

# L'architettura

MASSIMO BULGARELLI

*Quoniam vero meretrices in huiusmodi locis, hoc est sub fornicibus habitare consueverunt, fornicariae sunt appellatae, et fornicari est cum meretrice coire* [“poiché in verità le meretrici erano solite abitare in luoghi del genere, cioè sotto i fornicati, furono chiamate *fornicariae*, e fornicare significa congiungersi con una meretrice”]  
NICCOLÒ PEROTTI, *Cornucopiae*

## I primi tre anni

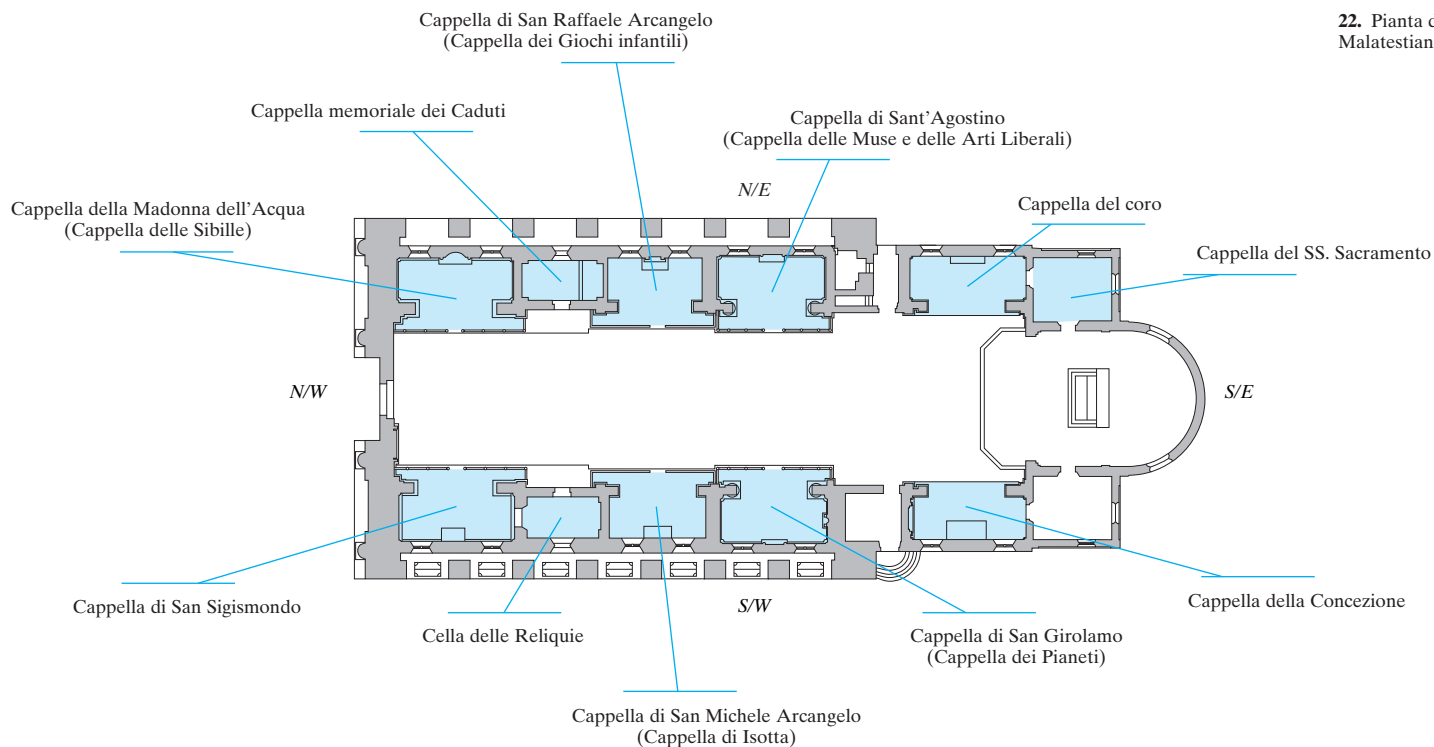
Il 12 settembre 1447 papa Niccolò V concede a Isotta degli Atti la facoltà di ricostruire la cappella degli Angeli, nella chiesa di San Francesco a Rimini. Dedicata a san Michele, la nuova cappella prende il posto di quella eretta per volontà di Leontino da Rimini, vescovo di Fano, che risale agli anni ottanta del secolo precedente.<sup>1</sup>

Inizia così, per noi, la storia del rifacimento della chiesa del convento francescano, storia breve e intensa che porta alla realizzazione di uno degli edifici più famosi e discussi del Quattrocento italiano, il Tempio Malatestiano. Tutto fa pensare che la cappella faccia parte dall'inizio di un intervento voluto da Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini e amante di

Isotta. Il programma iniziale prevede la costruzione di tre ambienti sul fianco destro della navata della chiesa, le due cappelle funerarie di Isotta e Sigismondo e una cella interposta.<sup>2</sup>

La chiesa allora esistente – costruita fra XIII e XIV secolo – presentava una navata unica, conclusa da tre cappelle absidali, mentre sui lati si aprivano cappelle di dimensioni e forme diverse.<sup>3</sup> Da oltre un secolo l'edificio era sede delle sepolture dei membri del casato dei Malatesta. Attestazione di una relazione solida fra la famiglia e i Minori conventuali, che trova riscontro in diversi atti compiuti da Sigismondo, dalla donazione di una biblioteca al convento alla ricerca di predicatori appartenenti all'ordine, dalla scelta del confessore privato all'intervento per la designazione di un francescano a vescovo di Rimini nel 1450.<sup>4</sup>

La posa della prima pietra avviene a fine ottobre del 1447 nella cappella di San Sigismondo (Fig. 22), alla presenza del vescovo della città, come racconta una cronaca del tempo.<sup>5</sup> Mentre l'anno seguente, in marzo, a conferma di precedenti concessioni una seconda bolla papale accoglie la richiesta di fondazione, costruzione e dotazione della cappella – *quandam capellam in honorem et sub vocabulo sancti Sigismundi in civitate nostra Ariminen, partim in prophano et partim in sacro locis ecclesie domus sancti Francisci ordinis fratrum*



22. Pianta del Tempio Malatestiano.

*Minorum* [“una cappella in onore e sotto l'intitolazione di san Sigismondo nella nostra città di Rimini; parte in un luogo sconsecrato e parte consacrato della chiesa di San Francesco dell'ordine dei frati Minori”]<sup>6</sup> – e concede il diritto di presentazione, elezione e nomina di un sacerdote. Nella bolla si fa cenno alla dotazione di cinquemila fiorini d'oro stabilita dal Malatesta. Il quale decide di depositare la somma nel fondo del Monte vecchio al sestiere di San Polo a Venezia.<sup>7</sup>

Il passo citato conferma che l'intervento previsto riguarda strutture in parte già esistenti (*partim in sacro*).<sup>8</sup> L'edificio stesso, peraltro, conserva ancora oggi tracce delle cappelle trecentesche: in particolare all'interno della cella delle Reliquie è visibile l'originario muro esterno, decorato in terracotta, della cappella del vescovo di Fano (282).

Nell'insieme, le concessioni del pontefice – cui si richiama nel 1454 il generale dei Francescani Giacomo da Mozzanica – riconoscono al signore di Rimini “la più ampia disponibilità di quel piccolo luogo sacro pronto a diventare una sorta di *privatkirche* all'uso e alle esigenze della famiglia”.<sup>9</sup> Se questo non si discosta sostanzialmente dalle consuetudini tardo-medievali, dimensioni e funzioni dell'insieme – l'impianto combina destinazione funeraria delle due cappelle e sagrestia nella stanza intermedia, ambiente preposto anche alla custodia delle reliquie – sembrano ricordare edifici fiorentini costruiti qualche decennio prima, la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e quella di Santa Trinita, e ben noti a Sigismondo.

Il complesso viene chiaramente descritto in un'orazione pronunciata, probabilmente nel 1452, dal francescano Giovanni Cocchi. Dopo aver esaltato la magnificenza dei lavori eseguiti in San Francesco per volontà del Malatesta – *in quo et cappellas lapideis saxis constructas et sepulcra edificavere* [“nel quale edificasti e cappelle costruite di pietre e sepolcri”] – il frate aggiunge: *Nam ut omnium maiorum tuorum gloriam antecelleres duas capellas miro atque ineffabili artificio constructas (sacristia usitato vocabulo inter eas collocata) effecisti sanctorumque simulacris marmoreis eas illustrasti* [“Infatti per superare la gloria di tutti i tuoi antenati hai realizzato due cappelle costruite con meraviglioso e inesprimibile artificio (collocata tra loro una sagrestia, secondo la consueta denominazione) e le hai ornate con statue marmoree di santi”].<sup>10</sup>

L'uso liturgico degli ambienti è testimoniato dalla presenza di un dispositivo come la finestra protetta dalla grata, aperta per permettere di osservare dalla cella le funzioni religiose nella cappella, e dalla cappella le reliquie e l'affresco di Piero della Francesca.<sup>11</sup> Francesco Sansovino riferisce che il primo maggio, giorno della festività del santo titolare, Sigismondo

“volle [...] che si mostrassero sul pulpito al popolo le reliquie che erano in S. Francesco”,<sup>12</sup> pulpito di cui non si hanno altre notizie.

