



pag 1





UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CAMERINO
SCUOLA DI ARCHITETTURA E DESIGN "EDUARDO VITTORIA"

CORSO DI LAUREA IN ARCHITETTURA UE

LE CITTA' IDEALI URBINATI:

"Architettura e Astrazione Prospettica"

LAUREANDA: Patrizia Paniccià

RELATORE: PROF. Federico Bellini

ANNO ACCADEMICO 2014\2015

pag 2





Ciò che è oggi dimostrato
fu un tempo solo immaginato

William Blake





Ai miei figli

pag 4





Indice

cap. 1 Il tema della città ideale	07
cap. 2 La tavola di Urbino	18
cap. 3 La tavola di Baltimora	41
cap. 4 La tavola di Berlino	57
cap. 5 L'architettura nelle tre tavole prospettiche	71
cap. 6 Conclusioni	91
bibliografia generale	97
tavole di analisi	103





capitolo 1



pag 6





capitolo 1

“Il tema della Città Ideale”

Il tema della città ideale è un tema ricorrente nella storia, in particolare nel Rinascimento quando l'urbanizzazione ritrova gli ideali della classicità e la città riprende un ruolo centrale, un luogo fondamentale per l'attività dell'uomo. La concezione dello spazio dell'uomo medievale è intimamente legata alla natura, così come lo è la concezione del tempo terreno, inteso quale frammento dell'eternità. Lo spazio si calcola a braccia, a palmi e a pollici e il tempo si misura con meridiane solari, con candele e con clessidre, con il suono delle campane e con le preghiere, ma soprattutto con le grandi partizioni della natura: il giorno, la notte, le stagioni. Nel pensiero medievale “la verità” della natura non era né logica né fisica ma religiosa e quindi simbolica.

Nel Quattrocento si prende coscienza che la cultura umana è opera dell'uomo e non dono di Dio, la dignità dell'uomo è nella sua facoltà creativa e nella capacità di costruire il suo universo senza aiuti soprannaturali. Nell'Oratio di Pico della Mirandola l'uomo è definito come lo scultore che deve ricavare la forma della realtà naturale, concetto che è presente anche nella Theologia Platonica di Marsilio Ficino, il concetto di “stato ideale” nasce dalla tradizione filosofica trasferendosi al concetto di “città ideale”.

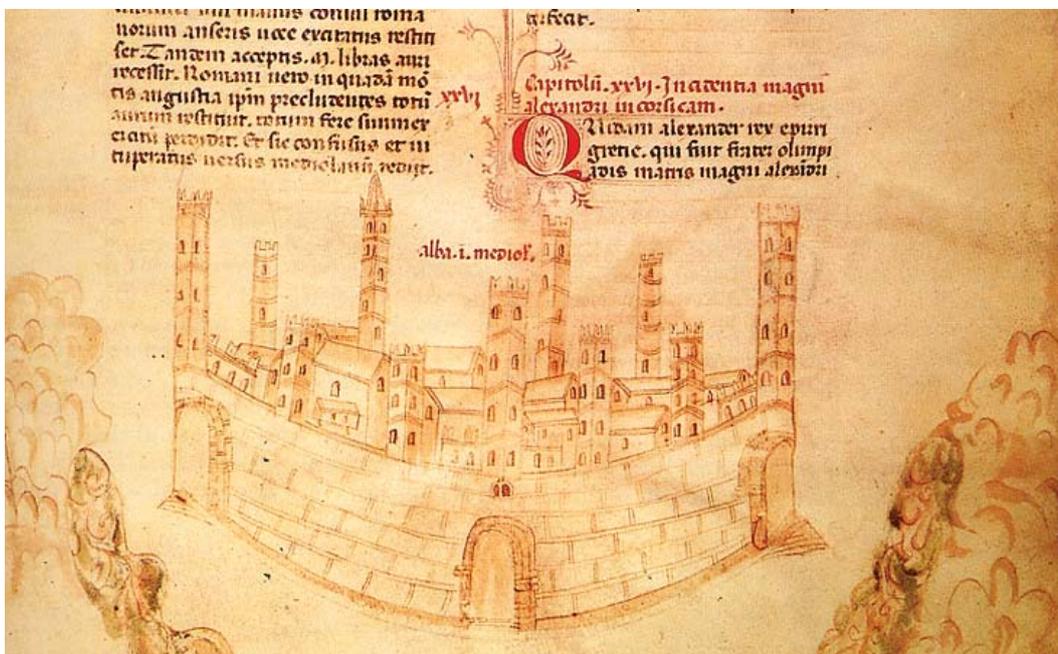
Con la “scoperta” delle regole della prospettiva ed il ritorno alla pianta centrale mutano i rapporti spazio-temporali, sia nell'architettura sia nell'organizzazione urbana; la ricerca espressiva produce un linguaggio colto il quale si contrappone a quello popolare che caratterizza forma e spazi della città medievale.

L'urbanistica dell'umanesimo e del rinascimento è fondamentale un'urbanistica teorica che si esprime nei trattati e nei progetti unitari delle molte “città ideali”, per lo più destinate a rimanere sulla carta.



L'organizzazione dello spazio dell'uomo è fondata sui principi di uguaglianza e di vita comunitaria e ricerca la visibilità del potere portando lo spazio dalla "scala umana" alla "scala del grandioso".

Nel Quattrocento, per la prima volta, Leonardo Bruni (1) accosta la struttura architettonica della città alla struttura politico-sociale che ha come fine l'armonia. Nelle raffigurazioni medievali si riscontra comunque un tentativo di dare un'immagine razionale della città ad esempio rappresentandola nel cerchio delle mura secondo l'ideale astratto della città di Dio e sempre nel tema di una bellezza simbolica, senza quindi una valutazione estetica e razionale degli spazi della città. (2)



Bonvesin della Riva Milano
1288
De Magnalibus Urbis
Mediolani –
descrizione di Milano

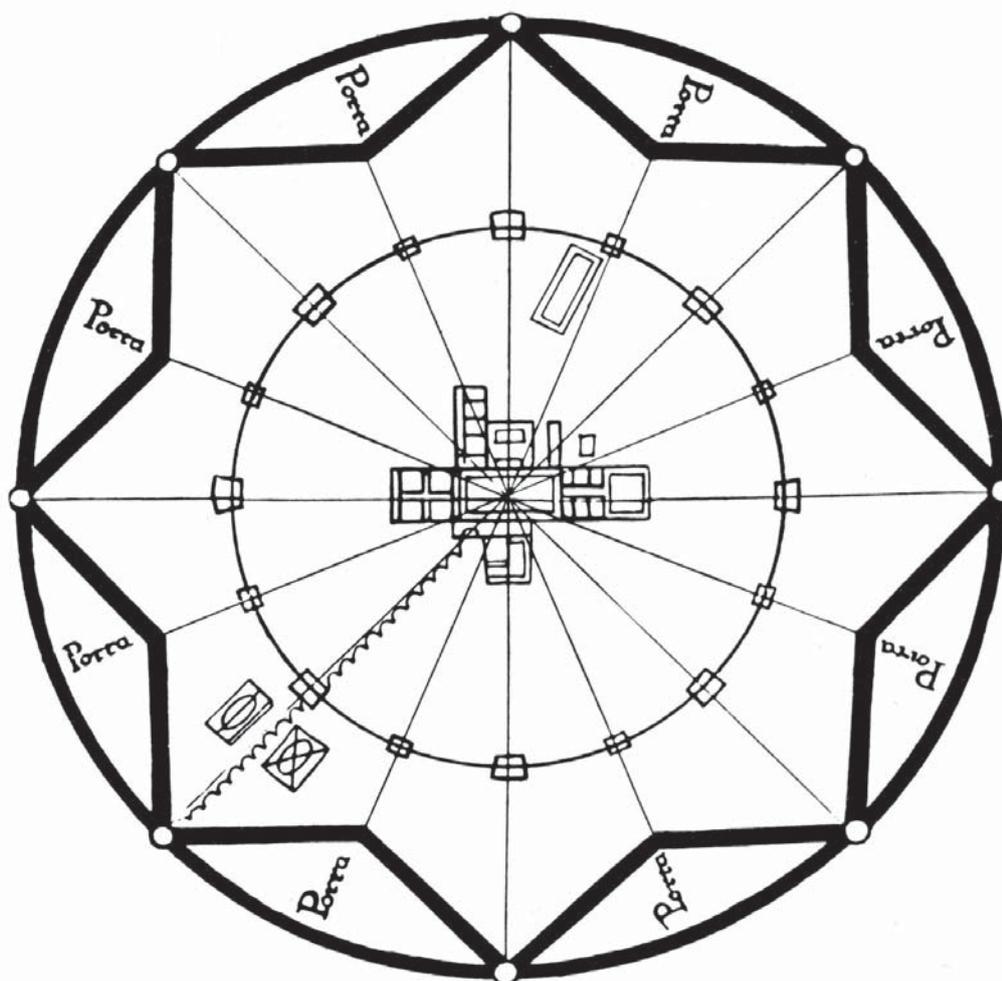


Ambrogio Lorenzetti
Buon Governo, affresco nel
Palazzo di Siena



La bellezza della città medievale è nella sua posizione e nella qualità delle costruzioni, non nella sua concezione generale .(3)

Pienza, Ferrara, Urbino, Venezia, Roma, Vicenza, Firenze, rappresentano quell'urbanistica dell'umanesimo e del rinascimento che si realizza attraverso piccoli frammenti, singoli edifici o episodi di rinnovamento urbano che si inseriscono come correttivi del disordine medievale.



Antonio Averlino detto il Filarete, ms Magliabechiano II, 140, f 43 .
Pianta di Sforzinda

Le città ideali urbinati descrivono una città, o meglio un luogo, un sito urbano immortalato in una prospettiva che spiega davanti agli occhi il ventaglio simmetrico delle sue linee di fuga. L'immagine di una piazza deserta, rettangolare, con la pavimentazione di marmo policromo e, ai lati, la facciata di un palazzo e di case borghesi. Una veduta architettonica connotata come "rinascimentale", dove lo sguardo, malgrado la semplicità





apparente di una costruzione soggetta a un punto di fuga unico, posto sull'asse medio del quadro, non riesce a trovare una sua collocazione fissa, ma deve spostarsi con avanzamenti alternati. Infatti lo sguardo è rinviato in continuazione dal centro ai lati ed è limitato nei suoi movimenti dall'angolo di osservazione molto aperto che sembra imposto dalla forma allungata della tavola e dalla struttura di quel che può sembrare un dispositivo scenico. L'immagine di queste città ideali non fa vedere nulla che non sia raccontabile: questo basta ad alcuni per qualificare come "astratto" il genere cui appartengono e per attribuirle, nello stesso tempo, un valore essenzialmente "decorativo e scenografico".

La prospettiva non è legge costante dello spirito umano ma un momento nella storia dell'idea dello spazio, non è un "metro" di rappresentazione "esatto" anzi, sappiamo bene che è una raffigurazione totalmente astratta dalla realtà effettivamente percepita dall'occhio umano, che è fatta anche da distorsioni ottiche e dalla variazione delle fonti luminose. La raffigurazione dello spazio che parte dalla elaborazione di un'idea astratta è quindi una raffigurazione ideale.

Le tre tavole di Urbino, Baltimora e Berlino costituiscono il campionario delle teorie architettoniche e urbane del 1400: piazza in prospettiva centrale, edifici pubblici, rivestimenti in romanico fiorentino, pavimentazione che "segna" la piazza, edifici monumentali classici, statue del buon governo, geometrie regolari.

La città ideale è proporzione, senso di armonia; la realtà (come scrive Pacioli) viene regolata da rapporti matematici e da proporzioni numeriche, risponde quindi ad esigenze funzionali con soluzioni estremamente razionali ed ordinate, predisponendo e distribuendo nel tessuto cittadino, con un attento studio della posizione e della prospettiva, i punti cardine della vita politica e sociale quali palazzi pubblici, piazze e fortificazioni.(4) Nelle città ideali la pittura è matematica, e come tale raffigura un mondo ideale, attraverso la prospettiva il pensiero si traduce in una costruzione della realtà. La raffigurazione non è pittorica ma matematica ed è fatta di linee e costruzioni matematiche ma anche da luci, ombre. Le immagini infatti sono sempre cristalline perché non viene preso in esame il colore "dell'aria" quindi la luce è sempre uniforme.

Nella "Laudatio Florentinae Urbis" di Leonardo Bruni si compie il primo

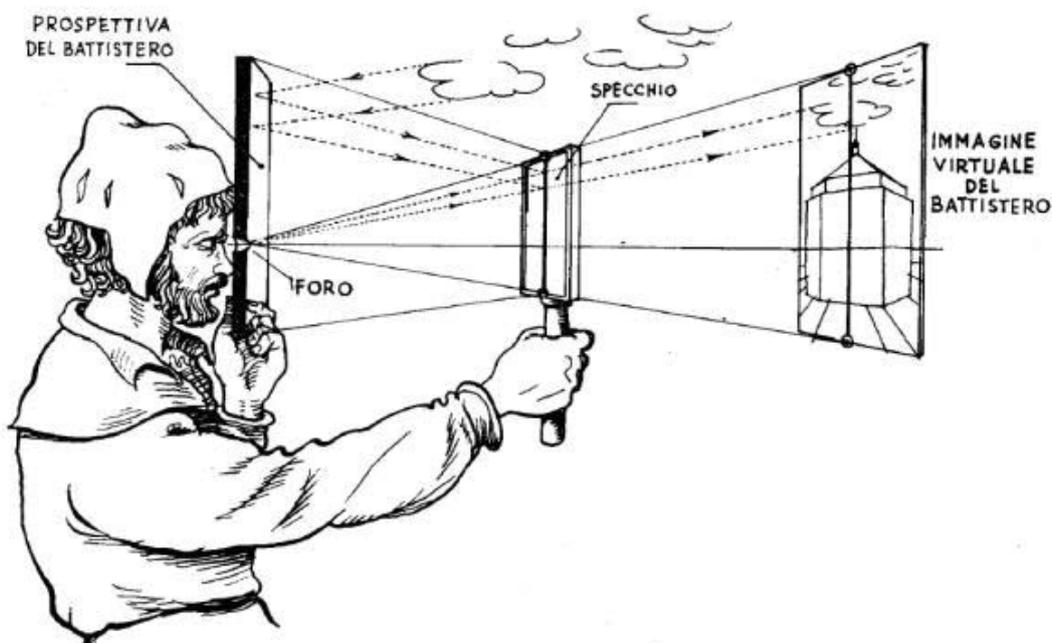




tentativo di scoprire le leggi dell'ottica e della prospettiva che fanno apparire il panorama fiorentino come una sola grande struttura scenica, qui la descrizione della città è più ampia ma abbandona la sovrabbondanza di dettagli insignificanti allo scopo di cogliere tratti strutturali cogliendo ciò che è razionale, simmetrico e suscettibile di essere calcolato in termini matematici.

Lo spazio dell'edificio non è più l'involucro medievale chiuso delle architetture ma è, come la cupola di Brunelleschi l'incontro di piani spaziali.

Le – Tavole di Brunelleschi – realizzate con la camera ottica, sono esempi della nuova concezione dello spazio rinascimentale, come spazio ideale, in una "riorganizzazione del mondo" attraverso uno spazio che ha come metro l'uomo, e appunto perché umano è frutto di un'idea astratta, non è raffigurazione delle realtà. Come afferma Garin, (5) la città ideale è la città razionale che va verso una rappresentazione scientifica della città, secondo matematica ossia secondo ragione.





Peraltro il compimento del pensiero che nasce da questa concezione ideale della realtà avrà il suo esito più compiuto nell'arte di Raffaello, nella sua sintesi di pensiero e immagine, che si verifica già nello Sposalizio della Vergine di Brera, ma soprattutto nella pienezza della sua arte nella stanza della Segnatura in Vaticano. Lo spazio diviene non solo razionalità ed equilibrio ma immagine di una concezione della realtà attraverso il pensiero umano, che ha il potere divino di ricreare le regole auree della natura.

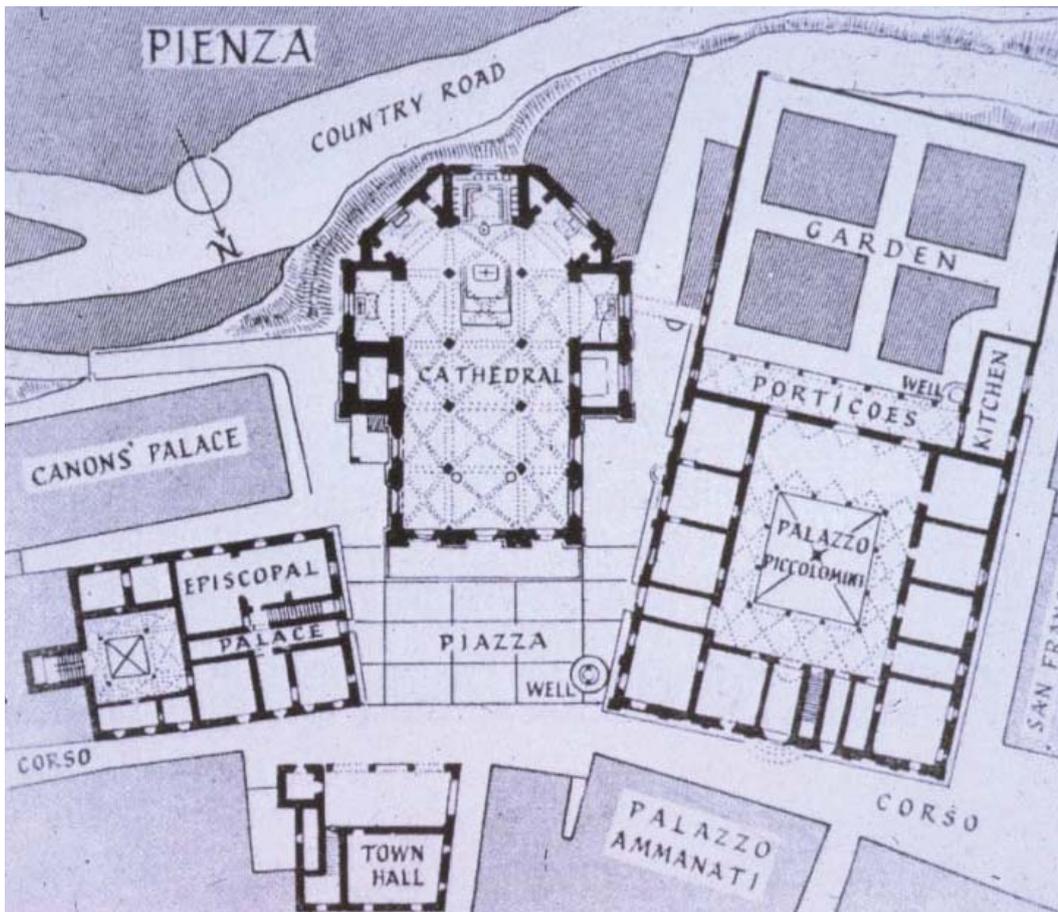
Fin dal XV secolo, il concetto di città ideale diventa sempre più presente nel dibattito culturale in diretto rapporto con l'evoluzione del dibattito artistico che parte dalla classicità e da una nuova visione dello spazio reale. Il tema della città ideale era già presente nelle speculazioni platoniche, tuttavia Platone affronta l'argomento secondo una concezione strettamente filosofica e politica e non dal punto di vista della struttura del tessuto urbano, anzi non ritiene che la regolarità dello spazio sia una prerogativa da perseguire tuttavia Platone mette in risalto la particolare dignità dell'architettura che si fonda sulla verità della geometria, l'idea dell'edificio concepito dall'architetto e ciò che dà forma alla realtà; questa concezione non può prescindere dall'idea della città e quindi della società espressa dalla politica del "signore illuminato". In pratica la forma della città è una espressione dello Stato e quindi del modo di governarlo. In ambito urbinato questa concezione trova la sua diretta incarnazione in un personaggio come Federico Da Montefeltro, che non a caso esprime nelle sue scelte posizioni particolarmente pragmatiche e tecniche.

Per le città ideali rinascimentali si deve sottolineare l'importanza che ha la signoria in questo periodo, perché i signori singoli saranno i primi committenti dei progetti delle città razionali. Un "alleanza" paritaria e quindi non subordinata tra signore e architetto. In fondo l'idea della città parte dal "dispotismo illuminato", il modello è il governo di Lorenzo de' Medici, l'uomo che incarna non solo i destini ma anche l'immagine della sua città, il suo ordine sociale e architettonico. Lorenzo era appoggiato dal popolo, il cui supporto era sancito dal furore suscitato dalla congiura dei Pazzi, l'immagine della Firenze medicea è il riflesso della sua politica. Federico, amico e nemico di Lorenzo, aveva in comune con lui il favore del popolo, anzi era l'unico principe la cui presa di potere nel 1444 era stata sancita da un patto con cittadini e dall'impegno di esercitare un governo





giusto e rispettoso dell'interesse dei sudditi e dei loro antichi privilegi . Federico prese molto sul serio il patto con i suoi cittadini e il suo governo fu illuminato. Questo rapporto di reciproca fiducia è chiaro nella struttura del palazzo, che non ha barriere difensive ma è aperto sulla realtà urbana, in cui si compenetra per mezzo della facciata a due ali che abbraccia la piazza, una struttura che per se stessa presuppone l'accordo e l'armonia con la città. Un concetto fondamentale è la connessione dell'immagine della città con un perfetto ordine sociale. E' da sottolineare nuovamente il rapporto tra il governo illuminato e giusto, rispettose delle libertà dei cittadini e quindi in grado di creare una società pacifica e armoniosa, con l'immagine della città , nella razionalità della sua concezione ma soprattutto nel riflettere l'armonia che da origine al suo valore estetico. La rielaborazione dello spazio urbanistico per Brunelleschi e Alberti deve essere coordinata attraverso la veduta prospettica e proprio le piazze di Urbino e Pienza rappresentano chiari esempi della costruzione prospettica dello spazio urbano.



Pianta di Piazza Pio II,
Pienza





La prospettiva rinascimentale è alla base della costruzione dello spazio reale e le tre tavole di Urbino, Berlino e Baltimora, nate sicuramente in ambito urbinato, rappresentano un esempio perfetto dell'incontro tra prospettiva e urbanistica per cui l'utopia della città ideale è il punto di incastro tra il pensiero politico e il pensiero estetico. Nell'evoluzione del concetto della città ideale organica, in un senso strettamente urbanistico, è Leon Battista Alberti che con il *De Aedificatoria* definisce la funzione della progettazione, partendo da concetti di sorprendente modernità: l'*Utilitas* – ogni edificio deve rispondere alla funzione per cui è stato concepito, la *Flamitas* – il rapporto costante con la classicità e soprattutto la *Venustas* – unione armoniosa delle parti. Alberti qui afferma che "architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente



"Città ideale", le tre tavole urbinati





e realizzare praticamente” partendo dalla razionalità matematica e dalla “misura” intesa come forma concettuale della nuova idea di bellezza fondata sulla proporzione e sulla “unità” geometrica per il controllo della forma. Non a caso intercorre uno stretto rapporto fra Federico e l’Alberti, i cui concetti si rispecchiano nel più importante edificio realizzato da Federico, il Palazzo Ducale di Urbino, che verrà definito da Baldassarre Castiglione una “città in forma di palazzo”.

