



L'ARCHITECTURA PICTA DA GIOTTO A RAFFAELLO

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

I pittori che, sin dall'epoca classica, hanno tentato di fissare in immagine l'architettura come elemento essenziale della realtà vivevano perlopiù in città e contribuivano a plasmarne l'aspetto estetico. Già nella pittura della prima epoca imperiale l'architettura dipinta svolgeva infatti un ruolo dominante, era un mezzo per dare l'illusione che gli ambienti interni fossero più grandi e solo nel Medioevo ha iniziato progressivamente a racchiudere e a proteggere le figure. Al più tardi con Giotto, vediamo all'opera dei pittori che sono anche architetti e che si servono delle immagini per raffigurare edifici che non possono realizzare, ma che ritengono indispensabili al fine di presentare l'architettura innovativa del proprio tempo in modo compiuto.¹

Su tre pareti della Basilica superiore di San Francesco d'Assisi, Giotto dipinge le scene del ciclo della vita del santo tra colonne tortili, anch'esse dipinte, che sembrano poggiare sulla cornice marcapiano sorretta dalle mensole e creano l'illusione di una galleria fenestrata (Fig. 3). Il soffitto a cassettoni suggerisce la presenza di un sottile spazio scenico, sul cui sfondo appaiono le immagini, nella prima delle quali il Santo attraversa la piazza antistante l'antico tempio di Minerva nella propria città natale. Mentre nelle chiese del nord Europa gli elementi portanti delle vetrate, che risultano fluttuanti e spesso di difficile lettura, vengono progressivamente ridotti a uno scheletro sempre

più fragile, il ciclo di Giotto si rifà a una struttura che diventa parte integrante dell'opera muraria e risponde alle leggi del carico e del peso più della stessa struttura architettonica della chiesa. L'architettura ha assunto un ruolo che non ha precedenti nelle opere pittoriche classiche e lo conserverà anche nei secoli successivi. Nella Cappella degli Scrovegni un Giotto maturo crea, nell'abside, matronei illusionisticamente convincenti e racchiude i singoli episodi con scenografie architettoniche, ma nella Cappella Peruzzi questa ricerca va ancora oltre rispetto alle sue innovazioni precedenti.

I maestri senesi del Trecento, come Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti, hanno poi sviluppato con coerenza il realismo e l'illusionismo di Giotto; il fiorentino Andrea Bonaiuti, nel Cappellone degli Spagnoli, è addirittura riuscito a rappresentare un primo progetto del Duomo di Firenze con una precisione straordinaria (Fig. 13). Il successivo, e decisivo, passo lo compie il giovane Brunelleschi (1377-1446), abile orafo e scultore, che inizia a esercitarsi nella realizzazione di bassorilievi a effetto quadro e da subito indaga le leggi della prospettiva centrale, gettando le basi per un'ulteriore evoluzione nella pittura. Brunelleschi rappresenta poi in quadri interamente dedicati all'architettura con la prospettiva esatta il Battistero di Firenze e piazza della Signoria. Potrebbe avere utilizzato la prospettiva anche per la progettazione delle sue architetture costruite.

Donatello, Masaccio e Ghiberti

Il Banchetto di Erode di Donatello

Donatello (1386-1466) aveva all'incirca quarant'anni quando realizza il *Banchetto di Erode* (*Atl. 21*), una delle scene più crudeli della storia della Bibbia, e la scolpisce in modo ancora più drastico rispetto a Giotto nella Cappella Peruzzi (*Atl. 5*).² Su una formella di bronzo di 60 cm di lato incide i personaggi che si trovano attorno alla tavola di Erode. L'ambiente dove si consuma il banchetto, di cui è visibile solo la parte sinistra, assume profondità grazie alle piastrelle e al tavolo rialzato su cavalletti. In alto a sinistra le strutture murarie lasciano intravedere il cielo aperto. All'estremità superiore del tavolo il re respinge con raccapriccio il piatto con la testa di san Giovanni che un servitore inginocchiato gli sta porgendo. Erodiade è tesa verso di lui con atteggiamento di rimprovero, la donna vicino a lei si ritrae inorridita e il punto di fuga cade così nella parete vuota, tra le due donne, mentre a destra due commensali si allontanano dalla scena. La leggiadra Salomè è invece attratta dalla propria vittima e al contempo si protegge con il braccio piegato e il pugno serrato da un individuo corpulento che l'incalza.

Entrambi i gruppi sono accostati ai due archi laterali dei tre raffigurati, che si innalzano da dietro al parapetto. Il violinista, che è immerso nella propria esecuzione, dietro all'arco centrale, verrà ben presto a sapere cosa sta succedendo dietro gli archi dell'ambiente retrostante, dove il servitore che porta la testa di san Giovanni attira lo sguardo di tre uomini. Questi arriva evidentemente dalle prigioni e non è chiaro come riesca a raggiungere il re. L'ampia scalinata in fondo a destra porta ovviamente al piano superiore del palazzo reale. Questo richiama l'antico per le colonne scanalate e la tecnica dell'*opus pseudo-isodomum* che continua fino alle arcate anteriori, ma in fondo i blocchi quadrati sono posati con minor precisione. Anche negli archi a tutto sesto, nelle colonne diradate o nelle vesti, Donatello si rifà al mondo classico che aveva già avuto modo di studiare a Roma con Brunelleschi. Ormai, rispetto ad artisti precedenti, è in grado di mettere in stretta relazione azione e architettura, quindi è meno interessato a prospetti brillanti

e prospettive centrali corrette e più teso a realizzare la complessa profondità degli ambienti e alla sorprendente varietà pittorica di un'architettura cresciuta nei secoli, irregolare e danneggiata. Negli ambienti retrostanti la drammaticità di ciò che avviene in primo piano risuona come un'eco sempre più lontana e viene addirittura anticipata. In questo modo Donatello usufruisce della profondità dello spazio per una maggiore complicazione e un maggior ampliamento dell'azione rispetto ai maestri che lo hanno preceduto. La scena principale si svolge tuttavia ancora davanti alla struttura architettonica e non al suo interno.

La Trinità di Masaccio

Circa un anno dopo, Masaccio (1401-1428), l'unico pittore tra i padri del Rinascimento fiorentino, comincia gli affreschi della Cappella Brancacci (*Atl. 25*).³ Trae spunto dallo schema decorativo della *legghenda francescana* di Giotto, senza però raggiungere la stessa coerenza architettonica e profondità illusionistica, e non segue ancora il linguaggio del Brunelleschi nelle basi e nei capitelli delle quadrate colonne angolari, né nell'architrave ridotto a una dentellatura. Ciò si verifica solo nell'ultimo capolavoro di Masaccio, realizzato tra il 1426 e il 1428: la *Trinità* di Santa Maria Novella (*Atl. 26*).⁴

Nelle navate laterali della chiesa non era presente alcuna cappella sepolcrale, quindi decide di usare la prospettiva centrale e il linguaggio architettonico del Brunelleschi, per simulare la presenza di un altare con gradini antistanti. Sotto alla mensa d'altare sorretta da due coppie di colonnine corinzie si trova il sarcofago a forma di cassa e tripartito da campi ciechi. Sopra è adagiato lo scheletro del defunto, con il *memento mori*: "Io fu' già quel che voi siete e quel ch'io son voi anco sarete". I committenti sono inginocchiati, raccolti in preghiera, sulla predella della mensa d'altare.

L'edicola che fa da cornice alla Trinità subisce direttamente l'influenza di quella di Orsanmichele (*Fig. 31*), che Donatello aveva progettato intorno al 1425 per la statua di san Luigi, nello stile di Brunelleschi.⁵ Nelle

Donato di Niccolò di Betto Bardi detto Donatello,
Edicola di san Luigi, XV secolo,
 Firenze, Orsanmichele.

Paraste più corpose e nelle colonne ioniche che confluiscono direttamente nelle imposte e negli archivolti, senza trabeazione intermedia, si ispira però alla Cappella Barbadori del Brunelleschi. Nei relativi ornamenti o nel profilo della cornice marcapiano lascia trasparire che la sua esperienza con il lessico dei classici non è ancora arrivata a livello di quella di Donatello. Simula le strutture tettonicamente più attive, come le basi e i capitelli, gli architravi retti e curvi, la cornice marcapiano e le conchiglie dei pennacchi in un rossiccio inusuale per Firenze, un colore ripreso nelle vesti di san Giovanni e dei committenti.

L'arcata si ripete sul fondo chiuso dell'ambiente angusto e lateralmente sono visibili i capitelli che, insieme con la continuità della cornice marcapiano dell'imposta, definiscono un ambiente sovrastato da una volta a botte, con otto file da sei cassettoni, che poggia su un totale di otto colonne ioniche; l'arcata posteriore è anteposta a un'arcata più stretta di pietra bianca che si apre su uno sfondo scuro la cui metà inferiore è occupata da una specie di porta chiusa. Masaccio quindi parte dalla pianta e dall'alzato di una struttura costruibile, mai realizzata prima, diventando così egli stesso, poco prima della sua morte, un architetto-pittore.

Il Dio Padre è posto su una piattaforma sorretta da mensole che concludono uno zoccolo marmoreo, e sorregge il crocifisso e le braccia di Cristo, mentre ai lati sono raffigurati Maria e san Giovanni. Dio sottostà alle leggi della fisica quanto i due committenti, con il rosso e il blu che riunisce nelle proprie vesti, e non è meno "carne e ossa" di Cristo. Il crocifisso ligneo si alza su una piccola roccia ma Dio gli conferisce con le sue mani maggiore stabilità. Masaccio avrebbe potuto procedere in modo del tutto analogo per raffigurare una gerarchia ecclesiastica, dal basso verso l'alto, dai fedeli ai cardinali, per arrivare fino al papa. Rispetto all'iconografia tipica della Trinità, la colomba dello Spirito Santo vola davanti al petto di Dio e, anche se i cassettoni rossi e blu alternati si irradiano dalla testa del Dio Padre, la massiccia volta a botte impedisce quell'apertura verso l'Aldilà evocata dalle precedenti rappresentazioni su fondo dorato. Masaccio crea lo spazio profondo con piani successivi, dallo scheletro fino alla Trinità, prima grazie a una pro-



spettiva centrale, poi a una piramide di personaggi che assume profondità con l'aumentare dell'altezza e la cui simmetria rispetta quella dell'architettura in cui è inserita. Il Dio Padre e Cristo sono più grandi rispetto agli altri personaggi, Maria e san Giovanni sono però più piccoli dello scheletro e dei committenti. Masaccio porta nel mondo terreno anche la suprema autorità celeste: il qui e l'ora del mondo visibile e descrivibile hanno quindi preso il sopravvento.

La Danza di Salomè di Donatello

Dopo un nuovo soggiorno a Roma tra il 1432 e il 1433, Donatello riesce, in una seconda versione del *Banchetto di Erode* (Atl. 24), a inserire i personaggi della scena in uno spazio prospettico ancora più vasto e organico rispetto alla *Trinità* di Masaccio e al bassorilievo in bronzo senese.⁶ La lastra di marmo è di forma rettangolare e ha all'incirca le stesse dimensioni, ma non sembra essere stata destinata all'inserimento in un contesto più ampio. Questa volta però i personaggi sono grandi la metà, sono realizzati meno dettagliatamente e passano in secondo piano rispetto alla parte architettonica. Il banchetto si tiene all'aperto e il tavolo è arretrato: Erode siede ancora a capotavola, in fondo, ma segue affascinato la danza estatica di Salomè. Solo Erodiade, all'altra estremità del tavolo, reclinata su una lunga panca, e alcuni ospiti a sinistra osservano raccapricciati il servitore in ginocchio che sembra quasi non voglia alzare il proprio capo oltre il tavolo e che di nuovo serve il piatto con la testa di san Giovanni come se fosse una pietanza. Il punto di fuga è posto poco sopra alla testa di Erodiade, di sua figlia e del re, i tre protagonisti della scena. Salomè danza come un'antica menade di fronte a un oggetto difficile da decifrare, forse l'altare del tempio. Solleva la gamba sinistra, alza le braccia con il lungo velo e volge lo sguardo a destra, verso il gruppo ammirato delle atletiche guardie. La prima brandisce la spada con la mano destra, come se avesse appena decapitato il Battista. La scena non sfugge nemmeno all'uomo con la toga sulle scale.

Donatello quindi non comprime più l'azione in uno spazio ristretto e non rappresenta nemmeno le scene separate in successione temporale, ma decide di sfruttare l'intero spazio in larghezza e profondità, come non si era mai visto prima, per dare prospettiva alla scena. Come un vero drammaturgo pensa ora all'uniformità spaziale, temporale e scenica, collegando i commensali, Salomè e i soldati in un'azione piena di tensione. Collega i piani con l'imponente scalinata che fa apparire il banchetto ancora più modesto. Si tratta di una vera scala regia, che non sembra avere alcun legame diretto con l'azione raffigurata, ma che attira lo sguardo in profondità tramite diciannove scalini, fino a condurlo al corridoio del piano superiore e quindi fino alle stanze private del re, e potrebbe simboleggiare l'asce-

sa dell'anima del santo. Anche nell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo (Atl. 46) e nei primi bassorilievi della *Madonna* di Michelangelo la scala avrà un ruolo simbolico, ma il suo significato non è mai esplicitato.

