239 n., 417, 418, *418*, 420, 421, *426*, 433 n.
- Rocca 417, *418*, *426*
Civitavecchia 409
Classe 224
Clavuot, O. 159 n.
Cleri, Bonita 312 n.
Clitunno, tempietto del 148, 164 n.
Clough, Cecil H. 237 n., 308 n.
Cocchi, famiglia 367 n.
Cocchi, Francesco 337
Cocchieri, Claudio 310 n.
Codussi, Mauro 26, 162 n., 223-225, 229, 230, *230*, 231, *232*, 233, *233*, 234, 235, *235*, 236, 237 n., 239 n., 240 n., 241 n., 392
Coffin, David R. 313 n., 431 n., 432 n.
Collins, H. 240 n.
Colmuto Zanella, Graziella 198 n., 199 n.
Colombo, A. *445*, 459 n.
Colonna, Caterina 288
Colonna, Flavia *57*, *58*, *65*, *93*, 106 n.
Comelli, Giovanni Battista 271 n.
Comincini, M. 199 n.
Commissu, Nicola 477
Como 170, 182
- Duomo 170; (edicole dei Plinii) 198 n.
- San Fedele 182
Concina, Ennio 210, 213, 237 n., 238 n., 239 n., 240 n.
Conelli, A. M. 458 n.
Conese, F. 469 n.
Conforti, Claudia 371 n.
Contarini, Antonio 205, 206
Contarini, Marino 205
Contorni, Gabriella 368 n., 370 n.
Contucci, Andrea 465
Cooper, Rosalyn Pesman 373 n.
Corbara, Antonio 367 n.
Corbo, A. M. 429 n.
Cordaro, Michele 311 n.
Cornaro, M. 237 n.
Corner, Andrea 210
Corner, famiglia 210, 213, 222, 234, 237 n.
Corner, Francesco 240 n.
Corner, Giacomo 221
Corner, Giorgio 221, 240 n.
Corner, Marco 210, 212, 237 n., 240 n.
Corradini, S. 433 n.
Corsi, famiglia 367 n.
Corsi, Luigi 338
Corsi, Simone 338, 371 n.
Corsignano (poi Pienza) 274, 277, 314, 316, 317, 320, 321, 323-327, 328 n.
Corsini, Giovanni 478
Corsino, Caterino 309 n.
Corso di Bastiano 310 n.
Corsucci, S. 368 n.
Corti, Gino 164 n., *353*, 369 n., 371 n.
Cortona 26, 137, 282, 283, *288*, 409, 457
- Santa Maria delle Grazie al Calcinaio 26, 230, 240 n., 282-284, *288*, *290*, 409, 410, 457
Corvino, Mattia, re d'Ungheria 176, 372 n.
Coscia, Baldassarre 86
Cosmati, famiglia 62, 107 n.
Cossa, Francesco del *242*, 246
Costa San Giorgio al Poggio dei Magnoli 49
- Convento dei Santi Girolamo e Francesco 49; (chiostro) 49
Costa, Lorenzo 267
Costabile, Antonio 253
Costabile, Paola 253
Costacciaro 301
Costantino, imperatore 12, 73
Costantinopoli 143, 202, 214, 227, 370 n.
- Santa Sofia 370 n.
Costanzo, E. 489 n.
Cottafavi, Clinio 371 n.
Covi, Dario A. 366 n.
Cozzarelli, Giacomo 274, 286, 288, 311 n.
Cozzi, Gaetano 236 n.
Crema 172, 194, *194*, 195
- Santa Maria della Croce 172, 173, 194, *194*, 195
Crema, Luigi 162 n., 164 n.
Creta 239 n.
Cristiani Testi, Maria Laura 107 n.
Cristoforo da Como 478
Cruciani Fabozzi, Giuseppe 313 n.
Cuccini, Gustavo 36 n.
Cultrera, G. 429 n.
Cuomo, Angelo 443
Cuppini, Giampiero 270 n., 271 n.
D'Alessandro, Giusy 35 n.
D'Alessandro, V. 487 n.
D'Amadio, Marco 237 n.

D'Amato, Alfonso 270 n.
D'Amelia Piermatteo 407
D'Amico, Rosalba 270 n.
D'Antonio, Battista 50, 88
D'Aronco, Raimondo 239 n.
D'Onofrio, Cesare 432 n.
Da Porto, famiglia 215, 217-219
Da Porto, Iseppo 215
Daci 22
Dacos, Nicole 369 n.
Dagnino, Anna 36 n., 37 n., 311 n., 370 n., 371 n.
Dal Cortivo, Angelo 236
Dal Monte Casoni, Francesco 36 n.
Dal Poggetto, Paolo 113 n., 311 n., 312 n.
Dalai Emiliani, Marisa *302*, 312 n.
Dall'Acqua, M. 163 n.
Dalmazia 15, *24*, 26, 214, 464
Daly Davis, Margaret 159 n., 432 n., 458 n.
Dalzocchio, Mauro 368 n.
Danesi Squarzina, Silvia 109 n., 112 n., 113 n., 162 n., 366 n., 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 458 n.
Danilova, Irina Eugen'evna 108 n.
Danti, Vincenzo 34 n., 35
Darr, Alan Phipps 198 n.
Dasti, L. 429 n.
Davies, Paul 16, 35 n., 162 n., 369 n., 371 n., 372 n.
De Angelis d'Ossat, Guglielmo 106 n., 109 n., 110 n., 111 n.
De Angelis, C. 270 n.
De Angelis, P. 431 n.
De Barrilie, Antonio 478
De Barrilie, Lorenzo 478
De Blaauw, S. 429 n.
De Brosses, Charles 434, 457 n.
De Burno, Simone 239 n.
De Champagny, Franz *394*
De Chiaves, Martinez, cardinale 99
De Figino, Zampiero 148, 164 n.
De Fiore, Gaspare 432 n.
De Fonduli, Agostino 180, 185, 194
De la Ruffinière du Prey, P. 368 n.
De Marinis, Ubertino 488 n.
De Puradinas, Alfonso 381
De Robertis, Domenico 107 n.
De Saint-Non, Jean Claude R. 434, 457 n.
De Seta, Cesare 459 n.
De Sirtori, Simone 169
De Vio, M. 487 n.
Dechert, Michel S. A. 313 n., 469 n.
Degl'Innocenti, Giovanni 108 n.
Degli Arienti, Sabatino 249, 255 n., 271 n.
Dei, Benedetto 367 n.
Del Badia, Iodoco 369 n.
Del Balzo, Francesco II 462, 465
Del Borgo, Antonio 178
Del Borgo, Francesco 379, *381*, 382, 383, *383*, 385-388, *388*, 389-392, 394, 396, 400, 401, 408, 414, 416, 417, 421
Del Bravo, C. 369 n.
Del Caprina, famiglia 333
Del Caprina, Luca 333
Del Caprina, Meo 196, 395, 396, *396*, 397, *397*, 398, 400, 401, 404, 405, 408, 431 n.
Del Caprina, Simone 333
Del Carretto, famiglia 196
Del Carretto, Ilaria 276
Del Castagno, Andrea 99, 113 n., 208, 342
Del Frate, C. *181*
Del Guasta, Francesco 310 n.
Del Minnella, Pietro 309 n.
Del Treppo, M. 458 n., 487 n.
Delfini, Gabriella 432 n.
Dell'Abaco, Giovanni 49
Della Luna, Francesco 55
Della Quercia, Jacopo 258, 266, 272, 274, 276, *276*, 279, 308 n., 309 n.
Della Robbia, Luca 65, 84, 91, *91*, 96, 98, 106, 113 n., 116, 165 n.
Della Rovere, Bartolomeo 37 n.
Della Rovere, Domenico 196, 333, 397, 398, 400, 431 n.
Della Rovere, Francesco Maria 37 n., 391
Della Rovere, Giovanni 305, 409, 411, 416, 432 n.
Della Rovere, Girolamo Basso 29, 30
Della Rovere, Giuliano, cardinale 31, 32, 34, 37 n., 196, 347, 364, 393, 400, 407, 409-411, 415, *415*, 416, 417, 421, 431 n., 432 n.
Della Torre, Stefano 198 n.
Della Volpaia, Bernardino 420
Delle Aste, Nicolò 26
Delle Cisterne, Bartolomeo 220
Delle Masegne, Pierpaolo Jacobello 206, 207
Delogu, Raffaello 35 n.
Denker Nesselrath, Christiane 112 n., 199 n., 372 n., 433 n.
Desiderio da Settignano 342, 394
Dezzi Bardeschi, Marco 163 n., 270 n., 313 n.
Di Cesare, M. 161 n.
Di Cristina, Lero 310 n.
Di Dio, Maria 37
Di Falco, Benedetto 458 n.
Di Giovanni, V. 487 n., 488 n.
Di Macco, Michela 35 n.
Di Marzo, G. 487 n., 489 n.
Di Pasquale, Salvatore 108 n.
Di Portogallo, cardinale Jaime 342
Di Resta, Isabella 372 n.
Di Stefano, Roberto 108 n.
Di Teodoro, Francesco Paolo 34 n.
Di Virgilio, Lorenzo 36 n.
Diedi, Nicolò 329 n.
Diller, G. *381*
Dinocrate 45
Dolcebuono, Gian Giacomo 9, 169, 172, 195
Dolci, Giovannino de' 389, 392-395, 397, 400, 401, 404, 405, 407-409, 430 n., 431 n., 432 n.
Domenichini, L. 271 n.
Domenico da Capodistria 26
Domenico da Prato 48, 108 n.
Domenico di Piero 240 n.
Domenico di Pietro da San Vito 281
Domenico Veneziano 20
Donatello, Donato Bardi *detto* 18, *18*, *19*, 47, 48, 65, 84-86, *86*, 87, *87*, *88*, 89, *89*, 91, *91*, 92, 94, 99, *99*, 105, 106, 108 n., 110 n., 112 n., 113 n., 114, 116, 137, 143, 155, 157, 165 n., 214, 233, 266, 291, 308 n., 309 n., 310 n., 342, 374, 387, 429 n., 450
Dondarini, R. 270 n.
Dondi, Giovanni 62
Doria, G. 458 n.
Doria, R. M. 457 n.
Driscoll, E. R. 457 n.
Duban, A. 469 n.
Duccio di Boninsegna 10, 107 n.
Dupré-Theseider, Eugenio 34
Durazzo 464, 477
Dyggve, E. 239 n.
Edgerton, Samuel Y. 108 n.
Egger, Hermann 371 n.
Egnazio, Giovan Battista 237 n.
Ehrle, F. 433 n.
Eiche, Sabine 36 n.
Elam, Caroline 35 n., 111 n., *344*, 366 n., 367 n., 369 n., 371 n.
Emanuele, F. M. 489 n.
Engel, Anne 35 n., 158 n., 159 n., 160 n., 161 n., 164 n., 165 n., 312 n., 369 n., 429 n.
Enriquez, Federico 478, 489 n.
Ercolano, santo 22
Ercoli, Giuliano 108 n.
Ernici, monti 122
Esch, Arnold E. 35 n., 198 n., 308 n., 312 n., 369 n., 430 n.
Esposito, Anna 35 n.
Este 242
Este, Alberto d' 246, 249
Este, Alfonso I 245, 246, 251, 255
Este, Beatrice d' 182, 184
Este, Borso d' 242, 245, 246, 249, 250, 437
Este, cardinale Ippolito II d' 250, 251
Este, Ercole I d' 242, 245, 246, 249-251, 255, 268
Este, famiglia 242, 244, 245
Este, Leonello d' 159 n., 242, 244, 249
Este, Meliaduso d' 159 n., 244
Este, Nicolò III d' 72, 245, 249, 255 n.
Este, Sigismondo d' 249
Este, Ugo 255 n.
Estensi *vedi* Este, famiglia
Estouteville, Guillaume d', cardinale 401
Eton 120
Ettlinger, Leopold D. 366 n., 430 n.
Euclide 382
Eugenio IV, papa (Gabriele Condulmer) 9, 17, 98, 110 n., 116, 121, 220, 335, 385, 476
Eula, A. 429 n.
Europa 14, 15, 38, 41, 157, 178, 256, 274, 410
Eyck, Jan van 14
Fabriano 131
Fabriczy, Cornelius von 107 n., 108 n., 109 n., 111 n., 270 n., 271 n., 310 n., 366 n., 367 n., 369 n., 370 n., 371 n., 372 n., 459 n.
Facchinetti Bottai, Fiorella 367 n.
Facio, Bartolomeo 476
Faenza 29, 258, 281, 311 n., 334, *334*, 367 n., 401, 413
- Duomo 29, 281, 311 n., 334, *334*, 367 n., 401, 413
Fagiolo, Marcello 159 n., 311 n., 371 n., 430 n.
Fagliari Zeni Buchicchio, Fabiano 165 n., 313 n., 429 n., 431 n., 433 n.
Faietti, Marzia 271 n.
Falb, Rodolfo 370 n.
Falcini, 313 n.
Falconetto, Giovanni Maria 239 n.
Faldi Guglielmi, Carla 309 n.
Fancelli, Luca 9, 18, 72, 143, 148, 150, 152, 163 n., 164 n., 165 n., 170, 332, 333, 355, 364, 366 n., 371 n., 432 n.
Fanelli, Giovanni 35 n., 111 n., 113 n., 366 n., 367 n., 458 n.
Fano 12
Fanti, Mario 270 n.
Fanti, Sigismondo de' 224
Fantuzzi, Giovanni 270 n.
Fanucci Lovitch, M. 366 n.
Farfa 431 n.
- Abbazia 431 n.
Fasoli, Gina 236 n., 270 n.