E’ stato analizzato il rapporto tra le tre immagini delle tre “Città ideali” e la realtà di spazi e palazzi romani e fiorentini, analogie in certi casi lampanti, ma non sta in questo il significato delle famose tavole, non cioè nella idealizzazione di immagini reali. C’è chi ipotizza un rapporto stretto tra le tre immagini con i progetti di Alberti per la zona del Vaticano e per la piazza della Basilica vaticana.(6)

Alla corte di Urbino e al suo “Rinascimento matematico”, secondo la definizione di Chastel, è legata una visione, teorizzata dal grande matematico Luca Pacioli, per la quale la realtà data dalla creazione divina è regolata dai rapporti matematici, dalle proporzioni numeriche che rappresentano quindi la misura divina della realtà visibile e sulle quali si deve basare l’uomo nel riprodurre la realtà stessa soprattutto nel ricreare lo spazio reale dell’architettura, nei rapporti interni degli spazi edificati e nel loro rapporto volumetrico con altri edifici. In questo modo può creare un’immagine che rifletta l’idea con la quale Dio ha improntato la creazione della natura, in rapporto con la tesi agostiniana che considerava le idee platoniche come pensieri divini

Razionalità ed egemonia politica – La tavola di Urbino riflette l’idea dell’agorà aristotelica, una grande piazza delineata da palazzi a destra e a sinistra, al centro è un tempio a pianta centrale sovrastato da una lanterna a cui si può accedere da una porta semiaperta che conduce all’interno. Questo dipinto sembra voler rappresentare il modello ideale a “scacchiera” come modello di assoluta perfezione della città rinascimentale, modello sottolineato dal disegno del pavimento a riquadri e dagli edifici collocati secondo intervalli di spazio regolari, in maniera simmetrica e trasversale rispetto al centro dell’immagine, che è rappresentato da un edificio classico di forma circolare, riprendendo qui i temi fondamentali della geometria spaziale e dei rapporti tra le forme e le proporzioni.





L'armonia della città è espressa nella tavola di Baltimora al di là delle architetture, dalle quattro figure allegoriche poste sulle colonne che inquadrano la fontana centrale su cui si erge Eros alzato su una sfera. Le statue rappresentano Giustizia, Temperanza, Abbondanza e Fortitudine. Il portico della tavola di Berlino appare come una citazione meditata di quello rappresentato nella "Flagellazione" di Piero Della Francesca.



Flagellazione di Cristo-
1444-1470
Piero Della Francesca-
Galleria nazionale delle
Marche, Urbino

Le piazze e gli edifici dunque rappresentati nelle tre prospettive, nelle loro variazioni sono tutti concepiti nello spirito umanistico del XV secolo e rappresentati nel suo idioma architettonico. Ci sono i monumenti dell'antichità, così come sono stati classificati dagli umanisti del tempo, Flavio Biondi per esempio, in tre o quattro categorie principali: teatri, archi trionfali, templi. Ci sono anche edifici pubblici, ecclesiastici e secolari, secondo i dettami della teoria architettonica del XV secolo: una chiesa importante, la cattedrale – la rotonda monumentale con il colonnato che domina la tavola di Urbino; accanto a questa la facciata di una basilica, i tribunali; grandiosi palazzi per ospitare degnamente i capi dell'amministrazione civica e i loro uffici; una piazza che circonda la cattedrale, un'altra che fronteggia la basilica. E ancora, nella tavola di Baltimora attraverso un arco trionfale si





entra in un ampio foro sistemato con colonne onorarie, presumibilmente – secondo Alberti – il luogo di incontro dei petras togati. Le facciate dei palazzi e delle chiese sono articolate in doppi e tripli ordini sovrapposti ora di lesene, singole, appaiate o delimitanti in modo alternato campate più o meno ampie; ora di colonne incassate o di semicolonne combinate con archi ciechi sostenuti da semipilastri. Portici aperti al pianoterra dei palazzi, formati da colonne e pilastri trabeati oppure da arcate che poggiano su pilastri. Una loggia, a colonne e trabeata, circonda l'attico di un palazzo. Finestre rettangolari o centinate, sono messe in rilievo da cornici profilate, quelle rettangolari sormontate a volte da un fiorone. Dal cornicione superiore si elevano bassi timpani fiancheggiati da piedistalli squadrati – le arulae dell'Alberti – destinati a sostenere statue. La pavimentazione delle piazze è in opus sectile di marmi colorati disposti in grandi schemi prospettici. In tutte e tre le tavole i palazzi sembrano un campionario di un vocabolario architettonico albertiano e post-albertiano. (7)

Note e bibliografia

- (1) H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e tirannide*, ed. it. a cura di R. Pecchioli, Firenze 1970 (ed. originale, *The crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1955)
- (2) E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1972
- (3) G. C. Argan, M. Fagiolo, *Il processo dell'urbanizzazione*, in *Storia d'Italia*, vol I, Torino 1972
- (4) A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino 1964 (ed. originale, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959)
- (5) E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1972
- (6) F. Camerotta, *Leon Battista Alberti e le scienze matematiche*, in *L'uomo del Rinascimento e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006, catalogo della mostra
- (7) R. Krautheimer, *The Tragic and comic scene of the renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, in *"Gazette des Beaux arts"* XXXIII, 1948





Capitolo 2

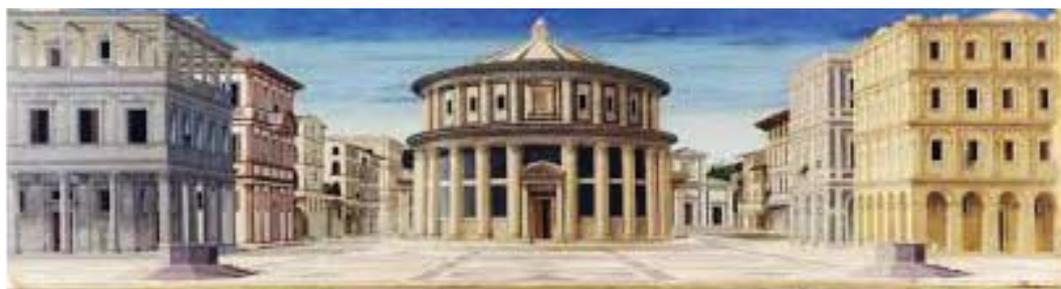
pag 18





capitolo 2

“La Tavola di Urbino”



La Città Ideale, tempera su tavola cm 67x239, 4x3,7 (misure max. del supporto ligneo, in grandissima parte coincidente con la superficie dipinta), Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D37, Urbino

Una luce essenziale la troviamo nella tavola di Urbino: non sappiamo niente della tavola, ne ignoriamo la committenza ma ostinatamente negli ultimi cinquant'anni è stata indicata con il titolo di “Città ideale” e con le altre tavole di Baltimora e Berlino, costituisce un gruppo enigmatico per ciò che concerne il soggetto.

Un'unica tavola di pioppo, con l'aggiunta superiore di un listello in due parti, inchiodato alla medesima, compone il supporto del dipinto; che dobbiamo ritenere giunto a noi nelle misure originali (come dimostra il margine di preparazione non coperto dalla pittura nella parte superiore e la smussatura inferiore operata a pialla). Grazie all'impronta dei chiodi nel retro e alla scarnitura del verso, si evidenziano le tracce di due traverse, probabilmente funzionali all'inserimento in una struttura composita.

La tavola di Urbino, diversamente da quella di Baltimora e di Berlino, è l'unica ad aver conservato un legame fisico con il contesto di base, il fatto che essa sia rimasta sempre ad Urbino è il primo sicuro indizio in favore dell'assunto che la città feltresca è la sua sede, infatti diverse e molteplici sono le ragioni che legano le tre prospettive ad Urbino e numerosi sono stati gli studiosi che si sono cimentati nel tentativo di spiegarle. Vi è una perfetta rispondenza fra le immagini dipinte e l'ambiente urbinato, intendendo la corte di Federico da Montefeltro, conte e duca della città e del suo piccolo Stato all'intorno, dal 1444 al 1482. Il clima, il tenore, l'atmosfera di quell'epoca





è ancora presente nelle forme di Palazzo Ducale, che rappresenta l'opera massima voluta da Federico.

A luce radente è visibile il disegno geometrico inciso nella preparazione, soprattutto nelle zone di "pentimento" e mutazione in corso di stesura, come il palazzo giallino a destra in cui è cambiata la misura e l'estensione delle arcate, o il pavimento i cui riquadri ricevevano una puntuale suddivisione a spicchi disattesa nel riempimento a colore. Un disegno di base è poi tracciato con segno sottile un po' ovunque, e le indagini diagnostiche discusse a margine ne danno conto. Altri "pentimenti" sono visibili ad occhio nudo; si tratta in realtà di porzioni di non finito come un paio di comignoli in cima ai tetti dei palazzi "borghesi". Sono tutti dati preziosi che sottendono una gestazione lunga e complessa, ed hanno indotto ad ipotizzare più attori a comporre la scena. La possibilità che il dipinto sia riconoscibile nelle attestazioni documentate è stata variamente valutata dagli studiosi – soprattutto gli inventari di palazzo ducale – rimane purtroppo un margine di incertezza per cui la prima attestazione sicura del dipinto è il referto di Michelangelo Dolci del 1775 che ha modo di ammirarla nel convento delle monache di Santa Chiara e, senza alcuna incertezza, pronuncia il nome di Bramante lasciando intendere che una lunga e consolidata tradizione affiancava pacificamente l'opera al celebre architetto urbinato.

La tavola con veduta prospettica, rigorosamente centrale, di una piazza deserta è diventata il simbolo del Rinascimento urbinato ma è anche stata strumentalizzata e abusata grazie alla sua facile riproduzione, è stata manipolata nei margini e nelle sue proporzioni, si è prestata spesso alla funzione di fondale e come tale è approdata su tutti i mezzi di comunicazione. Nonostante questa "inflazione visiva", non ha perso nulla del suo valore e fascino.

La tavola urbinato inizia ad essere nota e studiata ai primi dell'Ottocento, al momento in cui i conoscitori si mettono alla ricerca delle tracce del giovane Raffaello in patria. Precocemente viene messa in relazione con il passato più illustre della città con l'epoca d'oro: il rinascimento federiciano; ed i primi nomi che si preannunciano sono quelli di Baccio Pontelli (1) - già ritenuto autore delle tarsie dello studiolo - e di Piero Della Francesca (2). Risultano ad un tempo molto intrigante le tracce di iscrizioni (sugli acroteri dei palazzi in primo piano) che vengano interpretate come sigla di Mastro





Giorgio Andreoli da Gubbio (3) – grande ceramista di cui non si conoscono altre forme di dipinti – e finalmente con la “firma” di Luciano Laureana (4) accompagnata dalla data 1470 o anni successivi (l’ultima cifra non è chiara). La scoperta si deve a Cornelio Budinich, sorretto dalla lettura del Baldi, che narra di “certe tavolette” con su scritto il nome di Laurana in caratteri schiavoni (Baldi 1590, ed 2010, pag 71).

Il dipinto della Città ideale è conservato nella camera detta del “guardaroba” di Palazzo Ducale, situata subito dopo lo studiolo questo implica una petizione di principio, sebbene essa trovi una certa giustificazione nei documenti antichi che testimoniano la presenza, in una stanza vicina, sotto forma di una tavola allungata (“un quadro lungo”), di una “prospettiva antica ma bella” che un inventario del 1599 attribuiva a Fra Carnevale. (5) Fra Carnevale rappresenta oggi per noi solo un nome, ma Vasari affermava che Bramante, ancora bambino, aveva studiato le sue opere, a lui inoltre alcuni attribuirebbero sia la Nascita al tempio del museo di Boston (6), le famose “tavole Barberini”, conservate negli Stati Uniti e caratterizzate dall’apparato molto sviluppato e sofisticato che serve da cornice alla scena.

Supponiamo che le tre tavole siano state dipinte a Urbino, mentre Federico da Montefeltro era ancora in vita o poco dopo la sua morte, da uno qualsiasi degli artisti che il duca aveva saputo attirare nella sua impresa politica e nello stesso tempo costruttiva, o che aveva attirato nell’ambito delle attività raffinate di cui si diletta una corte posta nel luogo che egli aveva concepito in suo onore e dove il ricordo della sua virtù era rimasto singolarmente presente. Egli, come si legge nel Cortegiano (7), “nell’aspero sito di Urbino edificò un palazzo, secondo la opinione di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d’ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva”. In questo modo le suddette prospettive apparirebbero come il prodotto tipico di una cultura essenzialmente creatrice, che Arnaldo Bruschi è giunto a chiamare civiltà prospettiva (8), contraddistinta fin dall’inizio dalla personalità di Piero della Francesca, al quale si unirono presto Laurana, Francesco di Giorgio, Baccio Pontelli e altri ancora, e in seno alla quale si formarono uomini come Bramante e Raffaello. Oppure esse potrebbero essere state frutto di un momento successivo dell’ambiente urbinato, nel quale la riflessione ebbe un aspetto più importante della sperimentazione, senza





per questo eliminarla del tutto. La teoria non è stata pertanto assente dall'epoca dominata dalla figura del duca Federico: è in suo onore che Piero della Francesca ha composto il *De Prospectiva Pingendi*, sebbene non l'abbia messo in circolazione che dopo la morte del suo committente. Possiamo inoltre pensare che l'immagine di una città di pianura circondata da colline scoscese sia stata fatta allo scopo di attrarre gli spiriti in un'epoca, come dirà Macchiavelli, nella quale il richiamo della vita facile spingeva gli uomini a uscire dai loro ritiri solitari. Bisogna però considerare che le tavole sono state anche attribuite all'ambiente fiorentino, collegate più o meno direttamente all'attività di architetti come Giuliano da Sangallo o Baccio d'Agnolo, dato che esse conterrebbero molteplici riferimenti di tipo archeologico alla Firenze del tempo (9). L'ipotesi di un origine fiorentina ha trovato in Alessandro Parronchi il suo sostenitore più sottile e anche sistematico. Basandosi su un passaggio della *Vita del Franciabigio* in cui Vasari racconta che questo pittore aveva concepito, in collaborazione con Rodolfo Ghirlandaio, un apparato scenico che comportava "due prospettive" per le commedie che furono rappresentate a Firenze durante i festeggiamenti in onore del matrimonio di Lorenzo De' Medici con Madeleine de la Tour d'Auvergne, nel settembre del 1518.

Nel celebre studio di Richard Krautherimer sulle prospettive urbinati sono analizzati diversi aspetti quali la materia di questi dipinti, il loro "soggetto" e quindi cosa rappresentano. Krautherimer osserva che queste tavole sono spesso disegnate, descritte, citate, invocate nella letteratura specializzata o come "prospettive architettoniche", o come progetti di scenari teatrali. Egli dunque non soltanto afferma che le due denominazioni non sono incompatibili dal momento che l'istituzione della scena prospettica detta "all'italiana" è dovuta principalmente agli architetti, ma intende anche provare che ci si trova davanti ad architetture teatrali. Le tavole in questione costituirebbero le prime rappresentazioni della "scena tragica" e della "scena comica" quali le ha descritte Serlio, ispirandosi tanto ai disegni del suo maestro Peruzzi quanto al testo di Vitruvio. Secondo quest'ultimo, infatti, differenti tipi di scena si distinguono dalle decorazioni che si adeguano pur nella loro differenza, a una regola o a una regione precisa. Confermamente alla traduzione di Perrault, la tavola di Baltimora si distinguerebbe per l'apparenza nobile e austera dei palazzi "all'antica", cinti





da frontoni, che incorniciano una piazzetta ornata da colonne sormontate da statue e per l'esibizione di un vero e proprio museo di architettura antica: un anfiteatro, un arco di trionfo, perfino un tempio ottagonale rivestito di marmi intarsiati che fa pensare al primo Rinascimento fiorentino. La città ideale di Urbino si caratterizzerebbe, invece, per l'assenza di decorazioni nella maggior parte delle facciate, per l'apertura di una grande loggia al piano superiore del palazzo che si trova a sinistra, in primo piano, per la presenza, al centro della composizione, di un edificio circolare, nel quale Krautherimer riconosce senza esitazioni un macellum, un mercato coperto alla romana, in conformità con la definizione di Vitruvio secondo la quale "la decorazione della scena comica rappresenta delle case private, con i balconi e le imposte disposti come in costruzioni comuni e ordinarie". Dell'architettura e della scenografia, se è vero che l'una e l'altra possono, al limite, confondersi; (10) lo si osserva in un disegno di Peruzzi, conservato agli Uffizi, che, pur rappresentando una scena teatrale, sembra tuttavia far parte anche del genere delle vedute architettoniche.

Nonostante non sia possibile confrontare la tavola ad altri dipinti certi, la candidatura di Laureana trova numerosi sostenitori. Piero Della Francesca è però l'artista che raccoglie maggiori preferenze. Ma sono stati fatti tanti altri nomi come Giuliano Sangallo, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Leon Battista Alberti. Nella sterminata letteratura che circonda le tre tavole prospettiche si sono affacciati altri nomi come Filippo Lippi, la critica più recente si è però poco sbilanciata in favore di artisti conosciuti, preferendo intestazioni come Pittore centroitaliano, Fiorentino, Toscano, Urbinate se non addirittura optando per Anonimo.



La Rotonda, particolare della Tavola di Urbino





E' il tempio al centro della piazza e della costruzione prospettica, un edificio mai costruito ma notissimo. Il successo di questa tavola è probabilmente da attribuire al fatto che si presenta come un concentrato di idee e pratiche introdotte nella nuova arte del Quattrocento: un edificio circolare il cui centro non a caso coincide con il punto di fuga verso il quale convergono le linee che governano l'immagine. Più che un architettura un simbolo . Spesso gli studi sull'architettura dell'epoca indicano nella chiesa a pianta centrale il tipo prediletto da umanisti e architetti, per la sua connotazione antiquaria, per l'esistenza di esempi tardo-antichi e medievali, e perché, come è stato più volte rilevato, nella cultura e nella religiosità umanistica l'impianto centrico poteva, meglio di una tradizionale che era longitudinale, manifestare simbolicamente attraverso le sue forme complesse realtà cosmiche, filosofiche e teologiche. Alberti si limitava a constatare come " in natura prevalga la forma circolare", e a elencare una serie di figure geometriche che si ricavano dal cerchio.(11)

La grande piazza rappresentata è lastricata secondo una intelaiatura geometrica che determina la veduta prospettica. Costituisce il reticolo in base al quale sono innalzate le architetture, ed è per questo che tutte le linee sono pedantemente incise nella preparazione (non altrettanto pedantemente seguite nella stesura pittorica). (12)E' chiaramente visibile, meglio se a luce radente, il disegno geometrico inciso nella preparazione, soprattutto nel pavimento e nel portico del primo edificio a destra, in cui i segni non coincidono con la pittura, rivelano i cosiddetti "pentimenti"; le arcate del portico erano state progettate più basse, leggermente spostate verso il centro del dipinto; i riquadri del pavimento erano tutti preparati col disegno dell'ottagono suddiviso a spicchi, nella pittura ripreso solo in alcuno di essi. La scacchiera, con l'intersecarsi di pietre policrome (addirittura sembra trattarsi di marmi) determina e misura lo spazio; gli edifici sono posizionati come gli "scacchi" ma, a differenza dei pezzi da gioco, è la loro immobilità a stabilire la perfezione della veduta. La correttezza della rappresentazione è strettamente dipendente dalla possibilità di ricostruzione in pianta dell'immagine; è palese che dietro alla placida visione di questa piazza sia tutta l'ampia e difficile problematica legata alla prospettiva, da Brunelleschi almeno (2 tavolette fiorentine del Battistero e Piazza della Signoria) (13) e Piero Della Francesca (manuale De





Prospettiva Pingendi).

Alcuni elementi esemplari della tavola rivelano la complessità dei problemi ai quali vanno incontro gli storici. Il primo problema per le facciate dei palazzi in primo piano riguarda il principio della campata ritmica "all'antica", introdotto da Leon Battista Alberti nel palazzo Rucellai, costruito sulle sue planimetrie a Firenze da Bernardino Rossellino, dal 1447 al 1451. Schema di cui Laurana ha ripreso il modulo nella corte d'onore del palazzo di Urbino, ma che conosce qui uno sviluppo nuovo nel palazzo di destra; le campate sono separate a ogni piano non più da un pilastro, ma da una semicolonna posta davanti, simile ad un pilastro poco profondo ma abbastanza largo che sostiene la linea di imposta da una parte e dall'altra degli archi sovrastanti le finestre. Si tratta di un motivo che non si ripeterà spesso nelle costruzioni architettoniche che risalgono a prima della fine del XV secolo o addirittura all'inizio del XVI, come testimonia la facciata del Palazzo Cocchi a Piazza Santa Croce, attribuito a Baccio d'Agnolo per alcuni e a Giuliano da Sangallo per molti altri. (14)



Palazzo
Cocchi-Serristori-Agostini
Piazza Santa Croce, Firenze





Il secondo problema riguarda poi la grande loggia esterna che si apre al livello superiore del palazzo situato a sinistra, in primo piano; è anche questo un motivo che apparirà solo all'inizio del XVI secolo nell'architettura urbana a Firenze e nel contesto di una disposizione della facciata di carattere molto più arcaico rispetto a quanto non sia qui. E' il caso anche del palazzo Guadagni, in piazza Santo Spirito (costruito nel 1503 – 1506 probabilmente da Cronaca) e del palazzo Nicollino, in via della Spada, costruito nel 1550 sui disegni di Baccio d'Agnolo. La loggia, o come era chiamata allora la pergola, produceva un grande effetto in un teatro, secondo quanto afferma Serlio. Essa dava la possibilità di scorgere in trasparenza, attraverso la massa di un edificio posto in primo piano, quella di una costruzione della stessa altezza che si trovava dietro a questo; permetteva inoltre di intravedere attraverso gli scorci e dava vita ad un gioco di cornici aggettanti che giravano seguendo gli angoli e si susseguivano lungo una linea continua da un edificio all'altro, sia che essi fossero costruiti sia che fossero soltanto dipinti sulla tela del fondo. Altro problema per gli storici è la soluzione molto originale dell'articolazione in perpendicolare delle due facciate trattate "all'antica". Il palazzo Rucellai di Alberti presenta solo l'inizio di una facciata laterale il cui pilastro d'angolo fa corpo unico con quello della facciata sulla strada. Quanto al palazzo Piccolomini, costruito sullo stesso modello da Rossellino a Pienza – la città ideale realizzata – la facciata all'antica che sta accanto alla loggia a tre piani che s'apre sulla vallata è semplicemente accostata alla prima, dato che la cornice si interrompe improvvisamente per far posto ad un tetto aggettante. A Firenze prevarrà la formula arcaizzante dei bugnati d'angolo (che ritroviamo nel palazzo Guadagni); il problema si presenta qui invece nel modo più chiaro, sotto forma di due soluzioni architettoniche che sono oggetto di una presentazione simmetrica: o l'angolo viene contraddistinto da un falso pilone costituito da due pilastri che si incontrano ad angolo retto, come nel palazzo Rucellai, soluzione che il pittore ha adottato per i due palazzi di sinistra; oppure le campate esterne sono leggermente arretrate rispetto all'angolo del muro che si mostra a nudo nell'interstizio tra due colonne o pilastri. Laurana è ricorso a questa soluzione che prevale nei palazzi di destra nella corte d'onore del Palazzo; la sua novità sta nell'applicazione all'esterno di un edificio e su un angolo aggettante invece che su uno rientrante. L'ennesimo problema riguarda la





facciata della basilica che si intravede in fondo alla piazza, mezzo nascosta dalla massa dell'edificio circolare che ne occupa il centro; le sue decorazioni di marmo policromo fanno pensare a quelle della Madonna delle Carceri a Prato e la sua forma a un disegno di Giuliano da Sangallo che ne fu l'architetto.



Basilica di Santa Maria delle Carceri, Giuliano da Sangallo, Prato.