I lavori di muratura delle cappelle sono conclusi nell'aprile del 1449. Lo attesta una lettera del 7 di quel mese, nella quale Sigismondo chiede a Giovanni de' Medici che gli procuri un pittore da impiegare a San Francesco: “Del maestro dipintore, perché per ancora le capelle sono pur fresche, non seria da dipingerle per lo presente, perché seria una opera buttata via; ma ben dico che la mia intentione è, et cusì voglio, che in questo mezo, che le capelle predictae seranno da depingerle, adoperarlo in depingere altro”.<sup>13</sup>

All'incirca in quello stesso periodo l'approvvigionamento di materiali da costruzione pregiati, destinati alla nuova fabbrica, provoca un incidente diplomatico. Sigismondo infatti, per procurarsi marmi preziosi e rari, ne fa incetta raziando la basilica di Sant'Apollinare in Classe, molto probabilmente grazie alla condiscendenza, prezzolata, dell'abate commendatario Luigi dal Pozzo.

Non è un caso che, nel corso del 1449, a cose fatte e a distanza di diversi mesi, sia la comunità di Ravenna a decidere di appellarsi all'autorità del doge Francesco Foscari, essendo la città soggetta al dominio veneziano dal 1441, e il Malatesta, peraltro, capitano generale della Serenissima.

A seguito dell'intervento dogale presso il podestà di Ravenna, l'anno successivo la vicenda viene composta grazie al pagamento di duecento aurei, versati dal signore di Rimini a risarcimento dei danni subiti dalla basilica: *cum gravi iactura, dispendio et damno sacratissimi templi sancti apolinaris [...] subtracti fuerint, amoti, exportati et fracti nonnulli lapides marmorei* [“molti marmi furono sottratti, rimossi, portati via e spezzati, con grave scapito, perdita e danno del santissimo tempio di sant'Apollinare”].<sup>14</sup> A conferma del fatto che Sigismondo non guarda tanto per il sottile, pur di rifornire il cantiere, abbiamo notizia di altre spoliazioni, ai danni dell'antico porto di Rimini, del ponte romano di Savignano, e di diversi edifici a Senigallia.<sup>15</sup>

Qualche anno dopo, Giovanni di mastro Pedrino, nella sua cronaca di Forlì, chiosa: “E per tanto amore che lue porta a quella opera [la chiesa di San Francesco] abbe ardimento de trare de doe ghiexe presso a Ravenna, circha xx carra de maraviglioxe tagle marmorie di nobili maistri antiche, e portargle ad Arimino a mettere in quella ovra; e non aviando reguardo né a Dio né al mondo”. E ricorda poi un episodio analogo avvenuto a Forlimpopoli nel 1453, quando però il signore dovette rinunciare a dieci carri di pietre lavorate antiche, già caricate, per l'intervento della popolazione.<sup>16</sup>

## Il 1450 e la cappella di San Sigismondo

Nel 1912 Corrado Ricci scoprì sul sarcofago di Isotta – nella cappella di San Michele – un'epigrafe incisa sul marmo, nascosta in seguito dalla lastra di bronzo applicata di sopra, che reca a sua volta un'iscrizione.<sup>17</sup> La questione che più interessa qui – tralasciando la celebre invettiva di Pio II, che nei *Commentarii* se la prende proprio con la seconda iscrizione dedicatoria, con quel *Divae Isotte* che accusa di paganesimo<sup>18</sup> – riguarda le date. Nel primo epitaffio compare il 1446, nel secondo – ripetuto per tre volte nel sarcofago, sullo specchio bronzeo, sul coperchio e sulla membratura basamentale – il 1450. È probabile che la prima data faccia riferimento all'entrata in funzione del castello, edificio di grande importanza per Sigismondo, insieme fortezza e palazzo sede della corte. La seconda va considerata cruciale per le vicende dell'edificio e del suo committente: compare in molti luoghi del San Francesco e si ritrova nella medaglia fusa da Matteo de' Pasti, che reca sul rovescio l'immagine dell'esterno della chiesa, una delle versioni del progetto albertiano (*Fig. 95*).

Che la data abbia valore non solo cronologico – per le vicende del cantiere – ma anche encomiastico, è ormai accertato. Al proposito va citata, per la sua importanza, la testimonianza di una cronaca di Senigallia. Il cronista registra nel 1454 l'apposizione di un'epigrafe sulla porta Nuova – realizzata nell'ambito della campagna di ricostruzione delle fortificazioni della città ordinata da Sigismondo Malatesta – e l'esecuzione di una seconda iscrizione sul torrione vicino a porta della Nevola. Commentando: “Non guardate al tempo che è in quello epitaffio, perchè fu fatto questo et quello della porta Nuova e quello che è a Santo Arcangelo e quello de San Francesco d'Armino tutti per mano de un maestro taglia pietra fiorentino nominato mastro Ottaviano, e li fece tutti tre in un tempo et mise tutti li tempi in una, per più fama dell'illustrissimo signore”.<sup>19</sup>

È possibile che l'epigrafe del Malatestiano, cui il passo si riferisce, sia quella monumentale che corre sul fregio della facciata (*Fig. 59*), dove si legge: SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PANDULFI F[ILII] V[OTO] FECIT ANNO GRATIAE MCCCCL [“Sigismondo Pandolfo Malatesta figlio di Pandolfo fece per voto nell'anno di grazia 1450”]. Il voto di costruire un edificio sacro è ricordato anche nell'iscrizione in capitali greche collocata sui due tratti di muro laterali, a ridosso della facciata principale (25, 43). Questa iscrizione specifica le circostanze in cui il voto fu pronunciato: durante la guerra italiana. Guerra da cui Sigismondo uscì vincitore, avendo sconfitto Alfonso d'Aragona nel 1448, conquistato la Brianza l'anno seguente, e sottomesso Vada nel 1453.<sup>20</sup>

Nel 1450 poi il Malatesta fu accolto a Fabriano da Niccolò V e dalla curia. In quell'occasione il papa – per i servizi resi – gli concesse la conferma dei vicariati per sé e per i suoi successori, e legittimò i suoi due figli maschi, Roberto e Sallustio detto Malatesta.<sup>21</sup> È probabile che anche a questa congiuntura particolarmente favorevole si riferisca la data apposta sull'edificio e sulla medaglia. Il 1450, tuttavia, costituisce molto probabilmente anche l'anno in cui si decise il cambiamento di programma, passando da un intervento circoscritto al rifacimento dell'intero edificio. Dunque la sua presenza, così insistentemente ripetuta, sta a segnalare la data di fondazione del Tempio. Che poi esista un nesso fra i successi militari e politici riportati da Sigismondo e la decisione di celebrare in modo più ambizioso sé stesso e il suo casato è, di nuovo, abbastanza probabile.

È nell'ottobre di quell'anno fatidico che la collocazione delle coppie di elefanti araldici nella cappella di San Sigismondo<sup>22</sup> (306, 307) segna l'inizio della messa in opera del sontuoso apparato decorativo dei pilastri, appartenente a una cultura architettonica radicalmente differente rispetto a quanto fin lì eseguito o previsto. La decorazione della cappella fu portata a termine fra la fine del 1450 e il primo maggio 1452, quando questa fu solennemente consacrata: “Fo consecrata la capella de Sam Sismondo in Sam Francesco, la quale à fatto edificare el nostro magnifico signore. La quale fo consecrata da miser lo vescovo d'Armino et el vescovo de Pexaro, dal vescovo de Cexena, dal vescovo de Bertonora e dal vescovo de Fano et el vescovo d'Imola, et ancho li fo l'abate de Sam Gaudenzio et l'abate de Sam Giuliano d'Armino, cum uno solenissimo officio. I quali vescovi li denno tri anni e tre quarentine de indulgenza per la bolla de papa Nicola, e cusì la prima domenica del mese. E tutti quisti viscovi dextenò cum lo nostro signore in lo convento de Sam Francesco. E ciascuno di ditti vescovi denno XL dì de perdono ala ditta capella. Et ditto dì a hore XXII se corse uno palio de veluto verde, cioè una peza, per honorare ditta festa de Sam Sismondo”.<sup>23</sup>

Il definitivo completamento della cappella avvenne comunque nel 1454, quando fu collocata la cancellata commissionata a Maso di Bartolomeo. Quasi due secoli dopo, Raffaele Adimari la descrive come una rete di corde bronzee intrecciate, una descrizione che ricorda altre opere fiorentine del secondo Quattrocento.<sup>24</sup> La cancellata di Maso avrebbe fatto da modello per quelle di tutte le altre cappelle. E, a quanto pare, come le altre sarebbe finita in un forno di fusione per ricavarne il materiale necessario alla realizzazione della statua di Alessandro VII a Ravenna, inaugurata nel 1672.<sup>25</sup>

Nel 1454 i lavori per l'esecuzione del progetto di Alberti erano molto probabilmente già avviati. Prima di passare ad esaminare il cantiere albertiano, però, è necessario soffermarsi sull'architettura dell'interno di San Francesco. Un esercizio paragonabile a un gioco di pazienza, nel quale a ogni pezzo va cercato il posto giusto.