Fasolo, Giovanni Antonio 238 n.
Faventino 161 n.
Fazello, T. 488 n., 489 n.
Fea, Carlo 431 n.
Federici Vescovini, Graziella 108 n.
Federico II, imperatore 10, 450, 460
Federico III, imperatore 234, 481, 489 n.
Federighi, Antonio 272, 279-282, 306, 309 n., 310 n., 311 n.
Ferino Pagden, Silvia 36 n.
Ferrara 16, 35 n., 51, 72, 97, 121, 158 n., 202, 222, 227, 237 n., 242, *242*, 243, *243*, 244, *244*, *245*, *246*, *247*, 249, *249*, *250*, *251*, *252*, 253, *253*, *254*, 255, 255 n., 268, 309 n., 333, 345, 369 n., 395, 445
- "Addizione Erculea" 16, *244*, 250, 251, 252, 255
- "Beccaria" *244*
- Borgo del Leone *244*
- Campanile 395
- "Casa dei Forastieri" 249
- Castel Nuovo 245
- Castel Vecchio *244*, 245, *247*, 249, 250; (via Coperta) *244*, 245, *247*, *249*
- Certosa *244*, 249, 250
- Corte Nuova *244*, 245, *246*, *246*, 249, *249*, 250; (arco del Cavallo) 97, *246*, 395
- Duomo *244*, *250*, 255; (abside) 255
- Giardino del Padiglione *244*
- Granai ducali *244*
- Loggia dei Calzolari *244*
- Palazzo Arcivescovile *244*
- Palazzo Castello 251, 252
- Palazzo Costabili *244*, 252, *253*, *254*, 255
- Palazzo dei Diamanti *244*, 251, *251*, 252, *252*, 253, 255
- Palazzo della Ragione (Comunale) *244*, 245, *246*
- Palazzo di Don Giulio 251
- Palazzo Guarini 251
- Palazzo Ippolito d'Este *244*
- Palazzo Lardi 251
- Palazzo Manfredi 251
- Palazzo Prosperi-Sacrati *252*
- Palazzo Schifanoia *244*, 246, 249, 253; (sala degli Stucchi) 246; (sala delle Muse) *242*, 253; (sala dei Mesi) 246; (*Mesi*) *242*; (*Mese di aprile*) *242*
- Palazzo Stancaro *244*
- Palazzo Strozzi-Bevilacqua *244*
- Palazzo Trotti 251
- Piazza Comunale *244*
- Piazza del Duomo *244*
- Piazza Nuova *244*, 251; (monumento equestre di Ercole I) *244*
- Piazzetta *244*
- Porta degli Angeli 251
- San Cristoforo 249
- San Francesco 255
- San Romano *244*
- San Niccolò 255
- Santa Maria degli Angeli *244*, 249-251
- Santa Maria in Vado 255
- Torre di Rigobello *244*
- Via degli Angeli 250, 251, *251*
- Via dei Prioni 251, *251*
- Via della Ghiara *254*
- Villa di Belfiore *244*, 249, 250, 253; (studiolo delle Muse) 249
- Villa di Belriguardo 72, 244, 245, *245*, 251, 253, 255 n.
Ferrara, Miranda 36 n., 112 n., 113 n., 162 n., 271 n., 367 n.
Ferrari da Passano, Carlo 198 n.
Ferrari, A. 311 n.
Ferraù, 489 n.
Ferrau, G. 487 n.
Ferri, Antonio 270 n.
Ferrini, Benedetto 166, 182, 237 n.
Ferrucci, Simone 36 n.
Feuer-Tóth, Rosza 110 n.
Fichera, Francesco 482
Fierville, Ch. 329 n.
Fiesole 15, 36 n., *105*, 106, 264, 340, 356, 368 n., 372 n.
- Abbazia di San Bartolomeo 340
- Badia fiesolana 15, 137, 149, 152, 154, 157, 349
- Convento degli Eremiti di San Girolamo 340, 368 n.
- San Domenico 372 n.; (cappella Martini) 372 n.
- Villa medicea *105*, 106, 340
Filangeri, Riccardo 36 n.
Filangieri di Candida, A. 457 n.
Filangieri, Gaetano 459 n.
Filarete, Antonio di Pietro Averlino *detto* il 9, 15, 34 n., 48, 56, 84, 89, 91, 98, *98*, 99, 104, 106, 107 n., 109 n., 113 n., 143, 163 n., 166, 175, *177*, 178, 179, *179*, 198 n., *200*, 213, 237 n., 356, 374, 429 n.
Filelfo, Francesco 198 n., 236 n.
Finale Ligure 196
Finiello Zervas, Diane 111 n., 112 n.
Finiguerra, Maso 94, 113 n.
Finocchi Ghersi, Lorenzo 430 n., 431 n.
Finoli, Anna Maria 34 n., 107 n., 163 n., 198 n.
Finzi, Claudio 236 n.
Fioravanti, Aristotele 164 n., 258, 269, 270 n., 309 n., 390
Fioravanti, Fioravante 258
Fiore, Francesco Paolo 9, *32*, *33*, 34 n., 35 n., 36 n., 37 n., 112 n., 161 n., 163 n., 237 n., 238 n., 272, *292*, 309 n., 311 n., 312 n., 313 n., 328 n., 370 n., 371 n., 429 n., 431 n., 432 n., 433 n., 457 n., 469 n.
Fiorelli Malesci, F. 368 n.
Fiorenzuola 364
Firenze 9, *9*, 13-16, *16*, 17, *17*, 18, *18*, 20, 26, 29, 31, 35 n., 38, *38*, 40, *40*, *43*, 44, *44*, 46, *46*, 47, *47*, 48, 49, 51, 52, 56, *57*, *58*, *59*, 62, 66, *68*, *71*, 73, *74*, *75*, *76*, *81*, 84, *85*, *86*, *87*, *89*, 91, *91*, 92, *92*, 94, *95*, *97*, 99, *99*, *103*, 106, 107 n., 109, 114, 116, 120, 121, *126*, 134, *135*, 137, *138*, 140, *140*, 142, 143, *145*, 148, 150, 154, 157, 159 n., 160 n., 161 n., 162 n., 175, *177*, 178, 179, *179*, 200, 202, 204, 205, 220, 224, 249, 251, 253, 256, 258, 267, 268, 270 n., 271 n., 272, 274, 276, 278, 280, 284, 285, *291*, 305, 310 n., 313 n., 330, *330*, 332, *332*, 333, *333*, 334, 335, 337, *337*, *338*, 339, 340, 342, *344*, 345, *348*, 349, *351*, 357, *359*, 360-362, *362*, *363*, 364-366, 366 n., 367 n., 368 n., 370 n., 372 n., 374, 377, 382, 386, 387, 389, 390, 391, 394, 396, 398, 401, 404, 408, 409, 414, 416, 421, 434, 436, 445-447, 450, 453, 458 n., 459 n., 468
- Badia Fiorentina 279; (chiostro degli Aranci) 279, 389
- Battistero di San Giovanni *18*, 38, *40*, *44*, 82, *86*, 92, *92*, 140, 159 n., 276, 351, *362*, 368 n.; (matroneo) *362*; (tomba Coscia) *86*, 89, 112 n.; (porta del Paradiso) *18*, 87, 92, *92*, 136, 156; (*Storie di Giuseppe*) *18*, 94, 156; (*Storie di Salomone*) *92*, 94; (*Storie di Giosuè - presa di Gerico*) 136; (*Storie di Noè*) 94; (*Storie di David*) 94; (*Storie di Isacco*) 94; (porta Nord) 94
- Biblioteca del Seminario Maggiore *75*
- Biblioteca Medicea Laurenziana *126*, 313 n.
- Biblioteca Nazionale Centrale 49, *177*, *179*, *291*
- Borgo degli Albizi 335
- Borgo di Santa Croce 335
- Borgo Pinti 369 n.
- Borgo San Jacopo oltr'Arno 50, 56, 72, 109
- Canto de' Ricci 48
- Casa de' Barbadori 109
- Convento delle Murate 345, 369 n.
- Convento di San Gallo 345
- Convento di San Marco 104, 369 n., 372 n.
- Convento di Sant'Apollonia 342
- Dogana, cortile della 363, 364
- Galleria degli Uffizi 140, *145*, 161 n., 372 n.; (*Adorazione dei Magi*) 372 n.; (*Calunnia di Apelle*) 364
- Loggia del Bigallo 45
- Loggia della Signoria (o dei Lanzi) 45, 309 n.
- Loggia Rucellai 310 n.
- Museo del Bargello; (*David*) 105
- Museo dell'Opera del Duomo 81, *91*; (cantorie) *91*
- Museo di San Marco 84; (tabernacolo dei Linaiuoli) 84
- Museo storico topografico "Firenze com'era" *351*
- Orsanmichele 15, *17*, 45, 49, 79, 84, 85, *87*, 88, 276, 309 n.; (statua e tabernacolo di San Matteo o dell'Arte del Cambio) *17*, 45, 84; (tabernacolo di San Ludovico, dell'Arte della Mercanzia o di Parte Guelfa) 85, 86, *87*, 88, 112 n.
- Ospedale degli Innocenti 51, 52, 55, *57*, 58, 81, 86, 114, 164 n.; (portico degli Innocenti) *57*, 59, 66, 67, 72, 105, 106, 109, 136, 164 n.
- Ospedale di San Matteo 109
- Ospedale di San Paolo 56, 105, 106, 368 n.
- Palazzo Bardi-Busini 49, 108, 369 n.
- Palazzo Boni-Antinori 338
- Palazzo Capponi (già da Uzzano) 108
- Palazzo Cocchi-Serristori *351*, 355
- Palazzo Corsi-Horne 338, 369 n.
- Palazzo dell'Arte della Seta *76*
- Palazzo della Signoria 48, 49, *333*, 334, 338, 357, 363, 367 n., 371 n.; (salone dei Cinquecento) 364; (sala dei Gigli) *333*, 371 n.; (sala dell'Udienza) *333*; (sala del Consiglio Maggiore) 357, 365; (tribuna della Signoria) 364
- Palazzo di Parte Guelfa 49, *76*, *77*, 78; *78*, *79*, 82, 83, 110, 136, 149, 445; (sala del Consiglio) 79; (cortile) 49
- Palazzo Gerini Barbolani di Montauto 367 n.

- Palazzo Gondi 31, 337, 347, 349, *351*, 369 n., 416, 417, 431 n.
- Palazzo Ilarioni-Canigiani 310 n.
- Palazzo Medici (poi Riccardi) 56, 82, *99*, *102*, 104, 111 n., 134, 136, 157, 249, 280, 281, 293, 332, 335, 338-340, 367 n., 368 n., 374, 417, 445, 446, 449, 458 n.; (cortile) *102*; (sala grande) 449
- Palazzo Pazzi (poi Quaratesi) 332, 337
- Palazzo Pitti *337*, 338, 417
- Palazzo Ricasoli 417, 418
- Palazzo Rucellai 134, *135*, 136, *136*, 137, 140, 143, 149, 154, 157, 162 n., 163 n., 224, 240 n., 278, 279, 383, 387, 389, 392, 413
- Palazzo Scala 338, *351*, 345, 396, 417, 418, 420, 421, 431 n.; (cortile) *351*
- Palazzo Spinelli 118, 335, *337*
- Palazzo Strozzi 335, *337*, *338*, 339, 349, 357, 360, 362, 365, 367 n., 369 n., 420
- Palazzo Strozzino 332, 337, 338, 367 n.
- Palazzo Vecchio 42, 45, 105, 106, 107, 134, 386, 417, 446; (*Giuditta*) 105
- Piazza degli Strozzi 368 n.
- Piazza della Signoria *44*, 365
- Piazza San Marco 366 n.
- Piazza Santa Croce 337, *351*
- Piazza Santissima Annunziata 345, 369 n.
- Porticciola del Prato 330
- San Felice 51
- San Francesco al Bosco 408, 429 n.
- San Jacopo oltr'Arno (Cappella Ridolfi) 58, 59
- San Lorenzo *9*, 43, 51, 54, 56, 58, 59, *59*, 64, *64*, 65, *65*, 66, *66*, *67*, 68, 72, 73, 74, *99*, 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 117, 128, 137, 140, 148, 149, 150, 155, 162 n., 231, 339, 351, 368 n., 370 n., 401, 450; (sacrestia Vecchia) *9*, 43, 51, 56, 58, 59, *59*, *61*, *62*, *63*, 64, 65, *65*, *66*, 68, 70, 72, 88, 94, 99, *99*, 104, 109 n., 110 n., 111 n.; 112 n., 128, 144, 156, 163 n., 179, 182, 186, 191, 231, 232, 236, 240 n., 339, 351, 362, 450, 452; (*Resurrezione di Drusiana*) 99, *99*, 156; (tomba di Giovanni di Bicci) 88; (cappella Martelli) 155
- San Miniato al Monte 15, *16*, 38, 40, *40*, 55, 67, 96, *97*, 137, 139, 147, 339, *340*, 342, 368 n., 369 n., 450; (tabernacolo del Crocifisso) 96, 97, *97*; (cappella del cardinale di Portogallo) 147, 157, *340*, 450; (sacello del cardinale di Portogallo) 342
- San Pancrazio 140, *140*, 163 n., 349; (cappella Rucellai) 140, *140*, 142, *142*, 155, 349, 387
- San Pietro Scheraggio 38
- San Salvatore al Monte 340, 345, 357, *359*, 360, *360*, 361, *361*, 362, 372 n.; (cappella Nerli) 362, 372 n.
- Sant'Anna 49
- Santa Croce *43*, 44, *45*, 66-68, *68*, 70, 89, *89*, 91, 95, *95*, 96, 104, 107 n., 137, 140, 148, 156, 369 n., 391; (Noviziato) 68, 110; (sacrestia e cappella del Noviziato) 104, 156; (tomba di Leonardo Bruni) 95, *95*, 311 n.; (tabernacolo dell'Annunciazione) *89*, 91; (*Annunciazione*) 89; (chiostro) 70; (cappella Baroncelli) *43*, 44, 68, 107; (*Presentazione della Vergine al Tempio*) *43*, 44; (*Incontro di San Gioacchino e Sant'Anna*) 107; (cappella Castellani) 68; (cappella Pazzi) 58, 68, *68*, *69*, 70, 72, 83, 87, 94, 96, 104, 110 n., 111 n., 140, 144, 147, 154, 155, 157, 165 n., 196, 240 n., 335, 340, 342, 347; (cappella Rinuccini) 45; (*Espulsione di Gioacchino*) 44, 45
- Santa Felicita 56, *58*, 340; (sacrestia dei Canigiani) 340; (cappella dell'Annunciazione o Barbadori) 54, 56, 58, *58*, 59, 85
- Santa Maria degli Angeli (oratorio degli Angeli o degli Scolari) *74*, *75*, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 94, 104, 111 n., 347, 400
- Santa Maria degli Ughi 368 n.
- Santa Maria del Carmine 445; (cappella Brancacci) 445
- Santa Maria del Fiore (duomo) 17, 26, 42, 45, 46, *46*, 47, *47*, 48, 49, *50*, *51*, 56, 58, 76, 77, *80*, 82, *87*, 88, 92, 83, 107, 116, 117, 157, 158 n., 159 n., 160 n., 162 n., 258, 308, 310 n., 334, 345, 363, 367 n., 368 n., 370 n.; (arca di San Zanobi) 92, 94; (campanile) 45, *47*, 49; (cupola) 11, *47*, 49, *50*, 51, 58; (lanterna) *50*; (porta della Mandorla) 47 (sacrestia dei Canonici) 88, 91; (sacrestia delle Messe) *87*, 88, 91, 334; (tribune Morte) 78, *80*, 82, 83, 111 n., 112 n., 370 n.;
- Santa Maria Maddalena dei Pazzi (già Santa Maria di Cestello) 345, 347, *348*, 349, 371, 420
- Santa Maria Novella 15, *17*, 46, *46*, 66, 77, 85, 94, *95*, 108 n., 112 n., 117, 131, 137, *138*, *139*, 140, 142, 156, 278, 349, *363*, 364, 370 n., 389, 391, 392; (pulpito) 94, *95*; (cappella Gondi) 349; (cappella Strozzi) *363*, 364; (*Miracolo di San Filippo*) *363*; (cappellone degli Spagnoli) *46*, *46*, 77; (*Trinità*) *17*, 59, 85, 108 n., 112 n., 142, 209
- Santa Maria Nuova 390
- Santa Reparata 91, 112 n.; (cripta) 91, 162 n.
- Santa Trinita 26, 47, 49, 59, 66, 67, 84, *85*, 96; (sacrestia) 84, *85*, 96
- Santi Apostoli 38
- Santissima Annunziata 51, 55, 109, 143, 154, 361, 368 n., 404; (rotonda, coro e tribuna della Santissima Annunziata) 18, *103*, 104, 133, 134, 161 n., 330, 340, 343, 347, 352; (tabernacolo della Santissima Annunziata) 97
- Santo Spirito *38*, 58, 67, 68, *71*, 72, 73, *73*, 74, 75, 77, 78, 81-83, 104, 110 n., 111 n., 112 n., 125, 137, 148, 150, 162 n., 186, 189, 192, 332, 333, 339, *343*, 345, 347, *348*, 349, 351, 355, 357, 368 n., 370 n., 391, 397; (cappella Maggiore) 110; (sacrestia) *330*, *348*, 349, 351, 355, 357, 397
- Via de' Bardi 108
- Via de' Calzaiuoli 48
- Via de' Servi 76, 345, 369 n.
- Via degli Alfani 76
- Via dei Fibbiai 55, 109
- Via dei Palchetti 162 n.
- Via del Castellaccio 76
- Via del Parione *85*
- Via dell'Orivolo 366 n.
- Via della Vigna 137, 162 n.
- Via delle Terme 81
- Via di Capaccio 81
- Via Ginori 367 n.
- Via Larga *99*, 367 n., 368 n.
- Via Laura 16, 345, 369 n.
- Via Tornabuoni 368 n.
- Villa Carducci (Pandolfini) 342
- Villa medicea della Petraia 48, 108; (torre) 48

Firpo, Luigi 199 n.
Fischer Pace, U. V. 431 n.
Fisković, C. 469 n.
Fiumi, E. 328 n.
Flaminia, via 301
Flavio Biondo 98, 121, 233, 240 n.
Florensa, Adolfo 35 n., 487 n.
Floriani, Piero 35 n., 308 n., 311 n., 312 n., 313 n.
Foligno 458 n., 459 n.
- Loggia Trinci 458 n.

Folin, Marco 35 n., 255 n.
Folnesics, Hans 36 n., 108 n.
Fontainebleau 251
Fontana, Carlo 430 n.
Fontana, Giovanni 221, 233, 239 n.
Fontana, Paolo 107 n.
Fontana, Vincenzo 369 n.
Foratti, Aldo 270 n., 271 n.
Forlani Conti, Marisa 309 n., 311 n., 328 n.
Forlì *12*, 132
Formello 431 n.
- Palazzo Chigi (già di Domenico della Rovere) 431 n.

Formenton, Tommaso 220, 222, 223
Formichi, Fausto *278*, *314*, 310 n., *318*, *327*, 329 n.
Fortebracci, Carlo 20
Fortini Brown, Paatricia 240 n.
Fortunati Pietrantonio, Vera 270 n.
Fortunio, Agostino 111 n.
Foscari, Antonio 240 n., 372 n., 430 n.
Foscari, Francesco, doge 202, 205-207, 209, 210, 213, 222, 237 n.
Foscari, Marco 222
Fossi, Mazzino 367 n.
Foster, Philip E. 368 n., 369 n., 372 n.
Foucard, C. 457 n.
Franceschini, Adriano 255 n.
Franceschini, Gino 312 n.
Francesco di Cristoforo Fedeli 283
Francesco di Giorgio (Martini) 9, *11*, 15, 26, 31, 36 n., 75, 168-170, 192, 198 n., 199 n., 218, 229, 230, 237 n., 239 n., 240 n., 241 n., 272, 274, 277, 282-286, 288, *288*, *291*, *292*, 295, 296, 299, *300*, 301, *301*, *302*, 303, 304, *304*, 305, *305*, 306, *306*, *307*, 308, 308 n., 309 n., 311 n., 312 n., 313 n., 356, 408-410, 417, 421, 432 n., 437, 452, 457, 465, 466, *466*, 468, 469
Francesco I, granduca di Toscana 309 n.
Franchetti Pardo, Vittorio 35 n., 111 n., 370 n.
Francia 15, 31, 107 n., 325, 364, 416, 432 n., 443