Da qui nasce l'idea di avvicinare la tavola alla cerchia di Sangallo, questa ipotesi è stata avanzata per la prima volta da C. Huelsen, alla vista di un disegno che figura nella raccolta di Sangallo, (15) ipotizzando che egli l'abbia dipinta di sua mano, o che l'abbia fatto un altro a partire da un suo disegno. A seconda che si propenda per Laurana (morto intorno al 1502), o per un architetto della generazione di Sangallo (morto nel 1515), la data in cui la tavola è stata dipinta dovrebbe essere spostata indietro o in avanti nel tempo: gli anni Settanta, se si tratta di Laurana; verso il 1500, e anche più tardi, se accettiamo l'ipotesi di Sangallo. In ogni caso il quadro colpirà per la sua precocità, tanto da apparire un'opera "d'avanguardia", un'opera di una personalità di primo piano, che pone per questo dei problemi specifici. Questa tavola, la prima rappresentazione della "scena comica" di cui Serlio riprenderà la definizione da Vitruvio, sarebbe stata, settanta o settantacinque anni dopo, veramente una testa di serie, di una serie anch'essa in rapporto con l'architettura, per mezzo del teatro. Nessuno può negare che questa città ideale, che questo scorcio, o questa veduta di una disposizione urbana allora senza esempi nella realtà, presenti simultaneamente le sembianze di una scena teatrale. Sarebbe una scena teatrale "all'italiana", che trae dalla prospettiva il suo carattere illusorio. Certamente il tutto dipende dalla natura stessa del dispositivo prospettico, e dal compito che Alberti assegnava al pittore: quello di costruire la scena sulla quale, la storia che costituisce lo scopo della pittura, verrebbe a essere rappresentata. L'impressione di "teatralità" è rafforzata dalla conformazione del luogo, con le sue due ali laterali, a imitazione – così come dice Alberti della struttura delle costruzioni adibite agli spettacoli – delle schiere di un esercito pronto a combattere. (16) Questa impressione è rafforzata dall'assenza in questo quadro di ogni presenza umana.. La sua assenza o la sua imminente entrata, segnalata dai due piccioni posti sul cornicione del palazzo in primo piano a destra. Dunque un deserto architettonico; e non si capisce se il tempo abbia lasciato dei segni in questa architettura, se essa sia stata esposta all'invasione delle acque o della sabbia, o a quella di una vegetazione, estremamente discreta, con l'eccezione di una pianta un po' fuori luogo, a una finestra, accanto ai due volatili. Un deserto, ma dove tutto parla dell'uomo, a cominciare – senza considerare la stessa architettura, che risulta come la traccia più evidente di quest'ultimo – dalla





ricorrenza continua del motivo della porta o della finestra, aperta, chiusa, o solo socchiusa: è questa una delle caratteristiche che principalmente attraggono l'attenzione.

Il genere delle "vedute urbane in prospettiva" - così le chiama André Chastel - al quale appartengono sia le prospettive urbane sia altre numerose tavole a intarsio o parti anteriori di cassone, non era automaticamente destinato al teatro. Il contesto storico sembra imporre un riferimento allo spettacolo della strada piuttosto che a quello del teatro. Secondo Chastel, questo tipo di dipinti avrebbe avuto lo scopo di valorizzare, per fini rappresentativi, lo spazio della città: " Si tratta insomma di arrivare tramite il gioco della prospettiva a definire un luogo solenne, nobilitato da forti riferimenti architettonici, a suggerire uno spazio singolare, cristallino, delimitato all'interno della città, fatto per i cortei. (17). Infatti la città è il luogo della festa, del divertimento, della mascherata, di una commedia e di una tragedia, quotidiana e sempre rinnovata.

Il primo palazzo di sinistra è caratterizzato dal colore grigio del paramento che sottintende la cosiddetta pietra serena (la tipica arenaria grigia portata alla ribalta da Brunelleschi che la impiegò nelle sue maggiori realizzazioni architettoniche usandola come "mezzo di contrasto" a identificare le strutture, le modanature, gli oggetti, nei confronti delle murature intonacate di chiaro) (18). Il palazzo si caratterizza per il triplice impiego dell'ordine composto trabeato, su tre piani, a ritmare due vuoti e un pieno: un portico su gradini al pian terreno , il piano nobile compatto e scandito da lesene, il piano secondo "scavato" da un loggiato. L'orditura segue i precetti albertiani: il portico e il verone girano su colonne a fusto liscio e pilastri angolari, a sorreggere una travatura rettilinea; le porte, al pian terreno sono sormontate dalle caratteristiche finestre quadrangole incorniciate; nel verone presentano un fregio fogliaceo al di sopra della cornice e così tutte le finestre, farcite dallo stesso fregio anche sotto il davanzale (19). L'impostazione del pianterreno induce ad un confronto col cortile di Palazzo Ducale, dove simili colonne lisce sostengono la bellissima sequenza di arcate. Va sottolineata l'esigenza di rafforzare l'angolo con un pilastro quadrato, che sottintende l'acuta osservazione del celebre pilastro ad L in luogo della colonna isolata in angolo che distingue il cortile di Laureana dai palazzi fiorentini contemporanei o più antichi: l'articolazione del pilastro





(del cortile), che raddoppia la soluzione terminale del brunelleschiano portico degli Innocenti accostando due semicolonne ai latii di una coppia di paraste maggiori distaccate in un angolo e , al piano superiore, paraste e contro paraste, è stata a lungo celebrata per equilibrio, chiarezza e solidarietà nell'inquadrare i lati porticati. (20)

I capitelli del pian terreno osservano la tipologia composita con l'innesto di due palmette fra una doppia esse, detti anche capitelli "italici" a sigma; essi ricordano i capitelli del portico di San Domenico (21) e ritornano simili nella prima loggia fra i torricini e sui piedritti di una finestra che si affaccia sul giardino pensile (qui le palmette hanno sostituito anche gli acanti dell'angolo) (22). Nei due piani superiori – seguendo la consueta semplificazione dell'ordine come nel cortile di palazzo ducale – le paraste sostengono capitelli di tipo ionico, con abaco incurvato, volute depresse e (quasi misere) cinque scannellature sopra il corallino, trattasi della semplificazione di un capitello assai diffuso ne Quattrocento tanto nell'architettura che nella pittura. Oltre il cornicione si elevano ampi frontoni triangolari, scanditi da basi modanati quadrangolari, secondo un partito che ritroveremo in tutti e cinque i palazzi "neo-classici"; a detta di Francesco Paolo Fiore gli acroteri "richiamano simili soluzioni adottate da Giuliano Da Sangallo nei suoi disegni dall'antico (23). L'articolazione su tre piani del palazzo si ripropone nell'edificio di sinistra intarsiato nella porta della stanza della Duchessa (cat. 4.1.), salvo il fatto che qui il portico inferiore è articolato in arcate impostate su pilastri; Massimo Ferretti commenta: "Arnaldo Bruschi ha riconosciuto in un palazzo intarsiato su una delle porte urbinati un impianto simile a quello che Bramante adotterà nel cortile inferiore del Belvedere. Non solo è un'anticipazione, di nuovo, un indizio che l'immaginazione ha preceduto la realtà, ma un vettore coerente, indirizzato verso l'opera capitale per la definizione dello spazio dello spettacolo, dello spazio come spettacolo. (24). Il rapporto quindi con le tarsie di palazzo ducale, distribuite fra lo studiolo di Federico da Montefeltro e cinque grandi porte dislocate nell'appartamento del duca. Le porte , databili tra il 1474 e il 1482, contemplano cinque immagini di città, intarsiate sui due battenti che vanno veduti accostati, perché appunto unificati dalla prospettiva. A partire da noti studi di Andrè Chastel, le tarsie con vedute di città sono state ripetutamente messe in relazione ai tre dipinti ma Richard Krautheimer





ribalta il concetto: “ è stato affermato che le tavole imitano la tradizione delle tarsie, ma a me sembra proprio il contrario: certo i disegnatori dei dipinti e delle tarsie di Urbino hanno attinto alle stesse fonti, un’architettura umanistica ideale, presumibilmente della cerchia di Alberti. Le pitture sono solidamente radicate nei principi di quell’ambiente mentre le tarsie delle porte dell’appartamento ducale si impadroniscono di alcuni elementi del vocabolario, usandoli senza coerenza e, spesso, erroneamente. Con tutto ciò gli intarsiatori attivi ad Urbino nell’ottavo decennio del Quattrocento e in quello successivo, o chiunque abbia fatto i disegni per loro, ruppero quanto alle vedute architettoniche con le usanze della loro arte. Sono degli isolati rispetto ai contemporanei, allo stesso modo di coloro, o colui che progettò e dipinse i pannelli di cui ci occupiamo.”

Gli edifici in primo piano, più che dignitosi nella veste ben curata delle facciate, sono dei veri e propri “trattati di architettonici”, manuali che contengono esercizi di raffinata architettura, declinata, in chiave tettonica e strutturale, secondo tutte le possibili variazioni sul tema: il primo a sinistra è impostato come gli altri su un gradino che, sebbene modesto, distingue lo spazio pubblico della piazza da quello semipubblico del portico che “svuota” il piano terra; partendo dal basso verso l’alto, dunque, il fabbricato presenta un primo ordine di colonne con alta trabeazione e robusti pilastri angolari, un secondo livello più “pieno” ritmato da paraste, sempre con piloni angolari, e un terzo livello di nuovo alleggerito da un arioso terrazzo coperto, sorretto da esili colonne e pilastri quadrati angolari. La struttura complessiva dell’edificio appare così snella ed essenziale, da richiamare le architetture di Mies Van De Rohe e soprattutto la sua definizione di architettura: “Chiarezza strutturale portata alla sua espressione esatta”. In realtà , l’idea che la “verità” in architettura risieda essenzialmente nella sua logica costruttiva aveva già attraversato tutta la trattatistica francese, da Laugier a Viollet-le-Duc, da Choisy a Guadet, giungendo fino a Perret.

Tornando alla tavola di Urbino, gli edifici dipinti erano certamente destinati a cittadini altolocati o a importanti edifici pubblici; il primo sulla destra è più massiccio, ma rivela anch’esso – in bruno scuro su fondo ocre chiaro – la trama sui muri perimetrali di paraste e architravi, pura ipotesi concettuale di struttura unifilare che annulla otticamente le superfici murarie intermedie. Brunelleschi aveva sostanzialmente riproposto nelle sue chiese fiorentine





questo modello di articolazione muraria, fino alla perfezione di Cappella Pazzi; toccherà poi a Michelangelo proseguire su quella strada, raggiungendo insuperabili vette espressive come ad esempio nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

Il meccanismo di paraste e trabeazioni si ripete anche nell'ultimo edificio della quinta stradale di sinistra e nel secondo della quinta alla destra del "tempietto" centrale. Ma in questi due ultimi casi le paraste ortogonali non convergono in un unico pilone angolare, si staccano e arretrano rispetto allo spigolo, lasciando il collegamento tra le facciate affidato alle sole trabeazioni aggettanti: in questo modo il volume risulta "scomposto" nelle quattro facciate esterne. I rimanenti edifici sono di sapore medievale, con facciate murarie continue, segnate da semplici fasce marcapiano e da tetti a falde inclinate, coperti da tegole e proiettate in forte aggetto sulla facciata, talora con l'ausilio di elaborati mensoloni in legno. Il primo edificio a destra merita ancora una precisazione: sebbene apparentemente simile al successivo e a quelli simmetricamente disposti sul lato opposto, esso presenta in facciata, rispetto agli altri fabbricati "strutturati" prima descritti, una logica costruttiva completamente diversa. Costituito da tre piani piuttosto massici su solido portico di piano terra, è infatti realizzato in modo da far leggere nei prospetti un doppio ordine portante o meglio la sovrapposizione di due ipotesi strutturali virtualmente sfalsate in profondità: in arretrato, piloni con archi a reggere il peso greve dei carichi e, in primo piano, semicolonne con sovrapposta trabeazione con funzione puramente decorativa che rievoca il ricordo di un originario sistema trilitico rimasto nei secoli sostanzialmente immutato nei templi e nei principali edifici civili. La facciata rappresenta in realtà solo un fotogramma di una sequenza molto più lunga, quella che racconta la "lotta" combattuta tra il muro e la colonna.

Colpisce nell'edificio centrale, il tempietto, l'insolita copertura a cono, a fasce alternate, chiare e scure o meglio a settori chiari suddivisi da strette fasce scure concorrenti nella lanterna terminale. All'imposta esse corrispondono agli assi del doppio ordine di colonne corinzie, poste lungo il corpo base e il tamburo superiore arretrato. I settori chiari di copertura, così come le campate tra le colonne, sono in tutto ventiquattro, come le ore del giorno e della notte. Questa copertura quindi è liscia e conica e





non poliedrica e piramidale, riferimenti iconici fanno pensare che l'autori si possa essere ispirato alle tende militari, ancora più incredibile è l'assonanza con il padiglione circolare del Tempio del cielo di Pechino (1420 circa). Naturalmente se le colonne aggettano per più della metà l'effetto illusionistico del fusto apparentemente libero nello spazio si accentua: è quanto accade nell'edificio centrale. Le colonne a tre quarti nascondono quasi del tutto i retrostanti piloni, mentre la superficie muraria intermedia non si limita ad essere tagliata da una sottile striscia scura incassata lungo i bordi (come in San Miniato al Monte, nello stesso tempio Malatestiano o nella chiesetta che si intravede nello sfondo a destra del tempietto centrale), ma è tutta dipinta con una tonalità cupa che da l'impressione di un portico incassato. E' lo stesso colore che, per rendere più credibile l'inganno percettivo, segnala le "orbite vuote" di tutte le aperture spalancate sul buio degli interni, comprese le piccole finestre inserite negli intercolunni superiori, le uniche effettive, indispensabili all'illuminazione della parte centrale dell'aula templare. L'impressione che si vuol rendere è quella di un portico perimetrale colonnato con la parete interna in ombra, come disegnerà nei suoi quaderni di appunti Francesco Di Giorgio Martini e concretamente realizzerà a Roma Bramante diversi anni dopo nel suo tempietto capolavoro San Pietro in Montorio. Idealmente dunque, la tavola di Urbino allude, nel tempietto centrale, a un comportamento strutturale che soltanto negli edifici reali (e più tardi) giunge a completa maturazione. E' per questo che si sente più che la mano di un architetto o ingegnere come Francesco di Giorgio Martini o Antonio Sangallo, la mano di un pittore-matematico come Piero della Francesca o Leon Battista Alberti. Non è da escludere che questa tavola sia stata eseguita "a due mani" cioè di un architetto (si vede sotto la superficie del dipinto la rigorosa preparazione prospettica delle architetture che definiscono la scena) e di un raffinato pittore. Rimanendo sull'edificio centrale, è evidente un chiaro riferimento a Leon Battista Alberti e in particolare alla facciata di Palazzo Rucellai a Firenze, nel trattamento con conci quadrati disposti a 45°, del basamento murario cilindrico del tempietto centrale che, nel perfetto illusionismo percettivo, sembra scorrere libero in vorticosa rotazione alle spalle delle colonne anulari. E' tuttavia in Palazzo Rucellai, il motivo della tessitura a 45° è posto al di sopra delle lunghe panche in pietra serena che "attrezzano"





alla base la facciata stessa; qui invece l'opus reticulatum, non del tutto convincente dal punto di vista tettonico rispetto al modello originario per le generose dimensioni dei riquadri, tocca direttamente terra e costituisce un vero e proprio basamento, che dovrebbe essere, al contrario, più duro e resistente alle superfici superiori intonacate. Non mancano persino dettagli che richiamano l'architettura e il linguaggio figurativo di Michelangelo – dalla Sagrestia Nuova alla Biblioteca Laurenziana. Si tratta di elementi che anticipano, come al volte accade nella pittura, di quasi un ventennio la concreta pratica del costruire, a partire da un comune patrimonio di architettura umanistica, che l'autore della tavola di Urbino mostra di conoscere molto bene.

La rotonda ha un doppio basamento circolare: il primo quello più esterno a cinque alzate, collega tutto l'impianto strutturale, compresi i quattro protiri a due colonne con copertura a timpano mistilineo; il secondo, più compatto, fa da base unificante alle colonne perimetrali. La sua altezza è equivalente alla somma delle tre alzate "scavate" nel suo spessore soltanto in corrispondenza dei quattro ingressi principali; per il resto, la sua robusta altezza ne fa un monumentale estradosso fondale, che sconsiglia un ipotetico passaggio al portico anulare virtuale. I protiri con timpano curvo sono ricoperti da elementi lapidei sagomati come squame o foglie sovrapposte (lo si vede bene nei due avancorpi laterali ripresi di profilo): questo motivo decorativo è tipico del linguaggio maturo di Michelangelo; lo si ritrova infatti in modo evidente nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo (nelle tombe di Giuliano e Lorenzo De Medici) e nelle pareti esterne dell'abside principale di San Pietro in Vaticano. In realtà esso è già presente sulla copertura a botte del ciborio sull'altare di San Miniato a Monte di Bramante.

Sopra i quattro ingressi a timpani mistilinei si aprono finestre con timpani triangolari sorretti da colonne decisamente inusuali con scanalatura tortile che, ancora una volta, annunciano con largo anticipo il manierismo e il barocco maturo, culminante con Bernini nel baldacchino di San Pietro. In realtà, le colonne tortili risalgono al tardo periodo greco-romano, ma vedono il massimo impiego nell'architettura paleocristiana e romanica, per ricomparire, dopo la parziale eclisse umanistica e rinascimentale, proprio in epoca manieristica e barocca. Insomma l'edificio che costituisce il fulcro





della scena urbana ha forme che appaiono per certi versi saldamente ancorate alla tradizione più antica: ma nel contempo e per dettagli non secondari, sembra anche dotato di un misterioso potere aggiuntivo, il “potere dell’anticipazione” (Louis Kahn- Idea e immagini di Christian Norberg Sculz). Ma forse non è completamente esatto dire che si “aprono” delle finestre: più che finestre sono in realtà edicole murarie a fondo cieco, chiuse da un motivo decorativo in marmo a rosoni chiari sul fondo scuro, che richiama l’analogo motivo presente nei quadri bugnati dei portoni lignei d’ingresso. Ci sono dunque quattro edicole vuote, in attesa forse di un busto, di una scultura o di un bassorilievo.

Resta da dire ancora qualcosa su un problema di alcuni studiosi: quello delle iscrizioni sulle due tavolette inserite nei due frontoni dei due palazzi posti come avancorpi sui due lati della scena (tre righe per quello di destra, quattro per quello di sinistra). Queste iscrizioni, in cui sono mischiate lettere dell’alfabeto latino e altre che evocano quello greco e cirillico, hanno da molto tempo attirato l’attenzione di parecchi eruditi. Il primo che ha parlato di queste iscrizioni, Passavant, ha tenuto conto solo di una sequenza di quattro lettere M G-F G che credeva di poter identificare nelle iniziali di un certo Maestro Giapo Cebdroli da Gubbio, di cui si ignora tutto, tranne che era ceramista. Alla fine del secolo, mentre cominciava a farsi strada l’idea di attribuire questa tavola a Luciano Laurana, gli eruditi non si sono lasciati sfuggire l’occasione di basarsi su un passaggio della Descrizione del Palazzo Ducale in Urbino, redatta nel 1587 da Bernardino Baldi: vi si legge che “Luciano Laurana avesse benissimo disegno e acconciamente dipingesse come si vede in certe tavolette nelle quali sono tirate con ragioni di prospettiva e colorite alcune scene, delle quali non si può dubitarsi che siano sue essendovi scritto il suo nome, e alcune altre cose, co’ caratteri e linguaggio schiavone”. (25) Budinich doveva approfittare di un primo restauro effettuato nel 1901 per studiare attentamente queste iscrizioni e in particolare quella di sinistra, dove credette di poter isolare due serie di caratteri. Una fornirebbe un’indicazione di data (147.), l’altra corrisponderebbe al luogo natio di Laureana, URANNA. (26) Più recentemente, altri tentativi di decifrazione hanno portato alcuni a identificare nell’iscrizione di destra, più visibile, delle sequenze di lettere in cui si confondono caratteri greci e latini e una serie di cifre, 1 4 9., che fornirebbero così un elemento per la





datazione che si accorderebbe meglio con le architetture rappresentate e con la tendenza che prevale oggi di attribuire alle prospettive una data più tarda di quanto non implichi l'attribuzione a Laurana. Ultima ipotesi avanzata è che ci si trova dinanzi a una scrittura simulata, che esclude ogni nome e data di senso preciso. (27)

La Città Ideale è un dipinto enigmatico che sembra sospeso in una atmosfera irreali, bloccata, pervasa da una strana luminosità diffusa: non è pieno giorno ma aurora o crepuscolo, l'ora non a caso preferita da artisti come Edward Hopper o Magritte, quando all'estenuata luce solare si avvicina già quella artificiale della sera e due opposte condizioni instabili sono per poco ancora compresenti.

Nel dipinto di Urbino non vi è traccia di figure umane, l'uomo sembra del



Renè Magritte-
L'impero delle luci 1954



Edward Hopper-
Gas 1940





tutto assente, eppure se ne avverte la presenza in molti piccoli indizi: le piante sui davanzali (cinque topiate e cinque a sviluppo apparentemente libero), le porte e le finestre semichiuse o completamente spalancate, persino qualche tenda tirata a proteggere l'interno dell'eccessiva o troppo diretta luce solare.

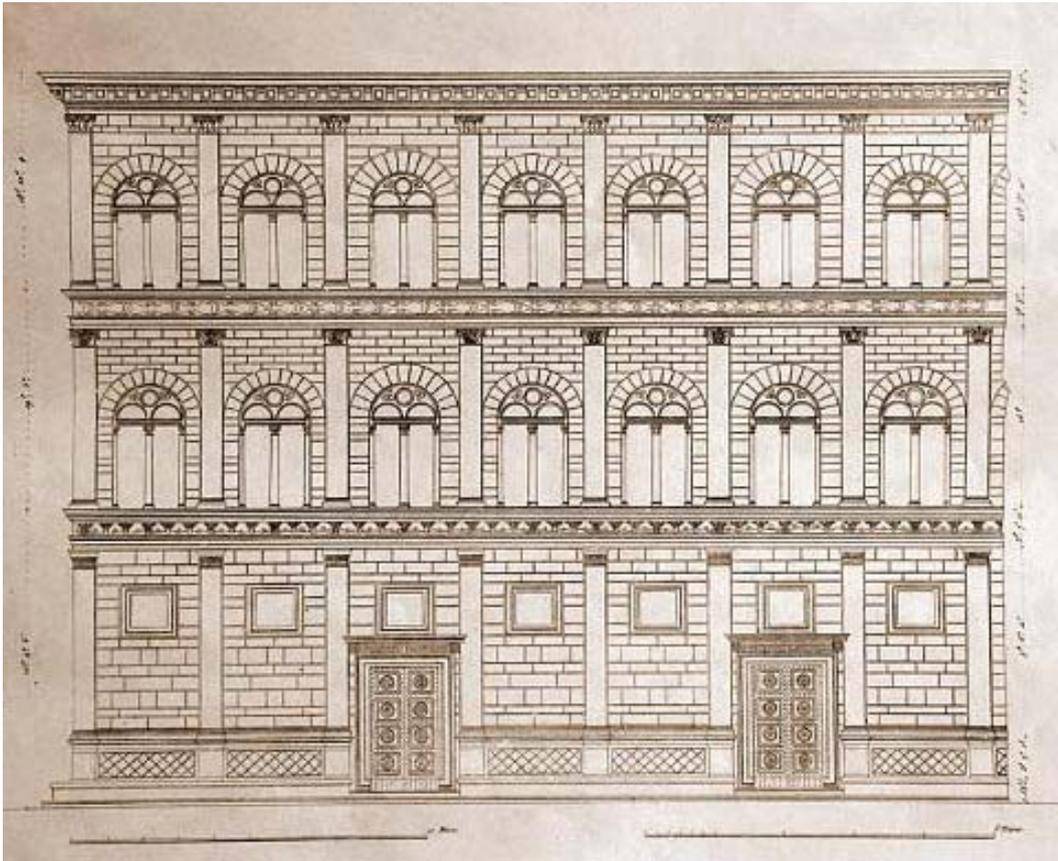
Due timide colombe, o meglio tortore, tubano tranquille sul cornicione dell'edificio di destra: questo spazio urbano sospeso e incantato, basato su una rigorosa griglia matematica, sembra infine promettere una vita placida e serena. Il centro della prospettiva, il punto di fuga principale, corrisponde alla serratura in metallo che luccica nel vuoto della porta del tempietto. Lì convergono le linee di costruzione e lì è stata puntata, fino a bucare il legno, la punta del compasso che ha tracciato le curve del timpano sovrastante.