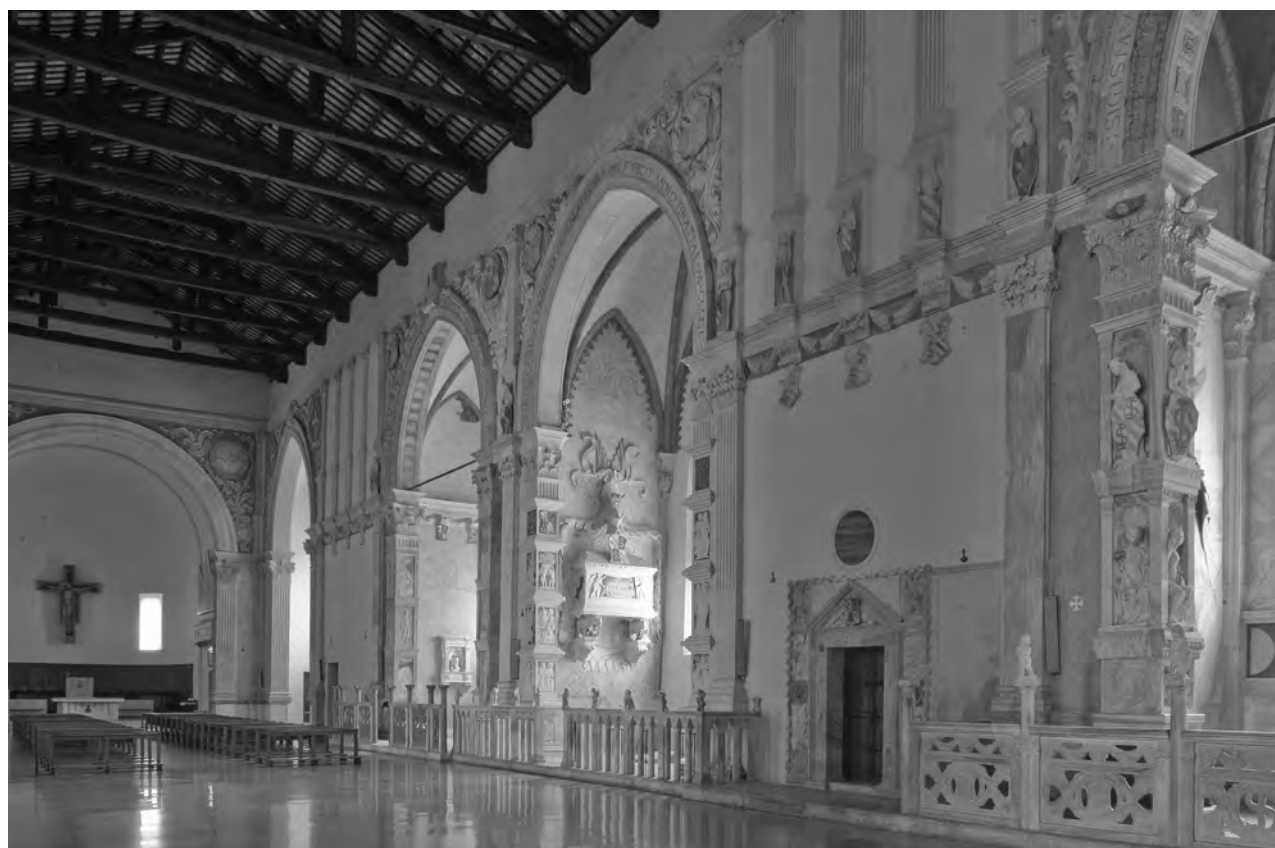
### Un'architettura enigmatica

Gli interrogativi che l'interno dell'edificio pone sono molti e complessi. A cominciare dall'identificazione del contributo dei maestri documentati. Una prima indicazione la si ricava dal monumento stesso. Sulla trabeazione fra la prima e la seconda cappella di destra si legge un'iscrizione incisa: OPUS AUGUSTINI FLORENTINI LAPICIDIAE [*sic*] ["opera di Agostino fiorentino lapicida"];<sup>26</sup> mentre dalla parte opposta della navata, proprio di fronte, si trovava un'iscrizione analoga, poi scomparsa: MATTHEI V[ERONENSIS]S D[E] P[ASTIS] ILLUSTRIS ARIMINI DOMINI NOBILISSIMI ARCHITECTI OPUS ["opera di Matteo de' Pasti veronese architetto dell'illustrissimo e nobilissimo Signore di Rimini"].<sup>27</sup> Il che sembra configurare una ripartizione di compiti, molto dibattuta dagli studiosi, probabilmente

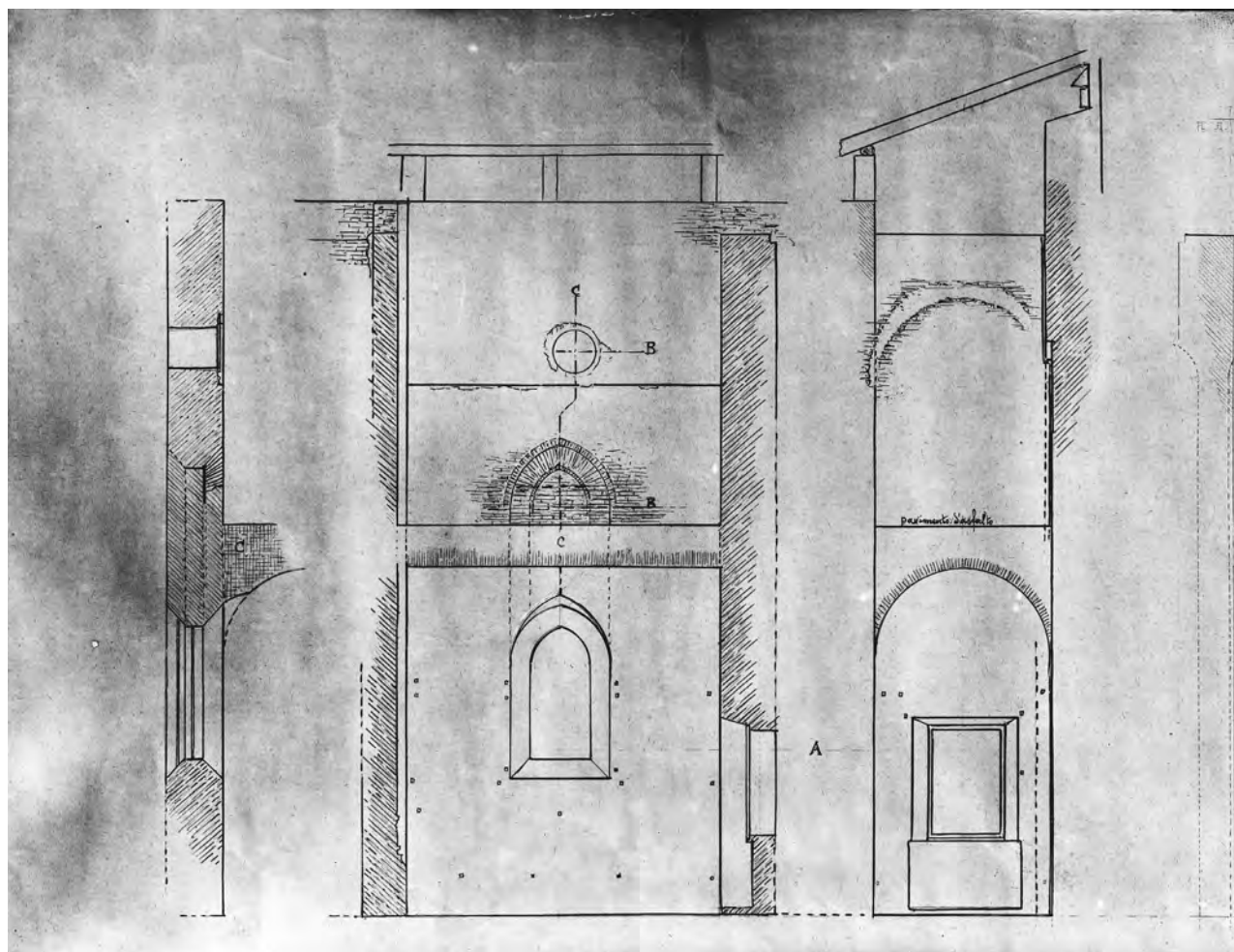
troppo rigida e netta. Possiamo comunque considerare un punto di partenza sostanzialmente acquisito che Matteo de' Pasti sia responsabile dell'architettura. Un dato che – come si vedrà – viene corroborato da un certo numero di documenti. Ciò non toglie che Agostino di Duccio – come anche altri maestri presenti sul cantiere – possa aver contribuito a scelte riguardanti la decorazione, scelte che riguardano sia l'architettura sia il ricco apparato scultoreo, tutt'altro che scindibili con nettezza. Entrambi, Agostino e Matteo, sono attestati a Rimini in un documento del giugno 1449, riguardante la realizzazione di bombarde per Castel Sismondo. È probabile, tuttavia, che l'arrivo di Matteo de' Pasti risalga a qualche anno prima, forse al 1446,<sup>28</sup> e che dunque il suo coinvolgimento nelle vicende della fabbrica sia precoce.