Francia, Francesco 267
Francioli, E. 373 n.
Francioli, M. 373 n.
Francione, Francesco di Giovanni *detto* il 333, *333*, 334, 364, 370 n., 373 n., 409
Frati, Lodovico 271 n.
Frati, Vasco 239 n.
Freeman, L. 457 n.
Frenquellucci, Massimo 36 n.
Frescobaldi, Lionardo 163 n.
Frescobaldi, Stoldo de' 110 n.
Frey, Dagobert 36 n.
Frey, Karl 372 n.
Friedman, David 35 n., 159 n.
Frigerio, S. 111 n.
Friuli 202
Frommel, Christoph Luitpold 35 n., 159 n., 165 n., 198 n., 238 n., 308 n., 312 n., 366 n., 367 n., 368 n., 369 n., 370 n., 371 n., 372 n., 374, *377*, *381*, *384*, *410*, 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n., 457, 458 n., 459 n.
Fubini, Riccardo 35 n., 158n., 159 n., 369 n.
Fuga, Ferdinando 309 n.
Fumi, Francesca 311 n.
Fusco, Giampiero 310 n.
Gaddi, famiglia 84
Gaddi, Taddeo *43*, 45, *46*, 52, 107 n.
Gaeta, Franco 236 n.
Gagini da Bissone, Domenico 196, 478-480, 486, 488 n.
Gagini di Bissone, Matteo dei 37 n.
Gagliardi, Giannino 36 n.
Gai, Lucia 108 n., 372 n.
Galatina 462
- Santa Caterina d'Alessandria 462
Galeata 238 n.
- Villa di Teodorico 238 n.
Galeno 127
Gallaccini, Teofilo 309 n.
Gallavotti Cavallero, Daniela 310 n.
Galletti, Giorgio 113 n., 198 n., 368 n.
Gallipoli 465, 466
Galluzzi, Paolo 34 n., 199 n., 311 n.
Gambara, Antonio 474, 475, 488 n.
Gambara, Giovanni 477, 488 n.
Gambardella, A. 457 n.
Gambello, Antonio di Marco 213, 239 n.
Gambello, Vittore Camelio, detto il 26
Ganelli, 458 n.
Garfagnini, Gian Carlo 34 n., 111 n., 371 n., 373 n.
Gargano, Maurizio 432 n.
Garibaldi, Vittoria 36 n.
Garin, Eugenio 10, 34 n., 35 n., 107 n., 108 n., 109 n.
Gaston, Robert William 162 n.
Gatti, L. I. 430 n.
Gauthier, Martin-Pierre 37 n.
Gaye, Giovanni 165 n., 367 n., 370 n.
Geiger, G. L. 433 n.
Genga, Girolamo 311 n.
Genova 31, 32, 37, 114, *166*, *195*, 196, 256, 364, 480
- Archivio di Stato 37
- Duomo *195*, 196, 480; (cappella di San Giovanni Battista) *195*, 196, 480
- Palazzo Cambiaso 31
- Palazzo di San Tomaso 31, 37
- Palazzo Doria (in vico Falamonica) 31
Gentile da Fabriano 374
Gentile, G. 431 n.
Gentilini, Giancarlo 309 n.
Germania 270 n., 314, 381
Gerona 482
Gerusalemme 104, 133, 140, 147, 163 n., 202
- Santo Sepolcro 104, 133, 140, 142, 147, 163 n., 234
Geymüller, Heinrich von *68*, *80*, 108 n., 109, 310 n., *316*, *318*, *337*, *343*, 369 n., 432 n.
Ghelardi, Maurizio 34 n.
Ghiberti, Bonaccorso di Vittorio 366, 370 n.
Ghiberti, Lorenzo 17, *17*, *18*, 46-50, 84, *85*, 87, 92, *92*, 94, 95, 106, 108 n., 112 n., 114, 116, 136, 156, 157, 165 n., 276, 309 n., 370 n.
Ghiberti, Vittorio di Lorenzo 355, 368 n., 371 n.
Ghinzoni, P. 240 n.
Ghirardacci, Cherubino 267, 271 n.
Ghirarducci, Giovanni da Parma 431 n.
Ghirlandaio, Domenico 334, 371 n.
Giambono, Matteo 208
Gianfranceschi, Ida 239 n.
Giannatiempo, Maria 313 n.
Gigli, Girolamo 309 n.
Gigliola di Carrara 242
Ginori Lisci, Leonardo 310 n., 366 n.
Ginuizzi, P. 433 n.
Ginzburg, Carlo 35 n.
Giocondo, fra' 239 n., 369 n., 390, 452
Gioffredi Superbi, Fiorella 198 n.
Giordano, Luisa 166, 198 n., 199 n.
Giorgio (Orsini) da Sebenico 26, 476
Giorgio di Castiglione 398, 431 n.
Giotto 10, 41, *41*, 42, 44, 45, 52, 62, 84, 99, 107 n., 112 n.
Giovanni da Maiano 334
Giovanni da Milano 45
Giovanni da Siena 309 n.
Giovanni da Spilimbergo 236 n.
Giovanni da Traù 26
Giovanni da Udine 239 n.
Giovanni Dalmata 387, 395, *422*, 430 n.
Giovanni di Cosimo 159 n.
Giovanni di Domenico da Gaiole *333*, 334, 367 n.
Giovanni di Gherardo da Prato 50
Giovanni di Stefano 309 n.
Giovanni Pisano 46
Giovanni XXIII, antipapa *vedi* Coscia, Baldassarre
Giovanni, evangelista 62
Giovannoni, Gustavo 165 n.
Giovio, Paolo 267, 271 n.
Girolamo da Cremona 272
Giuliano da Maiano *12*, 18, 29, 281, *283*, 299, 310 n., 313 n., *333*, 334, 335, 345, 347, 365, 366 n., 368 n., 369 n., 370 n., 401, 413, 447, 452, 453, *455*, 456, 458 n., 459 n.
Giuliano di Francesco 396
Giuliano, Antonio 313 n., 369 n.
Giulianova 16
Giulio II, papa (Giuliano della Rovere) 31, 34, 37 n., 255, 268, 347, 379, 382, 391
Giulio Romano 238 n., 366 n.
Giunio Basso 370 n.
Giunta, F. 487 n.
Giustinian, Bernardo 236 n.
Giustiniani, Vito R. 370 n.
Gnoli, Domenico 429 n.
Gnudi, Filippo de' 265
Goedicke, Christian 238 n.
Goldthwaite, Richard A. 108 n., 111 n., 238 n., 367 n., 458 n.
Golzio, Vincenzo 429 n., 430 n.
Gombrich, Ernst H. 34 n.
Gondi, Giuliano 337, 349
Gonzaga, Barbara 145, 164 n., 165 n.
Gonzaga, Federico I 148, 432 n.
Gonzaga, Francesco 165 n., 324
Gonzaga, Gianfrancesco 72, 104, 143, 149, 150
Gonzaga, Ludovico II 104, 127, 134, 142-145, 147-150, 152, 161 n., 163 n., 164 n., 165 n., 332
Gori Montanelli, L. 111 n.
Gori Sassoli, Mario 311 n., 368 n.
Gori, Orsola 366 n.
Gosebruch, Martin 109 n., 113 n.
Goy, Richard 237 n.
Gozzadini, Giovanni 270 n., 271 n.
Gozzoli, Benozzo 106
Grado 116
Grana, M. 487 n.
Granata 409
Grandi, Renzo 270 n.
Granger, F. 160 n.
Grassi, Liliana 34 n., 107 n., 113 n., 163 n., *181*, 198 n.
Grayson, Cecil 106 n., 112 n., 158 n., 159 n., 160 n., 164 n., 165 n.
Grecia 15, 383
Greco, E. 457 n.
Greenhalgh, Michael 112 n.
Gregorio di Antonio da Padova 233
Grigioni, G. 432 n.
Grillo, Brancaleone 31
Grimani, Vettor 240 n.
Groer, Georgette de 367 n.
Grohmann, Alberto 35 n.
Grottaferrata 410, *415*, 416, *424*, 432 n., 433 n.
- Abbazia *415*, *424*; (portale) 410, 415
Gualandi, Michelangelo 36 n.
Guariento, Bartolomeo 203
Guasti, Cesare 369 n.
Gubbio 13, 296, *300*, 311 n.
- Acquedotto del Bottaccione 296
- Cassero 296
- Palazzo della Guardia 296
- Palazzo Ducale 296, *300*
Guerra, Andrea 239 n.
Guerrieri, Francesco 109 n.
Guerrini, F. 112 n.
Guerzoni, G. 255 n.
Guidicini, Giuseppe 270 n., 271 n.
Guidizzani, Marco 213
Guidotti, Paolo 270 n.
Guillaume, Jean 110 n., 198 n., 199 n., 239 n., 311 n., 312 n., 371 n., 372 n., 429 n., 430 n., 433 n.
Gullino, Giuseppe 237 n.
Gulotta, P. 488 n.
Gundersheimer, W. 255 n.
Günther, Hubertus 109 n., 370 n., 371 n., 372 n., 457 n.
Gurrieri, Francesco 108 n., *176*, 198 n., 371 n.
Hager, Hellmut 159 n.
Haines, Margaret 112 n., 366 n., 369 n.
Hale, John R. 236 n., 237 n., 313 n.
Hall, M. B. 430 n.
Hansen, Sabine 309 n.
Hansmann, M. 369 n.
Hart, Vaughan 311 n.
Hartt, Frederick 164 n., 369 n.
Haskell, Frances 457 n.
Haupt, Albrecht 99
Heck, Adrianus van 162 n.

Heers, Jacques 367 n.
Hefele, H. 457 n.
Hegarty, H. 371 n.
Heidegger, Martin 34 n.
Heinz, Marianne 431 n.
Hellerforth, B. 459 n.
Hemsoll, David 162 n., 239 n., 372 n.
Hersey, George L. 370 n., 455, 457 n., 459 n., 487 n.
Herzner, V. 308 n.
Heydenreich, Ludwig H. 16, 31, 35 n., 36 n., 106 n, 108 n., 110 n., 112 n., 113 n., 163 n., 328 n., 370 n., 372 n., 430 n., 431 n., 433 n.
Hicks, Peter 311 n.
Highfield, J. R. L. 313 n.
Hilary, R. B. 328 n.
Hirte, Thomas 237 n.
Hoffmann, Volker 44, 108 n., 109 n., 112 n.
Höfler, J. 469 n.
Hofman, T. 433 n.
Honnecourt, Villard de 73
Hook, Judith 308 n., 309 n.
Hope, Charles 162 n., 165 n.
Hope, Thomas 133, 158
Horler, M. 372 n.
Horster, M. 369 n.
Howe, E. D. 431 n.
Hubala, Erich 165 n.
Hubert, H. W. 270 n.
Huges, Quentin 313 n.
Hülsen, Christian 366 n., 368 n., 370 n.
Huse, Norbert 239 n.
Hyman, Isabelle 107 n., 113 n., 369 n.
Imola 16, 30, *30*, 31, 313 n.
- Palazzo Riario 30, 36
- Piazza Maggiore 30
Impruneta 97
- Pieve di Santa Maria 97; (tempietti) 97
Innocenzo VIII, papa (Giovanni Battista Cibo) 301, 401, 407, 412, 431 n., 432 n.
Inveges, A. 489 n.
Invrea del Carretto, famiglia 37 n.
Ioli Gigante, A. 489 n.
Ippodamo di Mileto 440
Ippoliti, A. 430 n.
Ippolito, Lamberto 108 n., 371 n.
Iran 49
Isaacs, Ann Katherine 35 n., 308 n.
Isidoro di Siviglia 122, 160 n.
Istria 15, 26, 163 n., 224
Italia 9, 10, 14, 15, 20, 29, 41, 44, 46, 99, 116, 158 n., 166, 194, 196, 202, 213, 236 n., 242, 251, 255 n., 256, 260, 267, 291, 299, 303, 364, 382, 391, 404, 414, 421, 437, 450, 454, 460, 462, 463, 465, 468, 473, 476, 484
Ivancevic, R. 469 n.
Jacks, Philip A. 366 n., 367 n., 433 n.
Jacopo da Pietrasanta 397, *398*, 400, *400*, 401, 404, 405, 407, 408, 432 n.
Janson, Horst W. 112 n., 113 n., 162 n.
Jaquerio, Giacomo 35 n.
Jarzombek, Mark 35 n.
Jenkens, A. Lawrence jr. 310 n.
Jesi 285
- Palazzo Comunale 285
Jestaz, Bertrand 239 n.
Jobst, Christoph 165 n., 429 n.
Johnson, Eugene J. 152, 164 n., 165 n.
Jones, Philip J. 162 n.
Jones, Roger 112 n.
Jouffroy, Jean, cardinale 325, 326, 329 n.
Juřen, Vladimir 370 n.
Kanter, Laurence B. 308 n., 309 n.
Kauffmann, C. M. 459 n.
Kawsky, D. L. 308 n.
Kehl, Pia 242, 255 n.
Keller, Fritz Eugen 454, *454*, 459 n.
Kemp, Martin 108 n.
Kennedy, Clarence 164 n., 369 n.
Kennedy, R. W. 429 n.
Kent, Francis William 159 n., 163 n., 237 n., 367 n., 369 n., 370 n.
Kiene, Michael 311 n.
King, Margaret L. 236 n.
Kleefisch, U. 429 n.
Kleiner, Diana E. E. 370 n.
Klibanski, Raymond 238 n.
Klotz, Heinrich 107 n., 108 n., 109 n., 458 n.
Knapton, Michael 236 n.
Kokole, Stanko 36 n.
Kostof, S. 430 n.
Krann, V. 430 n.
Kraus, J. *411*
Krautheimer Hess, Trude 112 n., 113 n., 165 n., 371 n., 373 n.
Krautheimer, Richard 35 n., 106 n., 112 n., 113 n., 150, 165 n., 309 n., 370 n., 371 n., 373 n., 430 n.
Krinsky, Carol Herselle 370 n.
Kruft, Hanno Walter 36 n., 199 n., 457 n., 487 n., 488 n., 489 n.
Kubelik, M. 238 n.
L'Aquila 26
- San Bernardino 26
La Grua-Talamanca, famiglia 477
La Mantia, V. 487 n., 488 n.
La Rocca, Antonio 488 n.
Labacco, Antonio 128, 144, 145, *145*, 148, 161 n., 164 n.
Labella, M. I. 458 n.
Labro, Ottaviano 488 n.
Lamberini, Daniela 34 n., 36 n., 366 n., 367 n., 370 n., 372 n., 373 n.
Lamureaux, Richard Eduard 164 n., 371 n., 458 n.
Landucci, Luca 369 n., 371 n., 373 n.
Lane, Federic Chapin 236 n.
Lang, Suzanne 108 n., 158 n.
Lapi, Apollonio 48, 108 n.
Laschi, Giuliano 110 n.
Lastra a Signa
- Convento rurale delle Selve 369 n.
- Convento rurale di Lecceto 340, 369 n.
- San Martino a Gangalandi 18, 116, 143, 159 n.; (abside) 18
Laurana, Francesco 26, 438, 462, 465, 481, 486, 488 n.
Laurana, Luciano 26, 272, 293, 295, 296, *300*, 304, 306, 308, 312 n., 313 n., 371 n., 421, 430 n.
Lavin, Irwin 313 n.
Law, Anthony 35 n., 165 n.
Lawson, James 163 n., 366 n.
Lazio 26, 30, 430 n.
Lazzaro, C. 458 n.
Lazzaroni, Michele 113 n.
Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret *detto* 114
Le Goff, Jacques 11
Leach, N. 159 n.
Lecce 462
Leinz, Gottlieb 367 n.
Lentini, comune di 489 n.
Lenzi, Deanna 270 n.
Leonardo da Besozzo *440*, 445
Leonardo da Vinci 9, 18, 30, 75, 152, 166, 169, 184, 193, *193*, 194, 198 n., 199 n., 366, 372 n.
Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 160 n., 366
Leopold, W. 489 n.
Leostello, J. 459 n.
Lepanto 238 n.
Leporini, Luigi 36 n.
Leptis Magna 314
Levenson, Jay A. 366 n.
Leverotti, F. 366 n.
Levine Dunkelman, M. 112 n.
Liberale da Cremona 272
Liberati, A. 309 n., 310 n.
Licandro Grazioli, Franca 366 n.
Lieberman, Ralph 112 n., 238 n., 240 n.
Lightbown, Ronald 113 n., 432 n.
Liguria 196
Lillie, Amanda 368 n., 369 n.
Lindsay, W. M. 160 n.
Lionello, Nicolò 220
Lippi, Filippino 364, 373 n., 418, 419
Lippi, fra' Filippo 99, 214
Lippi, ser Brunellesco 46
Lise, G. 198 n.
Lisini, A. 310 n.
Lisner, Margrit 112 n.
Lodi 166, 194, 195, *195*
- Incoronata 194, 195, *195*
Logan, Oliver 237 n.
Lombardia 9, 98, 168, 169, 196, 199 n., 398
Lombardo, famiglia *vedi* Solari, famiglia
Londra *11*, 87, 112 n., *129*, 185
- British Museum *11*, *129*, 185, 468
- National Gallery 87, 112 n.; (*trono della Vergine*) 87
Longhi, Roberto 35 n., 113 n., 308 n.
Loredan, famiglia 235
Lorenzetti, Ambrogio 218
Lorenzetti, Giulio 240 n.
Lorenzi, Giovan Battista 237 n.
Lorenzo da Bologna 238 n.
Lorenzo di Antonio di Geri 369 n.
Lorenzo di Benedetto 114
Lorenzo di Bicci 108 n.
Lorenzoni, Giovanni 238 n.
Loreto 26, 27, *27*, 29, *29*, 36, 189, 249, 285, 299, 303, 313 n., 352, 364, 367 n.
- Basilica 26, *27*, *29*, 189, 249, 299, 352, 364, 367 n.; (Santa Casa) *29*; (cupola) *29*; (Sacrestia di San Marco) 29; (Sacrestia di San Giovanni) 29
Loschi, Antonio 220
Lotti, Marcello 34 n., 36 n., 366 n., 367 n., 370 n., 372 n., 373 n.
Lotz, Wolfgang 36 n., 106 n., 108 n., 160 n., 190, 198 n., 430 n., 431 n.
Lovolo di Albettone 218
- Ca' Brusà 218, 238 n.
Lucca 51, 52, 72, 272, 276, 303
Luchs, Alison 113 n., 369 n.
Luciano 157
Lucius, C. 329 n.
Ludovico da Tolosa, santo 22
Luigi IX, re di Francia 107 n.
Luigi XI, re di Francia 325
Lüke, H. K. 159 n.
Lunardi, Roberto 34 n., 36 n., 366 n., 367 n., 370 n., 372 n., 373 n.
Lunense, Pietro 117, 118, *118*, 159 n.