Note e bibliografia



Palazzo Ducale, cortile,
Urbino





Palazzo Rucellai, prospetto, L. B. Alberti, Firenze 1446/1451

- (1) G. Gaye , Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze 1839
- (2) G. B. Cavalcaselle, G. Morelli, Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862), in Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti, II, 1896.
- (3) J. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839.
- (4) C. Budinich, Un quadro di Luciano Dallarua nella Galleria annessa all'Istituto delle Belle Arti di Urbino, Trieste 1902.
- (5) F. Sangiorgi, Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale, Urbino, 1976, pag 76. Inventario del 1599, n 97.
- (6) A. Venturi, Nelle pinacoteche minori d'Italia, in Archivio storico dell'arte", 1983.
- (7) B. Castiglione, Il cortigiano, libro I cap II, 1733.
- (8) A. Bruschi, Bramante, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- (9) P. Sanpaolesi, Le prospettive architettoniche di Urbino, di Baltimora e di Berlino, Bollettino d'arte, XXXIV, n.4 1949.
- (10) R. Krautheimer, Scena tragica e scena comica nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e Urbino, 1948, in Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco, Torino 1993.





- (11) L. B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano, 1966
- (12) G. P. Bernini, Scheda dell'opera, in D. e G. Bernini (a cura di), *Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo*, Urbino 1978.
- (13) L'argomento è trattato in una bibliografia sterminata, rimando orientativamente ad A. Parronchi, *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, in *Paragone*, 107, novembre 1958, 109, gennaio 1959, ried. in *Studi su la dolce prospettiva*, Milano 1964 ; H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, guida editori 1987 ; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura e scienza*, Milano 2006.
- (14) *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano latino 4424, con introduzione e note* di C. Huelsen, Leipzig 1910.
- (15) Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re edificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966.
- (16) A. Chastel, *Vues urbaine plaintes et theatre*, Milano, 1988.
- (17) F. Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953.
- (18) Il precetto di Leon Battista Alberti, espresso nel *De re aedificatoria* (circa 1450, I ed 1485) stabilisce una rigida sintassi per cui, seguendo quanto costruito dagli antichi, le arcate debbono girare sempre su pilastri e mai sulle colonne, mentre le colonne devono sostituire una trabeazione piana e mai delle arcate.
- (19) F. P. Fiore, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana, il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998.
- (20) L. Pisani, Scheda in *Il Rinascimento a Urbino. Fra Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, Milano 2005
- (21) P. Rotondi, *Il palazzo Ducale di Urbino*, vol II, Urbino 1951.
- (22) P. F. Fiore, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Milano 2006.
- (23) M. Ferretti, *Casamenti seu prospective. Le città degli intarsiatori*, in *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, testi di C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, prefazione di A. Chastel, Milano 1986.
- (24) Bernardino Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale in Urbino*, in *Vita e fatti di Federico di Montefeltro*, Bologna 1826.
- (25) F. Kamball, *Luciano Laurana and the High Renaissance*, in *The Art Bulletin*, X, 1927
- (26) D. Bernini, G. Bernini Pezzini, *Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo della mostra di Urbino*, Urbino 1978.
- (27) H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, guida editori 1987





capitolo 3

pag 40





capitolo 3

“La Tavola di Baltimora”



La Città Ideale, tempera su tavola supporto ligneo cm 80,3 x 220 x 3,2 superficie dipinta cm 77,4 x 220, Baltimora (USA), Walters Art Gallery

Delle tre prospettive dipinte, la tavola di Baltimora è l'unica che rappresenta elementi riconoscibili con certezza, pur estrapolati dal contesto naturale per inserirli in una piazza, ampia, articolata su più livelli, profondissima. Eppure la sintassi è la stessa delle altre due, è data dallo stesso elemento: il rigore della prospettiva rinascimentale. E' utile rimarcare come le differenze vengano a compensarsi, anzi sono proprio le differenze che finiscono per accentuare le affinità: le tre opere infatti dovrebbero leggersi come il progressivo sviluppo di un'idea. E la perfezione tecnica e progettuale, oltre a quella esecutiva, è un processo che matura durante la prassi, cioè la costruzione delle tre "città ideali". In questa tavola infatti si riordina la realtà facendole assumere una forma perfetta costruita con grazia e calcolo. Così il Colosseo che, naturalmente, affianca all'arco di Costantino, qui ha vicino un arco classico ma più moderno (inventato sul modello di), che lo divide unisce ad una chiesa a pianta centrica (un battistero?) che "cristianizza" l'insieme e ricollega il tutto in sintesi storica (che ha dell'universale). Non a caso una delle ultime interpretazioni del dipinto, partendo dal riscontro degli elementi figurati riconducibili a Roma, offre una lettura pienamente "religiosa" dell'opera: " il tema del "fons vitae (alluso alla fontana centrale) collega il sacramento del battesimo e la figura del Battistero all'immagine





del Paradiso o Gerusalemme Celeste, e della vita eterna, cui attraverso il battesimo si accede. (1) La tavola ancora una volta dipinta a tempera su supporto di assi di legno di pioppo accostate, misura cm 80x220 circa. La scena urbana che si apre all'osservatore non è costituita da una piazza che si articola intorno ad un "pieno" centrale (come nella tavola di Urbino), ma è caratterizzata da una successione di spazi pubblici disposti lungo un asse prospettico "vuoto", che attraverso gli edifici si proietta in profondità. La piazza in primo piano è infatti inquadrata, ai lati, da due edifici (uno in ocre chiaro e l'altro in grigio), di buon decoro architettonico, ma monocromatici: in questo caso non viene infatti sottolineata la tessitura strutturale, attribuendo al partito architettonico un colore diverso rispetto al fondo murario intonacato. La quinta urbana centrale, quella disposta proprio di fronte all'osservatore, è costituita da tre edifici piuttosto accostati, di cui quello centrale, un arco di trionfo, in posizione leggermente avanzata rispetto alla "riproduzione" del Colosseo, a sinistra, e a un tempietto a pianta poligonale ottagonale, a destra: si va dalla sovrapposizione degli ordini (nell'edificio di sinistra che ricorda il Colosseo) alla coesistenza di piloni con archi e colonne con trabeazione (nell'arco trionfale a tre fornici, simile a quello di Costantino o di Settimio Severo nel Foro Romano). L'edificio di destra richiama nella forma esterna e nel trattamento parietale il Battistero fiorentino (all'epoca ancora creduto un tempio romano dedicato a Marte) e la chiesa di San Miniato al Monte (uno dei capolavori dell'architettura romanica fiorentina). Il riferimento al Battistero appare preciso, se si considera la curiosa copertura conica della lanterna terminale: elemento che puntualmente si ritrova nel Battistero fiorentino, se lo si guarda da lontano e dall'alto.

Questa volta si fa dunque ancora più chiaro e didascalico il riscontro con l'immediato e diretto legame ideale con l'architettura romana, collegamento che però mette curiosamente insieme, nella scelta dei monumenti più rappresentativi, Roma e Firenze.

L'edificio in primo piano a destra è alleggerito da un portico con piloni, su cui si impostano tre piani ritmati da paraste doppie e paraste triple angolari: più singolare e interessante sembra l'edificio alla sinistra che ripropone su tre livelli una trabeazione continua, retta da paraste binate ad interasse ridotto, alternate a campate maggiori sorrette da archi su piloni





con capitelli di imposta. Si tratta di un sistema compositivo che Bramante metterà a punto nel cortile del Belvedere in Vaticano per collegare, con due lunghi corridoi, le stanze dell'appartamento papale con il cosiddetto Casino del Belvedere: l'autore della tavola inneggia insomma con sicurezza la più aggiornata sintassi compositiva umanista e rinascimentale, mette insieme due mondi distanti e complementari, Roma e Firenze, che mai come in quel periodo avranno intensi scambi culturali: come non pensare a Leon Battista Alberti, al rigore teorico e normativo profuso nel *De Aedificatoria*, se non altro come regia (intellettuale se non esecutiva) di una delle tavole in esame (ad esempio quella di Urbino), diventa poi riferimento in qualche modo obbligato per altri artisti.

Il tempietto di destra, a destinazione religiosa (come dimostra la solita croce su sfera di rame collocata sulla lanterna), bilancia rispetto all'arco trionfale l'edificio destinato alle manifestazioni pubbliche laiche (come indica l'allusione agli spettacoli del Colosseo). La sua pianta e la sua copertura, con l'eccezione del cono di chiusura della lanterna terminale, ritornano ad essere saldamente ancorati a volumi definiti da poliedri regolari. E' d'altra parte proprio di quegli anni il famoso trattato *De Divina Proportione* di Luca Pacioli, insigne matematico e conterraneo di Piero della Francesca: le complesse, affascinanti figure che illustravano il trattato, dedicato a Ludovico il Moro, erano, come noto, di mano di Leonardo Da Vinci.

Il tempietto a base ottagonale è caratterizzato in facciata da un gruppo di gioco di paraste doppie, di cui quella ad angolo ribaltata sulla faccia immediatamente adiacente. E' questo senza dubbio il motivo conduttore anche nell'articolazione di facciata degli altri edifici, se si eccettua il "Colosseo", con variazioni sul tema diligentemente rappresentate. Come costante e ripetitiva è la riduzione in altezza dei vari livelli di piano in tutti gli edifici rappresentati, sia a due che a più piani. E' una diminuzione ben leggibile, anzi accentuata proprio nell'interpretazione del Colosseo, specie nell'anello terminale a finestre quadrate, evidente se si osserva una foto attuale dell'edificio o un raffinato disegno antico come l'incisione edita da Antoine Lafrey (1550/1560 circa).





Il Colosseo in un'incisione
edita da Antoine Lafrery,
1550/60 circa

Ed è la ripetizione di questo motivo che sembra in qualche modo suggerire e determinare l'attico, basso e piuttosto goffo, dell'edificio in primo piano sulla destra. Del resto rispetto al modello bramantesco, la facciata di sinistra è un po' "forzata" con le finestre troppo grandi rispetto alla campata, e sintatticamente impoverita per l'assenza della cornice, che collega i capitelli all'imposta degli archi passando alle spalle delle paraste.

Qui il pittore palesa qua e là più di una incertezza o caduta di stile nella modesta dimensione dell'edificio che ricorda il Colosseo rispetto a quelli circostanti, così da apparire nettamente fuori scala sia rispetto all'arco di trionfo (appena avanzato) sia rispetto al tempietto poligonale, che lo sovrasta in stazza e altezza. In proporzione sembra quasi un modellino in scala ridotta. Allo stesso modo è un po' fuori luogo, stonato, il cornicione di copertura dell'edificio di destra, in legno scuro, di sapore ancora medievale.

L'asse centrale della prospettiva non è bloccato, ma si apre in un vero e proprio "cannocchiale prospettico", che attraverso il fornice principale





dell'arco trionfale, prosegue sul fondo fino alla porta con sovrastante torrione del compatto muro cittadino in mattoni scuri: tre secoli più tardi sarà Luigi Vanvitelli a riprendere, esaltandolo fino al limite estremo, un analogo concetto compositivo nell'imponente Reggia di Caserta e nello spettacolare parco retrostante. Un lungo corridoio voltato attraversa la mole massiccia del palazzo, proseguendo, attraverso fontane e cascatelle risalenti sul fianco morbido di un lungo pendio, fino ad una cascata artificiale posta ai piedi del monte Tifada, a quasi tre chilometri di distanza.

Come al centro della porta nella rotonda di Urbino, qui al centro del vano dell'arco trionfale c'è un piccolo foro: l'impronta di quel minuscolo chiodo che è servito per tracciare le ortogonali, è il punto di fuga dove con una cordicella vennero trovate e segnate le varie radiali di convergenza.

Se nella tavola di Urbino l'asse prospettico centrale si fermava letteralmente contro la porta – semiaperta sul buio dell'interno – del tempietto centrale, nella tavola di Baltimora la prospettiva si allunga sul fondo per convergere su un'altra porta, quella completamente bloccata, di uscita dalla città: ma la cortina muraria non impedisce alla vista, sgusciando sotto il fornice centrale dell'arco trionfale, di superare la linea dei merli e il profilo delle colline, per inquadrare un primo chiaro frammento di quello spazio che si estende immobile oltre la cinta protettiva.

Queste diverse impostazioni prospettiche sono ben espresse in molti importanti dipinti medievali: il Perugino, nella Consegna delle chiavi a San Pietro, colloca in asse e alle spalle delle figure centrali una grande porta ostinatamente chiusa, a definire lo spazio tutto terreno in cui si sviluppa il racconto; Raffaello, invece, nello Sposalizio della Vergine, spalanca sul vuoto e sul cielo la parte del suo tempio poligonale a sedici facce che sovrasta, con il doppio delle alzate, la scena in primo piano. E' grazie a questo espediente che ottiene una prospettiva passante attraverso tutto l'edificio e colloca al centro della composizione un pezzetto luminoso di cielo, allusiva presenza di una dimensione non più solo terrena. Nella Strage degli Innocenti del Ghirlandaio, invece, troviamo una posizione intermedia: utilizza un arco trionfale come fondale architettonico della concitata scena in primo piano, l'arco, solidamente ancorato mediante fornici murari agli edifici laterali, lascia libera la vista in profondità, verso il cielo e verso una porta urbana, a sua volta spalancata verso la campagna.





Consegna delle chiavi a San Pietro, Perugino



Sposalizio della vergine, Raffaello





Le mura che chiudono in profondità la prospettiva sono di sapore medievale, come medievali sono le case multipiano di abitazione che si affastellano e premono alle spalle della luminosa piazza rinascimentale: contro cui, per contrasto, ancor più risalta la nuova luminosa civiltà che sta per nascere. L'uomo è al centro del mondo che lo circonda, un mondo ordinato dalla sua mente razionale: la raffinata costruzione prospettica dello spazio rende lo spazio stesso conoscibile perché misurabile e misurabile perché inquadrato in un perfetto reticolo geometrico-matematico. L'esempio più emblematico di rigorosa costruzione prospettica e matematica dello spazio pittorico, basato sull'uso di un unico modulo dimensionale esplicitamente dichiarato, resta la Flagellazione di Piero della Francesca (tempera su tavola di 58,4x81,5cm), opera anch'essa avvolta da una strana atmosfera sospesa, dal contenuto enigmatico e di difficile decifrazione, a partire dall'effettiva identificazione dei personaggi e della scena rappresentata.

Nella tavola di Baltimora, la murazione, come si intravede a sinistra nello spiraglio tra l'edificio in primo piano e la sagoma cilindrica del "Colosseo", si inerpica pure sui versanti collinari su cui si estende la città, a racchiudere campi e spazi verdi con il suo profilo punteggiato da porte e torri di avvistamento, disposte ad intervalli più o meno regolari. Sebbene sia più "sgranata" la definizione delle quinte edificate e per di più passante la prospettiva centrale, non di meno lo spazio della piazza in primo piano appare abbastanza efficacemente determinato grazie all'utilizzo di un espediente progettuale "classico": il forte dislivello tra la superficie della piazza e il piano di imposta dei monumenti inseriti come sfondo centrale della rappresentazione. Ben undici alzate sono necessarie, nelle lunghe scale laterali, per superare l'altezza del basamento perimetrale, alzate che, con sottile precisione esecutiva, si riducono a dieci nello scalone centrale, come a tener conto della pendenza della pavimentazione, necessaria a defluire le acque piovane. Un rinforzo murario rialzato segna gli angoli del basamento, sia quelli convessi in primo piano sia quelli concavi in profondità. Questo pronunciato salto di quota rende lo spazio urbano più "accogliente", molto meno dispersivo e indifferenziato di quanto sarebbe accaduto se fosse stato mantenuto su un unico livello piano.

Nell'individuare lo spazio proprio delle singole funzioni, gioca un ruolo





importante non solo la presenza della struttura puntuale (pilastri e travi), ma anche in alzato, l'esistenza di dislivelli nel piano di calpestio e in copertura. Si tratta di meccanismi progettuali molto efficaci per attribuire, ad esempio, negli interni, qualità diverse agli spazi abitativi, distinguendo quelli più "pubblici" (in genere più alti) da quelli privati (in genere più bassi e raccolti): dai bow-window tipici dell'architettura inglese al complesso incastro volumetrico degli ambienti realizzati da Adolf Loos in ossequio al suo "Raumplan", nelle raffinate ville progettate a Vienna e Praga.

La zona centrale ribassata è ulteriormente segnata da quattro colonne onorarie che recano in alto, su capitelli corinzi, statue di figure allegoriche: la Giustizia (con la spada), la Liberalità o Abbondanza (con la cornucopia), la Fama (che porge una corona d'alloro) e una quarta di più difficile definizione; due sono in marmo scuro, quasi nero, e due in marmo rosso-bruno disposte a x, in diagonale. Losanghe decorano la pavimentazione intermedia in opus sectile, come le campate maggiori del tempietto poligonale ubicato in fondo sulla destra.

La base delle colonne (a doppia gola e dado di appoggio in pietra bianca) scarica su un basamento quadrato a lati ricurvi verso l'esterno e verso il basso, il cui andamento svasato rende i bassorilievi circolari incassati su tutte le facce, un esercizio di prodigiosa abilità scultorea. Ma il particolare che più intriga e colpisce è il passaggio tra base delle colonne e blocco sottostante: le colonne appaiono infatti come sospese nell'aria, distanziate da quattro sfere di appoggio che creano la sensazione di un equilibrio dinamico. L'elemento più nobile per definizione, la colonna, il cui corpo slanciato ma compatto è stato creato dall'uomo proprio per resistere ai carichi e garantire senza sforzo apparente la statica degli edifici, rischia di trasformarsi nel simbolo incerto di una condizione instabile per eccellenza. Questo strano meccanismo di appoggio (quattro sfere interposte tra due blocchi in marmo, opportunamente scavati per dar luogo a quattro calotte concave) è curiosamente identico alle basi antisismiche realizzate dall'ENEA per i bronzi di Riace a Reggio Calabria basi studiate per ridurre la trasmissione delle spinte orizzontali e verticali dal supporto inferiore a quello superiore di diretto appoggio delle sculture, proprio in quanto capaci di consentire, con il minimo attrito, reciproci spostamenti.

Le quattro colonne fanno venire in mente i due obelischi esistenti in Piazza





Santa Maria Novella a Firenze, anche questi obelischi di forma piramidale, in marmo venato su basamenti quadrati in arenaria gialla, sono staccati dalla base di appoggio, sostenuti dal guscio di quattro tartarughe, realizzate dal Giambologna e disposte in diagonale sugli angoli esterni; più precari e instabili non potrebbero apparire a causa del movimento delle tartarughe, caparbio e inarrestabile (seppur lento) e per di più in opposte direzioni.

Il centro della piazza è occupato in primo piano, sull'asse prospettico principale, da una fontana a coppa in bronzo su base doppia in pietra bianca, prima ottagonale e poi quadrata, inserita in un pavimento ottagonale grigio con fascia perimetrale bianca su fondo scuro. Una figura mosca conclude in alto la composizione. Dalla fontana zampilla acqua certamente potabile, come dimostrano le figure dipinte intorno ad essa, la donna con la brocca appoggiata al suo fondo, quella che si avvicina con l'orcio sulla testa e infine il facchino claudicante con la piccola botte in spalla. La quarta statua allegorica (quella sul fondo a sinistra) è una figura femminile colta nell'atto di versare con eleganza acqua da una caraffa slanciata in una coppa tenuta con la sinistra; forse quell'acqua serve a placare i morsi della conoscenza che non ha mai fine; dunque la scultura potrebbe rappresentare la Conoscenza che, insieme alle altre presidia la piazza centrale di questa città ideale. Le figure umane che animano la scena urbana costituiscono la più vistosa novità rispetto alle altre prospettive di città ideali anche se in questo caso appaiono un po' troppo piccole, specie sull'angolo dell'edificio di destra, ove rendono in proporzione, smisuratamente monumentale l'edificio stesso. Ed è curioso che esse si affollino prevalentemente in lontananza, ai lati degli edifici di chiusura e sul piano rialzato, piuttosto che nello spazio centrale in primo piano, dove sembrano confluire solo figure mosse da pratiche necessità (attingere acqua), in contraddizione con il carattere di nobile luogo destinato al pubblico incontro. Secondo alcuni studiosi potrebbero essere state aggiunte alla tavola in un secondo tempo, essendo state dipinte sullo strato pittorico che definisce lo sfondo architettonico ma ciò non basta a provare che siano in qualche modo "apocrife", dato che la tecnica pittorica più diffusa prevedeva di completare proprio alla fine con le figure l'ambientazione architettonica.

La figura del personaggio col bastone e botte in spalla è quella che ha suscitato più interesse sia per l'angolazione di un piede destro un po'





“ballerino” sia per la simbologia per la verità anche piuttosto banale, che farebbe intravedere la “firma” del misterioso autore: Sandro Filipepi detto Botticelli, sin da giovane malaticcio e sempre più provato negli anni, che porterebbe non a caso una piccola botte in spalla. Di sicuro comunque il personaggio rappresenta un acquaiolo, figura molto diffusa a Roma dall’inizio del Quattrocento fino alla fine del Cinquecento. Gli acquaioli andavano di notte a riempire le botti nella Fontana di Trevi e poi di giorno le offrivano nelle strade e per le case dietro modesto compenso, pare che il dettaglio presente in questa prospettiva dimostri come l’approvvigionamento idrico fosse, in quel periodo, probabilmente diffuso in tutte le città non solo a Roma.

Come nella tavola di Urbino, anche nel caso della veduta di Baltimora l’atmosfera appare rarefatta e piuttosto immobile sotto un cielo pallido e ceruleo, sommandosi al colore uniforme degli edifici, una luminosità fredda e senza sole avvolge cose e persone come in un acquario, con ombre ancora più sfumate, che rendono più smorta l’intera rappresentazione.(2)

Come già descritto la “scena” in questa tavola si situa su due livelli: in primo piano in basso una piazzetta tagliata come un proscenio; in secondo piano, ma in avanti sotto forma di terrazza sui due lati della scena che invade il proscenio, un secondo livello rialzato e collegato al livello inferiore da tre scalinate, secondo la disposizione ripresa dal Serlio per la scena tragica e che è sufficiente a far sì che il riferimento al teatro si imponga, quali che siano le vie e le modalità, almeno nel caso di questo dipinto. Questo secondo livello si prolunga aldilà dell’arco di trionfo collocato in posizione di schermo semitrasparente, fino al muro di cinta della città che fa da sfondo alla scena e al di sopra del quale si delinea, come nel dipinto di Urbino, una serie di colline. Se non consideriamo la fontana posta al centro e le quattro colonne intorno, il proscenio risulta nettamente delimitato e non fa da supporto ad alcuna costruzione.