Dietro al tavolo del banchetto si innalza una struttura che ricorda un tempio, con il parapetto adornato di bassorilievi tondi con soggetti religiosi, scale aperte, un colonnato e un timpano decorato con figure sdraiate. Al suo interno si vedono alcuni uomini, riuniti come se fossero nella sala del trono o del consiglio. La parete posteriore, su cui poggiano le traverse, si apre in una serie di arcate chiuse da transenne con due porte. Quella a sinistra è chiusa, attraverso quella di destra un personaggio sale una scala nascosta. Anche questa struttura è composta da vari motivi antichi. I personaggi dietro alla parete del porticato sono raffigurati di dimensioni minori, con maggiore continuità rispetto al bassorilievo senese, e sembrano voler fuggire attraverso la grande porta chiusa. Solo gli archi in cui sono inserite le porte, e che continuano sotto alle scale fino al bordo destro della scena, sono decorati con archivolti e sorreggono il corridoio del piano nobile che è protetto da colonnine su entrambi i lati. Dietro, si erge una costruzione in muratura a blocchi, vista dallo spigolo, che arriva fino a sopra il corridoio. La porta che sta davanti all'arco con la grata, a sinistra della scala potrebbe condurre alla prigione di san Giovanni forse situata nella volta dello scantinato dell'edificio con gli archi in alto a destra, e questo spiegherebbe perché Salomè e i soldati si trovano proprio in quel punto. In ogni caso, Donatello riesce a portare lo sguardo nella profondità della scena con ancora maggiore dinamicità rispetto alla versione senese. Come Piranesi tre secoli dopo, anche lui trae maggiore ispirazione non da monumenti ricostruiti alla perfezione, ma dal caos pittoresco di rovine romane, integrate e riconvertite, che gli offrono la colonna sonora architettonica della scena dissonante: rovine superiori alle persone che rispecchiano direttamente la loro tragicità e lacerazione.

L'Ascensione di san Giovanni Evangelista di Donatello

Gli stucchi policromi che mostrano scene della vita di san Giovanni Battista, realizzati da Donatello attorno

Donato di Niccolò di Betto Bardi detto Donatello,
La resurrezione della Drusiana, ca. 1435, stucco policromo,
 Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

al 1435 per decorare i pennacchi della Sagrestia Vecchia nella Basilica di San Lorenzo, lasciano trasparire ancora una volta la vera natura di scenografo *ante litteram*.⁷ Egli progetta scene per medaglioni con un diametro di 215 cm e lascia emergere per contrasto i personaggi bianchi dal cielo grigio-blu, dall'ocra delle architetture, illuminate e senza giuntura, e dalle loro parti in ombra, più scure. In tutti e quattro i medaglioni Donatello mostra per la prima volta una forte tendenza verso la simmetria delle composizioni. Solo *Drusiana che si risveglia*, nella scena della *Resurrezione*, è vestita di nero (Fig. 32). La volta a botte di un ambiente profondo, aperto con porte e archi, segue la curvatura del medaglione. Anche nelle figure che gesticolano freneticamente, e che sono distribuite in prospettiva dall'ampia rampa di scale in primo piano fino agli archi centrali dello sfondo, Donatello sta anticipando la *Scuola di Atene* di Raffaello (Atl. 73).

Nel raffigurare l'*Ascensione* segue Giotto quasi alla lettera, ma lascia che san Giovanni salga verso il cielo da edifici resi scheletricamente astratti (Atl. 33). Questi dominano la scena ancora molto di più rispetto a quanto avviene nel bassorilievo di Lille e le loro sovrapposizioni e stratificazioni sono ben più complesse. Sull'asse centrale si incontrano perpendicolarmente portici disposti in diagonale. Quello dal quale Giovanni sale al cielo è sovrastato da due tetti a spioventi e frontone e dietro a esso si erge un palazzo. Quello a destra non ha una copertura. Da entrambi gli edifici la gente osserva meravigliata il miracolo, mentre tra gli archi del porticato di destra si vedono i proprietari di presunte botteghe. I portici fanno da cornice a una piccolissima piazza di forma triangolare, di fronte al suo muro di protezione a strapiombo sono raffigurati quattro donne e tre uomini barbuti, uno dei quali si arrampica per vedere cosa sta succedendo.

Donatello quindi parte comunque dal medaglione e orienta l'architettura in profondità distribuendo le figure nello spazio, senza subordinarle conseguentemente alla prospettiva centrale. Evita di chiudere lo spazio scenico e cerca di nuovo la dissonanza portando lo sguardo nell'angolo in cui si incontrano due quinte diverse e non simmetriche e non spiega chiaramente all'osservatore quale sia la relazione tra gli edifici e il miracolo.



Le Storie di Giuseppe di Ghiberti

I dieci bassorilievi in bronzo dorato sulla Porta del Paradiso del Battistero di Firenze, progettati da Ghiberti (1378-1455), di otto anni più vecchio di Donatello, tra il 1428 e il 1437, sono ancora molto più vicini alla tradizione del Basso Medioevo.⁸ Nelle prime quattro scene l'architettura non riveste alcun ruolo, e anche in *Esau e Giacobbe* non va praticamente oltre i primi bassorilievi di Ghiberti. Solo intorno al 1435 si confronta con Donatello, riportando le sue *Storie di Giuseppe* con il *Banchetto di Erode di Lille*. Decide di inserire la scena del recupero del raccolto all'interno di una costruzione circolare (Fig. 33). Anche se le formelle raggiungono un'altezza quasi doppia, i personaggi in primo piano, concentrati nel terzo inferiore, sono solo poco più grandi. Più narratore che drammaturgo, Ghiberti riunisce scene così lontane nel tempo, come Giuseppe venduto ai mercanti in alto a destra, la scoperta del boccale d'argento in primo piano e la rivelazione ai fratelli sul bordo di sinistra in un'unica

immagine, in un modo tale che chi non conosce la sua Bibbia stenta a capirne il senso complessivo. Non inserisce comunque i personaggi in un palcoscenico omogeneo, ma li suddivide in singoli gruppi, che pone su diversi piani spaziali. Concentra il ritrovamento del boccale d'argento nella parte sinistra del primo piano e concede più spazio agli edifici, al paesaggio e ai bei personaggi che non contribuiscono direttamente alla comprensione della scena.

La rotonda con ambulatorio, la cui parte centrale ospita i numerosi lavoratori che riversano i propri sacchi di grano, ricorda più Santo Stefano Rotondo che un magazzino. Donatello non si rifà nemmeno a prototipi classici nel palazzo di Giuseppe sul bordo sinistro, certamente il primo a presentare un ordine gigante nell'unico piano rialzato, come nel successivo *Palagio dei Capitani di Parte Guelfa* di Brunelleschi. Gli archi sorretti da pilastri della rotonda sono ancora più snelli di quelli di Giotto; Ghiberti collega i pilastri forse per la prima volta, come nei teatri romani, a un ordine di paraste e ripete lo schema all'interno della rotonda. La profondità spaziale della rotonda va oltre ogni precedente di *architectura picta*, anche se i punti di giunzione della metà anteriore e di quella posteriore non sono ancora del tutto riusciti. Non solo le grandi arcate ma anche le finestre del mezzanino del fregio superiore, che separa l'architrave tripartito dalla cornice marcapiano, dovrebbero dare luce alla scena.

Come fece già Masaccio nella *Trinità*, Ghiberti scandisce lo spazio in almeno tre livelli che si succedono e sovrastano per riunirli in una piramide ascendente grazie alla prospettiva centrale. Le sue figure femminili si distinguono più per la leggiadra sensualità che per l'espressività e aprono il centro della scena sugli archi e sui personaggi presenti sullo sfondo. In rilievo schiacciato, in alto a sinistra, Giuseppe si riconcilia con i fratelli, che raggiungono l'edera con il suo trono da una scala interna. La tecnica del rilievo schiacciato è ancora più marcata nei commercianti raffigurati in lontananza sul monte, anche se non sono così piccoli come la distanza richiederebbe.

Nella precedente *Regina di Saba*, Ghiberti si serve della prospettiva centrale per collegare i personaggi in primo e secondo piano alle strutture architettoniche, ma non riesce mai a raggiungere un'unità tra azione e spazio scenico



pari a quella di Donatello. Nell'*Arca di san Zanobi*, progettata successivamente per il Duomo di Firenze, la prospettiva centrale diventa dinamica e culmina nella facciata di una basilica, che anticipa quella di Santa Maria del Popolo a Roma.

Alla scoperta della prospettiva centrale si devono anche gli intarsi prospettici della Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze, che Vasari mette in relazione con Brunelleschi. I primi, sulla parete a sinistra, risalgono alla metà degli anni Trenta del XV secolo e sono attribuiti ad Antonio Manetti Ciaccheri (1404/1405-1460), collaboratore di Brunelleschi.⁹ Per lui l'ordine è, come per Giotto ad Assisi e come per numerosi maestri futuri, uno schema decorativo che detta il ritmo. Nell'ordine corinzio e nelle colonne squadrate segue il suo maestro, nei fiori che crescono dai vasi e nell'anticheggiante ornamento del fregio segue Donatello. A Brunelleschi e Manetti devono essere attribuiti anche i finti armadi, dietro le cui ante traforate e socchiuse si scorgono una mitra e uno strumento di misurazione, tema che in futuro verrà riproposto nello *Studiolo* di Urbino e in innumerevoli variazioni successive.

Donato di Niccolò di Betto Bardi detto Donatello,
Il miracolo del cuore dell'avarò, rilievo in bronzo, 1446-1453,
 Padova, Sant'Antonio, Altare.



Il miracolo del cuore dell'avarò di Donatello

Verso la metà del secolo, Donatello realizza i bassorilievi della predella dell'altare di sant'Antonio, patrono di Padova, compiendo il passo successivo sulla strada dell'innovazione. In scene come il *Miracolo del cuore dell'avarò* (Fig. 34), risponde all'organizzazione simmetrica del bassorilievo di Ghiberti.¹⁰ Si serve però di un'ampia prospettiva grandangolare, concentra di nuovo le figure su un palcoscenico vuoto nel cuore della scena e le comprime fino a farle diventare fitte, schiacciate e incorporate di fronte alla profondità della prospettiva centrale. Non presenta più la successione di diversi piani scenici uno dietro l'altro, ma con l'architettura e la prospettiva centrale crea un ambiente unico, sebbene ramificato, con ancora una netta separazione tra le strutture e le figure concatenate.

Anche se la scena era svolta nella sua città, Firenze, e all'inizio del XIII secolo, sceglie per le architetture uno stile ancora più classicheggiante rispetto a quello dei precedenti bassorilievi, e lo stesso vale per l'abbigliamento e le barbe. Sullo sfondo si vede il sontuoso portale, incorniciato da un atrio con volta a botte, di un imponente palazzo. La facciata prosegue su entrambi i lati, con mura bugnate e finestre tonde chiuse con grate. A sinistra, di

fronte, si trova il palazzo dell'usuraio che non ha ascoltato i richiami del santo francescano e i cui cari sono intenti a condurre la sua salma al funerale sulla piazza, raccolti nell'orazione funebre con sant'Antonio. La risposta di quest'ultimo è una citazione di Matteo (6, 21): "Dov'è il tuo tesoro, lì è il tuo cuore".

Il cuore viene infatti rinvenuto in una cassapanca, nella scena di sinistra, come aveva detto il Santo. I suoi eredi chiamano un cerusico, che cerca invano il cuore nel petto nudo dell'usuraio. I cittadini raccolti lì attorno si inginocchiano in adorazione e si oppongono alla sepoltura dell'usuraio. L'edificio in rovina davanti a sinistra, forse la loggia nobile in cui i parenti intendevano celebrare il banchetto funebre, resta vuoto. A destra del feretro è presente il sarcofago aperto; un uomo sta cercando di muoverlo, ma due curiosi ci salgono sopra. Dietro al cerusico sta passando il corteo funebre con bandiere e tedofori ma senza crocefisso.

Donatello mostra la risposta di sant'Antonio ai parenti, la scoperta del cuore e l'apertura del petto in un'unica immagine. Si tratta di eventi affiancati più strettamente, sia in termini temporali che contenutistici, rispetto a quanto avviene nelle *Storie di Giuseppe* di Ghiberti. Mentre il mausoleo a destra si trova leggermente al lato e dietro al gruppo centrale, la loggia arriva quasi fino al feretro. Il ce-

rusico è appena sotto al punto di fuga e sull'asse della composizione simmetrica, che confluisce nel portale in fondo. Quest'ultimo sovrasta e spiega il nucleo della scena, ovvero l'apertura del petto, come per dire che le porte dell'Al dilà restano chiuse per l'usuraio senza cuore. A sinistra la folla entra accalcandosi nella scena, ma fugge verso destra, ampliando così lateralmente lo spazio virtuale.