Luni, M. 311 n.
Lupo, Giulio 239 n.
Luponi Luca di Barolo da Bagnacavallo 308 n.
Luporini, Eugenio 38, 106 n., 108 n., 109 n., 110 n., 112 n.
Lusini, Vittorio 309 n.
Lutio de Castelguidone, L. de 457 n.
Lutz, W. 312 n.
Luzzi, Elisabetta 36 n., 429 n.
Lydecker, John Kent 367 n.
Lyttelton, M. 162 n.
Mac Killop, Susan 369 n.
MacDougall, E. 459 n.
Machiavelli, Niccolò 417
Mack Smith, Denis 487 n., 488 n.
Mack, C. Randall 113 n., 159 n., 309 n., 310 n., 329 n., 366 n., 367 n., 369 n., 429 n., 430 n.
Macry, P. 458 n.
Maddalo, Silvia 432 n.
Madonna, Maria Luisa 159 n., 311 n.
Maestro delle Tavole Barberini 225, *228*
Maffei, Timoteo 340
Maggi, Annibale 239 n.
Magnago Lampugnani, Vittorio 35 n., 36 n., 161 n., 237 n., 311 n., 368 n., 371 n., 373 n., 431 n., 432 n.
Magnuson, Torgil 159 n., 429 n., 430 n., 431 n.
Maiano 360
Maier, Ida 370 n.
Mainstone, Rowland J. 108 n.
Maiorca 437
- Belver 437
Maire Vigueur, Jean-Claude 35 n., 237 n.
Malaguzzi Valeri, Francesco 256, 270 n.
Malandra, Guido 36 n.
Malaspina, L. *187*
Malatesta, famiglia 308
Malatesta, Isotta degli Atti 131
Malatesta, Laura *detta* Parisina 242, 255 n.
Malatesta, Sigismondo 117, 129, *129*, 131, 132, 134, 162 n., 239 n., 290, 291, 308, 385
Malipiero, diarista 229
Malipiero, Pasquale 213
Mallet, Michael 237 n.
Malmanger, M. 457 n., 487 n.
Malmantile 368 n.
- Chiesa 368 n.
Maltese, Corrado 35 n., 198 n., 313 n., 372 n.
Mancini, Francesco Federico 35 n., 36 n.
Mancini, Girolamo 158 n., 159 n., 160 n.
Mancino, Andrea 478
Manetti Ciaccheri, Antonio di Tuccio 38, 46, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 65, 66, 72, 73, 79, 81, 83, 92, 104, 107 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 117, 125, 133, 143, 149, 150, 160 n., 162 n., 332, 339, 342, 366 n., 368 n., 369 n.
Manetti, Dante 271 n.
Manetti, Giannozzo 116, 159 n., 162 n., 377, 379, 429 n.
Manfredi, Andrea 258
Manfredonia 465
Maniaci, A. 489 n.
Manno di Giovanni 477
Manno Tolu, Rosalia 366 n., 369 n.
Mannucci, Giovan Battista 329 n.
Mantegna, Andrea 18, 103, 149, 158 n., 214, 333, 371 n., 411, 414, 432 n.
Mantova 9, 17, 18, 26, 51, 56, 72, 94, 104, 121, 128, 133, 142, 143, *144*, 145, *150*, 158 n., 161 n., 163 n., 164 n., 166, 186, 255 n., 272, 290, 293, 294, 299, 312 n., 332, 333, *335*, 349, 355, 364, 366 n., 371 n., 382, 387, 389, 401, 413, 414, 421, 432 n., 446
- Castel San Giorgio 371 n.
- Domus Nova 333, *335*, 413, 432 n.
- Duomo 72; (cappella dell'Incoronata) 72
- Palazzo Ducale 293; (Camera degli Sposi) 149, 418
- Piazza delle Erbe 150
- Porta Cerese 164 n.
- Porta Pradella 164 n.
- Porta Pusterla 145
- San Francesco 164 n.; (cappella Gonzaga) 164 n.
- San Sebastiano 128, 133, 144, *144*, 145, *146*, 147, *147*, 148, 152, 158, 161 n., 163 n., 164 n., 165 n., 355, 371 n., 446; (porticato) 128, 148
- Sant'Andrea 94, 117, 126, 143, 149, 150, *150*, 152, *153*, *154*, 155-158, 158 n., 164 n., 165 n., 186, 294, 299, 312 n., 349, 387, 392, 401, 413, 421, 432 n.
Mantura, Bruno 311 n.
Marabottini, Alessandro 366 n.
Marani, Ercolano 366 n.
Marani, Pietro Carlo 34 n., 198 n., 199 n.
Marasca, Bartolomeo 324
Marche 26, 272, 313 n., 333, 409
Marchesi da Settignano, Antonio 30, 36 n., 313 n., 432 n., 466
Marchesi da Settignano, Giorgio 36 n.
Marchetti, Luciano 113 n., 368 n., 370 n., 373 n.
Marchini, Giuseppe 36 n., 108 n., 111 n., 112 n., 370 n., 371 n., 372 n., 433 n.
Marcianò, Francesca 255 n.
Marco da Carona 170
Marco da Firenze 437
Marcucci, Laura 310 n.
Marder steig, G. 458 n.
Marelli, A. 311 n.
Maremma 320
Mariano, Fabio 36 n., 367 n.
Marinelli, Lodovico 270 n.
Marini, Paola 239 n.
Marinoni, Augusto 199 n.
Mariotti, Antonio 369 n.
Markham Schulz, Anne 113 n., 237 n., 310 n., 311 n., 367 n., 369 n.
Marpac, Alessandro 9
Marsuppini, Carlo 106 n., 369 n.
Marte 38
Martelli, Mario 367 n., 370 n.
Martineau, Jean 35 n., 164 n.
Martinelli, Fioravante 407
Martinelli, Valentino 112 n.
Martines, Giangiacomo 312 n., 313 n.
Martines, Lauro 35 n.
Martinez, C. 458 n.
Martini, Carla 313 n.
Martinis, R. 238 n., 241 n.
Martino Lombardo 240 n.
Martino V, papa (Ottone Colonna) 13
Marx, Barbara 236 n.
Marzo, G. 487 n.
Masaccio, Tommaso di Giovanni Guidi *detto* 59, 84, 85, 87, 108 n., 112 n., 116, 142, 165 n., 209
Maschio, Ruggero 240 n.
Masi, Luciana 35 n., 373 n.
Maso di Bartolomeo *78*, 81, 96, 98, 105, 291, 293, 311 n.
Masolino da Panicale, Tommaso di Cristoforo Fini *detto* 198 n., 281, 374, 445
Massa, G. A. 487 n.
Massafra, A. 465, 458 n.
Massari, Giorgio 240 n.
Matera *460*, 462, 464, 465, *465*, 468, *469*
- Castello Tramontano 468, *469*
- Duomo *460*, 462, 464, *465*; (cappella dell'Annunziata) 460, 462, 464, *465*, 469 n.
Matracchi, Pietro *288*, 311 n.
Matteo di Agrigento, beato 477
Matteucci, Anna Maria 270 n., 271 n.
Mauceri, E. E. 489 n.
Maurici, E. 489 n.
Mazzarese Fardella, E. 487 n.
Mazzei, Otello 270 n.
Mazzi, M. 372 n.
Mazzocco, A. 159 n.
Mazzoldi, L. 164 n.
Mazzone, Umberto 373 n.
Mazzotti, Giuseppe 238 n.
Mazzucco, I. 430 n.
Mc Neal Caplow, Harriet 112 n., 113 n.
McAndrew, John 36 n., 225, 227, 236, 238 n., 239 n., 240 n., 241 n., 369 n.
McClendon, C. B. 431 n.
Medici, Carlo de' 345
Medici, Cosimo il Vecchio de' 52, 59, 66, 72, 91, 99, 104, 110 n., 134, 135, 159 n., 163 n., 266, 267, 330, 332, 335, 340, 343, 345, 347, 361, 367 n.
Medici, famiglia 52, 59, 65, 104, 105, 110 n. 111 n., 117, 143, 179, 330, 343, 345, 373 n.
Medici, Francesco de' 99
Medici, Giovanni di Averardo *detto* Bicci de' 59, 62, 65, 66, 68, 88, 110 n., 340
Medici, Giuliano de' 99
Medici, Lorenzo de' *detto* il Magnifico 12, 13, *13*, 16, 30, 32, 35 n., 111 n., 120, 220, 268, 330, 332, 340, 343, *344*, 345, 347, 355, 356, 364, 366 n., 369 n., 370 n., 371 n., 372 n., 416, *447*, 450, 453
Medici, Piero di Cosimo de' *detto* il Gottoso 96, 106, 159 n., 175, 176, 330, 340, 364, 447
Mediterraneo, mare 41, 228, 481
Meio di Francesco 275
Meli, F. 477, 487 n., 488 n., 489 n.
Meli, G. 488 n.
Melozzo da Forlì 29, 411, 432 n.
Menabuoi, Giusto de' 147
Menci Gallorini, Anna 158 n., 159 n.
Meneghin, Vittorino 239 n.
Menez de Silva, Amadeo 180
Menghi, G. S. 162 n.
Mengozzi, Narciso 310 n.
Mercantini, Maria 113 n.
Mercurelli Salari, Paola 36 n.
Messina 476, 481, 489 n.
- Ospedale di Santa Maria di Monserrato 481, 489 n.
- San Francesco 488 n.; (chiostro) 488 n.
Mezzetti, Giulio 110 n.
Miarelli Mariani, Gaetano 35 n., *53*, 109 n., 111 n., 432 n.
Michele di Giovanni 291
Michelet, Jules 10
Micheletti, F. 108 n.
Michelini Tocci, Luigi 311 n., 312 n.
Michelozzo di Bartolomeo 12, 17, 18, 26, 49, 51, 56, 65, 68, 83-85, *85*, 86, *86*, 87, *87*,

88, 89, 91, 92, 94-96, *96*, *97*, 98, 99, *99*, 104, 105, *105*, 106, 108 n., 109 n., 110 n., 112 n., 133, 137, 143, 156, 157, 162 n., 198 n., 266, 291, 294, 340, 362, 367 n., 368 n., 372 n., 374, 377, 387, 390, 408, 417, 429 n., 445, 450, 468
Michiel, Marcantonio 239 n., 434
Micozzi, Gino 36 n.
Mielsch, Harald 368 n.
Miglio, Massimo 35 n., 429 n.
Mignot, Jean 169
Milanesi, Gaetano 163 n., 309 n., 368 n.
Milano 9, *9*, 15, 30, 51, 52, 56, 104, 117, 121, 157, 164 n., 166, *166*, 168, *168*, 169, *171*, 172, 173, *173*, *174*, 175, *177*, 178, *178*, 179, 182, 184, *184*, 185, 189, *191*, *192*, 193, 195, 196, 200, 202, 205, 220, 223, 237 n., 239 n., 255 n., 258, 268, 270 n., 272, 274, 284, 290, 332, 364, 391, 414, 416, 420, 431 n., *455*
- Banco Mediceo 178, 179
- Biblioteca Ambrosiana 164 n.
- Casa di Gasparo Visconti 187; *(Uomini d'arme)* 187
- Civici Musei Milanesi 179
- Duomo 117, *168*, 169, 172, 205, 258, 383
- Ospedale Maggiore 171, 175, *177*, 178, 198 n., 332
- Palazzo di Giangiacomo Trivulzio 187
- Pinacoteca di Brera; (*Pala Montefeltro*) 299, 312 n.
- San Francesco 191
- San Lorenzo Maggiore 173, *174*, *175*, 178, 182, 189, 193, 196; (Sant'Ippolito) 195; (Sant'Aquilino) 173, *174*, 186, 195
- San Pietro in Gessate 171, 391
- San Sepolcro 193
- Sant'Ambrogio 182, 191, 192, *192*, 199 n., 420; (canonica) 182, 191, *192*; (chiostri) 192, *192*
- Sant'Angelo 168
- Saut'Eustorgio 179; (cappella Portinari) 172, 178, *178*, 182, 191, 196, 198 n.
- Santa Maria della Fontana 172
- Santa Maria delle Grazie 164 n., *166*, 171, *171*, 172, *173*, 182, 184, 190, *191*
- Santa Maria presso San Celso 195; (tiburio) 195
- Santa Maria presso San Satiro 72, *184*, 185, *185*, 186, *186*, 191, 195, 233, 240 n., 349; (sacello di Ansperto) 185; (cappella ducale di San Teodoro) 185
Miller, N. 270 n.
Millon, Henry A. 35 n., 36 n., 109 n., 161 n., 237 n., 311 n., 368 n., 371 n., 373 n., 431 n., 432 n., 457 n., 459 n.
Mineo, comune di 489 n.
Mino da Fiesole 395
Mocenigo, Giovanni 237 n.
Mocenigo, Tommaso, doge 203, 205, 206, 237 n.
Modena 242, 398
- Duomo 398
Modesti, P. 199 n.
Modica 477, 478, *479*, 489 n.
- Convento di Santa Maria di Gesù 477, *478*, *479*, 489 n.
Mola di Bari 464
- Collegiata 464
Molin, Biagio 116
Momigliano, A. L. 163 n.
Monaci, Lorenzo de' 236 n.
Monciatto, Francesco di Domenico *detto* 334
Mondavio, rocca di 305, *307*
Mondolfo, rocca di 305
Mondovì 409, 432 n.
Monferrato, marchesato di 166
Mongitore, A. 487 n., 488 n.
Monreale 477
- Cattedrale 477
Montanaro 195
Monte San Savino
- Palazzo del Monte 420
Monte Sant'Angelo 463, 465, *466*
- Castello *466*
- Santa Maria Maggiore 463
- Statua di San Michele 465
Montecavallo, Antonio da 411
Montefeltro 231, 283, 312 n.
Montefeltro, famiglia 13, 236, 272, 290, 366 n.
Montefeltro, Federico da *11*, 12, *13*, 18, 26, 98, 127, 143, 164 n., 231, 267, 288, 290, 291, 293-296, *298*, 299, 301, 303, 304, 311 n., 373 n., 409, 432 n.
Montefeltro, Guidantonio da 288, 290, 311 n., 312 n.
Montefeltro, Oddantonio da 288, 290
Montefiascone 400
- Duomo 400
Monteoliveto 368 n.
- San Bartolomeo 368 n.
Montepoggiolo 12, *12*, 365
- Rocca *12*
Montepulciano 87, *96*, *96*, *99*, 104, 163 n., 320, 328 n., 386
- Duomo 87; (tomba di Bartolomeo Aragazzi) 87
- Palazzo Comunale *99*, 104
- Sant'Agostino 96, *96*, 163 n.
Montevecchi, B. 431 n.
Monti Sabia, L. 459 n.
Montreal *362*
- Canadian Centre for Architecture *362*
Moos, Stanislaus von 457 n., 459 n.
Morandi, Filippo 209
Morandi, U. 237 n., 309 n.
Morelli Timpanaro, Maria Augusta 366 n., 369 n.
Moretti, Italo 108 n.
Mori, Attilio 366 n.
Morisani, Ottavio 458 n.
Morisi, O. 198 n.
Mormando, Giovanni Donadio *detto* 458 n.
Moro, Cristoforo, doge 207, 213
Moro, Giovanni 223
Morolli, Gabriele 112 n., 113 n., 367 n., 368 n., 370 n., 372 n., 373 n., 458 n.
Morosini, Domenico 236 n.
Morosini, Paolo 236 n.
Morozzi, Guido 162 n.
Morresi, Manuela 200, *219*, 238 n., 240 n., 431 n., 432 n.
Morrogh, Andrew 107 n.
Morscheck, C. R. 198 n.
Morselli, Piero *353*, 371 n.
Moscato, Arnoldo 367 n.
Moschetti, Andrea 238 n.
Mothes, O. 489 n.
Muccini, U. 373 n.
Mugello 104, 159 n., 364
- Convento del Bosco ai Frati 104
Mulas, Pier Luigi 198 n.
Muletti, D. 255 n.
Muñoz, Antonio 113 n.
Munshower, Susan Scott 109 n., 159 n.
Müntz, Eugene 429 n., 433 n.
Muratori, Ludovico 309 n., 429 n.
Murray, Peter 368 n.
Mussini, Massimo 311 n.
Nadi, Gaspare 258, 270 n.
Nannelli, Paolo 270 n.
Napoli 13, 26, 36 n., 87, 97, 107, 121, 165 n., 202, 213, 256, 272, 284, 290, 291, 294, 303, 309 n., 310 n., 313 n., 325, 333, 342, 349, 367 n., 432 n., 434, *434*, 437, 438, *438*, 439, 440, 442, 443, 445-447, *447*, 448, 450, 452, 453, *453*, 454, 455, *455*, 456, 457, 457 n., 458 n., 459 n., 468, 476, 478, 481, 486
- Acquedotto della Bolla 453
- Arsenale 442
- Bagnoli 459 n.
- Cappella Pontano 456, *456*
- Castel Capuano 456, *456*
- Castel Nuovo (Maschio Angioino) 213, 294, *434*, 437, 438, *438*, *439*, 440, 445, 450, 453, 457 n., 458 n., 478, 481, 486; (sala dei Baroni) 437, *439*, 458 n.; (arco) 165 n., 213, *434*, 437, *439*, 444, 450, 476; (torri) 294, 437
- Duomo 432 n.; (cappella Teodori) 432 n.
- Gesù nuovo *442*, 445
- Museo Nazionale di San Martino *438*, *447*; (*Tavola Strozzi*) *438*
- Palazzo Carafa 310 n., *441*, 442, 443, *443*, 444, *444*, 445-447, *447*, 448, *448*, 449, *449*, 450, 455-457, 458 n., 459 n.; (sala Grande) 449
- Palazzo Cuomo *441*, 443, 458 n.
- Palazzo del re (*detto* dei tribunali) 453, *453*
- Palazzo Miraballi 311 n.
- Palazzo Penna *441*, 443, 445, 458 n.
- Palazzo Petrucci *444*, 446, 447, 456
- Palazzo Sanseverino *442*, 445, 458 n.
- Palazzo Sicola 445
- Porta Capuana 36, *452*, 453
- Porta del Carmine 453
- San Domenico 442
- San Giovanni a Carbonara 436, *436*, *440*, 445, 453; (monumento funebre di re Ladislao) 436, *436*, 439; (cappella Caracciolo del Sole) *440*; (*Natività della Vergine*) *440*
- San Paolo Maggiore (già tempio dei Dioscuri) 458 n.
- Sant'Angelo a Nilo 87, 291, 450; (tomba Brancacci) 97, 110, 291, 450
- Sant'Anna dei Lombardi (Santa Maria di Monteoliveto) 342, *450*; (cappella Piccolomini) 342, 450, *450*, 452; (cappella Mastrogiudice) 450, 452
- Santa Chiara 437
- Santi Severino e Sossio 372 n.
- "Seggio di Porto" (piazzetta Teodoro Monticelli) 458 n.
- Sellaria (Via del Duomo) 443
- Via San Biagio de' Librai 442, 449
- Via Santi Filippo e Giacomo 442
- Villa della Duchesca 454, 456, 459 n.; (fontana di Partenope) 456
- Villa di Poggioreale 347, 367 n., 413, *445*, 446, 453, 454, *454*, 455, *455*, 456, 459 n.; (portale) 446