Tutti gli edifici sono relegati in secondo piano, a prescindere dai due corpi laterali che sono in avanti: ma mentre in Serlio, passata la sezione orizzontale della scena il suolo di questa va includendosi materialmente per salire verso l’orizzonte, vi è qui soluzione di continuità tra il primo e il secondo piano, mentre la rottura del livello è compensata dalle tre gradinate, centrali e laterali. E se questo secondo livello sembra anch’esso fungere da zoccolo





agli edifici di cui è supporto, alcuni di essi sono nondimeno dotati di una base autonoma: di quattro gradini per il tempio ottagonale (a destra), e uno solo per l'anfiteatro (a sinistra). (3)



Tavola di Baltimora, tempio ottagonale

Il Pavimento della tavola di Baltimora si ordina in modo più complesso (rispetto a quello della tavola di Urbino) attorno a una grande casella centrale contornata in tre dei suoi lati in tre dei suoi lati da altre tre caselle della stessa dimensione, una delle quali occupa il fondo del proscenio, e le altre due, interrotte dai bordi del quadro ne occupano le sporgenze laterali, mentre l'intervallo tra il contorno del proscenio e le caselle così





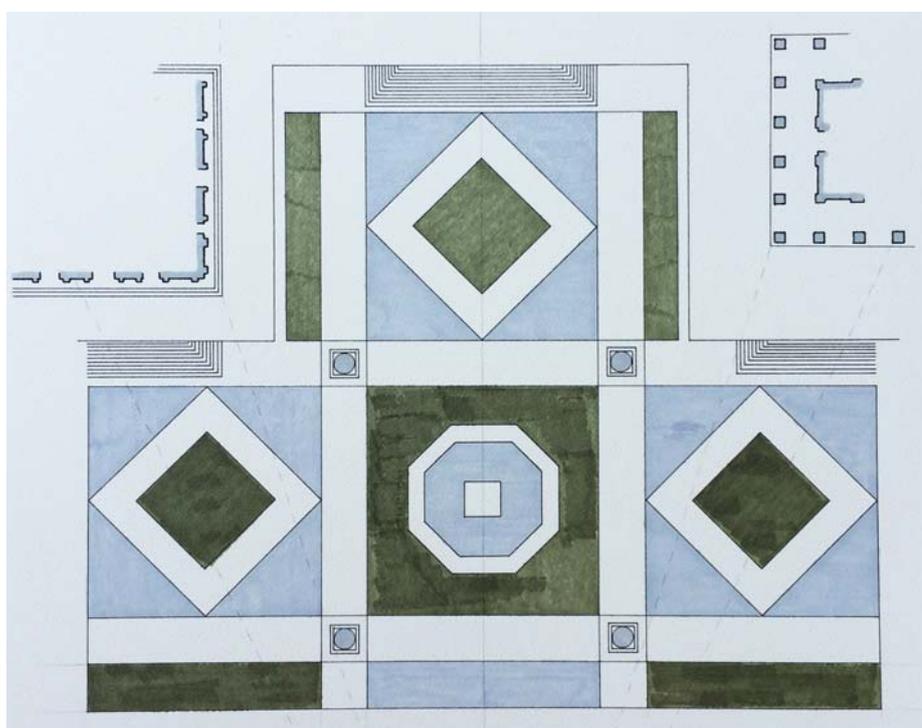
Tavola di Baltimora,
anfiteatro

definite è riempito da due strisce di color verde oliva. In queste caselle si inscrivono due losanghe, oppure (solo per la casella centrale) due ottagoni concentrici. L'apparente complessità del tracciato nasce dal fatto che le linee della quadrettatura definiscono qui cinque strisce di larghezza diseguale: tre corrispondono alle caselle che abbiamo citato, intarsiate di marmi





policromi, bianc, grigio e verde oliva, le altre due, più strette e bianche, non le possiamo però assimilare a due righe (a differenza di quelle della tavola di Urbino). La decorazione assume così una relativa finezza perché il tracciato della quadrettatura appare solo in negativo. Inoltre presenta una gamma colorata di grado superiore a quella di Urbino, in quella di Urbino l'opposizione cromatica si riduce a quella del grigio, che corrisponde al tracciato delle linee e delle figure, e del bianco che fa da sfondo nato dalla spaziatura tra le figure. Il pavimento di marmo comunque si limita solo a questo proscenio, mentre il secondo livello della scena è privo di tracciati – a eccezione di quello della base degli edifici che in quel luogo si ergono – e, a maggior ragione, di decorazioni.



particolare della ricostruzione in pianta della prospettiva di Baltimora

Che la Città di Baltimora sia parente stretta delle altre di Urbino e Berlino, è affermato dalla tecnica, dalla fitta rete di incisioni che delimita la geometria delle presenze, dai segni nella preparazione di un disegno accurato, sin pedante. I segni incisi sono distinguibili anche ad occhio nudo (e in buone fotografie), così la sagoma di un pozzo ottagonale, tracciato al centro di una base radiale, nella piazza a destra, in prossimità della colonna della Prudenza (rappresentata sotto forma dell'Abbondanza, con la cornucopia





ed un gran cesto di frutta sul capo); così che tutte e quattro le virtù cardinali (con la Prudenza, Giustizia, Temperanza e Fortezza) sono rappresentate nel dipinto. Un pozzo rimasto alla base del progetto , costruito come quello di Piero della Francesca tracciato nel De Prospectiva pingendi ; che assimila il dipinto americano a quello urbinate .(4)

Grazie alle misure ma soprattutto per allusione al soggetto, il dipinto è stato riconosciuto nelle attestazioni documentarie prodotte da Fert Sangiorgi;(5) soprattutto in quella del 1599, nella quale, nella prima camera dell'appartamento ducale, al n. 97 si descrive: "Item un quadro longo d'una prospettiva antica ma bella di mano di fra Carnevale" . In quel "prospettiva antica", si è colto un rimando laconico alla presenza dei monumenti " romani " nella piazza, e una conseguente prova per l'attribuzione a fra Carnevale. (6) Per quanto concerne l'attribuzione, pur esibendo un certo alone di fascino, è del tutto inconciliabile con lo stile peculiare del frate pittore urbinate, come dimostrano le cosiddette tavole Barberini, ove le architetture assumono un andamento ornato e composito e sono tracciate con impasti ricchi e cremosi, totalmente differenti dalla materia trasparente e luminosissima della prospettiva urbinate.

In uno studio S. Frommel (7) attribuisce senza dubbi la tavola a Giuliano da Sangallo: "Giuliano combina la piazza della tavola urbinate con la profondità prospettica di quella berlinese" e fa corrispondenze con i disegni ritrovati nei suoi taccuini e le costruzioni dell'antico dipinte in questa tavola. Ancora la Frommel dice che " la città nuova, evidentemente, esibisce con orgoglio i suoi trionfi militari. Il personaggio vestito in un lungo abito talare nero, fiancheggiato da due uomini in rosso senza armi, preceduto e seguito da altri personaggi maschili con o senza spada, potrebbe essere il Gonfaloniere della Repubblica, che da sinistra raggiunge la piazza, diretto forse ad uno dei due grandi palazzi angolari . Figure ancora più minute popolano lo sfondo della piazza e il corso verso l'arco trionfale. La giustapposizione dei due paradigmi simbolici, di valore equivalente, potrebbe anche alludere al concetto di "Firenze nuova Roma", che assunse un ruolo importante nella celebrazione della Repubblica degli anni Ottanta in poi, come attesta il De Illustratione Urbis Florentinae di Ugolino Verino. La capitale toscana enuncia in questo modo una sua perspicua tradizione, autonoma da quella romana, e materializzata appunto dal battistero, considerato come





paradigma di antichità. In analogia con il pannello urbinato le tipologie dei diversi edifici seguono un ordine gerarchico e, come nella tavola di Berlino, il palazzo a sinistra è più nobile di quello di fronte: il suo basamento è perimetrato da una seduta e le paraste dell'ordine corinzio si alzano su un alto zoccolo, continuando nei due piani superiori. Il pianterreno del palazzo di destra si apre in massicce colonne quadrangolari con capitelli dorici e una trabeazione tripartita e, come nel palazzo di sinistra della tavola di Urbino, il sistema degli ordini è ribattuto sulla parete retrostante. In analogia con il progetto di Sangallo per la Torre Borgia in Vaticano, del 1513-1514, le colonne quadrangolari del piano inferiore proseguono nelle paraste binate di un più snello ordine corinzio. I piani diminuiscono progressivamente, e per la prima volta il piano sommitale è configurato come un sottotetto con ordine nano. Stranamente Sangallo rinuncia qui ai parapetti del pannello urbinato e del Palazzo della Cancelleria, saldando le finestre del piano intermedio e dell'attico direttamente all'architrave. Uno schema simile ritorna nel palazzo in fondo, a sinistra dell'anfiteatro, i cui due piani intermedi sono articolati da arcate cieche. La crescente conoscenza e integrazione dell'antico, l'evidente influenza del Palazzo della Cancelleria, la somiglianza con il progetto per la Torre Borgia e il linguaggio che, con tutta evidenza, va oltre quello dispiegato nel Palazzo Della Rovere a Savona, sono elementi che datano la tavola di Baltimora alla fine degli anni Novanta o ai primi del nuovo secolo. Se esso fosse contemporaneo alle prime opere di Bramante, si rivelerebbero anche i limiti di Sangallo, che da quel momento non sarà più capace di tenere il passo del rivale urbinato. Tuttavia, benché l'invenzione della tavola non possa che riferirsi al solo Sangallo, le Virtù sulle colonne e gli architravi poco canonici suggeriscono l'apporto esecutivo di un'altra mano."





Note e bibliografia

(1) M. Calvesi, *La città ideale di Baltimora*, in *Ricerche e studi sui signori di Montefeltro*, di Piero della Francesca e sulla *Città Ideale*, Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storia delle Marche: 2001

(2) S. Ciarcia, *Le città ideali del Rinascimento. Contributi per una lettura iconologico-architettonica delle Tavole di Urbino, Baltimora e Berlino*. Giovannini editore, Napoli 2014

(3) S. Serlio, *Secondo libro di architettura*, traduzione di J. Martin, Parigi 1545

(4) F. Zeri, *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1976

(5) F. Sangiorgi, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale 1582-1631*, Urbino 1976

(6) M. G. Ciardi Duprè, scheda in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Firenze 1983

M. Calvesi, *La città ideale del museo di Baltimora. Le piazze del paradiso*, in *Art e Dossier*, X settembre 1995.

J. Spicer, Scheda in *Masterpieces of Italian Painting. The Walter Art Gallery*, a cura di M. S. Hansen, J. A. Spicer, London 2005

(7) S. Frommel, *Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora*, in *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006

S. Frommel, *Il palazzo ducale di Urbino e la nascita delle residenze principesche del Rinascimento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino 2001), a cura di F. P. Fiore, Firenze 2004





capitolo 4

pag 57





capitolo 4

“La Tavola di Berlino”



La Città ideale,
tempera su tavola cm
140 x 234 (misure max
del supporto ligneo),
Berlino, Staatliche
Museen Gemaldegalerie.
Proprietà del Kaiser
– Friedrich – Museums-
Verein, inv.1615.

Si ha notizia di questa tavola dipinta dal 1896, quando venne acquistata sul mercato fiorentino; la si diceva proveniente da una villa nei pressi della città (1).

A differenza delle tavole di Urbino e Baltimora, ha conservato la cornice sommitale, in forma di trabeazione modanata, ed una larga porzione di “schienale” dipinto a finto legno con tre riquadri. L’insieme risulta allusivo alla funzione del dipinto, assimilabile cioè alla tipologia delle spalliere inserite come rifiniture di mobili, forse un cassone o un letto e quindi un elemento originale dell’arredo rinascimentale. Questa allusione alla funzione “quotidiana” del dipinto ha pesato un po’ sulla sua comprensione e – in negativo- sulla sua valutazione qualitativa.

Sin dal 1897 Bernard Berenson (2) la metteva in relazione alla prospettiva di Urbino, attribuendole a Piero della Francesca; iniziava così la lunga vicenda critica che si è tentato di dar conto, almeno per sommi capi, nel capitolo sulla tavola di Urbino. Spesso però la tavola di Berlino è stata oggetto di opportuni distinguo, derivati dal giudizio di qualità o anche dall’effettiva differente impostazione scenica, da cui il riscontro di una più accentuata arcaicità.





La tavola di Berlino porta a logica conclusione l'impostazione di quella di Baltimora; l'asse prospettico centrale non soltanto corrisponde ad un "vuoto" urbano, ma è un vuoto che si perde all'orizzonte dove una linea sottile separa appena il cielo dal mare.

Qui la piazza è visibile attraverso il filtro di un portico a tre fornici e due archi laterali e la piazza conduce ad un braccio di mare, ad un porto solcato da navi oltre il quale si intravede un orizzonte montuoso. L'impostazione della veduta "filtrata" da un portico può essere un'idea urbinata (3), la ritroviamo infatti nella tarsia centrale dello studiolo, dove un portico ad arcate in cui stazionano lo scoiattolo e una fiscella di frutta (anticipo di una moderna natura morta), spalanca la visione sulla campagna ed una città murata, ove si riconoscono la cupola di Santa Maria del Fiore e i torricini di Urbino.

E' il concetto delle logge del palazzo, e del portico urbinata di Palazzo Odasi,



Tarsia centrale dello Studiolo, Palazzo Ducale di Urbino.

quest'ultimo congegnato in tre campate alla stessa maniera del portico qui dipinto, con l'impiego dell'ordine ionico ed un soffitto pieno a cassettoni lignei. Il motivo delle punte di diamante è certamente in relazione con Firenze, con Masaccio e Paolo Uccello, ma è anche un motivo della tarsia e lo ritroviamo nella sagrestia delle Messe nel Duomo fiorentino, ma anche





nello studiolo, nei due “cieli” affiancati alla tarsia descritta sopra, e nel “cielino” della porta che immette nella stanza del guardaroba del duca; qui ha una conformazione tutta particolare, le punte, messe in prospettiva, sono particolarmente acute e contornate da una montatura, come veri e propri gioielli (somigliano infatti all’anello sforzesco o mediceo). Il motivo delle punte di diamante ha portato secondo Gargiani ad attribuire la tavola a Paolo Uccello collegandola al documentato soggiorno ad Urbino del pittore fiorentino nel 1465-1467, per la realizzazione della pala del Corpus Domini. (4) Il capitello del portico, così singolare, lo si può credere in rapporto di dipendenza dal capitello centrale della Flagellazione di Piero della Francesca, da cui può essere derivata l’idea di una loggia a colonne scanalate e rudentate.

Il senso di “fuga” non solo prospettica, ideale, ma di moto quasi fisico verso il porto, è accentuato da linee scure della pavimentazione a riquadri, che puntano decise, come binari, verso il mare, convergendo rapidamente verso il punto di fuga centrale. L’effetto è accresciuto dal fatto che solo l’area pavimentata corrispondente al portico anteriore presenta questo tipo di pavimentazione, mentre sui lati, sembrano proseguire le sole fasce parallele al quadro principale. A frenare questo senso di fuga dalla città non basta né il portico colonnato né lo slittamento verso il centro degli ultimi edifici delle quinte laterali, che possono solo parzialmente restringere la vista di questo spazio urbano più simile ad un ampio viale che a una vera e propria piazza. Rispetto alle tavole di Urbino e Baltimora, la tavola è ancora più uniforme e spenta. Si respira la sottile angoscia di un tempo sospeso: dappertutto una luminosità diffusa che quasi non produce ombre, se si escludono le strutture in primo piano. Gli edifici che a destra e sinistra accompagnano al porto non si susseguono più come pagine ordinate e contrapposte di un trattato che illustri le possibili articolazioni architettoniche di facciata, sebbene non manchi una certa varietà di soluzioni: volume pieno o portico di alleggerimento, a piano terra, copertura a terrazzo (con balaustra o con merlature) o loggia su colonne, all’ultimo piano.

Non ci sono nobili esempi di architettura antica e non c’è piena e rigorosa coerenza nell’impostazione complessiva: finestre rettangolari con elegante timpano triangolare si alternano a semplici finestre arcuate a tutto sesto, gli archi del portico battono su pilastri eccessivamente snelli e , sul fondo,





a sinistra, compare un incungruo torrione merlato in pietra scura. Non tutti i fabbricati hanno facciate ritmate da paraste e trabeazioni, neppure quelli principali nella definizione della scena, come accade in fondo a destra nell'edificio affacciato sul porto. Anche i terminali di copertura sono variabili, "misti", spesso con un breve accenno di cornicione in pietra, da cui aggettano gli spioventi delle falde in legno, quando non compaiono eclettiche merlature. Non è più la città medievale (7), ma si ha l'impressione di essere davanti ad un tessuto fatto ormai di casuali mescolanze. Protagonista non è più lo spazio letto attraverso il filtro emotivo e deformante della fede, e neppure lo spazio conchiuso della città nuova, che razionalizza e pianifica sulla base di rigide regole geometriche e matematiche il tessuto edificato e la vita stessa degli uomini destinati ad abitarla. Questa volta la vista si apre libera sull'orizzonte, sia pure ancora inquadrato da un preciso reticolo di riferimento sia orizzontale che verticale. Protagonista diventa il "vuoto" prospettico di spazi illimitati, che si estendono, fuori dalla città e dalle sue mura protettrici, oscuri e inconfondibili perché non più prospetticamente definiti o definibili. Il pezzo forte della composizione, sia sul piano della costruzione prospettica del quadro che della qualità e cura delle finiture architettoniche, resta senza dubbio il portico in primo piano. Come ben sanno tutti i pittori di paesaggio, una forte struttura in primo piano, che sia edifici o alberature, è indispensabile per assicurare la maggiore possibile profondità al dipinto: Claude Lorrain con il suo "Campo vaccino" 1636 fornisce un efficace esempio di plastica evidenza.



Claude Lorrain: Campo Vaccino (Foro Romano), 1636





Il portico è a tre campate, sorrette nei tratti intermedi da coppie di colonne scanalate per un terzo dell'altezza, con capitelli a foglia appiattita appena accennati. Per il rapporto tra diametro e altezza, le colonne risultano nel complesso al quanto tozze. Quasi tutti gli edifici presenti sulla scena mostrano alla base un rinforzo, un estradosso di fondazione in forma di panca continua, diligentemente riproposto in tutte le facciate. E' forte, specie nell'edificio subito a sinistra, il ricordo dei caratteri stilistici e formali del Palazzo Rucellai a Firenze, costruito da Bernardo Rossellino su disegno di Leon Battista Alberti (che si occupò proprio della facciata), ciò non prova che l'autore del dipinto sia l'Alberti, ma che l'autore si è certamente ispirato, nel tratteggiare alcuni edifici che definiscono lo spazio urbano, a quel tipo di architettura e ai principi che ne hanno guidato la realizzazione. Le testate laterali del portico sono parzialmente chiuse da setti murari con aperture arcuate. Essi consentono il passaggio in senso longitudinale (lasciando scorgere a destra la presenza di piante come di un giardino pensile), ma indirizzano comunque lo sguardo in avanti, lungo l'asse della composizione pittorica, verso il porto e le imbarcazioni pronte a salpare: si tratta anche in questo caso di un raffinato meccanismo progettuale, che ritroveremo, ad esempio, quasi letteralmente ripetuto in Palladio, nei fronti laterali della facciata principale di Palazzo Chiericati a Vicenza.



A. Palladio, Palazzo Chiericati a Vicenza (1551/1680 circa)





Nel portico l'elemento linguistico di maggiore impatto è senza dubbio il soffitto, ricoperto in tutte e tre le campate con un insolito motivo a cuspidi piramidali quadrate rivolte verso il basso. Le bugne dette "a punta di diamante", sono in genere più diffuse nell'architettura settentrionale che in quella meridionale. Esse rivestono, di solito, le pareti verticali esterne degli edifici: viene subito in mente il Palazzo dei Diamanti a Ferrara, costruito da Biagio Rossetti tra il 1492 e il 1503, e la facciata della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, consacrata nel 1601. Più simile alla tavola di Berlino è il soffitto di una delle due sale di Palazzo Maioli a Ravenna (1447/1509): la superficie piana appare suddivisa in quadrati di tre colori (nero, rosso e giallo) disposti a scacchiera.



Particolare del soffitto di Palazzo Maioli, Ravenna, 1447/1509



Nella tavola di Berlino si vede con chiarezza che le piramidi del soffitto sono non solo disposte, come era prevedibile, con giunti a correre, ma essendo alternativamente colorate in rosso e nero, finiscono per determinare una





sorta di scacchiera a rilievo. Le piramidi sono in ciascuna campata 64 e sono disposte secondo un quadrato di 8x8 caselle. La "loggia" è coperta, il solaio (di chiusura) è a scacchi rossi e neri, le campate in fila sono tre e la luce viene da sinistra, come se il nord fosse alle spalle: sono sicuramente coincidenze ma resta il sospetto di un qualche significato nascosto che contribuisce a rendere anche questo dipinto a suo modo enigmatico. La soluzione del soffitto a piramidi nel portico in primo piano resta senza dubbio originale: bisognerà attendere un altro geniale architetto, Luis Kahn e il suo progetto la Yale Art Gallery a New Haven in Connecticut del 1953, per ritrovare un solaio di copertura ottenuto mediante l'intreccio di travi diagonali inclinate: la struttura, in calcestruzzo gettato in opera, ripropone, anche se in negativo, una fitta trama di tetraedri utilizzate per l'alloggiamento di proiettori e altri elementi impiantistici.



Louis I. Kahn,
intradosso di uno dei solai
di Yale Art Gallery di New
Haven Connecticut

Lo studioso Krautheimer inizialmente ha ritenuto che la tavola di Berlino fosse una scenografia teatrale, la rappresentazione della cosiddetta "scena tragica": il portico in primo piano sarebbe una loggia che fa da palcoscenico per gli attori, come dimostrerebbe l'uso per l'intera struttura del legno e il motivo delle cuspidi rivolte verso il basso, utili a riflettere e rinforzare le voci degli attori. La teoria non convince per più ragioni: in legno sembra solo il soffitto del portico e non l'intera struttura, essendo trattati con gli





stessi toni bruni molti degli edifici che definiscono la scena (soprattutto le fiancate laterali sembrano in solida opera muraria); il portico, a differenza di quanto necessario per un palco, è praticamente a piano terra, salvo uno o due bassi gradini, come dimostra l'andamento ombre proiettate sul lato destro e l'andamento delle strisce scure della pavimentazione esterna, perpendicolari al quadro, tra le quali il portico è perfettamente "inserito"; infine, il motivo a piramidi rovesce appare controproducente dal punto di vista acustico, dato che potrebbe assorbire con rifrazioni multiple le onde sonore di media e bassa frequenza, piuttosto che irrobustire la voce degli attori: basti pensare del resto ai pannelli di insonorizzazione e fonoassorbenti che correntemente si utilizzano nelle sale di registrazione che hanno proprio la caratteristica configurazione a punta di diamante. Molto più probabilmente la veduta è colta dall'interno del portico di piano terra di un edificio che potrebbe idealmente svilupparsi al di sopra e alle spalle del quadro stesso: se la tavola Strozzi rappresenta il porto e la città vista dal mare, questa tavola sembra voler rappresentare porto e mare visti dalla città e dall'interno di uno dei suoi edifici più signorili. Forse qualcosa di analogo a quanto rappresentato da Baldassarre Peruzzi nella Sala delle Prospettive al primo piano della Villa Farnesina (la prima villa suburbana di Roma): sui lati corti del salone furono illusionisticamente dipinte due finte logge colonnate, proprio a tre campate, affacciate su vedute di Roma, una



Villa Farnesina, affreschi della Sala delle Prospettive di Baldassarre Peruzzi, Roma 1518/19

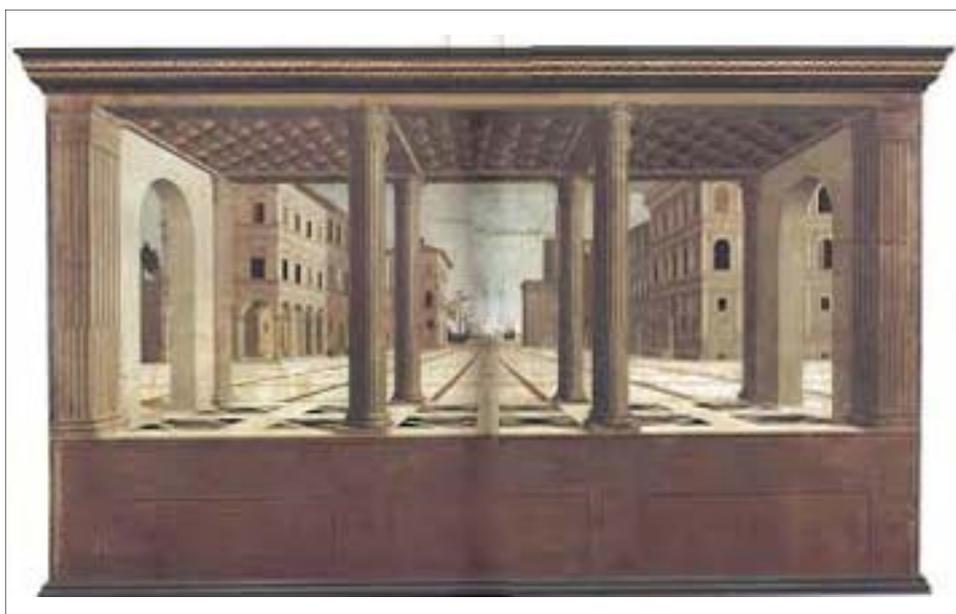




su Trastevere e una agreste.