Neanche qui Donatello riprende le sue architetture direttamente dall'antichità classica, dal Basso Medioevo o dal Quattrocento, e ne distingue le funzioni: i tre piani illuminati del palazzo dell'usuraio si estendono sul lato sinistro della scena, mentre la sua facciata relativamente stretta presenta un ordine corinzio gigante con timpani a punta decorati. I tre piani della sua facciata laterale comprendono lo stesso numero di file di blocchi squadrati di Palazzo Medici a Firenze, ma manca ogni cornice marcapiano che li suddivida o sovrasti. Le uniche finestre che sembrano essere chiuse sono quelle del piano superiore e solo quelle del piano nobile hanno un frontone; l'edificio non può quindi competere con palazzi fiorentini come il Palazzo Medici di Michelozzo. La loggia davanti a sinistra, invece, supera addirittura quella che la famiglia Rucellai si fece costruire poco più tardi di fronte al proprio palazzo. Le sue colonne quadrate sono scanalate, culminano in capitelli corinzi e sostengono una trabeazione continua tripartita non sporgente, con architrave e dentellatura. Nella parte frontale la loggia reca una scritta incisa illeggibile che ricorda il portico d'Ottavia. Solo la campata centrale dell'ingresso frontale è sovrastata da una serliana, in cui l'arco, a differenza di quanto avviene alla parete d'altare della Sagrestia Vecchia, è composto da singoli blocchi. Nella parete laterale tagliano una porta e una finestra che si aprono sul palazzo dell'avarò e l'angolo destro della facciata d'ingresso manca. Proprio come il portale del palazzo sullo sfondo, anche le pareti, che chiudono solo la parte posteriore e destra della loggia, sono decorate con il motivo a ruote che avrebbe poi usato Bramante. La trabeazione prosegue sui tre lati della loggia in un attico ornato probabilmente con vasi e blocchi dorati e nell'angolo visibile del suo interno sembra sia accennata addirittura una volta.

Lo stesso ordine corinzio si ripete nel mausoleo a destra, nettamente più stretto, ai cui dettagli Donatello

dedica il massimo impegno: con il frontone che ricorda i templi funerari della via Appia e con il suo tetto intatto con mattoni a scaglie, forse addirittura in piombo, che è decorato con listelli d'oro, con i campi ciechi, alternati alle rosette nel fregio della trabeazione, e con i cassettoni blu del soffitto. La parete laterale posteriore è articolata in una sorta di cassettoni con vetri blu, dalle quali dovrebbe arrivare la luce, mentre dal lato anteriore è possibile vedere all'interno. Il suo secondo supporto, adornato da campi ciechi al posto delle scanalature, termina poco oltre una cornice marcapiano, che prosegue fino all'altro sostegno dorato che fa da angolo. Gli interventi di restauro sull'antico mausoleo sembrano destinati a non concludersi mai, o a degradarsi presto, ponendo in dubbio la stabilità della struttura.

Dietro alla grata della facciata di ingresso passa un muro bugnato danneggiato che fa parte di una struttura a blocchi, la quale prosegue anche dietro l'angolo della scala angusta. La sua metà posteriore continua in un piano in alto che si apre su un porticato con parapetto ed è raggiungibile solo con una scala a pioli. Le aste che spuntano dagli archi ricordano quelle usate sotto per muovere il coperchio del sarcofago, quindi si capisce che il morto verrà portato lì. Dietro alla facciata laterale del blocco, ornata da campi ciechi contornati di oro, potrebbero celarsi tombe precedenti.

Nessun altro artista aveva mai rappresentato prima un'architettura in immagini tanto dettagliata e complessa: solo Giotto aveva dimostrato di essere pittore e architetto, come fa qui Donatello, che, anche come narratore, non è secondo a nessun altro. Eppure rinuncia a tutti gli annessi e connessi dell'immediato dei contemporanei fiamminghi e dei loro imitatori e intensifica la scena portandola a un periodo di decadenza. Lo splendore dell'antichità classica e la sua tragica fine sono il vero tema del bassorilievo, e, come Alberti e poi Raffaello, anche Donatello deve aver scorto nell'epoca che precede il gotico gli strascichi dell'eroico passato.

Quando egli progetta il bassorilievo padovano, papa Niccolò V commissiona a Beato Angelico (ante 1400-1455) i dipinti della sua cappella privata in Vaticano. A differenza del precedente e conterraneo, ma più giovane, Masaccio, per l'erudito domenicano l'evocazione

del sacro prevale sulla realtà terrena e sulle sue leggi, pertanto si accontenta di un sistema decorativo ancora lontano da quello dalla leggenda francescana di Assisi e organizza le scene in successione, senza una netta separazione. Ha studiato la prospettiva centrale e gli ordini vitruviani dai maestri dei decenni precedenti e ne fa uso quando inserisce le proprie scene in luoghi storici e quando vuole conferire tridimensionalità agli ambienti scenici. La *Lapidazione di santo Stefano* è addirittura più realistica delle *Scene della vita della Vergine* di Venezia, realizzate dal giovane Castagno, o del *Battesimo di Ermogene* del giovane Mantegna. Il punto di forza del frate sta proprio nell'insistente evocazione di eventi miracolosi, che si sottraggono alla comprensione umana.

Alberti, Castagno, Mantegna e Piero della Francesca

In entrambe le *Scene della vita della Vergine*, i cui cartoni furono realizzati intorno al 1442 per i mosaici della Cappella dei Mascoli di San Marco a Venezia, all'ora ventenne Andrea del Castagno (1423-1457) esprime uno schema compositivo ancora legato al Basso Medioevo, ma con il linguaggio del primo Rinascimento fiorentino (*Atl.* 37):¹¹ come i mosaicisti che l'hanno preceduto, mette entrambe le scene sullo stesso piano dello sfondo dorato, senza collegarle tra loro. Nell'architettura della *Visitazione* segue la parete d'altare della Sagrestia Vecchia di Brunelleschi e fa proseguire le campate laterali nelle piccole abitazioni dei due santi, che si aprono tra le bifore, ma che non presentano alcuna scala di accesso. Tutte e tre le campate sono sovrastate da una trabeazione riccamente decorata e frontoni triangolari.

La *Morte della Vergine* è inserita nel contesto di una variante ancora più ricca dell'affresco di Masaccio a Santa Maria Novella, ma meno legata a Brunelleschi e Donatello. La scena si svolge sullo sfondo architettonico di una via porticata, che ricorda il medaglione di san Giovanni di Donatello. Già intorno al 1444, nel *Ciclo degli uomini e donne illustri* a Villa Carducci a Firenze, Castagno riuscirà a realizzare un'architettura illusionistica, con un sistema tettonico coerente e con spazi scenici in

35

Andrea Mantegna,
Il battesimo di Ermogene, ca. 1448, affresco,
Padova, chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari.



cui supera poi perfino la Sacrestia delle Messe di Mantegna, inserendo i personaggi in uno stretto corridoio che divide le lastre di pietra dalle colonne quadrangolari dell'ordine.

Le Storie di san Giacomo di Mantegna

Andrea Mantegna (1431-1506) si era formato a Padova, nella bottega dello Squarcione, ma nel *Battesimo di Ermogene* (Fig. 35), che segna l'inizio delle *Storie di san Giacomo* della Cappella Ovetari verso la fine degli anni Quaranta del XV secolo, subisce l'influenza diretta della *Morte della Vergine* di Andrea del Castagno.¹² Seguendo l'esempio della Porta del Paradiso di Ghiberti, Mantegna incornicia

le storie con teste e festoni decorati, con cui sostituisce tutti i vecchi elementi medievali. Come Alberti immagina scene viste attraverso una finestra, e come Donatello ingrandisce con un grandangolo la prospettiva; fa però, a differenza di Andrea del Castagno, entrare i personaggi dal portico laterale. Nella trabeazione del portico si ispira per la prima volta alla descrizione di Vitruvio della genesi della trabeazione dorica. L'influenza di Donatello è indiscutibile anche nella loggia in rovina che si vede sullo sfondo.

Nelle tre scene di san Giacomo che seguono, Mantegna è già influenzato dalle impressioni scaturite da un presumibile primo viaggio a Roma, compiuto forse su esortazione di Donatello o addirittura di Alberti. Più o meno nello stesso periodo, quando questo si trova a parafrasare nella facciata del Tempio Malatestiano l'arco di Augusto di Rimini, Mantegna è il primo a introdurre una variazione dell'arco di Costantino in *San Giacomo condotto in giudizio davanti a Erode Agrippa*. In *San Giacomo condotto al martirio* compone un arco di trionfo non molto classico, ma con forme esclusivamente antiche: le lesene, sovrapposte e decorate con trofei, sostengono una poco canonica trabeazione ornata da un fregio concavo rientrante. Con l'iscrizione che presenta l'arca come opera di Vitruvio e che ricorda l'arco dei Gavi di Verona, l'artista paragona la sua invenzione addirittura a quella dell'architetto augusteo, indizi di un sempre più approfondito interesse per l'antico.

Mantegna va ben oltre Donatello con la profondità del punto prospettico, l'asimmetria della composizione e gli arditi personaggi di spalle. L'arco, con la sua ombra profonda, appare come un'aura attorno al Santo, mentre questo, circondato da soldati, guarisce uno zoppo inginocchiato davanti a lui. Il gruppo di soldati parte dalla figura di spalle con la sciabola e si estende diagonalmente verso destra in profondità, fino a una torre che si vede di sbieco; dietro di essa si scorgono file di case della città della Giudea. A destra un uomo con l'armatura spinge indietro un portabandiera, forse una guida dei sostenitori di san Giacomo che vogliono rimanere al suo fianco.

Il Santo subirà poi il martirio, ai piedi del primo vero paesaggio di rovine. Questo sale senza interruzioni fino al monte e rappresenta alcuni ricordi del viaggio a Roma

di Mantegna. Anche con le rovine, che richiamano direttamente il prospetto della Crypta Balbi di Giuliano da Sangallo, egli punta a una rappresentazione più realistica dei monumenti antichi rispetto a Donatello e ai suoi contemporanei ma anch'egli le sfrutta per illustrare il tramonto dell'epoca d'oro della tarda antichità.

La Guarigione dell'indemoniato di Alberti

Alberti potrebbe aver progettato la *Guarigione dell'indemoniato* (Fig. 36) per il bassorilievo in argento (69 x 107 mm) delle cassette conservate al Louvre e a Washington già a metà degli anni Cinquanta del Quattrocento, ma certamente prima del 1462.¹³ La prospettiva grandangolare è meno estesa rispetto alla *Guarigione del giovane posseduto dall'ira* di Donatello, la piazza è meno profonda rispetto all'Arena del *Miracolo del figlio pentito*.¹⁴ Cristo è di fronte al portale principale del tempio giudaico di Cafarnao e, come nel *Pagamento del tributo* di Masaccio, la sua testa copre il punto di convergenza delle parallele. Anche lui, in questo modo, accosta in modo evidente la vicinanza fisica e la distanza infinita del Figlio di Dio. Ma visto che anche i tre edifici che circondano la piazza e le lastre squadrate della piazza rispettano la prospettiva centrale con maggiore precisione rispetto a quanto ottenuto da Donatello e che i personaggi sono distribuiti sull'intera piazza, l'azione e lo spazio, l'uomo e l'architettura sono collegati tra loro con coerenza ancora maggiore. Cristo e gli Apostoli formano un rettangolo aperto in avanti che è leggermente ruotato in diagonale e quindi diverge dai rigidi assi di simmetria della piazza. I personaggi, come nel bassorilievo di Donatello, sono leggermente girati, alcuni in avanti, altri indietro e solo il taumaturgo risulta nettamente frontale.

Secondo Vasari, già Masaccio aveva inserito la scena tra diversi edifici rappresentati di sbieco: "casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro e il di fuori, per aver egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficoltà".¹⁵ Alberti è tuttavia il primo a tentare una corretta ricostruzione storica del tempio giudaico, unendo il linguaggio di Bru-



36

Leon Battista Alberti,
Guarigione dell'indemoniato, 1450-1462,
 argento in parte dorato, filigrana, smalti,
 Parigi, Louvre.

nelleschi alla propria conoscenza della Bibbia e ad altre descrizioni. Il quadrato cubico della croce greca presenta una copertura piana come nel tempio dell'Antico Testamento e gli angoli del basso atrio sono distinti da cupole squadrate e illuminate, come la Sagrestia Vecchia, da un tamburo e una lanterna. L'ordine di paraste corinzie con il fregio decorato, la doppia serie di pannelli rettangolari e il secondo piano con frontone a punta si ritrovano nella quasi contemporanea facciata di Santa Maria Novella di Alberti, e l'ornamento gotico dei mezzi frontoni laterali di questa ricorda anche la decorazione che incornicia la cassetta. Il tempio della *Guarigione* è quindi la prima forma di *architectura picta* a poter essere direttamente comparata con un'opera dello stesso maestro e che potrebbe addirittura rappresentare il modello di un progetto costruibile.

Ciò non vale però per gli edifici laterali. Il blocco a sinistra, con grandi campi ciechi e una trabeazione con fregio decorato, si apre in un unico alto portale e, davanti al palazzo sullo sfondo a destra che presenta un piano con due finestre e una loggia sovrastante con tre arcate, ecco comparire una fabbrica spoglia con innumerevoli lucernari, intersecata dalla cornice e dominante sull'intero lato destro della piazza: il miracolo non avviene più solo di fronte ai singoli edifici, ma adesso anche all'interno di una piazza.