Tornando alla questione della firma – al cui proposito va mantenuta una certa cautela: ragionevoli dubbi sono stati sollevati sull'effettiva paternità dell'iscrizione di Matteo<sup>29</sup> – è possibile qualche ulteriore considerazione. Con il termine *architectus* all'epoca si indicano personaggi diversi, uno dei quali è il sovrastante alla conduzione della fabbrica, "competente mediatore tra il programma e gli interessi della committenza, della quale trasmette gli ordini, e gli esecutori, talvolta responsabile della gestione finan-

23. Tempio Malatestiano, veduta della navata.



23



24. Spaccato della cella delle Reliquie con le pareti sud e ovest (da RICCI 1924, p. 174, fig. 223) (Biblioteca civica Gambalunga, Rimini).

24

ziaria e tecnico-organizzativa del cantiere”.<sup>30</sup> Non c’è dubbio che Matteo de’ Pasti sia investito proprio di questi compiti nel cantiere di San Francesco. La firma epigrafica, tuttavia, fa pensare anche a una qualche responsabilità progettuale. Tanto più che sembra trattarsi della prima comparsa, nel corso del secolo, del termine *architectus* a scala monumentale, apposto su un’architettura. Ma ci si può spingere oltre, se poi si pensa alle possibili fonti dell’epigrafe. Il genitivo associato a *opus* è presente anche sulle medaglie – con differenze rilevanti,<sup>31</sup> tuttavia – e forse rimanda alle iscrizioni alla base dei *Dioscuri*, statue ben note nella bottega di Pisanello, nella quale probabilmente Matteo si forma. Per un veronese, tuttavia, l’attributo di “architetto” potrebbe implicare un riferimento piuttosto impegnativo, un’erudita allusione alla firma epigrafica del Vitruvio dell’Arco dei Gavi, *architectus* identificato al tempo con l’autore del *De architectura*.<sup>32</sup> Il che fa pensare, appunto, alla rivendicazione di un ruolo esorbitante il semplice coordinamento delle operazioni. Si tratta allora di verificare l’ipotesi di un Matteo de’ Pasti principale responsabile dell’architettura della navata e delle cappelle, mettendola a confronto con una lettura puntuale delle forme.

L’interno della chiesa, visibile oggi, presenta su entrambi i lati della navata tre cappelle quattrocentesche e un ambiente chiuso, la cella (Fig. 23). Verso l’abside la chiesa fu compiuta nel primo Cinquecento, trasformata due secoli dopo, e ricostruita dopo i gravi danni subiti durante la Seconda guerra mondiale.

Alla decisione di trasformare la chiesa intera, cambiando il programma stabilito in precedenza, seguì

il rifacimento della trecentesca cappella di San Girolamo, terza sulla destra, la cui profondità era stata replicata nelle altre. Fu quindi aggiunta una cappella al nucleo originario che, come si è detto, ne prevedeva due. Dopodiché lo schema fu riprodotto esattamente sul lato di sinistra.<sup>33</sup> Un altro cambiamento rispetto al progetto iniziale interessa la cella delle Reliquie. Inizialmente, il muro verso l’esterno era aperto da una finestra simile a quelle delle cappelle adiacenti, poi decisamente ridimensionata. Entro il 1451, anno in cui Piero della Francesca dipinge l’affresco con *San Sigismondo* all’interno della cella, l’altezza dell’ambiente era stata drasticamente ridotta dalla costruzione di una volta a botte – copertura all’antica per eccellenza – sopra la quale sono ancora visibili le tracce della finestra originaria (Fig. 24). Questo cambiamento in corso d’opera può essere messo in relazione con il progetto albertiano, che cambia drasticamente la percezione del fianco dell’edificio.<sup>34</sup> Come vedremo, infatti, non solo Alberti presenta un suo progetto, o perlomeno un abbozzo, già nel 1450, ma molto probabilmente risulta implicato nel processo di trasformazione dell’interno di San Francesco.

I muri della navata corrispondono a quelli della chiesa precedente. Credo sia da considerare decisamente improbabile l’ipotesi secondo la quale – dopo il ritrovamento del rosone sulla facciata romanica, posto fuori asse rispetto al paramento esterno albertiano – la navata quattrocentesca fu ampliata di circa mezzo metro verso nord, con conseguente scomparsa delle strutture appartenenti alla chiesa precedente.<sup>35</sup> Sarebbe contrario alla prassi comune nei cantieri del tempo

– a confermarlo, senza allontanarsi troppo, basta l'esempio della cappella di San Michele, il cui impianto irregolare dipende dalla presenza di pareti già esistenti<sup>36</sup> – e uno spreco decisamente poco comprensibile, prevedere uno spostamento irrisorio dell'intera struttura per rispettare l'imposizione di rapporti armonici richiesti dal progetto albertiano. Un mito storiografico, quello dell'armonia nelle architetture di Alberti, su cui non è più neanche necessario soffermarsi.

Per confutare definitivamente l'ipotesi basta osservare le fotografie dell'interno del Tempio dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale: sul muro settentrionale della navata compare oltre le cappelle, verso il presbiterio, un'apertura ad arco ogivale appartenente all'edificio trecentesco.<sup>37</sup>

Grandi archi a sesto acuto, sostenuti da pilastri, si aprono sulle cappelle. Sui muri della navata si trova un sistema di paraste su due livelli, maggiori e più rade nel livello inferiore, in quello superiore minori e fitte, presenti anche sulla controfacciata.

Se si osserva l'apparato decorativo dispiegato nell'interno si rimane sconcertati dalla eterogeneità, che in qualche passaggio dà l'impressione di un'accozzaglia, di forme presenti. Pilastri, basi, capitelli, trabeazioni, balaustre, finestre variano da ambiente ad ambiente, con l'unica costante della corrispondenza speculare – cappella per cappella – delle due parti della navata. Non solo: motivi all'antica si trovano fianco a fianco con soluzioni che si possono definire

tardo-gotiche, come difficilmente accade in edifici del tempo. È molto probabile che questo sia spiegabile, almeno in parte, con la successione di eventi cui si è fatto cenno in precedenza.

Una serie di indizi fa pensare che, inizialmente, il lavoro degli scalpellini si concentri soprattutto sulle modanature da collocare nella cappella di San Michele. Innanzitutto per le differenze evidenti rispetto alle cappelle di San Sigismondo e di San Girolamo. L'assenza di paraste e di una trabeazione all'interno, dove i muri sono intonacati e non coperti di marmi, il profilo piatto e non decorato delle nervature della volta (217), l'intradosso dell'arco liscio, privo dei lacunari con emblemi di Sigismondo Malatesta.<sup>38</sup> La presenza di soluzioni tardo-gotiche: gli archetti polilobati ad affiancare le nervature sulle pareti; le polifore alla veneziana, paragonabili a quelle dell'abside della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari o ad altri esempi veneziani,<sup>39</sup> presenti tuttavia in tutte le cappelle; la balastrata che – secondo alcuni studiosi – è formata di pezzi trecenteschi riutilizzati, e comunque non sfuggirebbe sulla loggia di Palazzo dei Dogi a Venezia;<sup>40</sup> i peducci a contatto dei capitelli dei pilastri – diversi da quelli sull'angolo opposto della stessa cappella – composti di un cespo di “foglie di lattuga”, come le descrive Corrado Ricci,<sup>41</sup> volute con rosa malatestiana e imposta poligonale a sostenere le tre nervature ascendenti (Fig. 25).