Nella tavola di Berlino le bugne sono disposte in maniera insolita poiché rivestono, in orizzontale, l'intradosso piano delle coperture del portico. Mentre in verticale, i giunti debbono essere sfalzati, in orizzontale è il rispetto della tettonica ad imporre i giunti a correre secondo una griglia quadrata: si tratta infatti di un soffitto a travi incrociate, a "lacunari", in cui i riquadri (in genere incassati e a risalti multipli) sono stati questa volta arricchiti con il motivo originale delle cuspidi emergenti, che sono evidentemente "portate" da una struttura a maglie complanari.

I palazzi della piazza berlinese sono stati ampiamente commentati dagli studiosi: il primo a sinistra costituisce certamente una versione di Palazzo Rucellai, l'attico a terrazza con la ringhiera a balaustrini che ricorda il camminamento che esisteva sul muro del giardino pensile, e collegava l'appartamento di Federico a quello di Battista Sforza. Mentre il palazzo più lontano a destra dalla sagoma elegantissima, che reca sull'angolo uno scudo con stemma (mai decifrato), si offre al confronto con palazzo Borgherini ora del Turco in piazza Santi Apostoli a Firenze. (5)



Particolare del dipinto





Particolare del dipinto

L'ideatore di questa tavola dovrebbe essere identificato, secondo alcuni, in Francesco di Giorgio perché nasce "secondo le ragioni dell'architettura": quella composizione con il lastricato, fiancheggiato da severi palazzi, che corre verso lo specchio d'acqua sul fondo in cui si intarsiano le vele delle caravelle, rammenta con precisione certe descrizioni di Ponti e forme di ponti che compaiono nel Trattato e i disegni che ne formano il corredo: "ogni porto deve essere circondato di strade, portichi e magazzini; e intorno alli porti parimenti debba essere grande copia di vie, portichi e fondachi..." (6). Difficile precisare se Francesco abbia prestato il cartone al pittore della tavola oggi a Berlino o se invece si sia limitato a suggerire le idee.

Non ci sono – anche in questo caso come nella tavola di Urbino – figure umane né tra le case né, all'apparenza, sulle navi. Rispetto alle altre tavole questa tavola è ancora più uniforme e spenta, si respira la sottile angoscia di un tempo sospeso: dappertutto una luminosità diffusa che quasi non produce ombre se si escludono le strutture in primo piano. Gli edifici che a destra e a sinistra accompagnano al porto non si susseguono più come pagine ordinate e contrapposte di un trattato che illustri le possibili articolazioni architettoniche di facciata, sebbene non manchi una certa varietà di soluzioni: volume pieno o portico di alleggerimento, a piano terra, copertura a terrazzo (con balaustra o con merlature), o loggia su





colonne, all'ultimo piano. Non ci sono nobili esempi di architettura antica e non c'è più piena e rigorosa coerenza nell'impostazione complessiva: finestre rettangolari con elegante timpano triangolare si alternano a semplici finestre arcuate a tutto sesto, gli archi del portico battono su pilastri eccessivamente snelli e, sul fondo, a sinistra, compare un incongruo torrione merlato in pietra scura.

La presenza del porto e le caravelle, sono un chiaro simbolo del fervore di attività presenti nella città, un segno indiretto di buon governo. Di sicuro richiamano alla mente quelle del Rucellai, raccontate da Alberti sulle facciate di Santa Maria Novella: ben tre navi erano state inviate in Terrasanta allo scopo di redigere un esatto rilievo del Santo Sepolcro, necessario per edificare, a Firenze, il celebre tempio all'interno della cappella di famiglia, in San Pancrazio. Ma queste imbarcazioni di diverso tipo, che sembrano quasi eseguire una sorta di manovra circolare per entrare in porto a vele spiegate, ricordano da vicino anche la celebre Tavola Strozzi di cm 82x245 (misure molto vicine a quelle delle vedute in esame), attribuita a Francesco Rosselli e databile al 1472, conservato nel Museo di San Martino a Napoli.

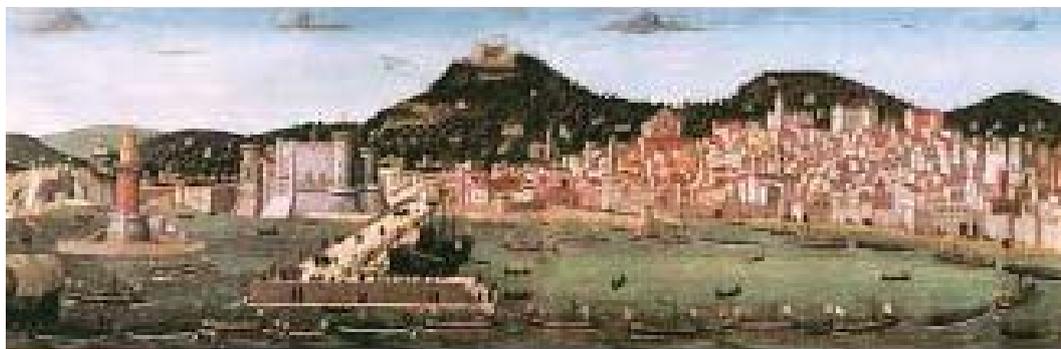


Tavola Strozzi, attribuita a Francesco Rosselli (1472 circa). Museo di San Martino





Note e bibliografia

- (1) Konigleche Museun zu Berlin, Beschreibendez Verzeichnis der Gemalde, Berlino 1898
- (2) B. Berenson in, The central Italian Painter of the Renaissance, New York 1897
- (3) Ciardi Duprè Dal Poggetto, Scheda in Ricerche e studi sui "Signori da Montefeltro", di Piero della Francesca e sulla "Città ideale", Quaderni della soprintendenza per I Beni Artistici e Storici delle Marche, n.s., 2001.
- (4) R. Gargiani, Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento, Roma 2003
- (5) P. Sampaolesi, Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia e di Berlino, in "Bollettino d'Arte", 4s., XXXIV, 1949
- (6) Francesco di Giorgio Martini, ed. Maltese, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, a cura di C. Maltese, Il vol., Milano 1967\68
- (7) C. di Seta in "Le belle prospettive", in "FMR", 1987





capitolo 5



pag 70





capitolo 5

“L’Architettura nelle Tavole Prospettiche”

Un edificio mai costruito ma notissimo quello del tempio al centro della piazza del dipinto di Urbino, una specie di concentrato di idee pratiche introdotte dalla nuova arte del Quattrocento: un edificio circolare il cui centro non a caso coincide con il punto di fuga verso il quale convergono le linee che governano l’immagine. Più che un’architettura un simbolo. Se è vero che architetture dipinte possono anticipare quelle costruite c’è una differenza non da poco tra generiche somiglianze e precisi riscontri; anche se le immagini delle prospettive urbane sono “fuori dal tempo e dallo spazio”, trasmettono un bagaglio di conoscenze sia databile che collocabile geograficamente.



La Rotonda, particolare della Tavola di Urbino





L'edificio centrale della tavola di Urbino è circolare (o centrico), isolato, forse è riconducibile alla Firenze degli anni '30 quando Brunelleschi prepara il modello della chiesa di Santa Maria degli Angeli, un impianto debitore delle tribune di Santa Maria del Fiore e del Battistero di San Giovanni. La scelta del Battistero ha un preciso significato, rimanda alle origini della città: l'edificio era considerato già nei secoli precedenti un antico tempio di Marte fondato in età augustea poi cristianizzato. Centrale al proposito è il paragone con il Pantheon, a sua volta tempio antico cristianizzato.(1)



Battistero di San Giovanni,
Firenze.

Giovanni Villani individua nell'aggiunta della scarsella e della lanterna, che regge palla e croce, il segno della nuova consacrazione e dell'intitolazione al Battista all'epoca di Costantino. La lanterna chiude il foro alla sommità della copertura che originariamente accomunava il battistero alla rotonda. (2) L'impianto e il significato dei due edifici vengono messi in relazione da Filarete nel 1460: "il perché le chiese si fanno in croce si è perché poi che venne Cristo s'è usato per riverenza sua, perché fu posto in croce; e per quella similitudine si sono poi fatte le chiese la maggior parte in croce, e questo





poi che venne il Cristianesimo si sono fatte, che anticamente, perchè erano idolatre, non avevano rispetto, e facevagli tondi e in altro modo e forme, come n'appare oggi di a Roma una, la quale si chiama Santa Maria Ritonda, il quale si chiamò Panteon e a Firenze Santo Giovanni, che secondo che si dice era dedicato a Marte, e questo era in otto facce." (3) Nella mentalità del tempo pianta circolare e pianta poligonale sono ritenute sostanzialmente analoghe.(4)

Il fatto che il tempio rotondo della prospettiva di Urbino sia stato considerato un macellum da un grande studioso come Richard Krautheimer (5) suggerisce che il disegno stesso dell'edificio implichi fin dalla sua invenzione una voluta ambiguità: l'architettura è antica e allo stesso tempo trasformata dalla presenza alla sommità della lanterna, della palla bronzea e della croce. Esattamente come il Battistero.

Una delle differenze principali fra il tempio di Urbino e quello dalla tavola di Baltimora risiede nell'apparato decorativo, in questo ultimo caso è tutto murario e costituito da paraste. E anche per quello di Urbino troviamo assonanze con quello di Baltimora nelle colonne libere disposte su due livelli attorno al perimetro dell'edificio leggermente e misteriosamente inclinate verso l'interno nel registro inferiore. (6) Una scelta che richiama le transenne di colonne perimetrali all'interno del San Giovanni e all'esterno le colonne a ridosso dei portali. Soluzione questa che richiama un progetto per Santa Maria delle Carceri a Prato di Giuliano da Maiano nel quale compare una chiesa di impianto ottagonale arricchita da colonne libere addossate agli spigoli esterni.(7) La corona di colonne a ridosso di edifici centrici si trova anche nell'antico. E' Christian Hulsen a mettere in relazione il tempio circolare della prospettiva con la restituzione di Giuliano da Sangallo di pianta e alzato di un mausoleo "Le carceri vecchie di Santa Maria Capuavetere". (8) E le somiglianze in effetti sono stringenti, edificio circolare su basamento, con colonne – quadrangole secondo Giuliano – su due livelli, e copertura embricata a tronco di cono. Altro precedente diretto del templum urbinato, e per certi versi analogo alle Carceri Vecchie, va individuato nelle edicole sui piloni di Santa Maria del Fiore, le tribune morte – la cui costruzione comincia a fine anni trenta e si protrae per più di trent'anni - che presentano semicolonne, pareti decorate a intarsi, e copertura a tronco di cono su semicupola.





Santa Maria delle Carceri, Prato, 1486-1495, Giuliano da Sangallo



Carceri Vecchie di Santa Maria Capua Vetere, antico mausoleo funerario romano, disegno di Giuliano da Sangallo

Sabine Frommel afferma che Giuliano da Sangallo riprenderà questo modello nell'altare di Santa Maria delle Carceri. Come di quest'ultima chiesa ritroviamo la facciata basilicale che si intravede sullo sfondo a destra, articolata in due ordini di snelle paraste e incrostata da marmi bianchi e verde-grigio.

Nel tempio di Urbino inoltre, il tabernacolo con colonnine dal fusto solcato da scanalature spiraliformi (salvo le proporzioni più tozze) è una chiara citazione della facciata orientale del San Giovanni.

L'opus reticulatum nello zoccolo, esplicitamente all'antica, è presente anche nel basamento di Palazzo Rucellai e visibile anche nel registro superiore della facciata di San Miniato più precisamente nell'intarsio della campata centrale e dei due raccordi laterali. Fin dai dettagli più piccoli si avverte l'autorità del San Giovanni. I tre protiri rimandano ai portali del modello fiorentino e lo declinano rifacendosi alle opere – tabernacoli, altari e portali – di Donatello, Michelozzo, Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo. Ma va segnalata la presenza di una forma rivelatrice: la gola che





chiude la sequenza di modanature della cornice, a sostegno del timpano curvilineo,(9) si trova non nell'antico ma nel battistero. E da lì passa nei tabernacoli del Quattrocento fiorentino, da Brunelleschi in avanti. Stessa soluzione nella finestra dipinta sopra il portale, e anche in quelle non dipinte: se ne intravede il disegno nel tracciato sottostante la pellicola pittorica.



palazzo Rucellai, L.B. Alberti, 1446-1451, Firenze



San Miniato al Monte, Firenze

Nella riflettografia della tavola di Urbino compare un pentimento di notevole interesse: la traccia di una diversa collocazione dell'edificio centrale nello spazio prospettico. Proprio in corrispondenza del portale rivolto verso lo spettatore, piedistalli e basi delle colonne, anche delle maggiori ai lati, sono abbassati rispetto a quelli poi dipinti. Non solo, sopra la piramide conica sono chiaramente visibili segni convergenti verso un punto collocabile nel cono della lanterna, di recente interpretati come





residuo dell'idea di collocare al centro del dipinto un edificio coronato di timpano. (10) In realtà si tratta di un innalzamento della copertura. L'esecutore del disegno era perfettamente consapevole dell'impossibilità strutturale di una cupola della luce di più di trenta metri (11) racchiusa in un apparato murario e di copertura così ribassata, ma dopo aver sperimentato diverse possibilità, la più estrema delle quali avrebbe reso impossibile dipingere la lanterna, ha optato, come avviene spesso nelle costruzioni prospettiche quattrocentesche, per una efficace verosomiglianza, più che per una astratta correttezza. L'immagine che ne risulta è estremamente efficace e le proporzioni massicce contribuiscono a conferire all'edificio la sua caratteristica aura antiquaria. Più credibile come struttura è invece quella della chiesa ottagonale nella tavola di Baltimora.

E' stata da più parti notata la straordinaria somiglianza della rotonda della prospettiva di Urbino con un progetto per tempio di cui Giuliano da Sangallo disegna pianta e sezione nel Codice Barberiniano. (12) Si tratta di un edificio a pianta circolare che si rifà al Pantheon e al battistero, coniugando ancora Roma con Firenze. L'invaseo centrale è coronato da quattro cappelle sulle diagonali, mentre tre portali – protetti dall'esterno da protiri su colonne – segnano un asse longitudinale e uno trasversale. Sull'asse principale si trova la cappella maggiore che sporge all'esterno, memore della scarsella del battistero, e che suggerisce un possibile completamento per la parte non visibile del tempio di Urbino. Protiri e cappella rendono tangibili il tracciato ideale di una croce che si sovrappone al cerchio, allontanando le connotazioni pagane (13), considerazione valida per entrambi gli edifici. Le analogie sono completate dalla presenza di un giro di semicolonne in facciata. Gli alzati presentano invece qualche differenza, principalmente un marcato slancio verticale dell'edificio nel Codice Barberiniano, assicurato da tre registri sovrapposti, l'ultimo dei quali contiene la calotta emisferica della cupola, coperta anche in questo caso da un tetto conico, culminante nella lanterna. Le gallerie anulari nei livelli superiori, quella sommitale illuminata da finestre quadrate, ci danno un'idea di come si possa immaginare un interno come quello del dipinto, nel caso lo si voglia rendere strutturalmente plausibile. Una possibilità è appunto la struttura muraria a doppio guscio nella quale la superficie emisferica della cupola mantiene la sua integrità; un'altra è la cupola a ombrello – o a creste e vele a seconda del tasso di





antichità desiderato – che permette di aprire le finestre nella zona di imposta della volta. Soluzioni entrambe ben note nella Firenze del Quattrocento. Ultima considerazione riguarda la collocazione urbana del tempio rotondo: al centro di una piazza, posto su un molteplice giro di gradini che lo isolano e lo innalzano, anche questo lo accomuna al Codice Barberiniano. Sul fondo della piazza, a destra della rotonda, compare parte della facciata



Tempio rotondo, Giuliano da Sangallo. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, Codice Barberiniano latino 4424

di una basilica, i tre portali ne attestano l'impianto a navate. Il carattere fiorentino dell'edificio emerge piuttosto chiaramente nella bicromia che asseconda il ritmo delle paraste, come in Santa Maria delle Carceri a Prato (14), e nella soluzione dei due registri sovrapposti e congiunti da raccordi triangolari, come in San Miniato. Dalla basilica romanica proviene anche la finestra a tabernacolo, analoga a quella del tempio circolare ma di forme più dimesse, in ossequio ad una gerarchia fondata sul principio del decorum. Principio riscontrabile anche nel passaggio da partiti monumentali, protiro e colonne libere, all'apparato decorativo di paraste e portali, aderenti alla parete. Questa riduzione dell'ornamento, insieme alla mancanza della croce alla sommità del timpano, ha fatto pensare che, con uno scarto cronologico o con una voluta ambiguità, si sia voluta raffigurare una basilica antica.(15) L'ipotesi si fonda sul parallelo istituito nel De Re Aedificatoria fra tempio e basilica: data la sua naturale analogia col tempio, la basilica esige in ampia misura gli argomenti caratteristici di quello; li esige però in maniera tale da mostrare piuttosto di imitare il tempio che non di eguagliarlo. (16) Una distinzione di status appunto. Le analogie però si fermano qui, dal momento





che la facciata nel dipinto non corrisponde ai diversi tipi di pianta descritti da Alberti, né alle loro proporzioni. E mi pare evidente peraltro l'intenzione di attenersi a una soluzione che ritroviamo in una serie di edifici ben identificabile, il cui prototipo è San Miniato.

L'alzato, compresa la gradinata di accesso, è confrontabile con la prima



La basilica rappresentata nella tavola di Urbino



Tempio malatestiano, L.B. Alberti, Rimini





facciata di chiesa del Rinascimento, come è stata definita, sulla ghibertiana cassa di San Zanobi eseguita negli anni trenta (17). E mostra affinità con soluzioni più tarde, adottate in edifici costruiti, ad esempio in Santa Maria del Popolo a Roma, o solo rappresentati, in uno dei fogli dello Zibaldone di Bonaccorso Ghiberti. (18) Alcuni dei disegni raccolti da Ghiberti sono probabilmente copie da Giuliano Sangallo, come ha ipotizzato a suo tempo Howard Saalman. (19) Fra questi si trova la facciata in questione che, rifacendosi al Tempio Malatestiano, ne restituisce una versione emendata secondo la tradizione fiorentina: gli elementi più chiaramente antiquari o veneto-adriatici vengono eliminati per far posto a un impalcato che rimanda al modello remoto di San Miniato. Avvicinandosi così alla nostra facciata. Il fatto che tutte le maggiori chiese fiorentine del Quattrocento, con pochissime eccezioni, siano rimaste senza facciata sembra attribuibile a una inefficacia della "forza di tradizione", "come se non si fosse raggiunto il consenso cittadino su di un modello consono" (20). Il che fornisce lo spunto per cominciare a ragionare sul significato delle tre tavole. La libertà di chi si limita a una rappresentazione permette di ignorare vincoli di diversa natura cui sono soggette le architetture destinate a essere costruite. Una considerazione che vale da introduzione all'analisi dei palazzi e delle case rappresentate nelle prospettive urbane.

Le architetture civili nelle tre tavole presentano talvolta una certa verosomiglianza e si tratta di tipi fiorentini oppure di edifici di immaginazione.

Nel dipinto di Berlino, unico dei tre, compaiono riferimenti precisi a edifici costruiti, palazzo Antinori ad esempio, verso lo sfondo, e soprattutto Palazzo Rucellai. A quest'ultimo viene conferito un aspetto decisamente più antiquario e insieme più banale: scompaiono le bifore a favore di grandi finestre centinate, i capitelli delle paraste si presentano identici tra loro, il paramento lapideo diventa un opus isodomum dai conci uniformati, mentre le soluzioni albertiane più sofisticate vengono cancellate. Si ha l'impressione che la ripresa dello schema di facciata abbia il preciso intento di rappresentare l'aspetto esterno di un palazzo antico. Lo conferma la comparsa della balaustra alla sommità, un elemento pensato all'epoca come antiquario e diffuso nella cerchia di Giuliano da Sangallo,(21) qui forse per la prima volta utilizzato come terminazione di una facciata del genere.





A quanto pare l'autore della prospettiva berlinese assume la novità più clamorosa della fabbrica albertiana, la sovrapposizione delle paraste, come attributo che la identifichi con l'antico, proiettandola a fianco di edifici come il Colosseo. A scapito della complessità dell'originale.

Che la tavola presenti, come le altre per altro, una commistione di antico e



Particolare della tavola di Berlino



Palazzo Antinori, 1461-1469, Giuliano da Maiano, Firenze

fiorentino, risulta anche dalla comparsa sullo sfondo della mole del mausoleo di Adriano. Fortemente semplificato nelle forme, ma caratterizzato con





precisione dalla sequenza di bucrani e ghirlande nel fregio del basamento. Anche sulla strada compare una facciata articolata da paraste su due livelli, finestre e tabernacolo dalla resa pittorica stranamente appiattita e loggia con colonne quadrangole al piano terreno, un impianto per certi versi prossimo a quelli che compaiono nelle tarsie delle porte della Sala del trono e della Camera della duchessa nel Palazzo Ducale di Urbino (1474 e 1480 circa) (22). Entrambi i palazzi in primo piano si presentano dunque in veste di edifici antichi, ulteriore analogia con le altre due prospettive. Tuttavia, mentre in quella di Berlino troviamo una nota di realismo - somiglianze formali e proporzionali e il progressivo diminuendo dal basso in alto, tipico dei palazzi fiorentini quattrocenteschi - nelle tavole di Baltimora e Urbino i palazzi in primo piano virano verso l'astrazione. E' certo possibile individuare parentele per singole soluzioni, ma l'immagine complessiva degli edifici si presenta come una novità svincolata da riferimenti troppo precisi ad architetture costruite. Anche in questo caso l'intento sembra quello di ricostruire il palazzo antico. E anche in questo caso ci si affida alla successione verticale di piedritti, paraste o semicolonne. Prevale però una nota erudita - l'esibizione di tabelle con epigrafi antiquarie (23) ad esempio - e letteraria, e la sperimentazione di soluzioni sofisticate e inconsuete. Le case più modeste sulle quinte laterali, soprattutto nella tavola di Urbino dove sono allineate facciate tipicamente fiorentine sono intonacate, con finestre ad arco, sporti su mensole, panche e tetti sporgenti su travi di legno. La facciata della casa antica è un tema difficile per la cultura architettonica del Quattrocento, essendo assai scarsi i resti visibili su cui riferirsi, e nelle tavole prospettiche si fa ricorso ai cenni che compaiono in testi moderni e nella letteratura antica. Il passaggio dalla ripresa più o meno diretta di edifici quattrocenteschi alla messa in scena di palazzi immaginari si deve anche alla volontà di trasporre testi in immagini. Vitruvio in primo luogo: nell'accenno alla scena tragica si trova menzione di colonne e timpani come attributi di edifici regali. Che si pensasse a un'analogia fra la scena antica e la facciata della casa risulta chiaramente da un passo del *De Re Aedificatoria*: "questa parte (il palcoscenico) veniva ornata con colonne e piani posti gli uni sugli altri, a somiglianza delle case (24).