Il Martirio e trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo di Mantegna

Prima di dipingere il proprio ultimo affresco nella Cappella Ovetari verso la metà degli anni Cinquanta del XV secolo (*Atl. 40*),¹⁶ Mantegna è certamente venuto a conoscenza delle *Storie di Giuseppe* di Ghiberti, e ha imparato a raffigurare paggi e combattenti disposti a chiasmo con simile eleganza. Dall'*Incontro tra Salomone e la Regina di Saba* (*Atl. 23*) di Ghiberti ha invece tratto la prospettiva della piazza, i personaggi che guardano dalle finestre e i combattenti di spalle che coprono la visuale sulla piazza. Probabilmente aveva anche già visto la *Guarigione* di Alberti. Colloca il *Martirio di san Cristoforo* sulla piazza antistante il palazzo reale di Samo, che come la piazza di Cafarnao nell'Antico Testamento non è descritta nella leggenda. Come il piano superiore del Battistero e dello Spedale degli Innocenti di Brunelleschi, tre lati dell'affresco sono incorniciati dall'architrave piegato a tre fasce. La colonna ionica centrale estremamente rastremata, il toro inferiore della sua base riccamente decorata, poggiato direttamente sul piedistallo dal quale sporge addirittura, o le volute circolari del capitello sono elementi che avrebbero fatto fatica a ottenere l'approvazione di Alberti. La colonna separa la parte sinistra della scena, dove i balestrieri sparano inutilmente al gigante incate-



37

Piero della Francesca,
*Sigismondo Malatesta
 davanti a san Sigismondo*, 1451,
 Rimini, Tempio Malatestiano.

nato, dalla parte destra, dove alcuni sgherri si apprestano a trascinare il corpo arditamente scorciato del Santo appena decapitato. Il pavimento, realizzato con piastrelle quadrate, rosse e bianche, è meno profondo di quello di Alberti e la prospettiva grandangolare è ancora più ampia e apre lateralmente lo sguardo in lontananza. Il re miscredente viene accecato da una freccia, mentre dalla finestra del palazzo osserva i colpi sferrati a san Cristoforo legato. Le due campate della facciata del palazzo sono strutturate su paraste doricheggianti inusualmente tozze, con decorazioni vegetali che ricordano il *Ciclo degli uomini e donne illustri* di Andrea del Castagno.¹⁷ Mantegna rinuncia all'architrave e nell'alternanza di maschere e palmette del fregio lascia trasparire la propria conoscenza dei classici, che va oltre le ultime scene di san Giacomo, senza mai avvicinarsi a un prototipo classico o a un progetto realizzabile. Il rilievo funerario dell'intercolunnio del pianterreno ricorda il sepolcro dei Rabiri sulla Via Appia e può essere un richiamo al tetro futuro del monarca. Anche i pali dell'arido pergolato, fissati brutalmente alle paraste del piano superiore, collocano la scena nella variopinta fase finale dell'epoca classica. Gesù bambino aveva ringraziato Cristoforo per averlo trasportato, dicendogli che se aves-

se piantato a terra il suo bastone questo sarebbe fiorito e avrebbe dato frutti. In Mantegna lo fa poco prima di venire legato, quindi il fogliame che cresce sul pergolato è un simbolo della fioritura del Cristianesimo. Con i pali del pergolato, Mantegna evoca però anche la casa originaria di Vitruvio: nel muro bugnato, nelle paraste doriche, nelle colonne ioniche e nel colonnato corinzio di destra di una sola campata che ricorda l'architettura illusionistica di Andrea del Castagno nella Biblioteca Greca del Vaticano del 1454,¹⁸ mostra di conoscere bene la gerarchia degli ordini classici.

Per mostrare una città viva, Mantegna usa l'intero spettro del registro superiore. L'edificio sullo sfondo a sinistra è sovrastato da un tetto a spioventi e frontone come il palazzo dell'usuraio di Donatello ed è parzialmente rivestito di quadroni bugnati, senza cornici marcapiano. Sotto, è illuminato da una piccola grata, che lo identifica quindi come la prigione di Cristoforo; i personaggi alla finestra che osservano il Santo legato sono le ragazze che il re aveva mandato nella prigione a sedurlo. Il campanile che sta dietro è simile a quello di San Marco, ma ha poco a che vedere con la Samo pagana della tarda antichità, così come le facciate strette sullo sfondo

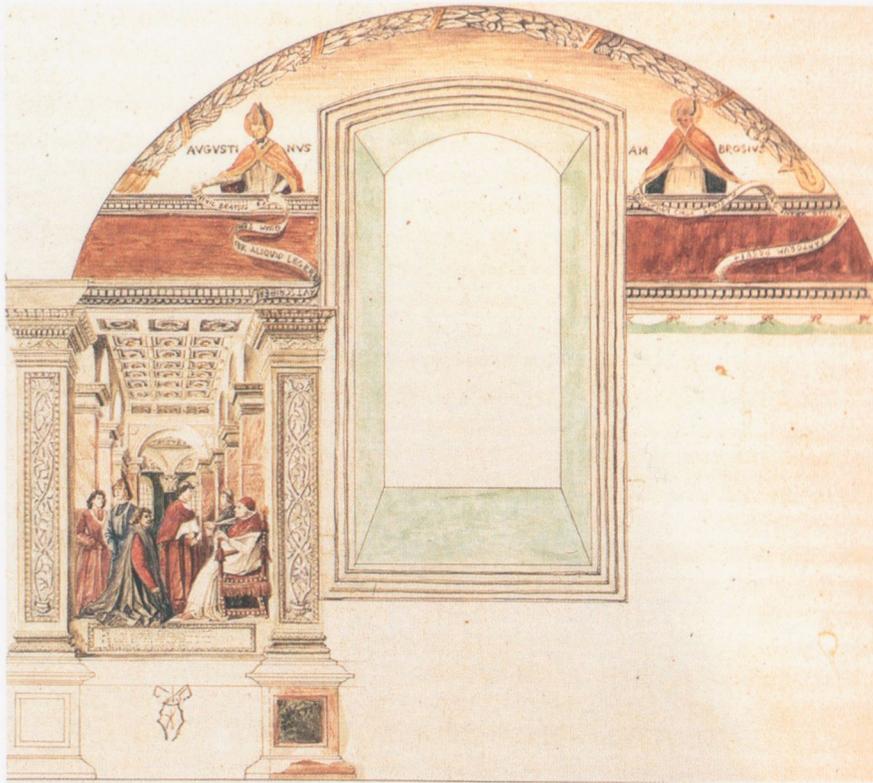
a destra, con la scala e le logge, la traversa con i panni e i camini raffigurati con realismo fiammingo. Il ponte attraversato da passanti che si estende fino a dietro la residenza reale, l'edificio in rovine con le edicole classiche e le finestre tonde del mezzanino sono di nuovo elementi di ispirazione donatelliana. A ogni modo la scena si differenzia nettamente dalle *Storie di san Giacomo* di Mantegna e i bassorilievi di Alberti e Donatello diventano il presupposto da cui nascono l'ampia piazza con edifici su due lati, il suo centro sontuoso, le viste laterali, il cielo cadenzato dalle nuvole, ma anche la stretta concatenazione dei personaggi a destra e le figure disposte in cerchio a sinistra.

La *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca

L'influenza di Alberti è ancora più evidente nella *Flagellazione di Cristo* (Atl. 41) realizzata pochi anni più tardi da Piero della Francesca (1415-1492). È sedici anni più anziano del Mantegna e studente di Domenico Veneziano (1410-1461), artista che nella rappresentazione delle strutture architettoniche della fine degli anni Quaranta del Quattrocento si era servito ancora di colonne molto snelle e di archi gotici a sesto acuto.¹⁹ Solo nel 1451, nell'affresco del Tempio Malatestiano di Rimini, restaurato all'epoca proprio da Alberti, che raffigura Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo (Fig. 37) l'architettura comincia a rivestire un ruolo speciale nell'opera di Piero.²⁰ Anch'egli nel frattempo ha avuto modo di vedere il *Ciclo degli uomini e donne illustri* di Andrea del Castagno e decora la finta cornice lapidea dell'affresco con un simile ornamento classico e foglie di acanto e cornucopie. Il pavimento prospettico crea un palcoscenico per i personaggi rappresentati. Le sottili paraste scanalate sono poste davanti a sostegni spogli, a cui sono appese ghirlande di foglie, che si aprono su un paesaggio oggi scolorito. Il pittore lascia che la cornice intersechi l'architrave e anche nei capitelli compositi non mostra ancora una conoscenza degli ordini classici pari a quella di Andrea del Castagno o di Mantegna nelle *Storie di san Giacomo*.

Intorno al 1458-1459, dipingendo affreschi oggi perduti in una delle stanze vaticane, ha l'occasione di incontrare forse per la prima volta Alberti, che viveva a Roma, e già nella *Flagellazione di Cristo* e in due dei suoi affreschi aretini dimostra di essere di gran lunga il suo successore più diretto di quegli anni.²¹ La colonna che divide la scena della *Flagellazione* in due parti, come nel *San Cristoforo* di Mantegna, fa ora parte del colonnato del pretorio di Pilato, che prosegue sulla sinistra e sembra ergersi su una pianta quadrata suddivisa in nove campate quadrate e larga al massimo dodici metri. Le colonne in rapporto 1:9, con scanalature rudentate e base ioniche, rispettano i canoni con maggiore precisione rispetto al *San Cristoforo* di Mantegna, anche se le basi con meno di un modulo e l'architrave a tre fasce con due moduli non rientrano nella norma vitruviana. Originariamente il fregio liscio e la cornice marcapiano furono intersecati con il bordo come nell'affresco di san Sigismondo. Come Donatello nel *Martirio di san Lorenzo* in San Lorenzo a Firenze, Piero della Francesca mostra anche l'architrave interno visto dal basso. Egli sottolinea così la funzione portante della trabeazione, ma con intercolunni di dimensioni tali da permettere la realizzazione unicamente in legno. Nell'*Annunciazione* e nell'*Adorazione del sacro legno* ad Arezzo procede, poco tempo prima, in modo del tutto simile, ma i dettagli non raggiungono ancora la stessa vicinanza al linguaggio classico. Piero decora i soffitti con marmo nero e li separa con rosette decorative con punta pendente. Come Andrea del Castagno e Mantegna riveste anche le due pareti posteriori, dove il marmo nero è solcato da vene rosse e bianche. Anche se con i quadrati accorciati del pavimento in marmo rende calcolabile la distanza tra i personaggi, si dimostra più fedele alla *Guarigione* di Alberti rispetto a Mantegna nella Cappella Ovetari. I quadrati con il motivo a croce sono disposti attorno al quadrato centrale con il disegno circolare su cui si trova Cristo e su cui si erge la colonna del martirio, sovrastata da una statua idolatrata dorata. Accanto a questo si trova il trono di Pilato.

Il protagonista del quadro è evidentemente il giovane in rosso a destra, che fin dal gesto del braccio sinistro è messo in parallelo con Cristo flagellato; si tratta probabilmente del diciottenne Oddantonio da Montefeltro, fratelloastro e predecessore del duca Federico, ucciso nel 1444



38

Ricostruzione dello stato originale dell'affresco di Melozzo da Forlì nella Biblioteca Vaticana (da *Wandmalerei*, p. 133).

in una congiura. Della piazza si vede solo uno scorcio, eppure le strisce di marmo del suo rivestimento piastrellato proseguono fino al portale dei giardini del principe adiacenti a un'altra ala del palazzo. Quest'ala è caratterizzata da ordini di paraste con un fregio di porfido nero e una cornice marcapiano con ovoli e dentellatura, e finisce nel piano superiore con le finestre ad arcata a tutto sesto. Anche qui Piero della Francesca si ispira alla ricchezza del Palazzo Ducale di Urbino, forse dopo aver preso parte alla sua ristrutturazione, soprattutto visto che l'opera era destinata a Federico da Montefeltro. Di fronte sorge un edificio molto più modesto, un particolare che ricorda gli affreschi di Arezzo e persino le case dell'affresco senese di Lorenzetti (*Atl.* 18).

Intorno al 1466-1467 Piero della Francesca aumenta ancora considerevolmente la profondità e l'ampiezza spaziale con le coppie di colonne, le lunette e le stesse ombre dell'*Annunciazione* del polittico perugino.²² Ora l'influenza di Alberti si percepisce prevalentemente nel dettaglio classicheggiante dell'ordine composito. Grazie alle doppie colonne, i frammenti della trabeazione sono decisamente più vasti e convincenti dal punto di vista vitruviano

rispetto alle basiliche di Brunelleschi. Stupisce invece il rapporto spaziale dell'angelo e della Madonna con l'ala estremamente ridotta dell'edificio in cui si trova Maria, che ricorda un convento.

Nella pala di Brera realizzata per il mausoleo di Federico da Montefeltro tra il 1472 e il 1475, Piero della Francesca rimane fedele all'ordine corinzio e alle decorazioni policrome applicate, ma si allontana ulteriormente dall'antico con le colonne quadrate molto allungate, i capitelli, i profili delle cornici e le rosette.²³ La struttura architettonica, che ricorda da lontano il progetto del coro a croce di Niccolò V a San Pietro, gli serve ormai piuttosto per nobilitare lo spazio che circonda i personaggi nella sua tridimensionalità cristallina.