Tenendo presente che il progetto iniziale non mo-

25. Tempio Malatestiano, cappella di San Michele Arcangelo, peducci.



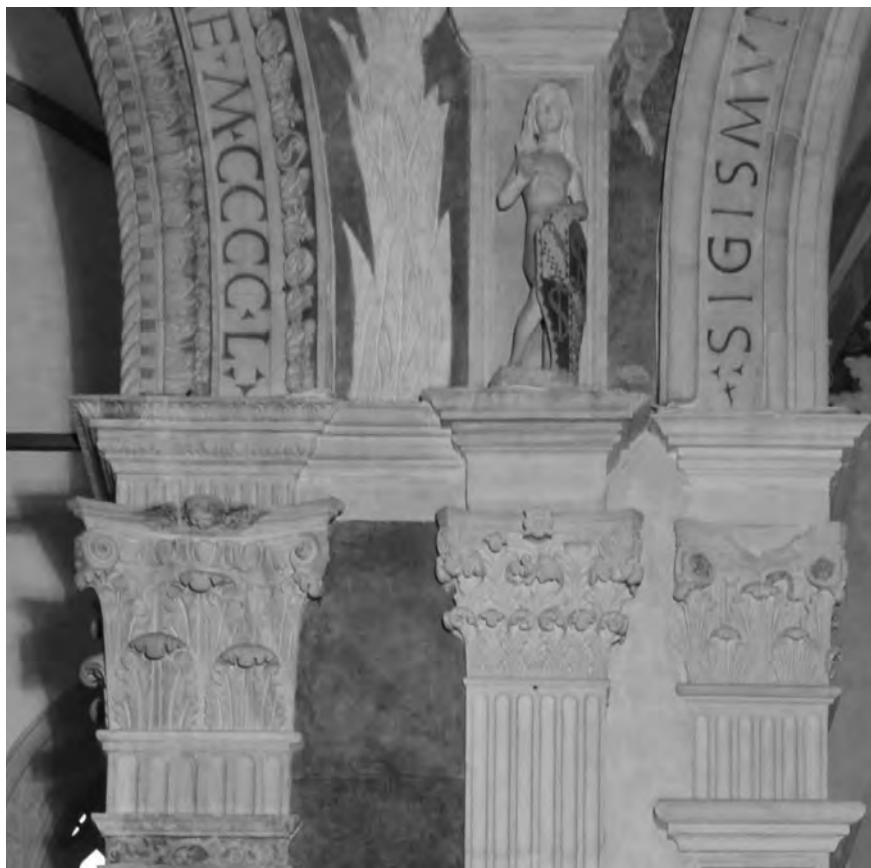
25

dificava l'assetto della chiesa esistente, e si limitava a inserire i nuovi ambienti in un interno sostanzialmente gotico – a quanto possiamo immaginare – non è improbabile che le soluzioni eseguite per la cappella di San Michele dovessero estendersi anche a quella di San Sigismondo, a costituire un insieme formalmente unitario, fatto salvo, forse, un apparato decorativo più ricco per il luogo di sepoltura del signore. Tanto più che la parete esterna della cella delle Reliquie presenta a sua volta un carattere trecentesco e veneziano, dettato, come è stato più volte rilevato, dalla cornice dentellata – singolarmente simile alla decorazione in terracotta del muro esterno della cappella del vescovo di Fano – che scompartisce la parete, dalle riquadrature decorate da *crustae* marmoree, dal rilievo appiattito del portale, fino alla conformazione dei cespi di verzura sugli stipiti (269).<sup>42</sup>

Inoltre c'è motivo di ritenere che l'apparato decorativo della cappella di San Michele sia stato pensato indipendentemente dalle paraste che affiancano i pilastri, dunque prima di cambiare progetto. Lo suggerisce, ad esempio, la distribuzione asimmetrica degli emblemi sui piedistalli dei quattro piedritti: “The arrangement is very odd. On the pilaster to the east is an elephant, facing to the left [...] while on the adjacent pier is a shield with an *SM* monogram. On the pier at the west is a similar elephant, this time facing right, and on the pilaster further to the west a shield with the Malatesta arms quartered with the monogram [...] In the case of the Chapel of Isotta, one would have expected that the elephant reliefs would at least have been arranged symmetrically, with both of them either on the piers or the pilasters”.<sup>43</sup>

Altri indizi lo confermano. L'esecuzione, una volta decisa la messa in opera delle paraste, presenta una serie di incertezze, che scompaiono nelle altre cappelle: manca del tutto o viene realizzato solo in parte il prolungamento della trabeazione contratta fra pilastri e paraste (Fig. 26), e altrettanto assente è il prolungamento corrispondente delle membrature dei piedistalli;<sup>44</sup> i tondi con ghirlanda e scudo inquartato fra le frasche dei pennacchi, a fianco dell'arco, tagliano le mensole dell'architrave superiore. Insomma, a quanto pare, si comincia da qui ad eseguire la decorazione anche dopo la decisione di cambiare programma architettonico e decorativo, per poi introdurre le opportune correzioni.

È probabile che l'impaginato del primitivo nucleo di cappelle sia attribuibile a Matteo de' Pasti. Come è stato osservato di recente, questa architettura dichiara esplicitamente la sua appartenenza a una cultura cortese – propria di un artista formatosi alla bottega di Pisanello e operante al servizio di committenti di alto



26

rango fra Veneto, Emilia e Toscana – attestata dai monumentali archi acuti delle cappelle, dalla policromia delle pareti di recente ripristinata, dall'ossessivo ripetersi di emblemi malatestiani, dalla concezione dello spazio analoga a quella della pagina di un codice miniato,<sup>45</sup> dall'uso di “un'intelaiatura gotica come la cornice di un polittico vivarinense”.<sup>46</sup>

Il profilo di artista di Matteo, tuttavia, in tempi recenti è stato sottoposto a un'attenta revisione. Nuovi dati sono emersi e ipotesi più articolate sono state avanzate sui suoi interessi e le sue frequentazioni. Ne esce una figura dalla cultura più ricca e sfaccettata, certo familiare ai modi del gotico internazionale ma studioso dell'antico, e non solo per la ricca produzione di medaglie, in contatto con Firenze – interessato all'opera di Donatello – e probabilmente in relazione con Alberti ben prima della collaborazione riminese.<sup>47</sup>

È stato ipotizzato un suo soggiorno romano nel 1431 e 1432, quando Pisanello lavorava nella basilica di San Giovanni in Laterano, mentre sono documentati almeno due viaggi a Firenze negli anni trenta e quaranta. Il primo dei quali attestato nella lettera che Matteo scrive da Venezia nel 1441 a Piero de' Medici, informandolo sull'esecuzione della serie di *Trionfi* da lui commissionata. Con questo abbozzo di profilo cul-

26. Tempio Malatestiano, cappella di San Michele Arcangelo, capitelli e trabeazione.

27. Tempio Malatestiano, cappella di San Michele Arcangelo, base della parasta (foto Bulgarelli).



27

28. Tempio Malatestiano, parete ai piedi del campanile (foto Bulgarelli).



28

turale e artistico concorda l'attribuzione di alcuni dei fogli del *Taccuino di viaggio* – da mettere in relazione con la bottega pisanelliana – e in particolare dei disegni da sculture antiche e di quello dei putti del pulpito del Duomo di Prato, ripresi in miniature riferibili a Matteo, nel *Breviario* di Leonello d'Este.<sup>48</sup>

Anche se nulla sappiamo del suo interesse per l'architettura prima dell'arrivo a Rimini, possiamo dunque considerare Matteo de' Pasti artista in grado di assecondare – quantomeno maneggiando un repertorio formale adeguato – la svolta impressa nel 1450 da Sigismondo Malatesta ai lavori per San Francesco. Svolta che implica anche un deciso cambiamento di modi decorativi a favore di forme all'antica. Magari a seguito dell'impressione suscitata dalle architetture viste durante la sua ultima visita a Firenze<sup>49</sup> – nel 1448, quando viene accolto come un salvatore – o con il

pungolo degli *exploits* antiquari in via di realizzazione proprio in quegli stessi anni alla corte di Federico da Montefeltro. Come si è detto, sarà Maso di Bartolomeo – uno dei protagonisti degli interventi al palazzo urbinato e al portale di San Domenico – a concludere i lavori nella cappella di San Sigismondo.

Ma prima di passare ad analizzare nel dettaglio le soluzioni qui approntate, e dunque il repertorio dispiegato una volta deciso di trasformare il progetto primitivo, è il caso di soffermarsi sull'esecuzione delle membrature collocate nei paraggi della cappella di San Michele. Si tratta, ad esempio, delle paraste aggiunte a modificare l'aspetto originariamente previsto per la parete della navata. Poggiano su piedistallo – soluzione trionfale impiegata precocemente, uno dei primi esempi nel corso del secolo – presentano fusti scanalati e rudentati – le sei scanalature tipiche



dell'architettura brunelleschiana e fiorentina in genere – sostengono una cornice architravata con risalto sopra il capitello, motivo inconsueto per l'epoca e anch'esso trionfale. Sono quindi elementi che si dichiarano all'antica, ma, ai lati della cappella di San Michele e sulla parete della cella delle Reliquie, subiscono una sorta di mutazione. Qui le paraste si distinguono da tutte le altre per la forma di capitelli e basi.

Basi che, poggiando su modanature faticosamente sovrapposte a conclusione del piedistallo, si compongono di membrature difficilmente considerabili, per forma e disposizione, esemplate sull'antico: una specie di plinto con superficie di transizione inclinata, un toro, un altro elemento squadrato e infine una scozia, dalla forma di un artiglio, a contatto con il fusto della parasta (Fig. 27).<sup>50</sup> Soluzioni estranee alla grammatica e alla sintassi dell'architettura antica, ma molto simili a quella oggi visibile nel muro trecentesco ai piedi del campanile di San Francesco (Fig. 28).<sup>51</sup> Vanno considerate dunque espressione della volontà di rifarsi direttamente e intenzionalmente a forme presenti nella chiesa esistente.