Alberti nel suo trattato a proposito della casa scriveva inoltre che in nessun





Particolare della tavola di Urbino, gli edifici laterali

modo la fattura del timpano doveva avvicinarsi alla solennità del tempio e aggiunge che sugli angoli principali conferisce eleganza la presenza di una crista ovvero crista, acroterio di sepolcro il che corrisponde alla soluzione d'angolo del palazzo di sinistra della tavola di Baltimora. Mentre i piedistalli alternati a timpani, anche nella tavola di Urbino, hanno tutto l'aspetto di ARULE albertiane, i dadi che a fianco di timpani nei templi sorreggono statue, e qui, in ossequio al principio di DECORUM si presentano spogli. La stessa sequenza, timpani e dadi, è visibile alla sommità dell'arco di trionfo al centro della prospettiva di Baltimora, a conferma del fatto che si tratta di forme considerate onorifiche. Altra probabile trasposizione pittorica di un passo del trattato albertiano va individuata nella distinzione tra portico trabeato e ad archi nei due palazzi urbinati, Alberti scrive: il porticato nell'abitazione dei cittadini più influenti è bene sia architravato, per i cittadini medi ad arco, non è un caso che due siano i portici ad arco mentre uno solo trabeato. Nelle due tavole infine compare un ulteriore rimando testuale nella scelta delle proporzioni che regolano i rapporti tra le paraste dei diversi livelli in alcuni edifici in primo piano. Il diminuendo risulta visibilmente accelerato, una





soluzione che non si presenta in architetture costruite quattrocentesche e che viene prescritta da Vitruvio e da Alberti. In particolare, nell'edificio di destra della prospettiva di Baltimora, sembra coniugare i due sistemi di abbreviazione: Alberti dalla loggia al secondo piano nobile (diminuzione di $\frac{1}{4}$ poi di $\frac{1}{5}$), Vitruvio nei due modelli articolati dal binato (diminuzione di $\frac{1}{4}$ ripetuta due volte).

Dunque una componente volutamente letteraria sembra emergere dalle forme dei palazzi, che tuttavia presentano anche soluzioni architettoniche di notevole interesse, quasi un catalogo. I piedritti sono in genere paraste, ma non mancano le semicolonne a inquadrare archi murari, motivo forse memore della loggia delle benedizioni di San Pietro. Gli spigoli si presentano prevalentemente liberi ma nel caso delle paraste binate si assiste ad un addensamento sull'angolo - come sulla facciata posteriore di Santa Maria presso San Satiro a Milano. Il singolare partito dei binati sovrapposto su tre registri di questo edificio sembra aver riscontro per un verso nelle scuderie per Agostino Ghigi progettata nel 1512 (25) da Raffaello, per un altro in uno dei disegni sangalleschi dello Zibaldone di Bonaccorso Ghiberti.

Dalla parte opposta della scena di Baltimora poi, troviamo di nuovo il telaio



Scuderie Agostino Chigi
1506-1512, Baldassarre
Peruzzi, Roma





di paraste combinate con archi ciechi, ma questa volta scandito in campate alternate, un motivo paragonabile a quello che con altro ritmo si distende sulla facciata di Palazzo Cocchi di Sangallo e a quello del cortile superiore del Belvedere di Bramante. (26)

In tutte le facciate di palazzi antichi nelle due tavole compare una chiara distinzione tra cornici marcapiano – su cui poggiano le paraste, con o senza piedistallo – e livello del davanzale delle finestre, contrariamente alla prassi fiorentina quattrocentesca, e come invece avviene in palazzo Cocchi e in palazzo Della Rovere a Savona – ancora Giuliano da Sangallo – e poi nei palazzi romani dalla Cancelleria in su.

Fiorentini e sangallesi sono i massicci pilastri senza base nella loggia con archi nella tavola di Urbino, molto vicini a quelli visibili in due edifici di fine secolo, le ville di Poggio a Caiano e della Conigliera a Napoli, così come senza base sono i pilastri nel cortile di palazzo Scala a Firenze. Sulla sinistra la sequenza di colonne trabeate conclusa sull'angolo da un piedritto squadrato ricorda da vicino il quadriportico fiorentino di Santa Maria Maddalena dei Pazzi. Nel dipinto tuttavia, la colonna quadrangola e le paraste corrispondenti sono rastremate, motivo inusuale anche nell'antico, che si deve all'intenzione di uniformare i due tipi di colonna. I soli esempi quattrocenteschi paragonabili si trovano nel Duomo di Cortona, attribuito alla cerchia sangallesi (27), e nei chiostri bramanteschi di Sant'Ambrogio a Milano, costruiti in buona parte a Cinquecento avanzato.

Esaminiamo gli edifici al centro della tavola di Baltimora, in particolare



Villa Poggio a Caiano, 1470-1520, Giuliano da Sangallo





l'anfiteatro e l'arco di trionfo. Il primo è una specie di Colosseo in formato ridotto, con un apparato decorativo più sobrio rispetto al modello. Quello che più colpisce però è il cambiamento introdotto nella proporzione delle semicolonne: la sequenza diventa perfettamente vitruviana, da un primo registro stiracchiato – le ghiere degli archi sono ben lontane dal toccare la trabeazione – a una progressiva diminuzione di $\frac{1}{4}$ nei due livelli successivi. In questo modo l'anfiteatro dialoga direttamente con il palazzo in primo piano sulla destra. A quanto pare questo Colosseo vitruviano ha origini fiorentine, se ne trova una versione simile ancora una volta nel Codice Barberiniano, dove tuttavia, Sangallo, pur modificando le proporzioni dell'ordine – e rispettando il dettato vitruviano anche nel dimensionamento delle trabeazioni – si mostra più fedele all'originale, quanto alle forme (28). Con uno scarto significativo: la trasformazione del primo ordine in corinzio, conseguente all'allungata proporzione del busto della semicolonna, $\frac{1}{9}$ circa, simile a quella del dipinto. Nel dipinto mancano i piedistalli e i parapetti corrispondenti, le trabeazioni sono assottigliate e semplificate, anche l'ultimo ordine sembra composto da semicolonne.

A fianco dell'anfiteatro compare un arco onorario a tre fornici, nel rispetto della topografia imperiale di Roma (arco di Costantino vicino al Colosseo). Esistono restituzioni pittoriche quattrocentesche ben più puntuali dell'arco, nel nostro caso si assiste a una trasformazione che lo avvicina a uno dei diversi esemplari raccolti da Giuliano da Sangallo nel suo repertorio disegnato. La presenza dell'ordine nell'attico però ha probabilmente la funzione di istituire un rapporto visivo con il palazzo sulla destra: l'inedito addensarsi al centro delle semicolonne produce una sovrapposizione di piedritti binati. Mentre, a sua volta, il ritmo trionfale ricorda la soluzione adottata sulla facciata di sinistra. Le relazioni istituite dall'autore della prospettiva fra il gruppo di edifici in primo piano – possiamo aggiungere la corrispondenza della soluzione angolare del tempio con quella del palazzo di destra – invitano lo spettatore a riconoscere il modo di costruzione delle forme dipinte, il meccanismo sotteso all'immagine: l'invenzione di architetture sulla base di testi e di modelli antichi esibiti, più o meno verosimili, trasformati, o essi stessi re-inventati.

L'allusione all'arco di Costantino viene resa esplicita dai tondi e dai rilievi nell'attico: riproducono tutte le scene di combattimento presenti nei





rilievi traianeai dell'edificio antico, scene animate da cavalieri su destrieri rampanti.

L'arco della prospettiva urbana di Baltimora fa parte di una serie di immagini che presentano la stessa iconografia celebrativa : pensiamo alla Cacciata di Eliodoro e alla Battaglia di Ponte Milvio o agli afreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella o ancora nella Lucrezia di Botticelli a Boston. Dobbiamo ad André Chastel l'individuazione di un rapporto tra tavole prospettiche e architetture effimere: tempietti, archi trionfali , Colossei. Riferimenti architettonici suggestivi che rendono solenni i luoghi in cui vengono eretti, e trasformano la città reale in città di pura finzione, proiezione immaginaria e travestimento all'antica (29). Chastel sostiene che le tavole, le vedute urbane di Urbino, Baltimora e Berlino, con i loro spazi cristallini e inquietamente vuoti, sembrano fatte apposta per ospitare le cerimonie dei potenti. La scena di Baltimora è costruita sullo svuotamento del centro – non sono certo le figure lillipuziane che vi compaiono a riempirlo – e sull'occultamento della sua antica funzione cerimoniale.



Storie di Lucrezia, S. Botticelli, 1500-1504, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston





Cacciata di Eliodoro dal tempio, Raffaello, 1511-1512, Musei Vaticani

Note e bibliografia

- (1) M. Bulgarelli, Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia, Milano 2008
- (2) Giovanni Villani, Nuova Cronica a cura di G. Porta, Parma 1990
- (3) Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato d'Architettura, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972
- (4) A. Belluzzi, Chiesa a punta centrale di Giuliano da Sangallo, in Lorenzo il Magnifico e il suo mondo, atti del convegno (Firenze 1992), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1994.
- (5) R. Krautheimer, Scena tragica e scena comica nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e di Urbino 1948 in Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi sul Rinascimento e Barocco. Torino 1993
- (6) H. Saalman, The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli, in "The Burlington Magazine", CX, n. 784, 1968
- (7) F. Quinterio, Giuliano da Maiano grandissimo domestico, Roma 1996
- (8) Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano latino 4424, Leipzig 1919 I
- (9) F. Kimball, Luciano Laurana and the "High Renaissance" in The art bulletin, X n2, 1927
- (10) C. Frommel, Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora, in Architettura e





committenza da Alberti a Bramante, Firenze 2006. Un ulteriore diverso parere in M. Seracini, *Sotto la Città ideale. Il disegno "nascosto" rivelato dalle indagini diagnostiche*, in *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006

(11) Misura ricavata da quelle date in C. Frommel, *Le tavole di Berlino...* (vedi nota sopra)

(12) S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985

(13) A. Belluzzi, *Chiese a punta centrale di Giuliano da Sangallo*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, atti del convegno (Firenze 1992), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1994.

(14) F. Kimball, *Luciano Laurana and the "High Renaissance"*, in *"The art bulletin"*, X, n.2, 1927

(15) M.Hermann, *Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt Bildern in Urbino, Baltimore and Berlin*, in *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Albert bis Michelangelo*, catalogo della mostra (Berlin 1995-1996), a cura di B. Evers, Prestel, Munchen-New York 1995

(16) Leon Battista Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966; A. Belluzzi, *Le chiese a pianta centrale nella trattistica rinascimentale*, in *La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002

(17) R. Krautheimer, T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton 1956), Princeton 1990

(18) C. H. Krinsky, *A View of the Palazzo Medici and the Church of San Lorenzo*, in *"Journal of the Society of Architectural Historians"*, XXVIII, n. 2, 1969, che data il Libro d'Ore al 1502; G. Scaglia, *Three Renaissance Drawing of Church Facades*, in *"The art Bulletin"*, XLVII, n. 2, 1965, sui disegni dello Zibaldone. C.Frommel, S. Maria presso San Satiro e il problema della facciata nel Quattrocento, in *Architettura e committenza*, paragon il tipo di facciata che compare nell'incisione bramantesca di prospettiva urbana.

(19) H. Saalman, *The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli*, in *"The Burlington Magazine"*, CX, n. 784, 1968

(20) R. Fubini, *Lorenzo de'Medici architetto costituzionale? Disegno principesco e reggimento cittadino nella Firenze del secondo Quattrocento*, in *Il principe architetto*.

(21) P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance Balusters and the Antique*, in *"Architectural*





History", XXVI, 1983

(22) A. Conti, Le prospettive urbinati. Tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, VI, n. 4, 1976. Datazione delle tarsie e rassegna delle attribuzioni in M. Trionfi Honorati, La prospettiva nelle porte del palazzo, in Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, catalogo della mostra (Urbino 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Venezia 1992.

(23) Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo della mostra (Urbino 1978), a cura di D. Bernini, G. Bernini, Urbino 1978; più in generale sull'uso delle iscrizioni nei palazzi: G. Clarke, Roman house – Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth- Century Italy, Cambridge- New York 2003

(24) Leon Battista Alberti, L'architettura, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966; A. Belluzzi, Le chiese a pianta centrale nella trattistica rinascimentale, in La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento, a cura di B. Adorni, Milano 2002

(25) F. Kimball, Luciano Laurana and the "High Renaissance" in The art bulletin, X n2, 1927

(26) P. Sampaolesi, Le prospettive architettoniche di Urbino di Filadelfia e di Berlino, in "Bollettino d'arte", ottobre-dicembre, 1949; E. Benvivoglio, Disegni nel "Libro" di Giuliano da Sangallo, collegabili a progetti per il San Giovanni dei Fiorentini a Roma, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIX, n. 2, 1975

(27) P. Davies, D. Hemsoll, Entasis and Diminution in the Design of Renaissance Pilasters, in L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, atti del convegno (Tours 1986), a cura di J. Guillaume, Paris 1992. Sull'attribuzione: G. Mancini, Cortona nel Medioevo, Roma 1987

(28) S. Borsi, Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico, Roma 1985

(29) A. Chastel, Les vues urbaines peintes et le theatre, in "Bollettino del CISA Andrea Palladio", XVI, 1974.





capitolo 6



pag 90





capitolo 6

conclusioni

Ciò che rende eccezionali queste tre tavole è la loro unicità: non esistono altri dipinti così, non esistono altre tavole ad andamento orizzontale che ritraggono piazze di città deserte (o quasi). I dipinti non raccontano una storia (religiosa o profana che sia) esibiscono piuttosto una silenziosa immagine architettonica. Nonostante gli studi e le ricerche non sappiamo ancora con certezza quale fosse la loro funzione originaria, se e come fossero offerti alla visione. Se rientrassero semplicemente nella categoria delle finiture d'arredo, fronti di cassoni, spalliere o più probabilmente progetti di scenari concepiti direttamente per il teatro forse per un'occasione ben precisa. Il loro fascino è comunque intatto, l'autore o gli autori delle tavole restano non precisamente identificabili ma risulta evidente una comune radice di metodo e di obiettivi e un sicuro riferimento alla trattatistica rinascimentale, rappresentata in particolare da Leon Battista Alberti ma anche alle teorie logico-matematiche e agli studi di geometria e prospettiva di Piero Della Francesca e di Luca Pacioli.

I tre dipinti non sono uguali nella composizione, nel colore e nella tonalità.

Il gioco delle vedute è legato a una variazione sistematica che porta, per mezzo di una progressione calcolata, ma perfettamente reversibile, dallo spazio chiuso di Urbino allo spazio aperto di Baltimora, passando per lo spazio semiaperto, chiuso nella sua apertura, di Baltimora. Il punto di fuga si pone nella parte centrale di un edificio posto ad una distanza relativamente ravvicinata di Urbino, nella campata centrale di un porticato eretto in primo piano in Berlino, e ancora, nella volta centrale dell'arco di trionfo eretto in Baltimora a una distanza mediana ma che si apre anch'essa su un'altra porta molto più lontana, verso la quale è in qualche modo rinviato il punto di fuga. Essendo l'arco di trionfo l'elemento principale di una piazza, di un





incrocio – come dice Alberti – esso non è di per se stesso diverso da una porta sempre aperta.

La tavola di Urbino è costruita fermamente e il volume e la solidità delle strutture vengono chiaramente messe in risalto. Il centro della scena è dominato dal volume cilindrico della rotonda collocato nella griglia grigia e bianca del pavimento disegnato a rombi e ottagoni. Le semicolonne color crema dell'ordine inferiore e di quello superiore della struttura sono solide e contrastano con le lastre di porfido porpureo. A destra e a sinistra le lunghe schiere di palazzi e case variano in disegno, altezza e colore rispondendo l'una all'altra con grigio-azzurro contro color crema, rosso su bianco o bianco su grigio. I colonnati si ergono contro solide facciate, tutto sotto un cielo azzurro oltremarino.. Nell'insieme è percepibile un aura vitale.

Nella tavola di Baltimora invece, prevale una solennità maestosa, elemento fondamentale non è il volume, bensì lo spazio. Il centro è occupato dall'espandersi di una piazza su due livelli, il più basso è incassato e intarsiato con un motivo di ottagoni, quadrati, rombi, inscritti e circoscritti. Mentre questa parte di pavimentazione è in colori forti – crema, verde, bianco, grigia – la parte superiore della piazza è pavimentata uniformemente in bianco. Su questo livello superiore si affrontano due palazzi riccamente articolati ma monocromi, uno grigio e l'altro color crema. In secondo piano sono allineati i monumenti dell'antichità, l'anfiteatro grigio scuro, l'arco trionfale grigio chiaro e l'ottagono a destra porpora e verde.

La tavola di Berlino offre qualche variante: una loggia dietro una sottilissima striscia di pavimento in primo piano, le pareti, i pilastri e le colonne sembrano massicci ma il volume è alleggerito dai colori bruni spenti, gialli e grigi. Anche lo schema della pavimentazione è semplice, ravvivato solo da un motivo di quadrati con rombi inscritti nel primo piano in corrispondenza della loggia. Nell'insieme a questa tavola manca la vivacità compositiva e cromatica di quella di Urbino, come anche la maestosa spazialità di quella di Baltimora.

La luce: nella tavola di Urbino la luce viene da sinistra, da un punto situato leggermente in avanti rispetto al piano del quadro, a un'altezza determinata: lo testimoniano la facciata laterale illuminata del palazzo di destra, l'ombra sul palazzo di sinistra, quelle delle colonne e dei pilastri dei portici, il chiaroscuro di luci e ombre sul volume cilindrico del tempio e





soprattutto le quattro facce visibili dei due pozzi ottagonali, in primo piano. Nella tavola di Berlino la luce viene anch'essa da sinistra, ma da un punto di vista situato, in profondità, al di là del portico. L'apparente incoerenza della distribuzione di luci e ombre (la facciata del palazzo di sinistra parallela al piano del quadro è illuminata, quella del palazzo di destra è in ombra) si spiega per il fatto che il palazzo di destra è leggermente arretrato rispetto a quello di sinistra: la sua facciata si colloca infatti sulla quinta fila della scacchiera di base, mentre quella del palazzo di sinistra sulla quarta. Ci troviamo di fronte quindi a una falsa simmetria. Per contro, la sorgente luminosa sembra corrispondere a un punto non molto alto, dato che il soffitto del proscenio, così come quello del portico del palazzo di destra, non proietta alcuna ombra. Come vuole la regola di trasformazione, la luce nella tavola di Baltimora viene invece da destra, e da un punto situato decisamente in avanti rispetto al quadro e a una certa altezza (vedi le ombre delle colonne, dell'arco di trionfo e del palazzo di destra e quelle del soffitto del portico di questo stesso palazzo). Oltre alla sorgente luminosa esterna alla scena che presuppone la distribuzione delle luci e delle ombre, osserviamo in cielo, a sinistra del quadro, poco al di sopra dell'anfiteatro, un piccolo sole dorato circondato da nuvole . Questa manifesta incoerenza, di certo voluta, fornisce forse un elemento in più , e in questo caso decisivo, a coloro che ritengono questo quadro strettamente collegato al teatro.

Le figure umane disseminate sulla scena di Baltimora pongono un problema delicato, che siano state aggiunte in seguito o meno. Non ve ne sono né nella tavola di Urbino e né nella tavola di Berlino: è questo l'elemento delle prospettive urbinati che colpisce di più in prima vista, tanto che si dimentica facilmente che la scena di Baltimora non è deserta. In quella di Urbino, la sola traccia di vita animale è costituita dai due piccioni appollaiati sul cornicione del primo piano del palazzo di destra. Nella tavola di Berlino, la presenza umana è come sottintesa nel movimento delle navi , due delle quali hanno la vela gonfiata dal vento. Ma non possiamo per questo basarci sul fatto che le piccole figure di cui la tavola di Baltimora è popolata sembrano essere state riportate sulla pavimentazione e sullo sfondo architettonico, per essere autorizzati a non tenerne conto e considerare la scena stessa come "vuota" . Alessandro Conti (Le prospettive urbinati...) esclude che queste figure siano state riportate in seguito. Ma la "prova" che egli fornisce





è perlomeno sorprendente: le ombre delle figure concordano con quelle degli edifici! Tecnicamente si trattava di una pratica ricorrente nella pittura del tempo, dato che la costituzione della scena prospettica costituiva la premessa indispensabile per lo svolgimento della storia. Federico Zeri constata che il significato di queste figure – in cui vorrebbe riconoscere una mano diversa da quella che ha curato la parte architettonica – resta inspiegato. Ma si rifiuta di vedervi un' inclusione accidentale, dato che l'introduzione di personaggi senza legami tra di loro in una tale scena gli pare estranea alla figuratività del primo Rinascimento. Che queste figure appartengano ancora una volta alla composizione originaria o che siano state aggiunte in seguito, come se la scena vuota avesse avuto un che di insopportabile, a meno che questa aggiunta non rispondesse a una necessità strutturale, visto che la tavola di Baltimora si distingueva dalle altre due per la manifestazione di una presenza urbana, il problema non è cambiato: la tavola di Baltimora è ugualmente la sola delle tre tavole che presenta elementi di ornamento figurati (le quattro statue sulle colonne attorno alla fontana, i rilievi e i medaglioni che ornano l'arco di trionfo), vediamo che ancora una volta il sistema è perfettamente coerente: la tavola di Urbino è priva di ogni presenza urbana (ma non animale); nella tavola di Berlino questa presenza è sottintesa; nella tavola di Baltimora, congruente con le figure decorative, senza per questo assumere un valore narrativo o drammatico esplicito, avendo i personaggi raffigurati la funzione di comparse, in accordo con l'elemento comune di queste tavole che vuole che esse si presentino come tele di fondo, ma che sarebbero state spinte in primo piano sulla scena.

Le tre tavole sembrano obbedire ad una stretta simmetria: quella di Urbino ha una simmetria bilaterale d'insieme che si costituisce attorno ad un volume centrale anch'esso simmetrico, eccetto per lo sganciamento che corrisponde all'apertura, sul lato destro della scena, di una seconda piazza in fondo alla quale c'è la basilica. Nella tavola di Baltimora la simmetria bilaterale si organizza ugualmente attorno ad un corpo centrale simmetrico, su cui sono praticate tre aperture, affiancato anch'esso da altri due volumi regolari , uno ottagonale , di cui tre facce soltanto sono visibili, e l'altro cilindrico, un anfiteatro a tre ordini di colonne sormontato da un attico e ricco di aperture: attraverso tre di esse la vista si allarga fino all'altro lato





dell'edificio e alle tre arcate che sono diametralmente opposte . Nella tavola di Berlino la simmetria bilaterale è conservata, mentre è assente il corpo centrale, a meno che non si consideri che ne faccia le veci, per trasformazione, il porticato a tre campate che incornicia la veduta. La tavola di Baltimora funziona così come termine mediatore tra quella di Urbino e Berlino, sia per l'evidente tripartizione del porticato centrale, sia per il posto lasciato da una parte e dall'altra di quest'ultimo a due edifici su pianta centrale.