La Camera degli Sposi e il San Sebastiano di Parigi di Mantegna

Nell'aprile del 1460 Mantegna risponde alla chiamata del marchese di Mantova, per il quale Alberti aveva da poco iniziato la costruzione della chiesa di San Sebastiano, e

dedica gli anni successivi prevalentemente a decorare la camera nel Castello di San Giorgio (*Atl.* 54).²⁴ Come nei dipinti successivi di Piero della Francesca, l'influsso diretto di Alberti si riscontra più nei principi teorici che nel linguaggio formale delle sue architetture dipinte, ma il linguaggio classico assume in Mantegna un significato ancora più rilevante. Mantegna va oltre il *Ciclo degli uomini e donne illustri* di Andrea del Castagno: infatti la camera del marchese si apre, come l'interno di una villa, con un lato su un paesaggio e uno sul giardino di Ludovico, mentre le altre pareti sono chiuse da tendaggi finti. Gli archi sorretti da pilastri, con mensole preesistenti che sporgono, sono adornati da festoni e medaglioni e sembrano proseguire nei costoloni dipinti della volta a crociera. Su questa sono presenti bassorilievi in stucco ugualmente finti su sfondo dorato a decorazione delle unghie che raggiungono l'apice della volta, aperto sul cielo come il Pantheon. Oltre ai putti si può osservare un personaggio nascosto dietro al parapetto che dall'oculo osserva spudoratamente l'intimità del suo signore.

Il marchese, i suoi, il suo seguito e i cani si sono riuniti per una battuta di caccia davanti alle alture rocciose. Queste sono dominate da fortezze e monumenti, e una città fortificata con antiche rovine che ricorda quelle che Mantegna aveva visto nell'Italia centrale. E così sviluppa lo sfondo del *Martirio di san Giacomo* facendone un tema della pittura paesaggistica che sopravviverà a Raffaello, Polidoro, Brill e Poussin per arrivare fino a Böcklin. La costruzione circolare solitaria nell'arcata centrale è decorata da ordini di colonne come Castel Sant'Angelo, e sopra al colonnato della villa al di sotto della città nell'arcata destra si aprono le finestre ad arco delle tre campate centrali del piano nobile e l'ordine di semicolonne sovrastato da un frontone con acroteri, tema che non si ritrova né nell'antichità classica, né nel Quattrocento. Entrambi i monumenti sono integri, e simboleggiano la rinascita dell'antichità classica. Si percepisce come i potenti inizino a preferire la villa alla fortezza e alla città.

Melozzo da Forlì (1438-1494) porta avanti i principi strutturali della *Camera picta* quando, verso la fine degli anni Settanta del XV secolo, nella Sala Latina della biblioteca vaticana, dipinge Sisto IV e i suoi di fronte a un atrio con i pilastri che sono la prosecuzione dell'architettura

illusionistica della stanza (*Fig. 38*).²⁵ Il sontuoso soffitto a cassettoni prosegue nella sala trasversale in fondo all'affresco, divisa a metà da colonne: un'architettura dipinta su misura per i personaggi, priva di un modello diretto.²⁶ Come il tempio giudaico di Alberti e il pretorio di Piero della Francesca, quest'ambiente è tra i pochi esempi di architettura dipinta di questo decennio ad avvicinarsi a un vero progetto e in grado di mostrare ciò che gli artisti immaginavano, ma non potevano realizzare. Melozzo segue Mantegna anche nell'architettura illusionistica di contorno, nella volta aperta sul cielo e nei paesaggi della Cappella del Tesoro della Basilica della Santa Casa di Loreto.²⁷

Poco dopo il *San Cristoforo*, Mantegna aveva legato a una colonna classica l'atletico *San Sebastiano* di Vienna (*Atl.* 44), e, una ventina di anni dopo, egli ripresenta la raffigurazione del corpo maschile, della colonna e del paesaggio in rovine, più matura, nel *San Sebastiano* di Parigi (*Atl.* 45). Sono tre dei suoi motivi preferiti, ma riproposti in una versione che va ben oltre quella precedente. Il santo è talmente alto che la cornice interseca gli sgherri più piccoli di fronte a lui. Insieme alla colonna e al frammento di arco, è leggermente ruotato e lascia trasparire il rapporto vitruviano tra la colonna e l'uomo, ma anche tra il martire e le rovine, in modo più evidente che mai. Nella decorazione del capitello corinzio e dell'arco ripropone, come sovente, antichi motivi di provenienza diversa. Lo sguardo viene condotto attraverso un'ampia strada alla piazza antistante una città fortificata sulla parte destra dello sfondo, realizzata con la prospettiva centrale. Gli archi bugnati a sinistra sono sovrastati dai resti di un peristilio. Il portale, che ricorda un arco di trionfo, sembra essere stato completato in un'epoca successiva per costruire il piano superiore. Si intravede una bottega nell'arco in muratura di un condotto dell'acqua, che funge da fortificazione, ma che forse continua ad alimentare la fontana della piazza. Le imponenti mura della piazza sono alzate e composte da spoglie lapidee come in epoca medievale. Mantegna riesce quindi a rappresentare antichi motivi in modo ancora più convincente rispetto a prima. Sembra averli raccolti in un quaderno di appunti e averli ricomposti in una veduta, e di nuovo, con suggestione metaforica, riesce a evocare la decadenza grandezza dell'epoca imperiale, che porta i segni dei secoli successivi che si sono annidati al suo interno.

Gli anni Ottanta del Quattrocento

Il tempio cristianizzato di Bramante

Bramante (ca. 1444-1514) non aveva ancora compiuto alcuna opera architettonica quando, intorno al 1481, sfruttò l'opportunità di far conoscere le proprie idee con la tecnica piuttosto recente dell'incisione su rame (Fig. 39).²⁸ Nato nei pressi di Urbino, aveva seguito molto da vicino l'attività di Federico da Montefeltro e dei suoi architetti Luciano Laurana e Francesco di Giorgio Martini, ma soprattutto l'evoluzione di Piero della Francesca, e in quest'opera prende spunto proprio dalla sua pala di Brera: anche lui concentra lo spazio interno dapprima sulla crociera e lo conclude con lo spazio dell'altare sovrastato da una volta a botte a cassettoni e un'abside a conchiglia leggermente rientrante. Non si accontenta però né della rigida simmetria di Piero della Francesca, né dell'altrettanto rigida disposizione lineare delle figure di fronte all'abside. Ancora più equilibrato di Mantegna nel *San Giacomo condotto al martirio*, si limita a una sezione asimmetrica del tempio antico, probabilmente una struttura a pianta centrale e a croce greca, con quattro bracci come il tempio giudaico di Alberti. È evidente che anche lo stesso Bramante credesse alle radici classiche di questa tipologia, e con le decorazioni figurative conferisse alla struttura una caratterizzazione pagana. Il crescendo gerarchico e la luce mistica rispecchiano la religione e la chiesa cristiana in modo ancora più diretto rispetto alle tipologie precedenti dell'architettura sacra in Italia. La tipologia del quinconce mostra anche un maggiore interesse per le funzioni strutturali, divenendo il germe di numerosi altri progetti futuri di Bramante.

Rappresentando il tempio come rovina e distribuendo i personaggi al suo interno con le loro complesse sovrapposizioni, Bramante porta nella propria opera anche la tradizione donatelliana, e lo fa in modo ancora più diretto rispetto a Mantegna o a Piero della Francesca. Come nel bassorilievo padovano di Donatello, la rovina è lo sfondo di una scena cristiana: di fronte alla balaustra con la croce che copre l'immagine idolatrata dell'abside, si vede un monaco inginocchiato e da destra arrivano cavalieri con il proprio seguito. Come nel bassorilievo di Donatello a Lille, Bramante mostra ovunque personaggi intenti a ge-

sticolare animatamente, li distribuisce su tutto lo spazio interno e, come Donatello e Mantegna, lascia trasparire il proprio desiderio, non ancora realizzato, che l'architettura del suo tempo possa rinascere dalla grandiosa eredità dell'epoca imperiale e che un nuovo committente riesca far costruire nuove opere dello stesso livello. L'influenza di Mantegna e forse anche di Signorelli si percepisce nei dettagli e nei singoli personaggi. La cupola poligonale e i tondi delle unghie delle volte ricordano l'Ospedale Maggiore di Filarete e la Cappella lorentana di Melozzo, mentre il forte verticalismo richiama il Duomo di Milano. Bramante fonde questi e altri modelli in un organismo unitario che rappresenta la più innovativa espressione dell'*architectura picta* di tutto il Quattrocento e che eserciterà la propria influenza fino al XVI secolo inoltrato.

La Città ideale di Berlino

di Giuliano da Sangallo; Perugino e Botticelli

Dopo quasi due secoli di dialogo intenso tra i principali maestri italiani, la rappresentazione di un'architettura innovativa aveva raggiunto un livello praticamente insuperabile nell'*Incisione Prevedari* di Bramante. Non è quindi un caso che nello stesso periodo anche Francesco di Giorgio Martini e Baccio Pontelli nelle tarsie di Urbino, e probabilmente Giuliano da Sangallo nelle *Città ideali* di Berlino, Urbino e Baltimora (*Atl.* 65-67), abbiano proposto le loro idee architettoniche. Nessuna delle tre città ideali è documentata e di nessuna delle tre tavole si conosce la destinazione:²⁹ prima di allora l'architettura era stata protagonista di un dipinto solo negli studi prospettici di Brunelleschi.

La prima, quella di Berlino (124 x 234 cm) (*Atl.* 65), mostra un porticato a colonne aperto sulla piazza e sul porto di una città ideale del primo Rinascimento, forse il vestibolo della residenza del principe, come lo avevano descritto Vitruvio e Alberti e come sarebbe stato realizzato poco dopo nella villa medicea di Poggio a Caiano; i capitelli decorati ricordano ancora la lanterna del Duomo di Firenze. I due palazzi in primo piano superano Alberti e Rossellino: in quello di sinistra il bugnato irregolare, i tre ordini e le finestre ad arco di Palazzo Rucellai e di

Palazzo Piccolomini di Pienza sono riproposti in un linguaggio ancora più classicheggiante e per la prima volta è sovrastato da una balaustra. Quello di destra, con il pianterreno che ricorda il chiostro della Badia Fiorentina, non presenta solo gli ordini, ma anche edicole sormontate da frontoni come il Battistero. In questo contesto la variante snella di Castel Sant'Angelo vicina al porto risulta arcaica. Tutto questo gioca a favore dell'attribuzione a Giuliano da Sangallo (ca. 1445-1516), ma con datazione che non va oltre i primi anni Ottanta del Quattrocento, quando Lorenzo il Magnifico iniziò a impegnarsi, insieme all'artista, per dare alla propria città forme architettoniche ancora più classicheggianti. Il mare aperto con imbarcazioni e isole potrebbe essere stato ispirato dai miracoli di san Zanobi di Ghiberti, l'unica rappresentazione a mostrare una prospettiva tanto profonda. Non si riscontra invece alcun influsso da parte di Mantegna, Piero della Francesca o Bramante.

Anche la *Consegna delle chiavi* che Perugino (1446-1523) dipinge nel 1482-1483 fa propendere per una datazione attorno al 1480 (*Atl.* 62).³⁰ Perugino, infatti, non aveva mai realizzato uno spazio tanto profondo e segue la *Città ideale* di Berlino anche nella prospettiva grandangolare, nella simmetria della piazza, nei tre ordini di paraste e nel coronamento del tempio con la balaustra. I vestiboli del tempio ricordano invece il portale, molto precedente, di Maso di Bartolomeo per la chiesa di San Domenico a Urbino.

Gli archi di trionfo vagamente schematici di Pietro Perugino non sono classicheggianti come quello quasi contemporaneo della *Punizione dei ribelli* (*Atl.* 61) di Botticelli (1445-1510) sulla parete di fronte, e potrebbero essere influenzati proprio da quello. Per quanto concerne il porto, il mare e le isole, è possibile che anche Botticelli si sia ispirato alla *Città ideale* di Berlino, ma con l'antico si relaziona in modo più empatico rispetto a Perugino. Era in contatto più diretto con umanisti ed esperti dell'antico dell'ambiente mediceo. Qui l'arco di Costantino risulta rappresentato con maggiore fedeltà rispetto ad altri artisti precedenti e simboleggia l'epoca classica, che comprende anche il trionfo di Mosè, predecessore di Cristo, e dei papi. Botticelli ricrea una piazza piuttosto ampia ma meno profonda di quella della *Guarigione* di Alberti, e con l'arco imponente copre parzialmente la visuale.

Donato di Angelo di Pascuccio detto il Bramante,
Incisione Prevedari, 1481, incisione,
Milano, Castello Sforzesco, Civica raccolta di stampe Achille Bertarelli.



Come nell'opera di Perugino e di diversi maestri precedenti, la scena si svolge però in primo piano. A differenza di Alberti nella *Guarigione* e di Donatello nel bassorilievo di Lille, Botticelli non rispetta le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Come nel bassorilievo padovano di Donatello e nel *San Cristoforo* di Mantegna, unisce diverse scene sullo stesso piano e non teme anacronismi riunendo il monumento di epoca imperiale con la chiesa sullo sfondo.

Già nelle *Prove di Cristo* della Cappella Sistina, Botticelli aveva raffigurato il progetto di Sisto IV per l'Arcispedale di Santo Spirito e poco tempo dopo, anche sugli sfondi di altri maestri, iniziano a spuntare vedute analogamente realistiche paragonabili soprattutto a quelle fiamminghe.