Quanto ai capitelli, appartengono alla tradizione veneziana del secolo XIV, e non si fatica a immaginarli eseguiti dagli scalpellini provenienti da Venezia la cui presenza in cantiere è documentata fin dai primi anni.<sup>52</sup> Ciononostante questi pezzi presentano abaco incurvato, volute superiori decorate dalla rosa malatestiana che s'imparentano con quelle dei capitelli composti dei pilastri,<sup>53</sup> e, nei due esemplari a fianco della cappella di San Michele, un *flos abaci* araldico che, spuntando dal secondo registro di foglie, fa il verso alla rosa alla sommità del capitello adiacente (Fig. 29). Il che, oltre a mostrare l'intenzione di far dialogare forme differenti e come tali percepite, esclude una cronologia alta dei capitelli delle paraste, già messa in dubbio dal fatto che – come si è detto – le paraste sono state messe in opera dopo i pilastri.

A quanto pare, una volta decisa la realizzazione del telaio di paraste che avrebbe conferito una scansione il più possibile uniforme e ordinata alla navata, si decise di adeguare la decorazione dei piedritti a contatto con le parti eseguite inizialmente in forme gotiche, facendo ricorso a soluzioni provenienti dal repertorio decorativo dell'architettura del secolo precedente, veneziana e locale. Come locali e veneziane sono le soluzioni presenti nella cappella di San Michele e sull'alzato della cella delle Reliquie. In sostanza viene applicato il principio della "convenienza" o "conformità", teorizzato da Alberti nei trattati sulla pittura e sull'architettura, come a suo tempo scriveva Erwin Panofsky.<sup>54</sup> E si dà compimento a una parte dell'interno percepibile unitariamente – cella delle Reliquie



29

e cappella di San Michele – che viene incastonata fra due cappelle dal carattere decisamente differente, marcatamente antiquario.

Certo non sempre il meccanismo viene rispettato: si trovano mensole goticheggianti dentro la cappella di San Sigismondo, una base di aspetto trecentesco oltre la cappella di San Girolamo, capitelli all'antica di fronte a quelli alla veneziana, dalla parte opposta della navata. Ma questo potrebbe essere imputato a un'esecuzione non proprio impeccabile e a una progressiva perdita di consapevolezza mano a mano che

29. Tempio Malatestiano, cappella di San Michele Arcangelo, capitello del pilastro.

30. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, pilastro.



30

il cantiere progrediva. Da notare invece che i diversi sistemi formali dialogano tramite una serie di soluzioni che li accomunano. Non solo la griglia delle paraste, ma i pilastri decorati con i loro capitelli, tutti appartenenti a un medesimo tipo. Poi finestre e profilo degli archi, forme nelle quali l'antico cede il passo alla tradizione, e probabilmente alle contingenze del cantiere.

E infine va sottolineato come il cambiamento di programma configuri anche una gerarchia che vede la cappella di San Sigismondo, e quella corrispondente, prevalere per ricchezza di decorazione. L'uso di forme all'antica si presta quindi a esaltare la figura del signore. Vediamo come.

### Una veste all'antica

I pilastri sono da considerare fra le forme che più decisamente caratterizzano l'architettura dell'interno di San Francesco. E i pilastri della cappella di San Sigismondo sono senz'altro i più monumentali dell'intera serie. Poggiano sulle massicce coppie di elefanti e sono composti da piedistalli decorati da ghirlande e da due registri di nicchie che ospitano complessivamente dodici statue a tutto tondo, suddivise fra *Virtù* e figure reggiscudo (Fig. 30). Come ha dimostrato Charles Hope, le statue sono state concepite per la tomba di Sigismondo, prevista originariamente sul muro occidentale della cappella, dove si trova la cortina retta da angeli. Il monumento ricostruito – con cortina, sarcofago decorato dalle *Virtù* e retto da mensole, e registro inferiore sul quale si allineano le figure reggenti gli scudi araldici malatestiani – rimanda a un modello duplice, veneziano, monumenti diversi ma soprattutto la tomba di Tommaso Mocenigo nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, e fiorentino, la tomba Cossa nel Battistero (Fig. 20).<sup>55</sup> Il che risulta del tutto coerente con la cultura artistica dei maestri all'opera nel cantiere – Agostino di Duccio, dopo la sua fuga da Firenze nel 1441, a quel che sappiamo risiede per lo più a Venezia.

La scelta di ricostruire per intero la chiesa decide anche la sorte della tomba, abbandonata in favore di un progetto più grandioso, a sua volta mai realizzato, su cui torneremo. Le statue già eseguite – come le nicchie che le contengono<sup>56</sup> – trovarono posto sui pilastri, primo esempio della commistione di motivi all'antica fiorentini e veneziani.

Il pilastro decorato da rilievi di dimensioni piuttosto contenute, nella cappella di San Michele, verosimilmente appartiene alla prima fase del progetto. Anche se l'enfatica presenza di emblemi malatestiani suggerisce di datarne il completamento fra la seconda metà del 1449 e il 1450, quando le circostanze alla corte di Rimini cambiarono al punto da permettere una più aperta ostentazione pubblica dell'amore del signore per la sua favorita.<sup>57</sup> La soluzione infine adottata per la cappella di San Sigismondo costituisce quindi la trasformazione in senso monumentale del disegno originario. Ma non si tratta semplicemente di un adattamento fortuito suggerito dalla necessità di far posto alle statue rimaste improvvisamente senza collocazione. Il tipo – di derivazione romanica e gotica – del piedritto completo di base e capitello, decorato da registri sovrapposti di nicchie contenenti figure, più o meno a tutto tondo, è ampiamente utilizzato da maestri fiorentini nel corso del secolo. Solo negli anni quaranta ne viene realizzata una ver-



31. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, capitelli delle parastine.



32. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, capitelli delle parastine.

sione per la tomba del cardinale Martinez de Chiavez a San Giovanni in Laterano – eseguita da Isaia da Pisa probabilmente su progetto di Filarete,<sup>58</sup> capostipite di una serie romana – e un'altra a Genova da Domenico Gagini, che a Firenze lavora a stretto contatto con Filippo Brunelleschi, nella cappella di San Giovanni Battista all'interno della cattedrale (Fig. 53).<sup>59</sup>

Dunque, per quanto costituito da pezzi che si potrebbero definire di spoglio, il pilastro in questione appartiene a una tradizione precisa, cui peraltro rimandano anche le figurette in nicchia eseguite a stacciato sugli stipiti della cella delle Reliquie (270-275). Tradizione che viene tuttavia rivisitata. In particolare sono introdotte due soluzioni considerabili, a prima vista, utili adattamenti della nuova membratura architettonica al complesso di forme in cui questa viene calata. La comparsa delle parastine all'antica a fianco delle nicchie, e la fuoriuscita di scanalature alla sommità del fusto. Entrambi i motivi, a quel che mi risulta, compaiono qui per la prima volta nel corso del secolo.<sup>60</sup>

La scelta di inquadrare le nicchie con paraste è stata interpretata come un espediente necessario a un più efficace montaggio,<sup>61</sup> e potrebbe anche costituire la soluzione al problema dello spessore della muratu-

ra esterna della cappella, maggiore rispetto a quello delle pareti degli ambienti attigui, dal momento che anche le nicchie erano state eseguite per la tomba di Sigismondo, e dunque di misura data. Mi pare tuttavia molto probabile che il sistema dell'arco inquadrato in miniatura sia espressione di una precisa intenzione antiquaria. Rimanda infatti a manufatti antichi largamente diffusi e immediatamente identificabili in quanto tali, come steli funerarie e sarcofagi. Forme che non avevano mancato di attirare l'attenzione degli artisti che, fra i primi, si erano dedicati allo studio delle antichità romane, Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, Felice Feliciano. Basti citare, fra gli esempi probabilmente noti ai maestri impegnati a Rimini, il sarcofago figurato all'epoca posto ai piedi del Battistero a Firenze, o qualcuna delle steli oggi conservate al Museo Nazionale di Ravenna, come quelle all'epoca murate bene in vista nei pressi della Porta Aurea.<sup>62</sup>

L'apparato decorativo asseconda l'intento antiquario. Viene esibito un intero repertorio di capitelli, paragonabile a quello allestito da Donatello e Michelozzo sul pulpito del Duomo di Prato, opera ben nota sia a Matteo de' Pasti sia ad Agostino di Duccio, che alla sua esecuzione collabora. Sulle parastine della



33

33. Tempio  
Malatestiano, cappella  
di San Sigismondo,  
capitelli delle parastine.

cappella di San Sigismondo compaiono tipi corinzi brunelleschiani, pseudocorinzi con volute a *S* – anche nella variante con ovoli sopra l’astragalo ripresa da modelli di età imperiale e da poco collocata su uno dei piedritti del tabernacolo di San Miniato – con collarino scanalato e volute su cui si attorcigliano foglie d’acanto, rilettura fiorentina di un tipo antico.<sup>63</sup> Compaiono, poi, sia qui che nelle altre cappelle dotate di questo tipo di pilastro, anche ibridi curiosi, volute affrontate su collarino scanalato, giri di ovoli in posizioni improprie, appesi come ghirlande (in uno dei capitelli della nicchia che contiene la statua generalmente interpretata come *San Sigismondo giovane*), insomma soluzioni che potremmo considerare fraintendimenti

o libere interpretazioni degli scalpellini (Figg. 31-33). Una tendenza all’uniformazione del tipo si riscontra nelle cappelle sul lato settentrionale della navata, in particolar modo sui pilastri della cappella delle Sibille. Fra le decorazioni dei capitellini spicca la costante presenza della rosa, emblema di casa Malatesta, come *flos abaci*. Che in alcuni casi interloquisce con le altre forme, infila le foglie fra le volute o si trova parzialmente coperta da un cespo sporgente dalla palmetta sull’astragalo (cappella delle Arti Liberali).