Napoli, regno di 15, 432 n., 465
Natali, Antonio 112 n.
Negrar 218, 238 n.
- Villa Bertoldi 218, 238 n.
Negroni, Franco 288, 311 n., 312 n.
Nelli, Giovan Battista *51*
Nerli, famiglia 362, 372 n.
Nerli, Tanai di Francesco dei 372 n.
Neroccio de' Landi 312 n.
Neroni, Dietisalvi 367 n.
Neroni, Gigi 367 n.
Nesselrath, Arnold 35 n., 159 n., 161 n., 370 n.
Neumann, Geoffrey 239 n.
New York
- Metropolitan Museum of Art *276*
Nexemperger, Giovanni da Graz 9, 169, 432 n.
Niccoli, Niccolò 48, 53
Niccoli, Poggio 53
Niccoli, Raffaello 109 n.
Niccolini, famiglia 52
Niccolò da Uzzano 104
Nicola da Cusa 214, 238 n.
Nicola Pisano 10, 41, 107 n.
Nicolini, F. 457 n.
Nicolò di Giovanni Fiorentino 237 n., *462*, *463*, 464, 465
Nicolò III, papa (Giovanni Gaetano Orsini) 97, 242
Nicolò IV, papa (Girolamo Masci) 379
Nicolò V, papa (Tommaso Parentucelli) 9, 12, 22, 26, 95, 116-118, 120, 121, 127, 131, 159 n., 162 n., 277, 290, 332, 335, 374, 377, *377*, 378, *378*, 379, 382, 383, 385-387, 390, 391, 421, 429 n.
Nîmes 13, *131*, 162 n., 430 n.
- Musée Archéologique de la Maison Carrée *131*, 162 n.
Niutta, Francesca 35 n.
Nobile, M. R. 489 n.
Norcia 430 n.
Noto 487, 488 n.
- San Francesco 488 n.
Nova, Alessandro 198 n.
Noval di Torbe 238 n.
- Villa Quintarelli 238 n.
Novello da Sanlucano 442, 445
Núnez, J. F. 159 n.
Nuvoloni, abate 149
O' Gorman, James 270 n.
Oberhuber, Konrad 271 n., 366 n.
Occidente, impero d' 202
Odenthal, Anna Maria 239 n.
Oettingen, Wolfgang von 113 n.
Offamilio, Gualtiero 474
Olivato, Loredana 238 n., 239 n., 240 n., 241 n.
Oliveto, monte 330
Omont, H. 240 n.
Onians, John 160 n., 198 n.
Orange 13
- Arco trionfale 145, 148
Orcagna, Andrea 45, 46, 84
Orcia, valle dell' *318*
Orciano 229, 409-411, 432 n.
- Santa Maria Nuova 229, 409, 410, 411, 432 n.; (campanile) 414
Oriente, impero d' 202
Orioli, Pietro 282
Orlandi, Giovanni 158 n., 159 n., 368 n., 429 n., 458 n.
Orlando, G. 488 n.
Orsini, arcivescovo Rinaldo 345, 369 n.
Orsini, B. 36 n.
Orsini, Cristoforo 220
Orsini, famiglia 303, 374
Orsini, Giorgio *vedi* Giorgio (Orsini) da Sebenico
Orsini, Giovanni Battista, cardinale 431 n.
Orsini, Virginio 240 n.
Orvieto 74
- Duomo 74
- Pozzo di San Patrizio 154
Ost, H. 431 n.
Ostia 301, 410, *410*, 414, 416, *426*, 432 n.
- Rocca 301, 410, 416
- Sant'Aurea 409, 410, *410*, 414, 415, *426*
Otranto 465, 466
- Castello 466; (torri Ippolita e Duchessa) 466
- Mura (porta Alfonsina) 466, *468*
Paatz, Elisabeth 107 n., 108 n., 109 n., 111 n.
Paatz, Walter 107 n., 108 n., 109 n., 111 n.
Pacciani, Riccardo 310 n., 330, 367 n., 368 n., 369 n., 370 n., 371 n., 372 n., 373 n.
Pacioli, Luca 224
Padova 14, 18, *19*, 42, 43, 56, *61*, 62, 84, 95, 99, 103, 109, 114, 147, 200, 202, 214, *214*, 224, 233, 239 n., 242, 299
- Basilica di Sant'Antonio *19*, 95, 103, *214*, 233; (tomba Rosselli) 95, 214, *214*; (altare maggiore o del Santo) *19*, 103, 214; (*Miracolo del giovane ferito*) 103; (*Miracolo del muto*) 103; (*Miracolo della mula*) *19*, 103, 214; (*Miracolo dell'avaro*) *19*, 103 (cupola) *61*
- Cappella degli Scrovegni 42, 43, 63, 70, 107; (*Strage degli Innocenti*) 107; (*Giudizio Universale*) 43; (*Eterno in trono*) 43; (*Annunciazione*) 43; (trono con la *Iustitia*) 43; (trono con la *Iniustitia*) 43
- Casa Miglioranza 215
- Casa Olzignani 214, *214*
- Cattedrale 62; (battistero di San Giovanni) *61*, 62, 109, 147;
- Chiesa degli Eremitani; (cappella Ovetari) 214
- Contrà del Carmine 215
- Loggia del Consiglio 239 n.
- Monumento del Gattamelata 103
- Santa Giustina 43; (sacello di San Prosdocimo) 43
Pagliara, Pier Nicola 35 n., 109 n., 370 n., 372 n., 432 n., 433 n.
Pagliaro, Rosario 159 n.
Pagnotta, L. 367 n.
Palermo 474, *474*, *476*, 477, *478*, 479, *479*, 480, *480*, 481, 484, *484*, *486*, 487, 488 n.
- Annunziata 488 n.
- Casa Sottile 488 n.
- Cassaro 474, 479
- Cattedrale *474*, 477, 481, 488 n.; (cappella di santa Cristina) 481
- Convento di Santa Maria di Gesù 477, *479*, 488 n.; (cappella La Grua-Talamanca) 477, *479*; (chiesa del convento) 477, *478*, *479*; (chiostro) *478*
- Martorana 487 n.
- Ospedale Grande 488 n.
- Palazzo Ajutamicristo *484*
- Palazzo Arcivescovile *476*, 477, 488 n.
- Palazzo Bonett alla Misericordia 478
- Palazzo degli Sclafani 488 n.
- Palazzo Speciale 479, 480, *486*, 487 n., 488 n.
- Palazzo Steri 480
- San Francesco d'Assisi 474, 477, *480*, 481, 488 n.; (cappella Mastranto nio) *480*, 481
- Via Divisi 488 n.
Palizzotto, L. 372 n., 373 n.
Palladio, Andrea 124-126, 160 n., 161 n., 162 n., 238 n., 239 n.
Palmerio, Giancarlo 427, 429 n.
Palmieri, Mattia 117, 159 n.
Paltroni, Pierantonio 311 n.
Palvarini Gobio Casali, Mariarosa 366 n.
Pampaloni, Guido 372 n., 373 n.
Pandolfini, Agnolo 158
Pane, Roberto 291, 311 n., 369 n., 432 n., 455, 457 n., 458 n., 459 n., 469 n., 487 n.
Pannuti, U. 369 n.
Panofsky, Erwin 9, 10, 34 n.
Panormita, Antonio Beccadelli *detto* il 457 n., 476
Panvini Rosati, F. 162 n.
Paoletti, John T. 310 n.
Paoletti, Pietro 239 n., 240 n., 241 n.
Paolo di Martino 309 n.
Paolo II, papa (Pietro Barbo) 26, 143, 163 n., 379, 381, 382, 385-387, 390, 391, 393, 395, 397, 421, 431 n.
Paolo III, papa (Alessandro Farnese) 22
Paolo Uccello, Paolo di Dono *detto* 99, 106, 208, 209, *209*, 214
Paolo, santo 98
Paolucci, Antonio 108 n., 112 n.
Parigi 37 n., *93*, 120
- Archives nationales 37, *193*
- Bibliothèque de l'Institut de France *193*
- Musée du Louvre 85, *93*, 94, 111 n., 113 n.; (*La guarigione dell'indemoniato*) *93*
Parma 166
Parma Armani, Elena 36 n.
Parronchi, Alessandro 112 n., 113 n., 371 n.
Partini, Giuseppe 308 n., 310 n.
Pasini, Pier Giorgio 36 n., 162 n.
Pasquali, Susanna 162 n., 163 n., 312 n.
Pasquino da Montepulciano 98, 291
Pasti, Matteo de' 122, *129*, 131, 132, 155, 162 n., 165 n., 224, 239 n.
Pastor, Ludwig von 328 n., 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Pastore, Alessandro 164 n.
Pastore, E. 429 n.
Pastori, Paolo 370 n.
Patera, B. 487 n.
Paternò, comune di 489 n.
Patetta, Luciano 199 n., 240 n.
Patti Ferrara, G. 488 n.
Pauwels, Yves 161 n.
Pavanello, Giuseppe 237 n.
Pavia 166, 168, 170, *170*, 171-173, 178, 179, *180*, 187, *187*, 189, *189*, 193, 196, 240 n., 286
- Casa Fontana-Silvestri 198 n.
- Certosa 170, *170*, 172, 173, 286
- Duomo 172, 173, 187, *187*, 189, *189*, 193, 196
- Museo Civico del Castello Visconteo 187, *187*
- Palazzo Beccaria 179, *180*
- Palazzo Marliani 198 n.
- San Giacomo della Vernaola 168
- Santa Maria in Pertica 193
- Santa Maria Teodota 240 n.
Pazzi, Andrea de' 68, 110 n.
Pazzi, famiglia 330, 366 n.

Pazzi, Guglielmo di Giovanni de' 366 n.
Pazzi, Jacopo de' 335
Pedini, Leonardo 368 n.
Pedone, A. 458 n.
Pedretti, Carlo 199 n.
Pedrino, Giovanni di Maestro 162 n.
Pellati, Francesco 109 n.
Pellecchia, Linda 238 n., 370 n., 371 n., 431 n., 433 n.
Pellegrini, Ettore 309 n.
Penna, Antonio 443, 458 n.
Pepi, Z. 310 n.
Pepper, Simon 309 n., 313 n.
Perali, P. 165 n.
Perina, Chiara 366 n.
Perini, Giovanna 270 n.
Perini, Moreno 373 n.
Peroni, Chiara 108 n.
Perosa, Alessandro 107 n., 367 n.
Perricone Engel, U. 488 n.
Persico, T. 457 n.
Persio, Altobello *460*, 464, *465*
Perti 196, *196*
- Santa Maria di Loreto 196, *196*
Pertici, Petra 309 n., 310 n.
Perugia 20, *20*, 22, *22*, *23*, 24, 26, 204, 272, 318
- Cattedrale di San Lorenzo 22
- Galleria Nazionale dell'Umbria *23*; (*Miracoli di San Bernardino*) 24; (*Miracolo del cieco*) 36; (*Guarigione del ragazzo ferito da un toro*) *23*; (*Miracolo del mercante*) 22
- Oratorio di San Bernardino *20*, 24
- Palazzo dei Priori *20*, 22; (cappella dei Priori) 22; (*Miracolo di San Ludovico*) *20*, *22*
- Palazzo del Capitano del Popolo 22
- Palazzo dell'Università Vecchia 22
- Piazza Sopramuro 22
- Porta Marzia 22
- Porta San Pietro *22*, 26
Perugino, Pietro di Cristoforo Vannucci *detto* il 24, 36 n.
Peruzzi, Baldassarre 75, 218, 286, 301, 305, 368 n., 371 n., 407, 454
Peruzzi, famiglia 338
Pesaro 26, 36, 229, 272, 304, 313 n., 409, 410
- Palazzo Sforza 36
- Rocca Costanza 36, 313 n.
Pescatori, Lia 373 n.
Pescia 142, 349, 370 n.
- San Francesco 349; (cappella Cardini) 142, 163 n., 349, 370 n.
Petrarca, Francesco 374, 437
Petrella, R. 432 n.
Petrucci Nardelli, F. 457 n.
Petrucci, Antonello 308 n., 440, *444*, 456, 458 n.
Petrucci, Jacopo 274, 283, 308 n.
Petrucci, Pandolfo 274, 286, 308 n.
Phillips, Maria A. 164 n.
Piacentini, P. 35 n.
Piacenza 166, 180, 229
- Palazzo Landi 180
- San Sisto 229
Piana, Mario 240 n.
Pica, Agnoldomenico *171*
Piccini, Gaetano *295*, 309 n.
Piccolomini, Andrea 323
Piccolomini, Caterina 280, 281
Piccolomini, Enea Silvio (vedi anche Pio II) 317, 328 n.
Piccolomini, famiglia 274, 277, 281, 314, 317, 318, 321, 325
Piccolomini, Jacomo 323
Piel, Friedrich 198 n.
Piemonte 19, 196
Pienza (già Corsignano) 16, 56, 95, 144, 163 n., 224, *274*, *277*, *278*, *278*, 280, 281, *282*, 283, 299, 306, 309 n., 310 n., 314, *314*, 324, 325-329, 329 n., 378, 379, 381, 383, 386, 387, 389, 392, 398, *422*, 458 n.
- Archivio Vescovile 329 n.
- Canonica 314, *314*, *324*
- Case Nuove *325*, 326
- Corso Rossellino *282*, *314*, 326, *327*
- Duomo 163 n., *278*, 283, 299, 309 n., *314*, *316*, *317*, 379, 392, 398, *422*
- Palazzo Ammannati *314*
- Palazzo Comunale 314, *314*, 320, *323*
- Palazzo Jouffroy *314*, 325, 326, *327*, 329 n.
- Palazzo Piccolomini 56, 224, *278*, 280, *282*, *314*, *318*, 320, *320*, *323*, 326, 328, 382, 383, 387, 413, 458 n.
-Palazzo Vescovile (già Borgia) 310 n., 314, *314*, 320, *323*, 325, 326, *327*
- Santa Maria 314
Pierino da Caravaggio 239 n.
Piero della Francesca 24, 113 n., 131, 272, 299, 312 n.
Piero di Cosimo 433 n.
Pieruzzi, Filippo 48
Pietramellara, Carla *40*, 368 n.
Pietrangeli, C. 429 n.
Pietro Aretino 236
Pietro da Milano 438
Pietro di Albino da Castiglione 431 n.
Pietro di Galeotto 24
Pietro di Goro del Benino 110 n.
Pietro di Paolo 488 n.
Pietro, santo 98
Pignatelli, Cesare 442
Pignatti, Terisio 240 n.
Pin, Giuseppe 310 n.
Pincus, Debra 237 n., 239 n., 240 n.
Pinturicchio, Bernardino Betti *detto* il 24, 417, 418, 430 n.
Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini) 26, 95, 129, 144, 162 n., 202, 272, 274, 275, 277-281, 290, 305, 306, 308 n., 309 n., 310 n., 311 n., 314, 316, 318, 320, 321, 323-328, 328 n., 329 n., 378, 379, 381, *381*, 382, 383, 386, 387, 389, 390, 396, 421, 458 n.
Pirolo, Paola 368 n., 370 n.
Pirro, R. 488 n.
Pisa 10, 27, 52, 73, 87, 112 n., 333, 364, 366 n., 409, 433 n.
- Duomo 73, 409
Pisanello, Antonio Pisano *detto* il 255 n., 440
Pistoia 46, *346*, 347, 349, 355, 371 n., 372 n., 419
- Cattedrale 46; (altare di San Jacopo) 46
- Madonna dell'Umiltà *346*, 347, 349, 351, 355, 371 n., 419
- Santa Maria delle Grazie (o del Letto) 372 n.
Pitti, Luca di Bonaccorso 135, 338
Piva, Paolo 366 n.
Planiscig, L. 113 n.
Platone 175
Plinio il Giovane 92, 126, 161 n.
Plommer, H. 161 n.
Plummer, J. 313 n.
Po, fiume 143, 246, 269
Poeschke, J. 429 n.
Poggi, Giuseppe *351*
Poggi, Jacopo 269, 271 n.
Poggibonsi
- Poggio Imperiale, mura e cittadella 16, 364, 365
Poggio a Caiano, villa medicea di 32, 137, 347, 349, 352, 355, 356, *356*, *357*, *358*, 369 n., 371 n., 372 n., 417, 420, 421, 454
Pola 13, 213, 438
- Arco dei Sergi 213, 438
Polacco, Renato 239 n.
Poleggi, Ennio 36 n.
Polichetti, Maria Luisa *29*, 36 n., 312 n.
Polidoro di Stefano 36 n.
Poliziano, Angelo 12, 345, 347, 368 n.
Polizzi, G. 487 n.
Pollaci Nuccio, F. 488 n.
Pollaiolo, Antonio Benci *detto* il 351, 407
Pollaiolo, Simone di Tommaso del, *detto* il Cronaca 339, 357, *359*, 360, 362, *362*, 363, 366, 372 n.
Polverini Fosi, Irene 308 n.
Polzer, Joseph 112 n.
Poma, Anna Maria 108 n.
Pontani, I. I. 459 n.
Pontano, Giovanni 455-457, 459 n., 476
Ponte, G. 158 n.
Pontelli, Bartolomeo di Fino *detto* Baccio 29, 218, 229, 240 n., 301, 305, 333, 366 n., 407, *407*, 408, *408*, 409, 410, *410*, 411-417, 419-421, 432 n., 433 n.
Pontremoli 166
Pope Hennessy, John 112 n., 113 n., 309 n.
Porcari, Nicola 35 n.
Porcari, Stefano 117
Porrina, Pietro Paolo 310 n., 326
Portaluppi, P. *171*
Portigianni, Pagno di Lapo 264, 266, 267, 271 n.
Portinari, Pagno di Lapo 96
Portinari, Pigello 178, 179
Portoghesi, Paolo 158 n., 368 n., 429 n., 458 n.
Potenza 462
Pozzi, Giovanni 237 n.
Pozzuoli 349
- Tempio di Augusto 349
Pozzuoli 459 n.
Prager, Frank D. 108 n.
Prato 32, 41, 72, *88*, 89, 96, 138, 144, 345, 347, 349, *353*, 355
- Castello dell'Imperatore 41, 345, 355
- Duomo *88*, 89; (pulpito del Sacro Cingolo) *88*, 89
- Santa Maria delle Carceri 32, 72, 144, 345, 347, 349, *353*, 355, *355*, 369 n., 398, 400, 417
- Stinche 355
- Villa del Maglio 369 n.
- Villa di Santuccio 369 n.
Prescia, R. 489 n.
Prevedari, Bernardo *9*
Previtali, Giovanni 108 n.
Preyer, Brenda 113 n., 134, 162 n., 163 n., 310 n., 367 n., 369 n., 372 n., 458 n.
Procacci, Ugo 107 n.
Provenza 13
Puglia 41, 460, 462-466
Pujades, Nicolò 488 n.
Pullan, Brian 240 n.
Puppi, Lionello 109 n., 161 n., 228, *230*, 237 n., 238 n., 239 n., 240 n., 241 n.