Così, qualche anno più tardi, la *Punizione dei ribelli* di Botticelli e la *Consegna delle chiavi* di Perugino influenzano l'apprendista di quest'ultimo, Pinturicchio (1454-1513), nello sfondo della *Morte di san Bernardino* nella Basilica di Santa Maria in Aracoeli (*Atl.* 63).³¹ Negli affreschi fiorentini del Ghirlandaio (1449-1494) si ritrovano vedute ancora più realistiche, ma è più architetto rispetto a Pinturicchio. Nel tempio di Gerusalemme, da cui viene cacciato san Giocchino, usa la tipologia quinconciale, di cui già Alberti si era servito per la ricostruzione del tempio di Cafarnao: lo fa aprire su porticati sorretti da pilastri e lo colloca di fronte a una loggia e a palazzi disposti in modo simmetrico di una piazza, che ricordano il Palazzo Gondi di Giuliano da Sangallo iniziato nel 1490.³²

Le tavole di Urbino e Baltimora

Se le facciate dei palazzi della *Città ideale* di Berlino ricordano molto le prime opere di Giuliano da Sangallo, come la facciata di Palazzo Cocchi o il cortile del casino di Bartolomeo della Scala, quelle della *Città ideale* di Urbino condividono lo stile dei capolavori dello stesso artista risalenti all'incirca agli anni 1485-1490, come Santa Maria delle Carceri.³³ La piazza è circondata da edifici che non era ancora riuscito a realizzare e per la prima volta un dipinto è veramente complementare all'architettura concreta. La prospettiva grandangolare è simile a quella della *Città ideale* di Berlino; il punto di vista dell'osservatore è traslato leggermente davanti alle fontane, che indicano il centro della piazza quadrata. Giuliano potrebbe quindi aver tratto ispirazione direttamente dalla *Guarigione* di Alberti, dove il tempio è altrettanto dominante e dove l'orizzonte è tagliato in modo simile. Anche se non viene esplicitato quale dovrebbe essere l'aspetto del fronte della piazza dirimpetto alla rotonda, non c'è nulla che faccia pensare alla presenza del palazzo di un sovrano. Giuliano qui non riproduce e non ricostruisce alcun monumento pagano, ma nella rotonda fa confluire i temi dei monumenti classici insieme a incrostazioni policrome, edicole, tetto e lanterna del Battistero di Firenze e avvolge entrambi i piani con ordini corinzi e colonne intere in un sistema che difficilmente può avere avuto modo di vedere. La facciata basilicaria della chiesa a

destra sullo sfondo, fa pensare all'*Arca di San Zanobi* di Ghiberti ed è decorata con ordini e incrostazioni simili a quelle della Madonna delle Carceri.

Il palazzo a sinistra è chiaramente isolato e a pianta quadrata, con cinque campate da ogni lato, quindi è piuttosto piccolo e con poche stanze al proprio interno. Sembra essere realizzato interamente in pietra naturale, il piano terra e quello superiore presentano un colonnato aperto. Anche in entrambi gli edifici sacri il maestro evita l'arco romano non approvato da Vitruvio. Il dettaglio degli ordini tuttavia si avvicina al linguaggio antico allo stesso modo del vestibolo aggiunto alla villa medicea di Poggio a Caiano dei primi anni Novanta del Quattrocento.³⁴ La trabeazione di entrambi i palazzi di sbieco è ornata da frontoni alquanto casuali.

Devono essere passati alcuni anni prima che Giuliano da Sangallo, nella *Città ideale* di Baltimora (*Atl.* 67), applicasse la profondità prospettica non solo alla piazza centrale, ma anche lateralmente e in profondità come nella *Consegna delle chiavi* di Perugino.³⁵ Diversamente dalle due tavole precedenti, la piazza è animata da figure. La fontana dove gli abitanti vanno a prendere l'acqua è dieci scalini più in basso rispetto al piano della strada, ha la pianta a croce greca e fa pensare all'osservatore di trovarsi sul braccio anteriore invisibile della piazza, coinvolgendolo nello spazio in modo più diretto di quanto non avvenga nella *Città ideale* di Urbino. Attorno alla fontana si innalzano quattro colonne sormontate da statue: *Iustitia*, *Perseverantia*, *Prosperitas* e *Abundantia* – le allegorie del buon governo, che ricordano gli affreschi senesi di Lorenzetti. Come a Poggio Reale e nel progetto proposto da Giuliano da Sangallo per il re di Napoli, le scalinate sembrano concepite anche come spalti per assemblee del popolo e rappresentazioni teatrali. Il palazzo a sinistra potrebbe essere la sede dell'amministrazione comunale: il dignitario circondato dal seguito in rosso, che si dirige verso quel palazzo, assomiglia al ritratto del gonfaloniere fiorentino Pier Soderini realizzato da Ridolfo del Ghirlandaio, che lo raffigura ugualmente in una lunga veste nera.

La facciata d'ingresso è larga tre sole campate, le facciate laterali sono invece nettamente più lunghe. La scalinata che conduce al portale interrompe lo zoccolo e il gradone destinato certamente ai clienti in attesa. Mentre



40

Luca Signorelli,
L'Anticristo, particolare, 1499-1502, affresco,
 Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio.

gli archi ciechi con le finestre rettangolari fluttuanti ricordano il precedente Palazzo Cocchi di Giuliano da Sangallo, i tre piani che si innalzano snellendosi leggermente sono articolati da ordini corinzi in un ritmo trionfale.³⁶ Anche il palazzo sulla destra, con un portico inferiore, due piani superiori e un mezzanino, potrebbe avere una funzione pubblica, ma sembra meno signorile rispetto all'altro, proprio come il palazzo di destra nella *Città ideale* di Urbino. Il tozzo ordine dorico sottostante prosegue in paraste doppie di ordine corinzio, come nel progetto della Torre Borgia avanzato da Giuliano da Sangallo attorno al 1513.³⁷

Il punto di fuga in quest'opera si trova dietro all'arco di trionfo centrale che si innalza direttamente dietro alla piazza. Le sue tre campate, costeggiate da colonne e sormontate da un frontone, risultano più autonome l'una accanto all'altra rispetto a quelle di Mantegna e di Botticelli. La progettazione potrebbe quindi risalire a un periodo precedente rispetto agli anni romani in cui Giuliano si dedicherà a uno studio ancora più dettagliato degli archi trionfali. Da dietro all'arco, la strada principale conduce alle porte della città per raggiungere un paesaggio, la cui collina di sinistra sembra trovarsi ancora all'interno delle mura.

Anche se l'anfiteatro a sinistra è molto più piccolo e non tutti i suoi dettagli corrispondono a quelli del Colosseo, il suo presupposto sono i disegni nel taccuino senese di Giuliano da Sangallo, in cui compare tondo e non ovale. Nella nuova città è certamente un teatro e non un anfiteatro, quindi forse la sua struttura esterna è concepita a semicerchio, come il teatro di Marcello. In *De Re Aedificatoria* (V, capp. 6, 7), Alberti descrive il tempio e il teatro come componenti costitutive di una città ideale.

I personaggi di fronte alla chiesa, a destra, sono più piccoli rispetto ai cinque gradini della scalinata, quindi le loro proporzioni, ridotte come quelle del gruppo di notabili a sinistra, fanno apparire i monumenti più grandi; forse sono stati aggiunti successivamente dal pittore che ha eseguito l'opera, non ancora identificato con certezza. La chiesa è ottagonale, ma con il piano superiore arretrato, come una basilica. Nelle triadi di paraste e nella generosa illuminazione è ancora più simile a Santa Maria delle Carceri rispetto alla rotonda della *Città ideale* di Urbino e fa comunque pensare anch'essa a un progetto costruibile.

Rispetto alle due tavole precedenti, qui Giuliano da Sangallo offre una vista sulla città, la arricchisce di monumenti e funzioni di stampo antico, sottolineandone

Raffaello Sanzio e Bernardino di Betto Betti detto Pinturicchio,
la Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, 1502-1507.



l'identità fiorentina: la sua nuova Firenze deve superare l'antica Roma. Egli potrebbe aver realizzato la tavola per un politico con ruolo di rilievo all'interno della sua città, come Lorenzo il Magnifico, con il quale aveva pianificato l'ampliamento sistematico di Firenze e che non aveva mai messo in dubbio lo status repubblicano. Oppure, più probabilmente, per Pier Soderini, gonfaloniere di giustizia della Repubblica di Firenze dal 1502 al 1512, che si era spesso rivolto a Giuliano da Sangallo.³⁸ La tavola allora dovrebbe risalire al periodo immediatamente precedente al suo trasferimento a Roma. A ogni modo, con quest'opera la raffigurazione dell'architettura ottiene una dimensione politica. Giuliano da Sangallo, con l'orgoglio e l'ambizione da fiorentino di nascita e con maggiore concretezza rispetto ad Alberti, sogna di ampliare e modernizzare la città dei suoi padri.

La Cappella di Filippo Strozzi di Filippino Lippi e la Cappella di San Brizio di Luca Signorelli

La diretta vicinanza all'antichità classica, per come viene distinta dalla *Città ideale* di Baltimora rispetto a quella di Urbino (*Atl. 66*), caratterizza anche altre architetture dipinte dell'ultimo decennio del Quattro e del primo Cinquecento. Nell'edicola con san Filippo che scaccia il drago, realizzata poco prima del 1495 da Filippino Lippi (1457-1504), per la prima volta è un unico monumento a dominare la scena.³⁹ Pur mostrando anche un tempio pagano, la resa è ancora più classicheggiante rispetto a quella dell'edicola con Tommaso d'Aquino nella sua precedente Cappella Carafa. Nell'altare di Marte, Filippino si attiene letteralmente al modello classico dei Musei Vati-

cani. Inserisce l'imponente esedra tra colonne corinzie e la decora riccamente con vittorie, atlanti, trofei ed *ex voto*.

L'ingegnosità architettonica non è la stessa, ma anche Luca Signorelli (1445-1523), attorno al 1500-1502, scopre il colonnato classico nell'*Anticristo* di Orvieto (Fig. 40).⁴⁰ Tutto fa pensare che all'epoca fosse in contatto con Bramante, che nel Tempietto stava facendo rivivere il tempio circolare antico e nel Pantheon scorgeva la perfezione assoluta. Signorelli parte da un corpo con portici su pianta quadrata e trasforma il Pantheon in un tempio perfettamente centralizzato. Le colonne si alternano a snelle nicchie ricavate nel corpo per addensarsi in triadi sugli angoli, come nel Palazzo Caprini di Bramante. Nei piani superiori prosegue in colonnati ugualmente corinzi, ma aggettanti, con alternanza di finestre cieche e aperte. Signorelli immaginava difficilmente come l'interno cubico continuasse nel tamburo poligonale, sempre articolato da colonne alternate a finestre, e come la cupola si nascondesse nel poliedro finale, di nuovo cieco. Anche se non ha ancora pienamente compreso il carattere dell'architettura di Bramante, resta un importante testimone di questi anni di passaggio verso un linguaggio più classicheggiante.

Raffaello

La Libreria Piccolomini

Le strutture architettoniche di Filippino Lippi e Luca Signorelli e le *Città ideali* di Urbino e Baltimora, allora forse meno conosciute, non hanno avuto un effetto paragonabile a quello della *Città ideale* di Berlino. Questo effetto è riscontrabile anche negli affreschi della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena (Fig. 41).⁴¹ Nell'*Incoronazione di Pio II*, sulla parete esterna, iniziata nel 1502, Pinturicchio si riallaccia allo stile dei suoi precedenti affreschi della Libreria, ma affida poi la progettazione dell'interno all'allora ventenne Raffaello, che aveva conosciuto nell'*atelier* del comune maestro Perugino e nel quale aveva scoperto un artista superiore. Gli schizzi di Raffaello confermano il suo contributo anche al sistema decorativo della Libreria, con gli archi sorretti da pilastri e lo zoccolo con iscrizioni prese dall'*Incoronazione* di Pinturicchio. Come Mantegna, trasforma la Libreria in una loggia aperta su tutti i

lati. Per snellire gli archi li porta fino a sotto ai piedistalli ornati con stemmi e agli scaffali lignei dei libri preesistenti. Rafforza tanto i pilastri affinché gli archi siano robusti come quelli degli affreschi della sagrestia di Melozzo, per aprirli nella parete destra su un paesaggio ininterrotto. I pilastri proseguono nei costoloni e ornamenti della volta, ispirati non solo alle grottesche della Domus Aurea, come in Pinturicchio e Perugino, ma all'intero sistema neronianico con la suddivisione in campi di forme e colori variati. Benché l'esecuzione risalga alla bottega di Pinturicchio, Raffaello riesce ad avvicinarsi ai classici come in nessun altro sistema decorativo del Quattrocento, pur seguendo una sistematicità architettonica estranea all'antichità in misura maggiore rispetto a Pinturicchio o Perugino, sistematicità che riprende e continua quella delle *Storie di san Francesco* di Giotto.