Al posto delle turgide e lisce membrature della cappella di San Michele, nei pilastri della cappella di San Sigismondo compaiono architravi a due fasce inclinate – partitura ricorrente nell’architettura degli scultori-architetti fiorentini dagli anni venti in poi – conclusi però al di sotto da un tondino, con soluzione invece tipicamente brunelleschiana, pur rivisitata sostituendo una modanatura intagliata a quella liscia prediletta da Filippo. Motivo che scompare nella speculare cappella delle Sibille, dove gli architravi perdono in rigore formale per acquisire una decorazione un po’ strampalata (Fig. 34). In cima all’ultimo registro di nicchie, poi, compare un’elegante, quanto poco canonica, gola baccellata che si rifà agli esempi veronesi di Porta Borsari e dell’Arco dei Gavi.<sup>64</sup>

La propensione di Matteo de’ Pasti a ricorrere al suo taccuino di *exempla* veronesi, peraltro, è testimoniata anche dalla presenza all’interno di San Francesco di alcune soluzioni di dettaglio piuttosto singolari. Un

34. Tempio  
Malatestiano, cappella  
delle Sibille, dettaglio  
del pilastro.



34



35. Verona,  
Porta Leoni, capitello  
(foto Bulgarelli).

35



36. Tempio  
Malatestiano, cappella  
delle Sibille, dettaglio  
della trabeazione.

36

capitello sulle paraste dell'*Arca degli Antenati* – con collarino scanalato, foglie di acanto e volute contrapposte disposte in orizzontale (80) – il cui unico precedente noto, almeno a me, si trova nella Porta Leoni (Fig. 35). Proviene dallo stesso edificio – lo attesta un disegno di Andrea Palladio<sup>65</sup> – anche la maschera racchiusa in un ovale di petali, quasi una mandorla, che Matteo riserva a uno dei riquadri dell'intradosso della trabeazione nella cappella delle Sibille (Fig. 36).

Quest'ultimo motivo pare decisamente raro al tempo: altre occorrenze sono nel *Martirio di san Cristoforo* della cappella Ovetari agli Eremitani, dove una variante dipinta da Andrea Mantegna si ritrova nel fregio monumentale dell'edificio al centro della scena, e – molto simile alla versione datane a Rimini – nel mantegnesco *Codice Destailleur* di Berlino.<sup>66</sup> E, infine, ancora nella Porta Leoni compare una targa epigrafica sovrapposta alle fasce dell'architrave, ricordata da

37. Perugia, Oratorio di San Bernardino, dettaglio della facciata (foto Bulgarelli).



37

vicino da un'analogia soluzione nella cappella di San Girolamo.<sup>67</sup>

Riprendiamo il filo del discorso, tornando al tipo di pilastro allestito sulla soglia delle cappelle e alla sua singolarità nel panorama architettonico del tempo. Si è detto del sistema delle nicchie inquadrato da paraste, veniamo al tratto di fusto scanalato che emerge alla sommità. Una soluzione a tal punto eccezionale che lo stesso Agostino di Duccio, trasferitosi a Perugia una volta terminate le sue incombenze riminesi, eviterà di adottare sulla facciata dell'oratorio di San Bernardino dove, fra i motivi provenienti direttamente dal cantiere di San Francesco, compaiono proprio, a fianco del portale, montanti decorati con tanto di nicchie e parastine (*Fig. 37*).<sup>68</sup>

Anche nel caso di questa sorta di prolungamento oltre i registri figurativi si può pensare a un intento pratico: la sua introduzione permette di assorbire le differenze, anche notevoli, esistenti fra le misure degli apparati decorativi dei diversi pilastri, con un elemento uniforme dimensionabile a piacimento. Ma è altrettanto probabile che l'idea, come mi ha fatto notare Matteo Ceriana, richiami in modo decisamente sofisticato le colonne coelidi romane, di Traiano e di Marco Aurelio, sul cui fusto la conclusione del nastro figurato è segnata, proprio sotto il capitello, dalla pre-

senza di una porzione scanalata. Che il pilastro eseguito a Rimini sia stato inteso come fusto scanalato, su cui concettualmente si sovrappongono i riquadri decorati, risulta chiaramente dalla soluzione angolare all'interno delle cappelle. Qui trova posto il tratto angolare di parasta che corrisponde alla sequenza delle paraste disposte sui muri della navata. Nell'angolo a ridosso del pilastro la soluzione adottata è eloquente: il capitello del pilastro si piega a libro, asimmetricamente, con il preciso intento di mostrare una diretta continuità fra pilastro e porzione di parasta. Quindi parasta scanalata che – in quanto parte del pilastro sul muro adiacente – mostra due scanalature per tutta l'altezza del fusto.

È probabile che questa soluzione sia stata concepita dopo l'esecuzione, e forse la messa in opera, delle diverse parti del pilastro della cappella di San Sigismondo, la prima in cui l'angolo fu risolto in questo modo (*Fig. 38*). Lo fanno pensare le discontinuità dei partiti decorativi,<sup>69</sup> una sorta di lacuna fra le due parti del capitello, forse parzialmente scalpellato. Il tutto, comunque, deve essere avvenuto in tempi brevi dal momento che le difficoltà presenti nella cappella di San Sigismondo tendono a scomparire nelle altre che da questa derivano (*Fig. 39*). Si può dunque pensare che la presenza della terminazione scanalata del pilastro



38. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, dettaglio di paraste e pilastro.

38



39

39. Tempio Malatestiano, cappella di San Girolamo, dettaglio di pilastro e parasta.

abbia suggerito di fondere parasta e pilastro, sovrapponendo un unico capitello. Un procedimento che ricorda certe compenetrazioni di membrature proprie dell'architettura tardogotica – se ne trova un esempio, senza bisogno di allontanarsi, nella combinazione di peduccio e capitello della cappella di San Michele – ma forse memore anche di un celebre esempio fiorentino, la parasta piegata a libro asimmetricamente della cappella Pazzi a Santa Croce (Fig. 40). La sequenza di forme della cappella di San Sigismondo non presenta certo la ferrea coerenza esibita da Brunelleschi, che

progetta un vero e proprio meccanismo di precisione.<sup>70</sup> Il che non si può dire del pilastro riminese, come risulta anche solo contando il numero delle scanalature: sulla terminazione della faccia interna del pilastro sono sei, come nelle altre facce, di conseguenza le due che solcano il fusto della parasta – sotto lo stesso capitello – portano il numero a otto.

Nella cappella di San Sigismondo, dunque, compare una serie di forme che, per ricchezza e riferimenti antiquari, si distingue chiaramente dai due ambienti iniziati in precedenza. Ne fanno parte anche altre soluzioni. Il capitello del pilastro, ad esempio, di marmo proconnesio (Fig. 41). Un tipo antico, con corpo scanalato, foglie d'acanto e terminazione ad ovoli e volute, differente dalla versione in uso a Firenze – il primo a servirsene è Alberti sulla facciata di palazzo Rucellai – e noto invece a Venezia: compare in uno dei taccuini di Jacopo Bellini, che lo riprende verosimilmente dal secondo registro di colonne all'interno del Mausoleo di Diocleziano a Spalato,<sup>71</sup> e approda poi, più avanti nel corso del secolo, nelle cappelle radiali dell'ambulacro di San Zaccaria.

L'esemplare all'interno di San Francesco, però, presenta alcune varianti rispetto al modello. Il duplice giro di foglie richiama i capitelli di spoglio, dello stesso tipo, utilizzati nella loggia del battistero di San Giovanni in Laterano (Fig. 42), nei quali si trova anche un'altra soluzione visibile sui pezzi riminesi: il ricorso a campi neutri nella zona inferiore del calato, dove le nervature delle foglie si ritraggono e scompaiono le scanalature. E a conferma della possibilità di una reminiscenza dell'occorrenza romana del tipo va citata la presenza del motivo comune della baccellatura, anche se declinato in modo differente: nel battistero collocato nell'architrave, a San Francesco nel fregio della trabeazione contratta. Tuttavia, la resa delle foglie, le proporzioni, e il procedimento di astrazione, del pezzo malatestiano rimandano inequivocabilmente a Firenze: è come se un capitello tardo-imperiale fosse piantato a forza su quello pseudo-corinzio della Sagrestia Vecchia (Fig. 43), o di altre fabbriche brunelleschiane.<sup>72</sup> Si tratta evidentemente di una scelta e non dell'esito dell'esecuzione – magari dovuta a maestranze fiorentine – dal momento che la soluzione si ripete pressoché in tutti i pilastri dell'interno – pur mutevoli nella resa – a eccezione di quelli di due cappelle, delle Sibille e dei Giochi infantili.