Quaglioni, Diego 35 n.
Quaratesi, Castello 361
Quazza, A. 431 n.
Quinterio, Francesco 36 n., *103*, 110 n., 112 n., 113 n., 162 n., 271 n., 309 n., 310 n., 311 n., 313 n., 366 n., 367 n., 368 n., 369 n., 370 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Quirini, Lauro 202
Ragazzo, Felice 312 n.
Ragghianti, Carlo Ludovico 108 n.
Raggio, Olga 312 n.
Ragionieri, G. 458 n.
Ragusa 26, 106
Raimondi, Ezio 271 n.
Ramakus, Gloria 111 n., 368 n.
Ramina, Renata 109 n.
Randazzo 480, 489 n.
- Palazzo Clarentano 480, 489 n.
Ranieri, Concetta 35 n.
Ransano, P. 487 n., 488 n., 489 n.
Rastignano 112 n.
Ratti, M. *365*, 373 n.
Raveggi, R. 372 n.
Ravenna 29, 136, 244
- Mausoleo di Teodorico 136
Raverti, Matteo *204*, 205, 237 n.
Ray, Stefano 35 n.
Rebecchini, C. 430 n.
Recanati 29, 367 n.
- Palazzo Venier 29, 367 n.
Redevallo 145
Redig De Campos, Deoclecio 366 n., 430 n., 431 n., 433 n.
Reggio Calabria 465
Regina, V. 487 n., 489 n.
Resse, 313 n.
Restucci, Amerigo 460, 469 n.
Revere 143
Riario, famiglia 366 n.
Riario, Girolamo 30
Riario, Pietro 32, 393, 400
Riario, Raffaele 34, 366 n., 411, 413-416, 419, 444
Ricardi, Filippo 198 n.
Riccardi *428*
Riccardi, M. L. 431 n.
Ricci, C. 270 n.
Ricci, Giovanni 270 n.
Richter, E. M. 309 n.
Ridolfi, Schiatta 50, 56
Riedl, Peter Anselm 275, 309 n., 311 n.
Riedler, B. 457n.
Riegel, Nicole 199 n., 429 n., 431 n., 432 n.
Rimini 12, 13, 18, 24, 51, 104, *114*, 121, 126, 129, *129*, 132, 134, 137, 154, 156, 207, 224, 272, 290, 291, 306, 308, 312 n., 382, 385, 389, 392, 446
- Arco di Augusto 132, 207
- Musei Civici *129*
- Tempio Malatestiano (San Francesco) 24, 26, 104, *114*, 128, 129, *129*, *131*, *133*, 134, *132*, 139, 148, 154, 157, 158, 162 n., 163 n., 224, 236, 236 n., 291, 299, 312 n., 382, 392, 446; (cappella di San Sigismondo) 129, 131, 291; (cappella di Isotta) 162 n.; (cappella di San Michele) 129, 131, 291; (arca degli Antenati) 162 n.
Ritchie, Neil 368 n.
Ritscher, E. 165 n.
Rizzi, Alberto 240 n.
Rizzo, Antonio 207, 213, 239 n.
Robecchi, Franco 239 n.
Roberti, Ercole de' 255 n.
Robertson, Charles 198 n.
Rocca, P. M. 487 n.
Rocchetta Sant'Antonio 465
Rocchi Coopmans de Yoldi, Giuseppe 368 n.
Rodari, Tommaso 170
Rodi 488 n.; (ospedale dei Cavalieri) 488 n.
Rodio, E. 109 n.
Rodríguez, F. 270 n.
Rofberg, R. I. 429 n.
Rohault de Fleury, Georges *13*
Rolandino da Padova 200, 236 n.
Röll, J. 430 n., 431 n.
Roma 9, 12, 13-16, 20, 22, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 36 n., 38, *41*, 47, 50, 52, 54, 72, 73, 76, 78, 89, 91, 95, 98, *98*, 99, 104, 107 n., 108 n., 110 n., 111 n., 114, 116, 117, 120, 121, 126, 134, 136, 140, 142, 159 n., 163 n., 200, 202, 206, 209, 222, 223, 229, 236 n., 237 n., 238 n., 239 n., 256, 258, 260, 269, 272, 277, 278, 286, 301, 306, 309 n., 310 n., 312 n., 327, 329 n., 332-335, 338, 342, 345, 352, 360, 362, 364, 366, 366 n., 370 n., 371 n., 372 n., 374, *374*, *376*, 377, *377*, 381, 382, 383, 385-387, 392, 393, 395, 396, 398, *398*, 401, 405, 407-409, 411, *411*, 412-414, 416-418, *419*, 420, 421, *422*, *424*, *426*, *427*, *428*, 429 n., 430 n., 432 n., 434, 436, 455, 458 n.
- Anfiteatro Castrense 136, 162 n.
- Archivio di Stato 329 n.
- Arco dei Pantani 338, 360
- Arco di Costantino 12, 22, 140, 155
- Arco di Giano 78
- Arco di Settimio Severo 294
- Arco di Tito 103, 409, 414
- Basilica di Costantino (già di Massenzio) 12, 83, 103, 117, 150, 154, 155, 379
- Basilica di Giunio Basso 370 n.
- Basilica Emilia 136, 138, 140, 162 n., 222
- Campidoglio 117, 374, 386, 391
- Casa dei Cavalieri di Rodi 390
- Casa del cardinale Bessarione 390
- Castel Sant'Angelo (mausoleo di Adriano) 91, 98, 137, 371 n., 377, 392, 417
- Colosseo 91, 103, 132, 136, 137, 155, 157, 269, 356, 383, 387-389, 393, 395, 407, 417, 420, 421
- Curia (c. d. Tempio di Saturno) 415
- Domus Aurea 77
- Domus Flavia 312 n.
- Edicola di Sant'Andrea sulla via Flaminia 383, *383*, 389
- Esquilino 370 n.
- Fontana di Trevi 117
- Foro di Augusto 106, 134, 338
- Foro di Nerva 98; ("Colonnacce") 98
- Foro di Traiano 360
- Foro Romano 112 n., 222
- Mausoleo dei Cercenni 362
- Mausoleo di Annia Regilla sulla Caffarella 237 n.
- Mausoleo di Santa Costanza 104
- Mercati Traianei 362
- *Meta Romuli* 98
- Ospedale di Santo Spirito 390, *393*, *394*, 395, 397, 398, 400, 404, 405, 410, *424*, *426*, 431 n.
- Palatino 312 n.
- Palazzo Capranica 374, 385
- Palazzo Caprini 418
- Palazzo Castellesi-Torlonia 105, 420; (cortile) 105
- Palazzo dei Penitenzieri 398, 431 n., 432 n.; (cortile) 432 n.
- Palazzo dei Santi Apostoli 393, 400, 407, 409, *426*; (cortile della cosiddetta palazzina di Giuliano della Rovere) *426*
- Palazzo dei Tribunali 379
- Palazzo della Cancelleria (già Riario) 26, 366 n., 371 n., 387, 400, 411, 412, *412*, 413, *413*, *414*, *415*, 416, 419, 420, *426*, 432 n., 444; (cortile) 416, 420, *426*; (sala grande) 432 n.; (San Lorenzo in Damaso) 34, 411, 415
- Palazzo della Valle 420
- Palazzo di Jacopo da Brescia 420
- Palazzo di Mecenate (Frontespizio di Nerone) 372 n.
- Palazzo Massimo 301
- Palazzo Sforza-Cesarini 379, *422*
- Palazzo Venezia 312 n., 334, 379, *383*, *384*, *385*, 386, 387, 390, 393-396, 397, 400, 401, 407, 413, 414, *422*, 431 n.; (sala Regia) 387; (sala Ducale) 387; (sala del Pappagallo) 387; (piano nobile) *424*; (porta di Paolo II) *424*; (porta di Marco Barbo) *424*; (palazzetto Venezia) *383*, 386, *386*, 392-394, 396, 400, 407, *422*, 430 n.
- Pantheon 50, 54, 55, 63, 64, 72, 75, 78, 98, 110, 118, 122, 126, 133, 136, 140, 155, 156, 157, 162 n., 225, 280, 294, 312 n., 342; (portale) 140
- Parione 404
- Piazza di Ponte 377
- Piazza Navona 381
- Piazza Santi Apostoli 393
- Piazza Venezia 387
- Piramide di Caio Cestio 98
- Ponte Cestio 407
- Ponte Milvio *383*
- Ponte Sant'Angelo 117, 377
- Ponte Sisto 407
- Portico d'Ottavia 382
- Quirinale 12, 372 n., 411
- San Cosimato 430 n.; (chiostro) 430 n.
- San Giacomo degli Spagnoli 278, 379, *381*, 382, 392, 401, *422*, *427*, 429 n.
- San Giovanni dei Genovesi 430 n.; (chiostro) 430 n.
- San Giovanni in Laterano 62, 99, 379, 433 n.; (battistero) 370 n.; (oratorio della Santa Croce) 370 n.; (cappella del Sancta Sanctorum o di San Lorenzo) 62; (sepolcro del cardinale Martínez de Chiaves) 99
- San Marco *384*, 385, 387, *388*, 390, 393, 395, 401, 407, 421, *422*, 430 n., 431 n.; (loggia delle Benedizioni) 388, *388*, 389, 393, 407, *422*, 430 n.
- San Paolo fuori le Mura 41, 107
- San Pietro in Montorio 401, *407*, 408, *408*, 410, 414, *428*
- San Pietro in Vincoli 413, 416, 430 n., 431 n.
- San Salvatore in Lauro 433 n.

- San Teodoro 379
- Sant'Agostino 397, 398, *398*, 400, *400*, 401, 404, 409, 414, *424*, *427*
- Sant'Andrea della Valle 382
- Sant'Onofrio 374; (chiostro) 374
- Sant'Urbano alla Caffarella 159 n.
- Santa Cecilia 41, *41*, 107; (ciborio) *41*
- Santa Francesca Romana 374, *376*, 385; (chiostro) 374, *376*, 385
- Santa Maria del Popolo 72, *374*, 391, *391*, 392, 394, 395, 397, 401, 404, 405, 407, 409, 414, *426*, *427*
- Santa Maria della Pace *401*, 404, 409, 421, *428*
- Santa Maria della Pietà al Camposanto Teutonico 398, 400, *427*
- Santa Maria Egiziaca (Foro Boario) 159 n.
- Santa Maria Maggiore 374, 379, 416, 417, 420
- Santa Maria sopra Minerva 379, 381, 391, 392, 401, 418, *427*, 431 n.; (cappella Carafa) 418
- Santa Prisca 420
- Santi Apostoli 32, 430 n., 431 n.
- Santi Giovanni e Paolo 111 n.
- Santi Nereo ed Achilleo 430 n.
- Santo Spirito in Sassia *394*, 395; (campanile) *394*, 395
- Santo Stefano Rotondo 117, 118, 134, 159 n., 163 n., 379, 388
- Sepolcro di Priscilla sull'Appia 82
- Sepolcro di Tor Inviolata 82
- *Tabularium* 382, 383
- Tempietto del dio Redicolo *225*, 237 n.
- Tempio di Antonino e Faustina 281
- Tempio di Marte Ultore 371
- Tempio di Minerva Medica 77, 82, 104
- "Tempio di Romolo" 112 n.
- Tempio di Venere e Roma 83, 154
- Terme di Costantino 12
- Terme di Diocleziano 164 n.
- Terme di Traiano 429 n.
- Università "La Sapienza" 381, 430 n.
- Vaticano 117, 334, 377, 387, 390, 411;
  - - Basilica di San Pietro *29*, 94, 98, *98*, 117, 120, 140, 159 n., 175, 299, 334, 372 n., 377, *377*, *378*, 379, 381, *381*, 382, 390-392, 395, 396, 401, 421, 457 n.; (loggia delle Benedizioni di Pio II) 372 n., *381*, 382, 390, 396, 400; (sepolcro di San Pietro) 379; (porte bronzee) 98, *98*; [*Martirio di San Paolo*] 98; [*Martirio di San Pietro*] 98;
  - - Palazzi Vaticani (palazzo Vaticano) 312 n., 374, 387, *424*, *426*, *429* n.; (appartamento Borgia) 418, 420, *424*, *426*; [sala dei Santi] 418, *424*; [sala del Credo] *426*; [sala delle Sibille] 418; [torre Borgia] 417, 418; (cappella di Nicolò V) 159 n.; [*Ordinazione di Santo Stefano*] 159 n.; (*cappella magna* o vaticana) 91, 334, 379, 387; [tabernacolo del SS. Sacramento] 91; (cappella Sistina) 196, 371 n., 379, 393-395, 397, 398, 405, 413, 418, *424*, 432 n.; [tribuna dei cantori] *424* (cortile del Belvedere) 155, 378; (cortile del Maresciallo) 390; (cortile del Pappagallo) 390, 395; (fontana della Pigna) 378; (porta San Pietro) 417, *419*; (sala del Conclave) 379; (scala del Belvedere) 432 n. (torre Nova) 117; (villa del Belvedere o Belvedere di Innocenzo VIII) 238 n., 301, 379, *404*, 405, *405*, 407, 421
  - - Biblioteca Apostolica Vaticana *71*, *145*, 163 n., *225*, 237 n., 239 n., 370 n., 432 n., *453*;
  - - Borgo 16, 378, 383
  - - Musei Vaticani 458 n.
  - - Piazza San Pietro 378, 390
  - - *Porta Palatii* 411, 415;
  - Via Alessandrina 420
  - Via Appia 82, 159 n., 237 n., 362, 390
  - Via del Corso 386
  - Via del Pellegrino 412, *413*, 433 n.
  - Via del Plebiscito 385, 387
  - Via Flaminia 386
  - Villa Chigi (già Farnesina) 238 n., 286, 368 n., 407; (logge) 407
  - Villa della Magliana 432 n.

Romagna 30, 223, 272, 364
Romanelli, Giandomenico 237 n., 238 n.
Romanini, Angiola Maria 107 n., 198 n.
Romano, Giovanni 35 n., 199 n., 431 n., *443*, 458 n.
Romano, Ruggiero 35 n., 159 n.
Romano, Serena 241 n.
Romano, V. 373 n.
Romby, Carla 111 n., 367 n.
Rondinelli, Alessandro 48, 108 n.
Roselli, Piero 110 n., 113 n., 161 n., 163 n., 368 n.
Rosenauer, Artur 112 n.
Rosenfeld, Myra N. 35 n.
Rosselli, Cosimo 36 n., 334
Rosselli, Francesco 330
Rossellino (Gamberelli), Antonio 332, 342, 450
Rossellino (Gamberelli), Bernardo 18, 29, 68, 83, 84, 87, 95, *95*, 96, *96*, 98, 104, 106, 110 n., 112 n., 113 n., 117, 118, 157, 159 n., 215, 277, 278, *278*, 279, 280, *282*, 299, 305, 309 n., 310 n., 311 n., 314, 332, 335, 342, 366 n., 369 n., 370 n., 377-379, 381, 382, 383, 388, 389-392, 400, 401, 408, 413
Rossellino (Gamberelli), famiglia 342, 367 n.
Rossetti, Biagio 255
Rossi, Angelo 34 n., 110 n.
Rossi, Giulio 308 n.
Rossi, Paolo Alberto 108 n.
Rossini, Giorgio 36 n.
Rota, L. 469 n.
Rotolo, F. 487 n., 489 n.
Rotondi Terminiello, Giovanna 36 n., 37 n., 198 n., 311 n., 370 n., 371 n.
Rotondi, Pasquale 36 n., 295, 240 n., 312 n.
Roversi, Giancarlo 270 n., 271 n.
Rowe, G. 236 n.
Rubbiani, Alfonso 270 n., 271 n.
Rubini, 313 n.
Rubinstein, Nicolai 108 n., 198 n., 199 n., 236 n., 366 n., 367 n., 368 n., 369 n., 371 n., 373 n.
Rubistein, Ruth Olitsky 309 n.
Rucellai, famiglia 52, 94, 135, 163 n., 278, 280
Rucellai, Giovanni 51, 107 n., 108 n., 134, 135, 136, 137, 140, 142, 159 n., 162 n., 163 n., 342, 367 n., 369 n.
Rupprecht, Bernard 238 n.
Ruschi, Pietro 111 n., 367 n., 368 n., 370 n.
Russell Sale, J. 373 n.
Russo, F. 429 n.
Rustichi, Marco di Bartolomeo 75
Rykwert, Joseph 35 n., 158 n., 159 n., 160 n., 161 n., 164 n., 165 n., 312 n., 369 n., 429 n.
Saalman, Howard 35 n., 38, *64*, 75, 82, 106 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., 152, 159 n., 164 n., 165 n., 310 n., 312 n., 367 n., 368 n., 370 n., 429 n.
Sabbadini, R. 488 n.
Sabellico, Marc'Antonio 202
Safarik, E. 430 n.
Sagrera, Guilliermo 437
Sagrera, Jaume 437
Sagrera, Johan 437
Saldi, S. 458 n.
Salerno 440
Salmi, Mario 35 n., 111 n., 113 n., 312 n.
Salutati, Coluccio 38, 54
Saluzzo, marchesato di 166
Saluzzo, Riccarda di 242, 244, 246, 249
Salvatori, Marcello 108 n.
Salvi d'Andrea 339, 340, 351, 368 n.
Salvi, Maria Grazia 371 n.
Salviati Riario, Francesco 333
Salviati, famiglia 366 n.
Salvini, R. 367 n.
Samonà, Giuseppe 487 n.
Samperi, Renata *427*, 431 n.
San Augustin Vejo 482
San Gimignano 367 n.
- Collegiata 367 n.