Come nella *Partenza di Enea* Silvio Piccolomini, proprio l'ultima delle scene da lui progettate, anche nell'*Enea Silvio incoronato poeta* (Atl. 69) Raffaello sembra già ispirato da Leonardo. Egli raggruppa i personaggi in un semicerchio prospetticamente accorciato attorno all'imperatore che ricorda l'*Adorazione dei Magi* incompiuta di Leonardo (Atl. 46). Estende il primo piano in profondità senza interruzioni e chiude la composizione con la larga scalinata e il palazzo dell'imperatore parallelo al piano. Nelle cinque campate del vestibolo del palazzo, accosta le rovine dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo agli archi sorretti da pilastri dell'adorazione del *Polittico Albani Torlonia* di Perugino, che lasciano anch'esse intravedere il paesaggio. Nelle volte a botte e nei frontoni si ispira alle logge della facciata dei torrioni del Palazzo Ducale di Urbino e unisce i due piani con ordini simili a quelli dell'affresco della *Natività della Vergine* di Francesco di Giorgio Martini a Siena. Le due campate intermedie con finestre e i due terrazzi più bassi laterali conferiscono al palazzo una gerarchia ascendente, che corrisponde a quella dell'imperatore, senza comunque instaurare un rapporto visivo diretto con quest'ultimo. La scena non si conclude nell'arcata e l'osservatore può quindi immaginare altri palazzi sontuosi.

Con l'adiacente *Atto di sottomissione a Eugenio IV* (Atl. 70), Raffaello porta avanti anche la tradizione di Donatello e dell'incisione di Bramante: colloca i cardinali

Pietro di Cristoforo Vannucci detto il Perugino,
Lo sposalizio della Vergine, 1504, olio su tavola,
 Caen, Musée des Beaux Arts.



e altri personaggi nella sala con la prospettiva accorciata aperta sul porticato, anch'esso architettura coerente e realizzabile, con arcate simili a quelle della stessa Libreria, e dietro fa proseguire la scena con altri gruppi. Se con il primo tentativo di animazione di uno spazio ampio e delimitato architettonicamente il giovane artista ventenne, si lascia alle spalle quasi tutti i maestri che l'hanno preceduto, la simmetria assiale e il linguaggio restano fedeli a Perugino e l'influsso diretto dell'antichità classica si percepisce solo nella decorazione della volta.

Lo sposalizio della Vergine (Brera)

Raffaello non cerca sempre un'innovazione radicale o addirittura una rottura rispetto alla tradizione, ma si concentra spesso su un arricchimento, un'evoluzione e

un compimento dei prototipi in cui riesce a individuare strade non battute. Così, nello *Sposalizio della Vergine* del 1504 (*Atl.* 64) mostra come il rapporto tra le figure in primo piano e tra le stesse figure e il tempio possa essere migliorato rispetto al dipinto di poco precedente del suo maestro, Perugino (*Fig.* 42).⁴² La triade centrale ha più peso e più spazio, le strisce chiare del pavimento si irradiano da Maria e Giuseppe per convergere nel tempio lontano, senza l'interferenza di altri personaggi. Il tempio diventa un edificio con pianta a sedici lati, con un porticato animato da alcuni personaggi. È più snello e ricorda il Tempietto di Bramante, di poco precedente, in quanto è sormontato da una cupola emisferica con lanterna. Nel linguaggio formale però non si allontana da Perugino, e proprio il piano superiore del tempio lascia trasparire la scarsa esperienza con gli ordini vitruviani. Nella sua concretezza tridimensionale, il tempio sembra essere stato realizzato a fronte di un modello in legno e la complessità rispetto al palazzo di Federico III dimostra quanto Raffaello sia riuscito a imparare in un solo anno.

La Scuola di Atene

Raffaello trascorre i quattro anni successivi a Firenze, per imparare da Leonardo, Michelangelo e Fra Bartolomeo e si concentra su immagini devozionali, in cui il ruolo dell'architettura è secondario. Solo nella *Madonna del Baldacchino*, dell'inizio del 1508, si percepisce il confronto con un monumento romano come il Pantheon, che può aver ripreso dalla veduta appena realizzata probabilmente da Bramante.⁴³ Poco dopo il papa Giulio II gli commissiona di affrescare la propria biblioteca privata e come nella Libreria Piccolomini lì deve tener conto degli scaffali in basso.⁴⁴ In questa il papa non vuole però essere glorificato in episodi biografici, ma come restauratore della grande tradizione occidentale.

Nella *Disputa* Raffaello raffigura con le logge ancora in costruzione, sulla collina di sinistra in alto, il rinnovamento della Chiesa come potenza secolare sotto Giulio II, mentre con il pilastro della navata del San Pietro di Bramante a destra che si estende oltre al piedistallo simboleggia il rinnovamento dell'autorità sacra della Chiesa:

Raffaello Sanzio,
La cacciata di Eliodoro dal Tempio, 1511-1512, affresco,
 Città del Vaticano, Musei Vaticani.



così, per la prima volta, l'architettura in costruzione assume in un dipinto un significato simbolico. Del resto, il gruppo riunito all'aperto e il pilastro incompiuto potrebbero avere suscitato critiche ciniche, poiché il coro parzialmente distrutto era esposto alle intemperie e la nuova costruzione della basilica si era fatta attendere.

In Raffaello, l'architettura torna a ricoprire un ruolo di rilievo solo nella *Scuola di Atene*, iniziata nel 1509 (*Atl.* 73). Egli rappresenta i principali rappresentanti del mondo scientifico di tutti i tempi. L'aula è ispirata al San Pietro di Bramante, un edificio la cui cupola e volta a botte sono già di per sé una delle massime espressioni tecnico-scientifiche, ma allo stesso tempo aperto allo spazio pervaso dal divino. Nel cartone della Pinacoteca Ambrosiana, Raffaello pensa ancora a campate più strette, una cupola più piccola e un'èsedra con sei spalti semicirculari concentrici, con cui intende chiudere l'arco di trionfo retrostante, come Bramante nel Cortile del Belvedere. Quindi decide la struttura definitiva dell'aula solo poco prima della sua realizzazione.⁴⁵

Come il progetto di Bramante a pianta centrale per San Pietro, questa si erge su una croce greca, con i pilastri smussati nella crociera che permettono di estendere la cupola oltre i bracci della croce. I bracci si aprono verso l'esterno e da dietro si vede un arco di trionfo con l'ordine gigante dorico ornato da un poco canonico fregio composto da triglifi. A differenza di Bramante, Raffaello non apre le pareti sugli ambienti angolari di un piano quinconciale, ma alterna le doppie paraste bramantesche di un ordine dorico con un fitto susseguirsi di nicchie con statue classicheggianti. In questo modo prepara la facciata delle scuderie della Villa Farnesina, suo primo progetto architettonico, concepito intorno al 1511.

In maniera simile a Salomone e la regina di Saba nel rilievo di Ghiberti, Platone e Aristotele sono al centro della piattaforma più alta e attraverso l'arco di trionfo in lontananza sono avvolti da un'aurea quasi sacra. L'architettura diventa quindi qui più che mai la cornice di una gerarchia umana. Misurando l'ambiente rispetto ai personaggi si ottengono un'altezza interna di otto metri

Raffaello Sanzio,
L'incoronazione di Carlo Magno, 1516,
 affresco, Città del Vaticano,
 Musei Vaticani.



al massimo, ma le proporzioni vitruviane sono maggiormente rispettate in confronto ad altri maestri che l'hanno preceduto. Le dimensioni modeste dell'arco fanno sembrare ancora più grandi le divinità nelle nicchie e i personaggi sottostanti.

Neanche nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, iniziata nell'autunno del 1511 (Fig. 43), la scena si svolge nel tempio di Gerusalemme, ma di fronte a esso. Nella navata centrale con le cupole sorrette dall'ordine gigante e illuminate dall'alto ritorna l'ispirazione bramantesca dei progetti per il San Pietro, la successione di tre campate uguali richiama invece architetti veneti come Fra' Giocondo. Il tempio è tuttavia ancora più piccolo rispetto a quello della *Scuola di Atene*, la cupola anteriore è addirittura tagliata in alto e il suo asse centrale è leggermente ruotato a sinistra. La prospettiva centrale a imbuto si prepara già nei gruppi di personaggi compressi e nelle lastre ottagonali del pavimento in primo piano: l'ambiente è quindi conti-

nuo, lo spazio scenico è interrotto e, con il sommo sacerdote che prega sotto la prima cupola e i due uomini che abbracciano la colonna, personaggi e architettura sono uniti da un legame ancora più stretto di prima.

L'incendio di Borgo

L'evoluzione di Raffaello prosegue con coerenza nella Stanza dell'*Incendio di Borgo*. Il popolo del Borgo ritratto nell'affresco del 1513-1514, che cerca di mettersi in salvo dall'incendio del quartiere tardo antico già in rovina, e l'adiacente piazza di San Pietro sono ancora subordinati alla prospettiva centrale (Atl. 74). Il punto di fuga si trova all'interno del portale centrale dell'antica Basilica di San Pietro, ma lo sguardo è attratto da papa Leone IV, che dalla Loggia delle Benedizioni ferma il fuoco. L'osservatore concentra la propria attenzione sul papa anche per via della

disposizione centrata dei blocchi bugnati del suo palazzo e della sequenza diagonale dei personaggi in fuga: dalla figura in primo piano con la veste gialla e le braccia alzate, fino alle figure sotto alla loggia. L'azione si discosta dalla prospettiva centrale e l'occhio perde il riferimento fisso che essa gli dà. Anche gli edifici sovrapposti ma equilibrati tra loro, di dimensioni e pesi diversi, rendono la composizione più complessa e anche più dissonante rispetto al Raffaello precedente. Egli confronta le rovine dei sontuosi colonnati alla umile Basilica di San Pietro e questa al palazzo in stile bramantesco della loggia delle benedizioni. Nella sua lettera a Leone X del 1519 lamenta infatti la povertà materiale dell'architettura del suo tempo nei confronti dell'antichità classica. Come futuro successore di Bramante nella Fabbrica di San Pietro, ora ha una conoscenza più approfondita del tempio classico e dei suoi ordini rispetto a prima, anche se nel fregio composto da triglifi non mostra ancora il futuro rispetto delle norme vitruviane.

Il cartone di Raffaello per

La predica di san Paolo nell'Areopago

Nella *Battaglia di Ostia*, dipinta poco tempo dopo, la diagonalità è già più dominante: parte dall'uomo sulla barca in basso a destra e sale fino al papa in alto a sinistra in lontananza, ed è ancora più radicale dell'attrazione in profondità della prospettiva centrale utilizzata per la foce del Tevere e la fortezza adiacente. Si riscontra la stessa tendenza anche negli arazzi della Cappella Sistina, di cui Raffaello progetta i cartoni rovesciati intorno al 1514-1515 (*Atl.* 75).⁴⁶

Da san Paolo, che predica su un piedistallo in posizione asimmetrica dell'Areopago, la diagonale punta al tempio dorico, con la corona di colonne serpentine che rispondono al semicerchio formato dalle persone riunite ad ascoltarlo. Né gli ampi intercolunni e la balaustra tutta intorno, né le almeno tre strutture cilindriche con feritoie al centro della cupola, corrispondono a una fedele ricostruzione del tempio a *thòlos* di Vitruvio. Gli archi bugnati conducono lo sguardo verso la città lontana, con fortificazioni, cupole e obelischi. San Paolo non ha lo sguardo rivolto solo agli ateniesi, ma anche alle spalle della statua

bronzea di Marte, con lancia e scudo, e al suo tempio: l'architettura diventa per la prima volta partner di un dialogo denso di significato.

L'incoronazione di Carlo Magno

Nell'*Incoronazione di Carlo Magno* della Stanza dell'Incendio del 1516 (*Fig.* 44), Raffaello crea una composizione ascendente che parte dai servitori e sale verso il papa in fondo a destra, rispecchiando quella della *Battaglia di Ostia* che le sta di fronte. Persegue l'obiettivo di seguire le idee ambiziose di Leone X quando attribuisce a se stesso il ruolo di Leone III e a Francesco I quello di Carlo Magno. Sfrutta la profondità della diagonale come contrappeso rispetto alla finestra della parete a sinistra sopra la quale rappresenta la tribuna dei cantori. Colloca il punto di fuga al centro del campo della parete, ma il punto di vista è ben più sotto. La quadratura dei cardinali è disposta in diagonale e solo l'ultima fila dietro è parallela al piano. I lati corti dell'altare con le offerte sono quasi paralleli rispetto ai piani dell'immagine, ma rispondono a una prospettiva propria, con il punto di fuga collocato tra i cantori. La prospettiva centrale e l'azione sono ancora più drasticamente dissonanti rispetto agli affreschi precedenti.