Le due tavole di Urbino e Baltimora sembrano avere maggiori affinità non solo stilistiche e di tecnica ma anche e soprattutto "ideologiche": la più coerente e rigorosa è certamente quella di Urbino, quella di Berlino dà l'impressione di essere, sul piano cronologico, come sfasata rispetto alle altre, in ritardo; si avverte inoltre un clima diverso, una diversa atmosfera, sicuramente più cupa.

Tutto ciò che è stato dipinto in queste tre tavole non è il progetto di un architetto, si tratta invece di vedute ideali di un ambiente urbano, di un'utopia, di un mondo superiore governato dai principi dell'Umanesimo; inattuabile per le limitazioni finanziarie, tecniche e organizzative di quel tempo. Questo mondo superiore poteva facilmente essere costruito con riga, squadra e compasso e dipinto sulla superficie di una tavola ma rimane una visione, un posto fuori dal tempo e dallo spazio. Gli edifici in se sono il soggetto dei dipinti, il primo piano, invece di essere occupato da una "storia da raccontare", è vuoto, fatta eccezione per la tavola di Urbino dove una fascia di lastricato è occupata da due vere di pozzo. Non è necessaria nessuna azione, l'impianto architettonico è in se stesso la storia narrata dalla convincente vastità dello spazio e dell'intreccio di pieni e vuoti.





bibliografia generale





Bibliografia generale

- A. Marchi, M.R. Valazzi, *la città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra piero della Francesca e Raffaello*, ed Electra, Urbino 2012
- S. Ciarcia, *Le città ideali del Rinascimento. Contributi per una lettura iconologico-architettonica delle Tavole di Urbino*, Baltimora e Berlino. Giovannini editore, Napoli 2014
- H. Damish, *L'Origine della prospettiva*, Guida Editori, traduzione di Alessandra Ferraro, Napoli 1983.
- A. Belluzzi, *Chiese a punta centrale di Giuliano da Sangallo*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, atti del convegno (Firenze 1992), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1994.
- A. Bruschi, *Bramante*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino 1964 (ed. originale, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959)
- A. Chastel, *Les vues urbaine peintes et le theatre*, in "Bollettino del CISA Andrea Palladio", XVI, 1974.
- A. Chastel, *Vues urbaine pleintes et theatre*, Milano, 1988.
- A. Conti, *Le prospettive urbinati. Tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, VI, n. 4, 1976. *Datazione delle tarsie e rassegna delle attribuzioni in M. Trionfi Honorati, La prospettiva nelle porte del palazzo, in Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Venezia 1992.
- A. Venturi, *Nelle pinacoteche minori d'Italia*, in *Archivio storico dell'arte*, 1983.
- Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato d'Architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972
- B. Berenson in, *The central Italian Painter of the Renaissance*, New York 1897
- B. Castiglione, *Il cortigiano*, libro I cap II, 1733.
- Bernardino Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale in Urbino*, in *Vita e fatti di Federico di Montefeltro*, Bologna 1826.
- C. Budinich, *Un quadro di Luciano Dallarua nella Galleria annessa all'Istituto delle Belle Arti di Urbino*, Trieste 1902.
- C. di Seta in "Le belle prospettive", in "FMR", 1987
- C. H. Krinsky, *A View of the Palazzo Medici and the Church of San Lorenzo*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXVIII, n. 2, 1969, che data il





Libro d'Ore al 1502; G. Scaglia, Three Renaissance Drawing of Church Facades, in "The art Bulletin", XLVII, n. 2, 1965, sui disegni dello Zibaldone. C.Frommel, S. Maria presso San Satiro e il problema della facciata nel Quattrocento, in Architettura e committenza, paragon il tipo di facciata che compare nell'incisione bramantesca di prospettiva urbana.

- C.Frommel, Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora, in Architettura e committenza da Alberti a Bramante, Firenze 2006. Un ulteriore diverso parere in M. Seracini, Sotto la Città ideale. Il disegno "nascosto" rivelato dalle indagini diagnostiche, in L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006
- Ciardi Duprè Dal Poggetto, Scheda in Ricerche e studi sui "Signori da Montefeltro", di Piero della Francesca e sulla "Città ideale", Quaderni della soprintendenza per I Beni Artistici e Storici delle Marche, n.s., 2001.
- D. Bernini, G. Bernini Pezzini, Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo della mostra di Urbino, Urbino 1978.
- E. Garin, Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano, Bari 1972
- F. Camerotta, Leon Battista Alberti e le scienze matematiche, in L'uomo del Rinascimento e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006, catalogo della mostra
- F. Kamball, Luciano Laurana and the High Renaissance, in The Art Bulletin, X, 1927
- F. P. Fiore, Siena e Urbino, in Storia dell'architettura italiana, il Quattrocento, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998.
- F. Quinterio, Giuliano da Maiano grandissimo domestico, Roma 1996
- F. Rodolico, Le pietre delle città d'Italia, Firenze 1953.
- F. Sangiorgi, Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale 1582-1631, Urbino 1976
- F. Sangiorgi, Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale, Urbino, 1976, pag 76. Inventario del 1599, n 97.
- F.Zeri, Italian Painting in the Walters Art Gallery, Baltimora 1976
- Francesco di Giorgio Martini, ed. Maltese, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, a cura di C. Maltese, Il vol., Milano 1967\68
- G. B. Cavalcaselle, G. Morelli, Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862), in Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti, II, 1896.
- G. C. Argan, M. Fagiolo, Il processo dell'urbanizzazione, in Storia d'Italia, vol I,





Torino 1972

- G. Gaye , Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze 1839
- G. P. Bernini, Scheda dell'opera, in D. e G. Bernini (a cura di), Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo, Urbino 1978.
- Giovanni Villani, Nuova Cronica a cura di G. Porta, Parma 1990
- H. Baron, La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e tirannide, ed. it. a cura di R. Pecchioli, Firenze 1970 (ed. originale, The crisis of the Early Italian Renaissance, Princeton 1955)
- H. Damisch, L'origine della prospettiva, guida editori 1987
- H. Saalman, The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli, in "The Burlington Magazine", CX, n. 784, 1968
- H. Saalman, The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli, in "The Burlington Magazine", CX, n. 784, 1968
- Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano latino 4424, con introduzione e note di C. Huelsen, Leipzig 1910.
- Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano latino 4424, Leipzig 1919
- Il restauro della città ideale di Urbino. Mostra documentaria, catalogo della mostra (Urbino 1978), a cura di D. Bernini, G. Bernini, Urbino 1978; più in generale sull'uso delle iscrizioni nei palazzi: G. Clarke, Roman house – Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth- Century Italy, Cambridge-New York 2003
- J. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839.
- J. Spicer, Scheda in Masterpieces of Italian Painting. The Walter Art Gallery, a cura di M. S. Hansen, J. A. Spicer, London 2005
- Konigliche Museun zu Berlin, Beschreibendes Verzeichnis der Gemalde, Berlino 1898
- L. B. Alberti, L'architettura, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano, 1966
- L. Pisani, Scheda in Il Rinascimento a Urbino. Fra Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico, catalogo della mostra di Urbino, a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, Milano 2005
- A. Parronchi, Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, in Paragone, 107, novembre 1958, 109, gennaio 1959, ried. in Studi su la dolce prospettiva, Milano 1964 ; H. Damisch, L'origine della prospettiva, guida editori 1987 ; F. Camerota, La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura e scienza, Milano 2006.
- Leon Battista Alberti, L'architettura, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966; A. Belluzzi, Le chiese a pianta centrale nella trattistica rinascimentale, in





La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento, a cura di B. Adorni, Milano 2002

- Leon Battista Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966; A. Belluzzi, *Le chiese a pianta centrale nella trattistica rinascimentale*, in *La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002

M. Calvesi, *La città ideale del museo di Baltimora. Le piazze del paradiso*, in *Art e Dossier*, X settembre 1995.

- M. Ferretti, *Casamenti seu prospettive. Le città degli intarsiatori*, in *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, testi di C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, prefazione di A. Chastel, Milano 1986.

- M. G. Ciardi Duprè, scheda in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Firenze 1983

- M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008

- M. Calvesi, *La città ideale di Baltimora*, in *Ricerche e studi sui signori di Montefeltro, di Piero della Francesca e sulla Città Ideale*, Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storia delle Marche: 2001

- M. Hermann, *Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt Bildern in Urbino, Baltimore and Berlin*, in *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, catalogo della mostra (Berlin 1995-1996), a cura di B. Evers, Prestel, München-New York 1995

- P. Davies, D. Hemsoll, *Entasis and Diminution in the Design of Renaissance Pilasters*, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours 1986), a cura di J. Guillaume, Paris 1992. Sull'attribuzione: G. Mancini, *Cortona nel Medioevo*, Roma 1987

- P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance Balusters and the Antique*, in *"Architectural History"*, XXVI, 1983

- P. F. Fiore, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Milano 2006.

- P. Rotondi, *Il palazzo Ducale di Urbino*, vol II, Urbino 1951.

- P. Sampaolesi, *Le prospettive architettoniche di Urbino di Filadelfia e di Berlino*, in *"Bollettino d'arte"*, ottobre-dicembre, 1949; E. Bentivoglio, *Disegni nel "Libro" di Giuliano da Sangallo, collegabili a progetti per il San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in *"Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz"*, XIX, n. 2, 1975.





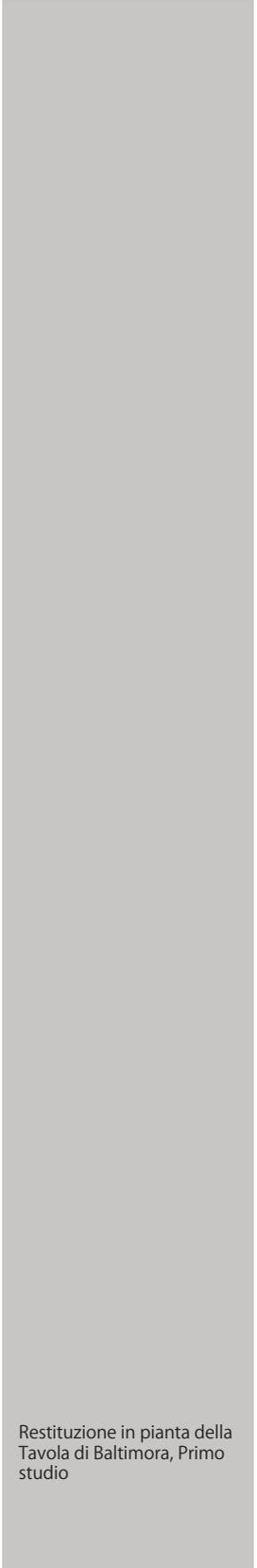
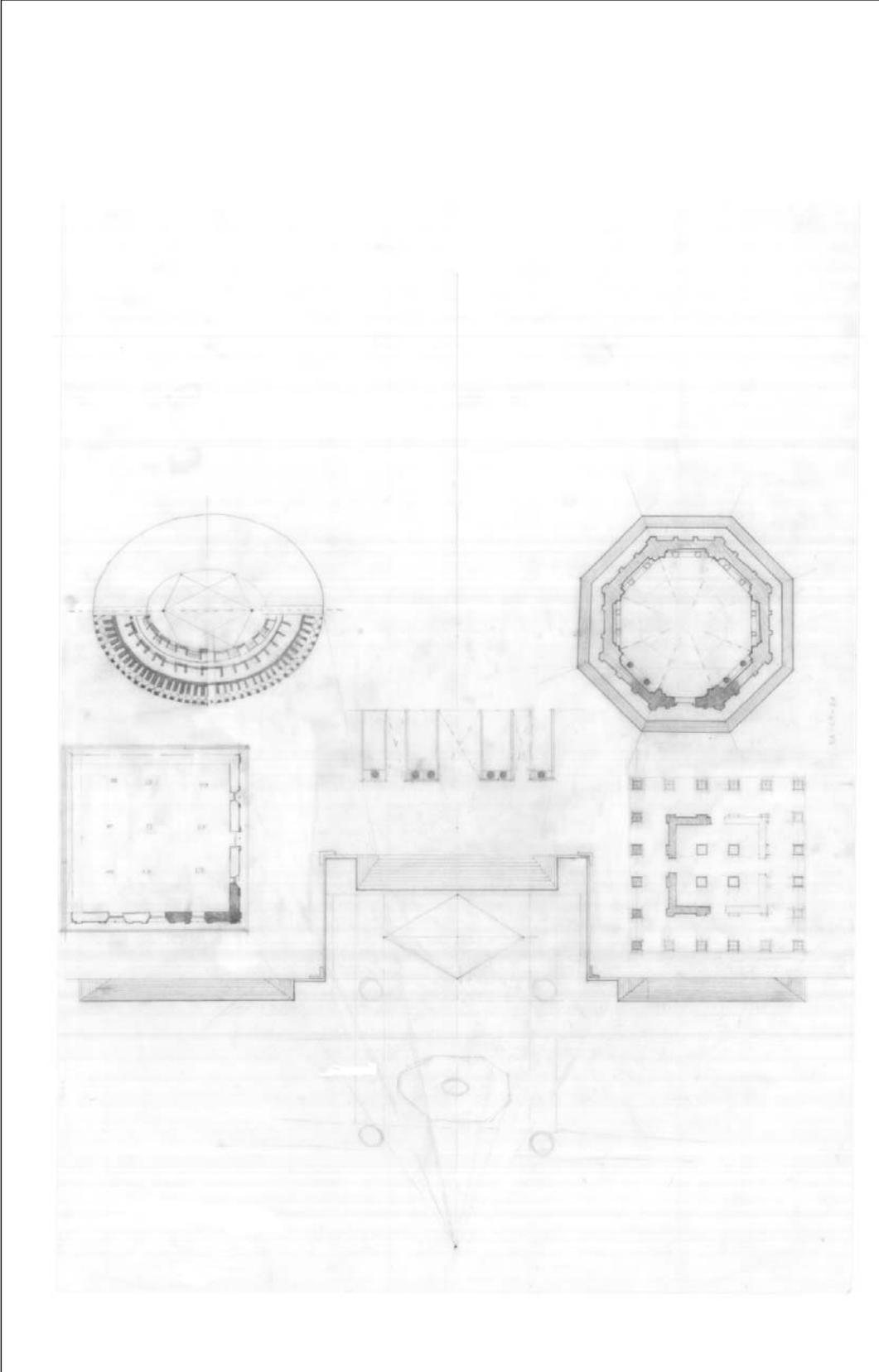
- R. Fubini, Lorenzo de' Medici architetto costituzionale? Disegno principesco e reggimento cittadino nella Firenze del secondo Quattrocento, in Il principe architetto.
- R. Gargiani, Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento, Roma 2003
- R. Krautheimer, Scena tragica e scena comica nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e Urbino, 1948, in Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco, Torino 1993.
- R. Krautheimer, T. Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti (Princeton 1956), Princeton 1990
- S. Borsi, Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico, Roma 1985
- S. Frommel, Il palazzo ducale di Urbino e la nascita delle residenze principesche del Rinascimento, in Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro, atti del convegno internazionale di studi (Urbino 2001), a cura di F. P. Fiore, Firenze 2004
- S. Serlio, Secondo libro di architettura, traduzione di J.Martin, Parigi 1545
- S.Borsi, Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico, Roma 1985
- S.Frommel, Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora, in Architettura e committenza da Alberti a Bramante, Firenze 2006





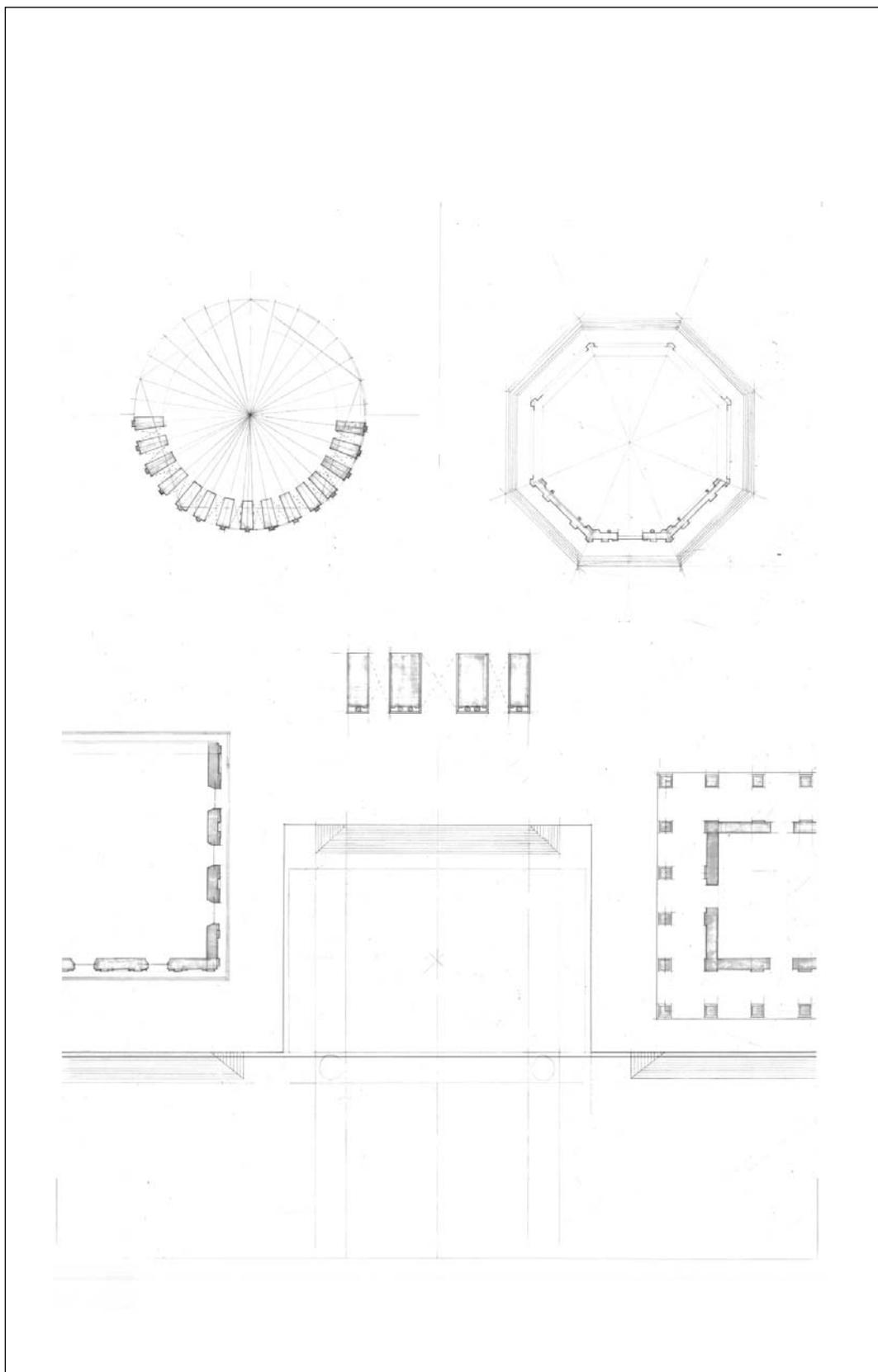
tavole di analisi





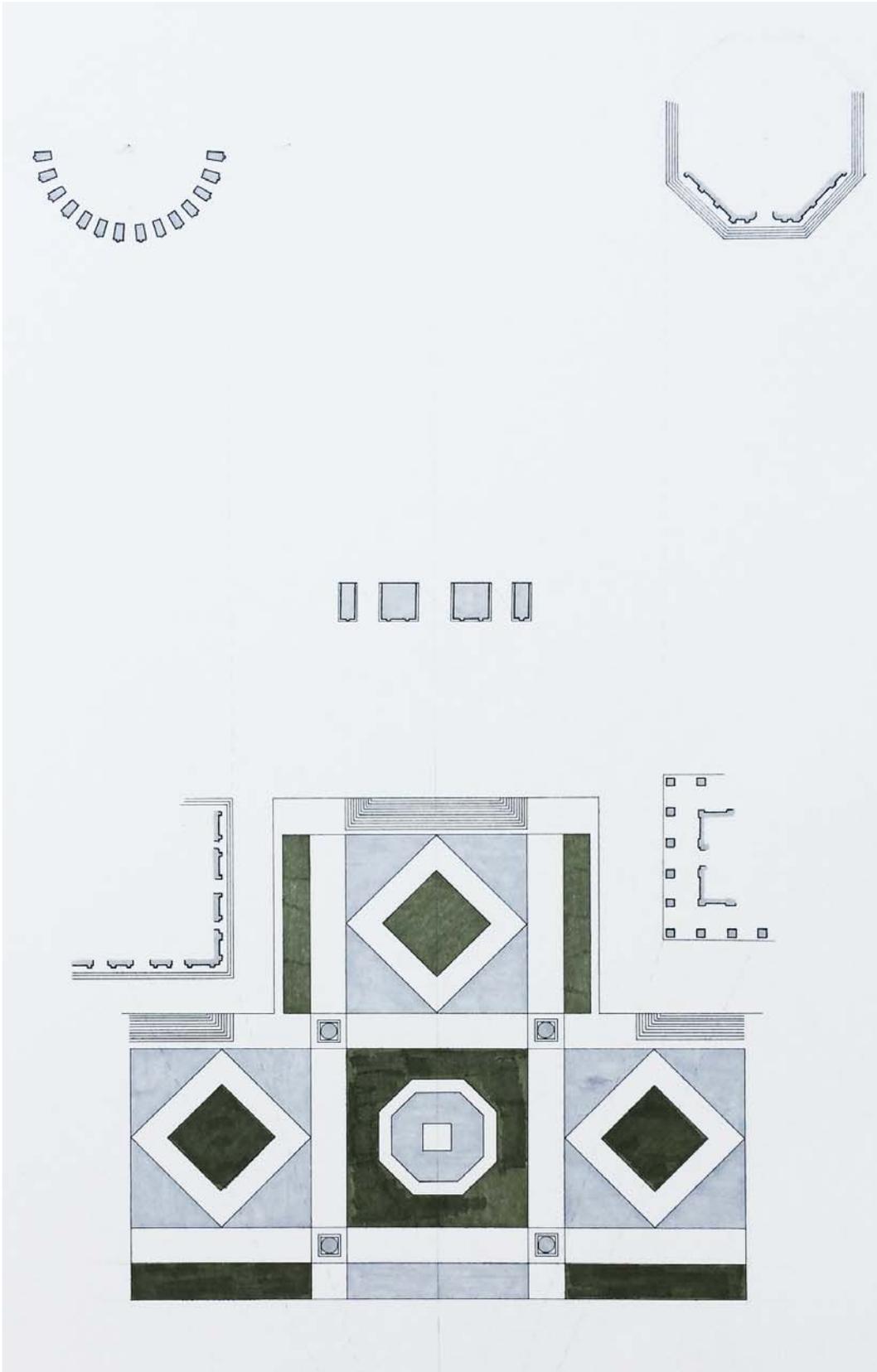
Restituzione in pianta della
Tavola di Baltimora, Primo
studio





Restituzione in pianta
della Tavola di Baltimora,
Secondo studio





Restituzione in pianta della
Tavola di Baltimora, Terzo
studio





pag 106