San Giovanni Valdarno 117
San Leo, rocca di 12, 304
San Nicola, isola di *462*, 464
- Santa Maria del Mare *462*, 464

San Pietro al Po, convento di 172; (chiostro) 172
San Quirico d'Orcia 328 n.
San Vito 281
Sanchez Regueira, M. 487 n., 489 n.
Sanfilippo, Mario 489 n.
Sangallo, Antonio da, il Giovane 75, 105, 154, 347, 418-421, 457 n.
Sangallo, Antonio da, il Vecchio 239 n., 364, 366, 416, 417, *418*, 431 n., 433 n.
Sangallo, famiglia 365, 373 n., 416, 417, 419-421
Sangallo, Francesco da 370 n.
Sangallo, Giuliano da *14*, 29, 31, 32, *32*, 34, 37 n., *71*, 72, 75, 97, 110 n., 111 n., 144, *145*, 162 n., 196, 223, *225*, 237 n., 239 n., 285, 311 n., 339, 345, *346*, 347, *348*, 349, 352, *353*, 355, *355*, 356, *356*, 364, 365, 351, *351*, 367 n., 368 n., 370 n., 371 n., 372 n., 396, 397, 398, 409, 416-421, 430 n., 431 n., 433 n., 453, *453*, *454*, 458 n.
Sanmicheli, Michele 236
Sannazzaro, G. B. 198 n.
Sannazzaro, Jacopo 455, 459 n.
Sanpaolesi, Piero 108 n., 112 n., 113 n., *159*, 162 n., 281, 308 n., 310 n., 311 n., 367 n., 371 n.
Sansepolcro 272
Sanseverio, famiglia 440
Sansovino, Francesco 229, 236, 237 n., 239 n., 241 n.
Sansovino, Jacopo 234, 236, 237 n., 372 n.
Sant'Abbondio, rocca di 304
Sant'Antimo, chiesa conventuale di 329 n.
Sant'Appiano in Val d'Elsa 329 n.
Santeramo in Colle 462, 465

Santiago de Compostela 249
Santucci, A. 271 n.
Sanudo, Marin, il Giovane 229, 237 n., 239 n.
Sanzio, Raffaello 10, 35 n., 124, 160 n., 305
Sardegna 15, 19, 35 n.
Sari, Aldo 35 n.
Sarzana 16, 116, 364, 365, 468
Sarzanello, rocca di 365, *365*
Sassocorvaro, rocca di 303, *306*, *307*
Saturnia 320
Satzinger, Georg 373 n., 433 n.
Savioli, Antonio 334
Savoia, ducato di 166
Savona 31, 32, *32*, *33*, 34, 36, 196, 347, 364, 370 n., 417, 433 n.
- Archivio di Stato 37
- Cappella Sistina 34
- Convento di San Francesco 32, 34
- Fortezza del Priamar 37
- Palazzo Della Rovere *32*, *33*, 34, 196, 310 n., 347, 370 n.
- Via Pia (già via dei Nattoni) 32, *32*, 34, 37
Savonarola, Girolamo 361, 363, 366, 370 n., 372 n., 373 n.
Saxl, Fritz 34 n.
Sbrilli, Milletta 366 n.
Scaglia, Gustina 108 n., 161 n., 311 n., 370 n., 372 n., 373 n.
Scala, Bartolomeo 345, 352, 371 n.
Scala, Giuliano 371 n.
Scalzo, M. 111 n.
Scannavini, R. 270 n.
Scarlata, M. 487 n.
Scarpellini, Pietro 36 n., 270 n.
Scaturro, I. 489 n.
Schelbert, G. 429 n., 430 n.
Schiaparelli, Attilio 367 n.
Schiavi, A. 164 n.
Schiavo, Armando 149, 309 n., 329 n., 432 n.
Schindler, B. *411*
Schinevoglia, A. 145, 164 n.
Schmarsow, August 308 n.
Schmitt, C. B. 159 n.
Schofield, Richard 34 n., 198 n.; 199 n., 312 n., 371 n.
Schottmüller, Frida 113 n.
Schuller, Manfred 236 n.
Schulz, Jürgen 236 n., 238 n.
Sciacca 480, 481, *482*
- Casa Perollo 480, 481, *482*
- Quartiere Terra Vecchia 481
Sciolla, G. C. 487 n.
Scolari, Andrea 76
Scolari, Filippo (Pippo Spano) 49, 76
Scolari, Matteo 76
Scoma, Leonardo *360*
Scorziati, Giulio 440
Scuderi, V. 487 n.
Sebastiano, santo 145
Sebenico *24*, 26, 464
- Duomo *24*, 26, 464
Segni Pulvirenti, Francesca 35 n.
Seidel, Max 275, 309 n., 311 n.
Senigallia 304, 313 n., 409, 416, 432 n., 433 n.
- Santa Maria delle Grazie 409, 416; (chiostro) 409
Sensi, Luigi 459 n.
Serchio, fiume 51
Serlio, Sebastiano 19, 35 n., 125, 164 n., 269, 271 n., 454, 455
Sermoneta 417
- Castello 417
Seroux d'Agincourt 111 n.
Serra, A. *268*
Serra, Luigi 36 n.
Serra, R. 35 n.
Sette, Maria Piera 109 n.
Settignano 395
Settimio Severo 314
Settimo 340, 368 n.
- Badia 340, 368 n.
Settis, Salvatore 35 n., 109 n., 161 n., 370 n.
Severini, Giancarlo 34 n.
Seymour Charles jr. 274, 308 n., 309 n.
Sforza, Ascanio 192
Sforza, Battista 291
Sforza, Caterina 30
Sforza, Costanzo 313 n.
Sforza, Francesco 9, 15, 175, 180, 196, 210, 213, 237 n.
Sforza, Galeazzo Maria 181
Sforza, Gian Galeazzo 170
Sforza, Ludovico *detto* il Moro 164 n., 169, 182, 184, 187, 190, 194, 255 n., 268
Sforzinda, città ideale 175, *177*, 178
Sframeli, Maria 367 n.
Sgrilli, Grazia *301*
Shearman, John 109 n., 431 n., 433 n.
Sheehan, Jacquelyn L. 366 n.
Shell, Janice 198 n.
Sicilia 15, 470, 473, 476, 479, 484, 487, 487 n., 489 n.
Siebenhüner, Herbert 429 n.
Siena 14, *14*, 18, *18*, 20, 27, 37 n., 73, 84, 87, 137, 162 n., 163 n., 204, 208, 238 n., 256, 272, *272*, 274, 275, *275*, 277, *277*, 279, *279*, 280, 282, *283*, 284, *284*, 285, *285*, 286, *286*, 288, *291*, *292*, *293*, 299, *301*, 303, 305, 306, 308, 308 n., 309 n., 310 n., 311 n., 320, 321, 323, 328 n., *353*, 364, 367 n., 370 n., 383
- Archivio di Stato 321, 328 n.
- Archivio Opera Metropolitana 310 n.
- Biblioteca Comunale *14*, 309 n., *353*, 370 n.
- Cappella di Piazza *272*, 281
- Casa Calusi-Giannini 281, 282, *285*
- Casa della Sapienza 37, 285, *291*, 311 n.
- Duomo 208, 274, 308, 309 n.; (battistero di San Giovanni) *18*, 84, 87, 275, 309 n.; (fonte battesimale) *18*, 309 n.; (*Cattura del Battista*) 84; (*Banchetto di erode*) *18*; 87
- Loggia della Mercanzia 276, *277*, 280; (*San Vittore*) 309 n.
- Loggia Piccolomini (*detta* Logge del Papa) 163 n., 277, 279, *279*, 280, 282, 317
- Ospedale di Santa Maria della Scala 274, 281, 311 n.; (Pellegrinaio) 282; (*Sogno della madre del beato Sorore*) 282; (chiesa della Santissima Annunziata) 281; (sacrestia delle Reliquie) 282; (*Annunciazione*) 282
- Palazzo Accarigi (già Del Vecchio) 286, 310 n.
- Palazzo Bandini-Piccolomini 281, 282, *286*, 310 n., 311 n.
- Palazzo del Capitano 308 n.
- Palazzo di Caterina Piccolomini (detto delle Papesse) 280, *283*, 310 n., 317
- Palazzo di San Galgano 281
- Palazzo Marsili 308 n.
- Palazzo Ottieri (poi Costantini) 311 n.
- Palazzo Petrucci (detto "del Magnifico") 286, *293*
- Palazzo Piccolomini (Todeschini-Piccolomini *detto* palazzo Nuovo) 277-281, *283*, 286, 310 n., 317, 334
- Palazzo Pubblico 276, *301*, 310 n.; (cappella dei Signori) 309 n.; (sala di Balia) 309 n.; (sala della Pace) 218; (*Allegoria del buon governo, Campagna ben governata*) 218; Magazzini del Sale *301*
- Palazzo Reale 309 n.
- Palazzo Sansedoni 309 n.
- Palazzo Spannocchi 281, *283*, 299, 334, 367 n.
- Palazzo Tegliacci-Bonsignori 308 n.
- Palazzo Tolomei 309 n.
- Piazza del Campo *276*, 280; (fonte Gaia) 276, *276*
- Piazza San Martino *279*, 280
- Pinacoteca Nazionale; (*Incoronazione della Vergine*) 283
- Porta Follonica 309 n.
- Porta Ovile 309 n.
- San Bernardino all'Osservanza 282, 285, *293*, 361; (sacrestia) 286; (*Pietà*) 286
- San Domenico 275, *275*
- San Francesco 275, 309 n., 317; (chiostro) 326; (coro) 275
- San Martino 280
- San Sebastiano in Vallepiatta 285, 286, *291*
- Sant'Agostino 275
- Santa Caterina in Fontebranda 281, 282, *284*; (oratorio) 281
- Santa Maria degli Angeli 281
- Santa Maria dei Servi 281
- Santa Maria delle Nevi 281, 282, 311 n.
- Santa Maria in Portico a Fontegiusta 283, *286*
- Santa Maria in Valli *284*
- Santa Maria Maddalena fuori Porta Tufi 288
- Santo Spirito 288
- Via dei Banchi di Sopra *283*, 310 n.
- Via di Camollia *285*
- Via Romea 311 n.
- Via Sallustio Bandini *286*
- Villa Chigi alle Volte 238 n., 286, *292*
Sighinolfi, Lino 270 n.
Signorelli, Giuseppe 159 n.
Signorelli, Luca 29, 311 n.
Sigoli, S. 163 n.
Simone da Bologna, arcivescovo 477
Simonetti, Farida 198 n.
Sinding Larsen, Staale 310 n., 367 n., 371 n., 458 n.
Siponto 463
- San Leonardo 463
Siracusa 481, 482, *484*, 487 n., 489 n.
- Arco di Porta Marina 482
- Isola di Ortigia 481
- Palazzo Bellomo 477, 482
- Palazzo Gargallo 482, *484*
Sironi, G. 198 n., 199 n.
Sisi, C. 309 n., 311 n.
Sisto IV, papa (Francesco della Rovere) 29, 30, 32, 34, 36 n., 202, 227, 333, 343, 347, 364, 366 n., 391, 392, 393, 395, 397, 398, 401, 404, 407-410, 413, 416, 421, 431 n.
Sisto V, papa (Felice Peretti) 391
Slusallek, K. 238 n.
Smalley, B. 313 n.
Smith, Christine H. 35 n., 158 n., 161 n., 329 n., 369 n., 371 n.

Smyth, Craig Hugh 198 n.
Sohm, Philip L. 240 n.
Solari, Cristoforo *detto* Lombardo 170, 172
Solari, famiglia *detto* Lombardo 18, 166, 170-172, 174, 223, 231, 233, 234, 240 n.
Solari, Francesco *detto* Lombardo 172
Solari, Giovanni *detto* Lombardo 170
Solari, Guiniforte *detto* Lombardo 169-171
Solari, Pietro Antonio *detto* Lombardo 171
Solari, Pietro *detto* Lombardo 26, 95, 214, *214*, 215, 221, 231, *232*, 233, 239 n., 240 n.
Solari, Tullio *detto* Lombardo 232, 233, 235
Soldini, S. 198 n.
Solmi, Franco 270 n.
Sorbelli, Albano 271 n.
Sori, A. 35 n.
Soriano, boschi di 159 n.
Sorrentino, A. 487 n.
Sorrento 459 n.
- Villa di Pollione Felice 459 n.
Spade, P. V. 160 n.
Spagna 470, 476, 479, 488 n.
Spagnesi, Piero 432 n.
Spallanzani, Marco 163 n.
Spannocchi, Ambrogio 275, 281, 309 n., 311 n.
Spano, Filippo *vedi* Scolari, Filippo
Sparta 202
Spatrisano, G. 488 n.
Speciale, Antonio 481
Speciale, famiglia 479, 488 n.
Speciale, Giovanni Matteo 488 n.
Speciale, Nicolò 479, 489 n.
Speciale, O. 433 n.
Speciale, Pietro 479-481, 488 n., 489 n.
Speciale, Vassallo 488 n.
Spencer, J. A. 198 n.
Spencer, John R. 237 n., 368 n.
Spencer, W. G. 161 n.
Spengler, Oswald 308 n.
Spera, Fabio 312 n.
Speziale *467*
Spinelli, Tommaso di Leonardo 332, 335
Spinello Aretino 309 n.
Spini, Giuliana 46
Spinola, famiglia 37 n.
Spinola, Francesco 31
Stazio 459 n.
Stedman Sheard, Wendy 239 n., 240 n.
Stefanac, Samo A. 464, 469 n.
Stegmann, Karl *68*, *80*, 108 n., 109 n., 310 n., *316*, *318*, *337*, *343*, 369 n., 432 n.
Steinberg, Ronald M. 373 n.
Steinz-Kecks, H. 311 n.
Stevenson, E. 433 n.
Stinger, Charles L. 111 n.
Stockdale, W. H. 236 n.
Strasburgo 120
Strehlke, Carl Brandan 308 n., 309 n., 311 n.
Strozzi, Angelo di Palla 367 n.
Strozzi, famiglia 49, 447
Strozzi, Filippo di Matteo 345, 369 n., 447, 458 n.
Strozzi, Lorenzo di Filippo 370 n., 458 n.
Strozzi, Palla di Onofrio 59, 84, 99, 134, 137
Strozzi, Palla di Palla 337
Sulpicio da Veroli 35 n., 411
Sulze, Enrico 270 n.
Summonte, Pietro 434, 453
Supino, Igino Benvenuto 270 n.
Svetonio 260
Svevi 107 n.
Swoboda, K. M. 238 n.
Taccola, Mariano di Jacopo *detto* il 107 n., 284, 308
Taddeo di Bartolo 309 n.
Tafuri, Manfredo 11, 34 n., 35 n., 106 n., 116, 159 n., 161 n., 198 n., 237 n., 238 n., 239 n., 240 n., 241 n., 282, 283, 286, *301*, 309 n., 310 n., 311 n., 312 n., 313 n., *344*, 368 n., 369 n., 370 n., 371 n., 372 n., 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 434, 457 n., 469 n., 489 n.
Tailetti, A. 310 n.
Talamini, Tito *212*
Tani, R. 110 n.
Tanturli, Giuliano 107 n., 108 n., 368 n.
Taormina 481, *482*
- Badia Vecchia 481
- Palazzo Ciampoli 481, *482*, 489 n.
- Palazzo Corvaja 481, *482*, 489 n.
- Palazzo Santo Stefano 481
- Porta Catania 481
- Porta dell'Orologio 481
Taranto 432 n., 462, 465, 466, *467*, *468*
- Castello Aragonese 432 n., 462, 466, *467*; (cappella) 432 n.
Tarassi, M. 111 n.
Tarquinia 374, *376*, 385, *422*, *424*
- Palazzo Vitelleschi 374, *376*, 385, *422*, *424*, 429 n.
Tateo, F. 459 n.
Tavernor, Robert 159 n., 160 n., 161 n., 165 n.
Tavola, borgo di 356
Temanza, Tommaso 240 n.
Tenenti, Alberto 15, 35 n., 159 n., 238 n., 240 n.
Terracina 383
- Edicola di Augusto 383
Terrasanta 140
Terziani, R. 309 n.
Terzolle, torrente 368 n.
Tesorone, G. 458 n.
Testa, Girolamo 309 n.
Teubner, Hans 368 n.
Thiem, G. 433 n.
Thieme, Ulrich 113 n.
Thiene 218, *219*, 238 n.
- Villa Porto-Colleoni *219*, 238 n.
Thiene, famiglia 217
Thoenes, Christof 35 n., 108 n., 109 n., 113 n., 271 n., 371 n., 429 n., 430 n., 434, 438, 457 n., 458 n., 459 n.
Tiepolo, Maria Francesca 237 n.
Tigler, Peter 113 n.
Timofievitsch, Wladimir 225, 239 n.
Tino di Camaino 437
Tito imperatore (Flavio Sabino Vespasiano) 214
Tivoli; (Villa Adriana) 162 n., 189; (volta del Canopo) 189
Tiziano *vedi* Vecellio
Tizio, Sigismondo 310 n.
Todeschini-Piccolomini, Andrea 310 n.
Todeschini-Piccolomini, famiglia 280
Todeschini-Piccolomini, Giacomo 310 n.
Todeschini-Piccolomini, Laudomia 310 n.
Todi 381
- San Fortunato 381
Toker, Franklin 165 n., 309 n.
Tolotti, Francesco 371 n.
Tomei, Piero 429 n., 430 n., 431 n., 432 n.
Tommaselli, M. 469 n.
Tommasoli, Walter 311 n., 312 n.
Tönnesmann, Andreas 113 n., 309 n., 312 n., 367 n., 371 n., 372 n., 429 n., 430 n., 431 n., 433 n., 458 n.
Torino *11*, 162 n., 196, 333, 396, 397, *397*, 398, 400, 404, *428*
- Biblioteca Reale *11*
- Duomo 196, 396, 397, *397*, 398, 400, 404, *428*
- Porta Palatina 162 n.
Torre, Giulio 165 n.
Torriti, Piero 107 n., 308 n.
Toscana 10, 18, 38, 40, 41, 73, 160 n., 266, 271 n., 272, 321, 328 n., 374, 395, 369 n., 430 n., 468, 488 n.
Toscanelli, Paolo dal Pozzo 48
Toscani, B. 370 n.
Toscano, Angelo 24
Toscano, Bruno 36 n.
Tosi, A. 162 n.
Totaro, Luigi 309 n., 310 n., 311 n., 328 n.
Toti, Alessandro 309 n.
Touhy, T. 255 n.
Trachtenberg, Marvin 107 n., 110 n., 112 n.
Traiano, imperatore (Marco Ulpio) 214
Tramello, Alessio 229, 240 n.
Tramontana, S. 487 n., 488 n., 489 n.
Trani 462, 463
- Cattedrale 463
- Ognissanti 463
Trapani *470*, 473, 474
- Annunziata 470, 473, 474; (cappella dei Pescatori) 470, 473, 474
- Casalicchio 473
- Loggia dei Catalani 473
- Loggia dei Genovesi 473
- Loggia dei Pisani 473
- Ospedale di Sant'Antonio 473
- Quartiere Palazzo 473
- Ruga Amalfitana 473
- Sant'Agostino 474
- Università 473
- Via Grande 473
Trasselli, Carmelo 487 n.
Traù *463*, 464, *464*
- Duomo *463*, 464, *464*; (cappella del Beato Orsini) *463*, 464, *464*
Traversari, Ambrogio 48, 76
Trebbio 104
Tremiti, isole 462, *462*, 464
Treviso 202
Tricarico 462
Trionfi Honorati, Maddalena 367 n.
Tripergola 459 n.
Tripoli, G. 37 n.
Trivulzio, Giangiacomo 187
Trombetti Budriesi, A. L. 270 n.
Trotta, Giampaolo 367 n.
Tucci, Ugo 238 n., 240 n.
Tucidide 117
Tugnoli Pattaro, S. 270 n.
Tura, Cosmè 246
Turini, Francesco Antonello 329 n.
Turner, J. 162 n.
Tuttle, Richard J. 256, 270 n.
Ubaldini, Ottaviano 291, 301
Udine 202, 220, 221, *221*, 234, 239 n.
- Archivio di Stato 239 n.
- Castello 221, 234, 239 n.
- Palazzo del Comune 220, *221*
- Via Mercato Vecchio 220
Uguccioni, Alessandra 311 n.
Uhle-Wettler, S. 458 n.
Umbria 164 n.
Ungheria 372 n.
Urban, Günter 199 n., 309 n., *427*, *428*, 429 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Urbano da Cortona 309 n., 310 n.