Raffaello drammatizza questa dissonanza riconducendo la prospettiva centrale alle cinque campate estremamente ridotte di un vestibolo in posizione asimmetrica, che trascina lo sguardo in una profondità in cui non c'è nulla, fino alla lunetta con il cielo azzurro che fa pensare a un possibile portale sottostante. Le sue doppie paraste terminano in una trabeazione sporgente e negli archi trasversali di una volta a botte. Con il fregio a triglifi e la dentellatura, ricorda la trabeazione dorica del cortile di Palazzo Farnese e del suo prototipo, il piano terreno del Teatro di Marcello. I suoi capitelli e la trabeazione sembrano però in marmo chiaro e i fusti in prezioso marmo scuro. Le due colonne intere a destra, del vestibolo, anteposte alle paraste, si innestano invece nell'invisibile arco di volta che sovrasta la sala dell'incoronazione e ricorda la sala del Conclave del grande progetto vaticano di Bramante. La ben più grande, ma mai realizzata, sala del Conclave, che avrebbe risposto decisamente meglio alle

Antonio Manetti Ciaccheri,
pannellatura della parete nord, ca.1435, tarsie lignee,
Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe.



nuove intenzioni dei papi rispetto all'antica basilica in cui fu effettivamente incoronato Carlo Magno, o rispetto alla Sala Regia, all'epoca ancora coperta da un tetto piano con pareti poco articolate e infissi irregolari.

Raffaello sfrutta sempre più una diagonalità profonda per svincolarsi dalle costrizioni della prospettiva centrale, che assegna a tutto e a tutti un posto fisso impedendo l'autonomia dei personaggi. Nella *Visione della Croce* (*Atl.* 76) della Sala di Costantino, alla cui decorazione si dedica a partire dal 1519, la diagonale porta verso la battaglia sul Ponte Milvio.⁴⁷ Nell'*Incoronazione* l'effetto è l'opposto: con l'attrazione della prospettiva centrale verso il vuoto, la cerimonia rischia di scivolare su un piano secondario, aneddótico. Con questa dissonanza Raffaello potrebbe addirittura aver voluto esprimere una critica alla politica dinastica di questo papa.

La Sala delle Prospettive

Quando Chigi nel 1518-1519 gli commissiona la decorazione del proprio salone, l'attento Baldassarre Peruzzi (1481-1536) aveva già notato come Raffaello, nelle Logge e nella Sala dei Chiaroscuri, avesse portato le potenzialità dell'architettura illusionistica ben oltre la Biblioteca Greca del Vaticano, la *Camera Picta* di Mantegna, la Sala del Mappamondo di Palazzo Venezia e la Libreria Piccolomini.⁴⁸ E senza conoscere il progetto di Raffaello per i deambulatori meridionali di San Pietro avrebbe fatto fatica ad approdare all'alternanza tra gruppi di quattro colonne e blocchi murari. Aveva già realizzato nel piano terreno della Villa Farnesina due logge aperte sui giardini e, secondo Vasari, con la finta apertura sulla volta della Loggia di Galatea avrebbe ingannato persino l'occhio di Tiziano.

Nella veduta della Sala delle Prospettive va ancora oltre rispetto alle precedenti vedute sulle città e dà all'osservatore l'impressione di trovarsi in una loggia con vista su Roma attraverso i colonnati.

Come Raffaello, anche Peruzzi era stato allievo di Bramante e aveva contribuito al successo della scenografia a prospettiva centrale nata con un'incisione dello stesso Bramante. E così i due artisti erano riusciti a mettere in scena tutto ciò che sapevano, tutte le esperienze maturate da Giotto sugli sfondi e dai dipinti illusionistici, ed erano in grado di evocare le scenografie delle commedie di Plauto, Ariosto, Bibbiena e Machiavelli con prospettive ancora più efficaci che su dipinti.⁴⁹ Era stata avviata una tradizione che continua ancora oggi. Il trasferimento sulla scena avviene significativamente proprio negli anni in cui Raffaello inizia a liberarsi dal dominio centennale della prospettiva centrale.

Il cammino dell'architectura picta

Giotto, Simone Martini e i fratelli Lorenzetti sono stati i primi a fare degli sfondi architettonici una vera e propria forma di *architectura picta*, ben più di un semplice sfondo dietro ai personaggi. Brunelleschi è poi il primo ad andare ancora oltre. Sapiente scultore e orafo, abituato a inventare bassorilievi a effetto quadro, scopre le leggi della prospettiva centrale già a inizio secolo e getta così le basi per un'ulteriore evoluzione della pittura. Dipinge raffigurazioni del Battistero di Firenze e di Piazza della Signoria prospetticamente corrette e si serve certamente della prospettiva anche per illustrare i suoi progetti architettonici.

I primi innovativi esempi di una vera *architectura picta* del Rinascimento si riscontrano tuttavia nell'opera di Donatello, che aveva accompagnato Brunelleschi a Roma, ma che inizia ad avvicinarsi al suo linguaggio classico solo intorno al 1425. La sua architettura finta non è complementare all'architettura concreta, ma accompagna la scena, la mette in evidenza, a volte la domina addirittura, come l'orchestra accompagna le melodie, ed evoca, perlopiù in rovine, lo splendore decaduto dell'antichità. Nel bassorilievo senese del 1425 i diversi piani del pa-

lazzo reale si aprono su episodi in corso sullo sfondo del *Banchetto di Erode*. Anche nella *Danza di Salomè* di Lille, realizzata dopo il secondo soggiorno a Roma nel 1432-1433, la scena si svolge di fronte alle rovine del palazzo, ma la scala che sale alla galleria mostra una profondità complessa, dietro alla quale le figure sembrano quasi passare in secondo piano. Lo stesso avviene in modo ancora più marcato nel successivo medaglione di san Giovanni Evangelista della Sagrestia Vecchia, che lo vede inserito in una struttura architettonica spoglia e scheletrica. Dopo il 1445, nel bassorilievo bronzeo del santo di Padova, Donatello raggruppa i personaggi in primo piano di fronte ad ambienti che evocano le rovine romane in maniera ancora più fantastica.

Intorno al 1435, Antonio Manetti Ciaccheri, negli intarsi della Sacrestia delle Messe del duomo di Firenze (Fig. 45), riporta il sistema decorativo tettonico degli affreschi di Giotto ad Assisi nel linguaggio del proprio maestro, Brunelleschi, e ne sfrutta la prospettiva per mostrare gli oggetti preziosi attraverso le ante aperte di finti armadi. Ghiberti combina il lirismo gotico con la sensualità rinascimentale, ma non si avvicina alla drammaticità espressiva di Donatello. Dopo essersi liberato del sistema decorativo trecentesco nella *Porta del Paradiso* egli inserisce edifici classici nelle sue opere e si appropria della prospettiva centrale.

Attorno al 1444 gli intarsi di Manetti ispirano l'architettura illusionistica del *Ciclo degli uomini e donne illustri*, di Andrea del Castagno e con essa anche gran parte dei sistemi decorativi del Quattrocento. Alcuni anni più tardi, il giovane Mantegna supera già di gran lunga Andrea del Castagno nelle prime scene della Cappella Ovetari, con l'arco di trionfo e le rovine caratterizzati dall'esperienza diretta dell'antico. Nell'architettura urbana della placchetta in argento, Alberti concepisce una scena su una piazza anticheggiante in prospettiva centrale. La ricostruzione del tempio giudaico è coerente come un modello e per la prima volta diventa complementare rispetto all'architettura concreta. Risentono dell'influenza diretta di Alberti anche le prime architetture dipinte di Piero della Francesca, come la *Flagellazione di Cristo* e gli affreschi di Arezzo. Alcuni degli edifici che Mantegna inserisce nel paesaggio della *Camera Picta*, iniziata nel 1461, sono ad-

dirittura ancora più classicheggianti. A Loreto, ispirandosi a Mantegna, Melozzo suggerisce arcate e una volta illusionistiche con vista sul paesaggio e sul cielo; nella Biblioteca Vaticana, per la prima volta, fa proseguire l'architettura dell'ambiente circostante nelle immagini. Mantegna mette in relazione diretta il *San Sebastiano* morente con una colonna classica rovinata. Insieme a Donatello e Alberti ispira Bramante per l'*Incisione Prevedari* del 1481, in cui trasforma un tempio pagano in una chiesa.

I palazzi e le chiese delle *Città ideali* di Berlino, Urbino e Baltimora presentano un linguaggio sempre più classicheggiante e vicino ad Alberti, e dimostrano come Giuliano da Sangallo, contemporaneo di Bramante, immaginava il centro di una città moderna. *L'architettura picta* diventa qui il vero protagonista dei dipinti e perfino progetto politico. La *Consegna delle chiavi*, affrescata da Perugino intorno al 1481-1482, subisce l'influenza della *Città ideale* di Berlino per ispirare poi a sua volta l'ampia piazza della *Città ideale* di Baltimora.

Nella volta della Libreria Piccolomini di Siena, progettata da un Raffaello ventenne attorno al 1503 per Pinturicchio, la vicinanza alla Domus Aurea è ancora più forte che in opere precedenti. Nelle cinque scene progettate da Raffaello si percepisce anche l'influsso dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, nel Palazzo di Federico III Raffaello fonde motivi di Leonardo, Perugino e Francesco di Giorgio Martini. Anche intorno al 1504, con lo *Sposalizio della Vergine*, egli supera il suo maestro, Perugino, in termini di coerenza spaziale e di perfetta tridimensionalità del tempio. Solo verso il 1508, nelle Stanze Vaticane, riesce a far leva sull'esperienza della Libreria Piccolomini e a diventare, sotto l'influenza di Bramante, il più grande architetto pittore del Rinascimento. Come solo Donatello prima di lui, accompagna e innalza la gerarchia dei saggi della *Scuola di Atene* attraverso un ambiente difficilmente costruibile, che prepara però allo stesso tempo il suo primo vero edificio. Lo sguardo attirato in profondità dalla prospettiva centrale nella *Cacciata di Eliodoro* permette ancora una più stretta concatenazione tra i personaggi e l'architettura del tempio. Nel 1513/1514, con l'*Incendio di Borgo*, decide di far rivaleggiare con la prospettiva centrale della scenografia bramantesca una diagonale costituita da una catena di

figure sempre più piccole. Poco dopo la diagonale prende il sopravvento liberando le figure dalla prospettiva centrale: ciò lo si nota già nella *Predica nell'Areopago*, dove san Paolo è posto di fronte al tempio di Marte e nell'*Incoronazione di Carlo Magno*, ma prima di tutto nelle due scene della Sala di Costantino. Peruzzi non segue questa strada ma mette a frutto tutto ciò che aveva imparato da Bramante e Raffaello per trasformare la Sala delle Prospettive in un sontuoso belvedere.

NOTE

- 1 Poeschke 2003, pp. 64-249; si vedano anche i saggi di Francesco Benelli e Philine Helas in questo volume.
- 2 Poeschke 1990, pp. 99-100.
- 3 Röttgen 1996-1997, vol. 1, pp. 92-117.
- 4 Goffen 1998, con bibliografia
- 5 Poeschke 1990, pp. 96-97.
- 6 Ivi, p. 105.
- 7 Ivi, pp. 107-109.
- 8 Ivi, pp. 61-64, 66-68, 70-73.
- 9 Haines 1983.
- 10 Poeschke 1990, pp. 114-116.
- 11 Horster 1980, pp. 19-20, 29-32, 41-44.
- 12 Röttgen 1996-1997, vol. 1, pp. 12-15.
- 13 C.L. Frommel 2008, pp. 53-75.
- 14 Poeschke 1990, ill. 124.
- 15 Vasari, *Le vite*, a cura di G. Milanesi, vol. 2, p. 290.
- 16 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 13-14; C.L. Frommel 2010, pp. 181-220.
- 17 Röttgen 1996-1997, vol. 1, pp. 272-278.
- 18 Ivi, p. 274.
- 19 Aronberg Lavin 1972, pp. 321-342.
- 20 Röttgen 1996-1997, vol. 1, p. 227.
- 21 Ivi, pp. 224-234.
- 22 Banker 2014.
- 23 Ivi.
- 24 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 12-26, 142-143.
- 25 *Wandmalerei in Italien* 2004, p. 133.
- 26 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 66-67.
- 27 Ivi, pp. 56-81, 443.
- 28 C.L. Frommel 2012, pp. 147-176.
- 29 Frommel 2006, pp. 337-366; S. Frommel 2014, pp. 63-170.
Gli affreschi lorentani sono stilisticamente non databili dopo la morte di Sisto IV.
- 30 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 82-100.
- 31 Ivi, pp. 284-285.
- 32 Ivi, pp. 164-201.
- 33 C.L. Frommel 2006, pp. 346-351; S. Frommel 2014a, pp. 166-167.
- 34 Ivi, pp. 78-79.
- 35 C.L. Frommel 2006, pp. 351-363; S. Frommel 2014a, pp. 167-170.
- 36 Ivi, pp. 48-54.
- 37 Ivi, p. 347.
- 38 Ivi, pp. 339-341.
- 39 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 202-253.
- 40 Ivi, pp. 393-395.
- 41 Röttgen 1996-1997, vol. 2, pp. 296-331; C.L. Frommel 2011, pp. 53-63.
- 42 Oberhuber 1999, pp. 27-30.
- 43 C.L. Frommel 2013-2014, pp. 105-114.
- 44 *Wandmalerei in Italien* 2004, pp. 124-146.
- 45 C.L. Frommel 1984, pp. 18-19.
- 46 Oberhuber 1999, pp. 153-167. In merito all'influenza dei cartoni per gli arazzi sull'architettura dipinta in epoche successive si veda il saggio di Sabine Frommel in questo volume.
- 47 Sul completamento dell'opera da parte dei suoi allievi si veda il saggio di Sabine Frommel in questo volume.
- 48 *Wandmalerei in Italien* 2004, pp. 194-213.
- 49 Pochat 1990, pp. 278-320.