Urbino 13-15, 20, 24, 26, 56, 98, 121, 127, 142, 143, 156, 157, 161 n., 163 n., 164 n., 225, 230, 231, 236, 238 n., 255 n., 267, 272, 274, 282-284, 288, 291, 293, 294, *294*, 295, *295*, 296, *296*, *298*, 299, *300*, 301, *301*, *302*, 303, 305, *305*, 306, 308, 309 n., 311 n., 312 n., 313 n., 333, 365, 366 n., 370 n., 371 n., 372 n., 387, 389, 409, 410, 413, 414, 416, 421, 430 n., 432 n., 457 n., 458 n.
- Archivio Capitolare *301*
- Convento di Santa Chiara 238 n., 301, 303, *305*, 311 n., 407
- Duomo 283, *295*, 299, 303, 312 n.
- Galleria Nazionale delle Marche (*Flagellazione*) 312 n.
- Mercatale *296*
- Palazzetto della Jole
- Palazzo Arcivescovile *295*
- Palazzo Ducale 56, 98, 157, 161 n., 288, 291, *295*, *296*, *298*, *300*, *301*, 370 n., 371 n., 372 n., 387, 407, 410, 413, 430 n., 458 n.; (ala o palazzetto della Jole) 98, 293; (sala del Trono) 161 n.; (cappella del Perdono) 294, 299, 313 n.; (tempietto delle Muse) 294; (loggia del Gallo) 295; (Torricini) 293-296; (loggia dei Torricini) *296*, *298*, 312 n.
- San Bernardino 164 n., 236, 283, 299, 301, *302*, 303, *303*, *304*, 311 n., 313 n.
- San Domenico 98, 291, 294, *294*; (portale) 98, *294*, 299
- Stalle della Data *296*; (torrione della Data) 295

Vaccaro, Luciano 36 n., 198 n., 313 n.
Vagnetti, Luigi 108 n., 159 n.
Val Tiberina 364
Valadier, Giuseppe *301*, 312 n.
Valdambrino 276
Valdelsa 364
Valencia 470
Valenti, M. 373 n.
Valenti, T. 36 n.
Valentini, Roberto 311 n.
Valla, Lorenzo 54, 121, 157, 476
Valpolicella 218
Valtieri, Simonetta *118*, 159 n., 271 n., 371 n., 429 n., 430 n., 432 n., 433 n.
Valturio, Roberto 239 n., 308
Van Heck, A. 328 n., 329 n.
Van Os, H. W. 328 n.
Vannocci Biringucci, Paolo 308 n.
Vanvitelli, Luigi 309 n., 401
Varaldo, Carlo 36 n., 37 n.
Varallo 169
- Santa Maria delle Grazie 169

Varano, Giulio Cesare 416, 432 n.
Varchi, Benedetto 366 n.
Varese 181, *181*, 182
- Santa Maria del Monte 181, *181*

Varese, R. 255 n.
Vasari, Giorgio 10, 34, 45, 48, 51, 91, 107 n., 108 n., 111 n., 140, 163 n., 175, 198 n., 293, 305, 356, 357, 360, 368 n., 370 n., 372 n., 379, 407, 411, 429 n., 430 n., 433 n.
Vasić Vatovec, Corinna 163 n., 165 n., 366 n., 367 n., 369 n., 370 n., 373 n., 430 n., 431 n., 432 n., 433 n.
Vasina, Augusto 162 n.
Vasoli, Cesare 34 n.
Vassallo, E. 458 n.
Vattasso, M. 162 n.
Vecchietta, Lorenzo Di Pietro *detto* il 198 n., 208, 209, *209*, 218, 237 n., 281, 282, 309 n., 310 n., 311 n.
Vecellio, Tiziano 245
Venditti, Arnaldo 457 n., 458 n., 487 n.
Vendramin, Andrea 237 n.
Veneto 398, 464
Venezia 14, 15, *24*, 26, 95, 99, 106, 111 n., 114, 133, 155, 157, 160 n., 162 n., 163 n., 175, 181, 200, *200*, 202, *203*, 204, *204*, 206, 208-210, 213, 214, 218, 221-225, 227, *227*, 228-230, *230*, 231, 232, *232*, *233*, 234, 235, *235*, 236, 237 n., 238 n., 239 n., 240 n., 242, 256, 258, 270 n., 281, 284, 290, 363, 369 n., 372 n., 378, 430 n., 434, *463*, 464
- Archivio di Stato 238 n., 240 n.
- Arsenale *200*, 213, 238 n.; (porta) 213, 238 n.
- Basilica di San Marco 133, 155, 157, 181, 206, *209*, 224, 229, 236, 237 n., 239 n., 281; (cappella dei Mascoli) 206, 208, *209*, 213; (*Visitazione*) 208, 209, *209*, 281; (*Dormitio Virginis*) 208, 209, *209*; (battistero) 236
- Biblioteca Nazionale Marciana 160 n., 237 n.
- Ca' Contarini 205, 206
- Ca' Corner (del Duca) 210, 212, *212*, 213, 222, 234, 237 n., 238 n., 238 n.
- Ca' d'Oro *204*, 205, 206, 210, 220, 237 n.
- Ca' da Mosto 205
- Ca' Farsetti 205
- Ca' Foscari 209, 210, *210*, 213, 237 n.
- Ca' Loredan 205
- Calle del Caffettier 232
- Canal Grande 205, 210, *210*, 212, 236, 237 n., 238 n., 241 n.
- Corte del Duca 212
- Fondaco dei Turchi 218, 238 n.
- Frari 162 n., 207, 233; (tomba Foscari) 207, 237 n.
- Palazzo Corner (già ca' Lando) 212, 213, 236, 237 n., 238 n., 241 n.
- Palazzo Dolfin 236, 241 n.
- Palazzo Ducale 202, 203, *203*, 205, 206, *207*, 213, 221, 233, 237 n., 240 n., 363; (sala del Maggior Consiglio) 206, 207, 363; (nuova sala consiliare) 203; (*Paradiso*) 203; (porta della Carta) 206, 207, *207*, 209, 240 n.; (cortiletto dei Senatori) 206, 207; (andito Foscari) 206, *207*, 240 n.; (arco Foscari) 206, *208*, 209, 213, 240 n., 222; (scalone "dei Giganti") 207
- Palazzo Grimani 236, 240 n., 241 n.
- Palazzo Loredan (Vendramin-Calergi) 234, *235*, 236, 241 n.
- Piazza San Marco 236 n., 239 n., 378
- Porta Magna 213, 238 n.
- Rialto 237 n.
- Rio delle Muneghette 234
- Rio di San Pantaleone 237 n.
- San Francesco della Vigna 430 n.
- San Giacomo di Rialto 229, 239 n.
- San Giminiano 229
- San Giobbe 239 n., 369 n.; (cappella Martini) 369 n.
- San Giovanni Crisostomo 227, 229, *230*, *231*, 239 n., 240 n.
- San Giovanni in Bragora 224
- San Luca 241 n.
- San Marcuola 234, 241 n.
- San Maurizio 241 n.
- San Michele in Isola 26, 162 n., 163 n., 223-225, 227, 233, 239 n., 392
- San Salvador 227, 241 n.
- San Zaccaria *24*, 26, 213, 234, 239 n.
- Sant'Andrea alla Certosa 225, 227, 239 n.
- Sant'Aponal 162 n., *463*, 464
- Sant'Elena *463*, 464; (tomba di Vittore Cappello) *463*
- Santa Maria dei Miracoli *24*, 26, 231, 232, 240 n.
- Santa Maria Formosa 227, 229, 230, 233, 240 n.
- Santi Apostoli 234, *235*, 236; (cappella Cornaro) 234, *235*, 236
- Santi Giovanni e Paolo 111 n., 233, 235; (abside) 111 n.; (tomba Vendramin) 235
- Scuola Grande di San Giovanni Evangelista 231, 232, *233*, 234, 240 n.; (atrio) 231, 232, *233*; (scalone) *233*, 240 n.
- Scuola Grande di San Marco 223, 231, *232*, 233, 240 n.
- Sestiere Castello 233
- Sestiere di Santa Croce 233
- Zecca 240 n.

Ventrone, Paola 373 n.
Ventura, Francesco 35 n.
Venturi, Adolfo 270 n., 487 n.
Vercelli 430 n.
Verga Bandirali, Maria 237 n.
Verga, Corrado 113 n.
Verona 13, 56, 99, 132, 200, 202, 220, 239 n., 256, 414
- Arco de' Leoni 132
- Biblioteca Comunale 239 n.
- Loggia del Consiglio 220
- Porta dei Borsari 414
- Porta Romana 132

Vespasiano da Bisticci 159 n., 163 n.
Vicenza 154, 202, 215, 217, *217*, 218, *219*, 223, 239 n., 256
- Contrà di Porta Posterla 215, 238 n.
- Contrà Porti 215, 217
- Duomo 154
- Palazzo della Ragione 223, 238 n., 239 n.
- Palazzo di Iseppo da Porto 215
- Palazzo Porto-Breganze 215, 217, *217*
- Palazzo Porto-Colleoni 215, *217*, 238 n.

Vicini, E. P. 255 n.
Vickers, Brian 368 n.
Vicovaro 26, 374, 430 n., 431 n.
- Cappella Orsini 374

Videtta A. 159 n.
Vigevano 56, 182, 184, 190, *190*, 192, 198 n.
- Castello 182; (loggia delle Dame) 182
- Fattoria della Sforzesca 182, 198 n.
- Piazza 184, 190, *190*, 192

Vignali, Luigi 108 n.
Vignola, Jacopo Barozzi *detto* il 125
Vilabertrán 482
- Palazzo Abbaziale 482

Villabianca, Gaetano 489 n.
Villani, Filippo 45
Villani, G. 38
Villetti, Gabriella 427, 429 n.
Vinovo 196

Virgilio 455, 459 n.
Vischer, Hermann *detto* il Giovane 156
Visconti, famiglia 11
Visconti, Filippo Maria 173, 290
Visconti, Gasparo 187
Visconti, Giangaleazzo 274
Visentini, F. 237 n.
Visioli, M. 198 n.
Vitelleschi, Giovanni, cardinale 374
Viterbo 117, 118, *118*, 127, 159 n.
- Archivio Comunale 159 n.
- Palazzo di Pietro Lunense 117, *118*, 120
Viti, Paolo 368 n., 369 n., 370 n.
Vitruvio 11, 13, 35 n., 45, 48, 54, 72, 73, 91, 92, 109 n., 110 n., 111 n., 114, 116, 120, 121-127, 144, 150, 156, 157, 160 n., 161 n., 164 n., 176, 192, 220, 241 n., 285, 312 n., 347, 349, 353, 362, 370 n., 372 n., 377, 389, 411, 432 n., 438, 443, 444, *445*, 446, 450, 452, 454, 457 n., 458 n.
Vittorino da Feltre 143
Vivi, M. 311 n.
Viviani, G. F. 238 n.
Vizzini, comune di 489 n.
Volpe, C. 271 n.
Volpe, Gianni 36 n., 312 n., 313 n.
Volpi Ghirardini, Livio 35 n., *146*, 148, 155, 159 n., 161 n., 163 n., 164 n., 165 n., 371 n.
Volterra 12, *13*, 365
- Rocca 12, *13*
Wallace, William 271 n.
Warburg, Aby 34 n.
Wasserman, Jack 109 n.
Weege, A. 199 n.
Weissman, R. F. E. 328 n.
Werdehausen, Anna Elisabeth 199 n., 371 n.
Wesselofsky, Alessandro 108 n.
Westfall, William Carrol 35 n., 159 n., 429 n.
Weyden, Roger van der 14
White, John 107 n., 108 n.
Wilde, Johannes 373 n.
Winner, Mathias 429 n.
Wittkower, Rudolf 108 n., 110 n., 148, 162 n., 163 n., 164 n.,
Wolters, Wolfgang 237 n., 239 n.
Worgull, Elmar 370 n.
Wurm, Heinrich 371 n.
Yegül, Fikret 161 n.
Zaggia, S. 36 n.
Zamboni, R. 239 n.
Zampa, Paola 109 n.
Zanca, Attilio 488 n.
Zander, Giuseppe 36 n., 429 n., 430 n.
Zarrilli, Carla 310 n.
Zdekauer, Lodovico 370 n.
Zelotti, Giovanni Battista 238 n.
Zeri, Federico 34 n., 52, 108 n., 239 n., 308 n., 313 n.
Zevi, Bruno 255 n.
Ziino, V. 487 n.
Zimmerman, S. 328 n.
Zorzi, fra' Francesco 430 n.
Zorzi, Giangiorgio 238 n.
Zorzi, Ludovico 108 n.
Zucchi, F. *223*
Zucchini, Guido 270 n., 271 n.

Referenze fotografiche

Archivio Electa, Milano
Achivio IUAV, Venezia
Archivio Fotografico Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna
Archivio Fratelli Alinari, Firenze
Archivio Scala, Firenze
Archivio Touring Club, Milano
Bibliotheca Hertziana, Roma
Maria Ida Biggi, Venezia
Alessandra Chemollo, Venezia
Città di Torino, Fototeca servizio turismo, Torino
Foto B. Bruchi
Foto Böhm, Venezia
Foto Martinelli, Venezia
Foto M. Pavani
Foto Saporetti, Milano
Foto Trentani, Pavia
Foto Vasari, Roma
Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma
Paolo Manusardi, Milano
Manuela Morresi, Venezia
Marco Ravenna, Correggio
Giuseppe Schiavinotto, Roma
Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Liguria su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali
Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Verona

Si ringraziano inoltre i musei, le gallerie, gli enti pubblici e privati che hanno fornito il materiale fotografico in loro possesso.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda eventuali fonti iconografiche non identificate.