Altra variante rispetto al tipo antico è l'inserimento del cherubino alato al centro dell'abaco, al posto della rosetta. È stata ipotizzata in diverse occasioni una parentela con una soluzione analoga – Gorgone sull'abaco – visibile in uno dei capitelli corinzi del tempio di Cizico, disegnato da Ciriaco d'Ancona. Ipotesi sugge-





40



41

40. Firenze, Santa Croce, cappella Pazzi, dettaglio di una parasta.

41. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, capitello del pilastro.



42

42. Roma, battistero di San Giovanni in Laterano, capitello della loggia (foto Bulgarelli).

stiva e plausibile: come si sa parte dei *Commentari* di Ciriaco rimasero per diversi anni a Rimini nelle mani di Matteo de' Pasti.<sup>73</sup> Tuttavia, l'evidente propensione per la commistione di motivi diversi del disegnatore del nostro capitello – probabilmente Matteo – sembra

di per sé sufficiente a spiegare la presenza del cherubino. Di nuovo torna utile il confronto con il *Codice Destailleur*, dove una più raffinata cultura antiquaria approda ad analoghi ricchi assemblaggi di forme, nei quali il *flos abaci* è sostituito da maschere e anche da



43

43. Firenze, Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, capitello (foto Alessandra Chemollo).

un cherubino.<sup>74</sup> Un certo peso, comunque, deve aver avuto l'esempio straordinario del capitello bronzo sotto il pulpito del Duomo di Prato, nel quale uno spiritello alato sembra spuntare da dietro il ciglio del calato.<sup>75</sup> Infine, non può mancare l'emblema araldico, elemento ossessivamente presente all'interno e all'esterno di San Francesco. In questo caso la soluzione adottata, una delle più divertenti in effetti, è la sostituzione di alcune delle palmette a fiamma che – come di prammatica – si attorcigliano alle volute, con la cresta irta sul capo dell'elefante dell'elmo malatestiano.

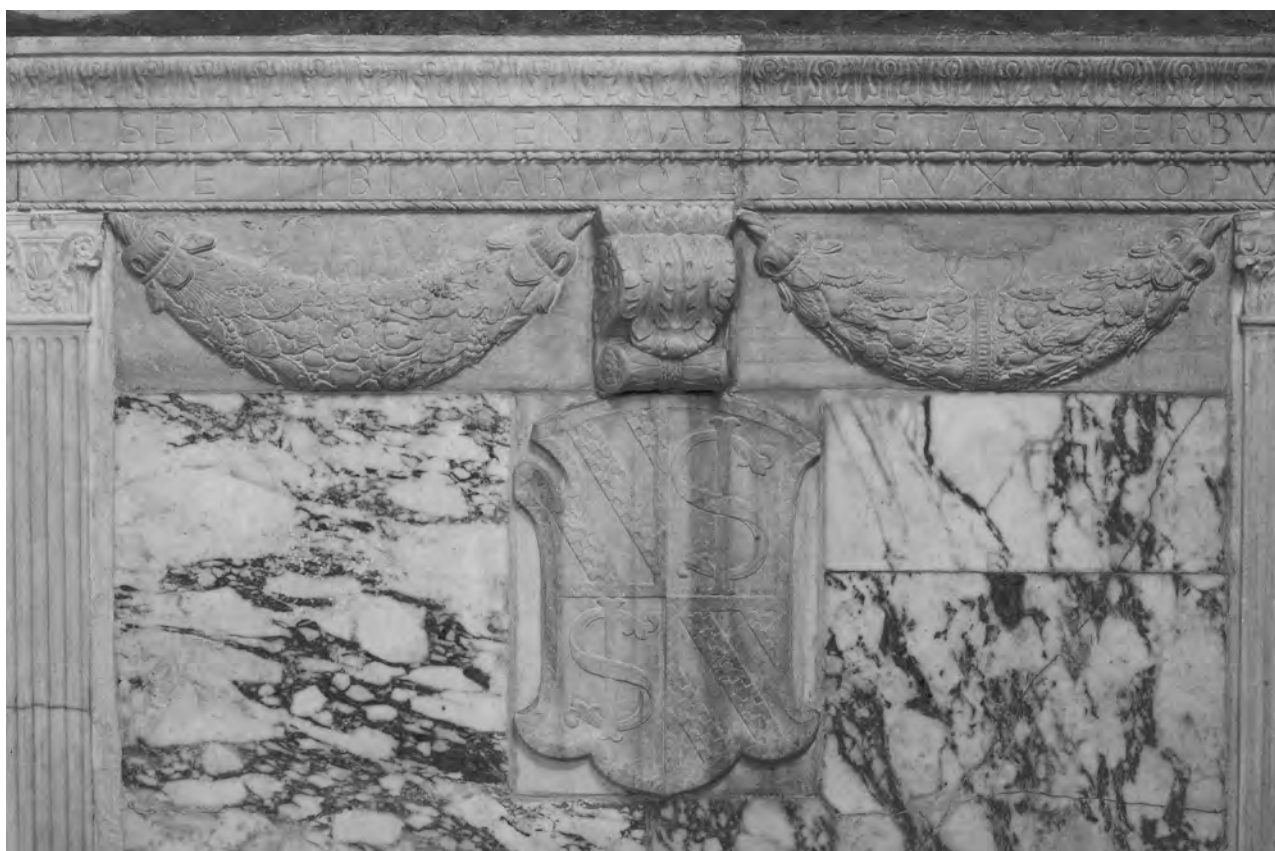
L'intenzione di conferire veste antiquaria alla cappella si esprime anche tramite la monumentale trabeazione contratta, una "cornice architravata" che si insinua sulle pareti, in continuità con quella della navata, ma con uno spessore tale da esibire – sorretta da mensole – membrature intagliate anche nell'intradosso. È la variante di un tipo in uso a Firenze soprattutto in architetture di piccole dimensioni,<sup>76</sup> anche in combinazione con mensole, un motivo che, di per sé, risale fino alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. E, come nella navata, la trabeazione regge festoni di foglie appesi, che si ritrovano nella zona inferiore della cappella, e proiettati sulla balaustra. Sul basamento, alternate al binato di paraste, compaiono mensole scolpite obliquamente (Fig. 44), a suggerire una visione prospettica incentrata sull'altare,<sup>77</sup> una soluzione che bene si accorda con il bagaglio tecnico di un miniatore come Matteo de' Pasti. Alla stessa logica antichizzante risponde anche il rivestimento lapideo delle pareti: dalla decorazione pittorica prevista inizialmente si passa a una soluzione che rimanda a un'antichità adriatica, via Ravenna e Venezia, dove si trova il precedente quattrocentesco della cappella dei Mascoli a San Marco.<sup>78</sup>

La trabeazione contratta approda, subito prima della sua comparsa riminese, sul portale di San Domenico a Urbino (Fig. 45). E proprio il confronto più ravvicinato con l'esempio urbinato ci fornisce l'occasione per qualche ulteriore considerazione, di passaggio, sull'apparato decorativo allestito a San Francesco. Gli artefici convocati per la realizzazione del portale di San Domenico mostrano – oltre a una raffinata qualità dell'intaglio – una precisa conoscenza dell'antico che si traduce in riprese puntuali: al disegno probabilmente partecipa Fra Carnevale, mentre un ruolo preminente fra gli scalpellini riveste Pasquino di Matteo da Montepulciano, reduce dal cantiere filaretiano delle porte di San Pietro.<sup>79</sup> A Rimini motivi analoghi sono trasposti in modi decisamente differenti, imputabili a un'esecuzione meno sofisticata e sorvegliata, e anche concettualmente meno stringenti. È stato giustamente osservato da Arnaldo Bruschi che nel portale urbinato la scelta della "cornice architravata" è giustificata dalla conformazione della mostra della porta, sagomata come un architrave: in presenza di una trabeazione completa sulle colonne, due modanature identiche – due architravi – sarebbero state a contatto, dando luogo a una sovrapposizione incongrua.<sup>80</sup> Niente di tutto ciò nella decorazione dell'interno del San Francesco, dove semmai l'elisione avviene per far posto ai *paraphernalia* malatestiani, e dove una cultura antiquaria e architettonica ibrida, insieme veneta e fiorentina, coniugata con preziosismi tardogotici, si

appropria in modo tutto sommato casuale di forme di varia provenienza.

Ma non si tratta solo di questo. Le vicende e gli accidenti della fabbrica hanno lasciato tracce profonde. Passando dall'analisi ravvicinata dei partiti decorativi all'aspetto complessivo della cappella di San Sigismondo (285), balza all'occhio la presenza delle allungate polifore a traforo e dell'imponente arco ogivale, entrambi

nari arricchiti da decori araldici e un archivoltto in cui si affastellano uno smilzo festone, dentelli, due giri di foglie punteggiate anch'esse da emblemi malatestiani e somiglianti più a gattoni gotici che a un canonico acanto. Il tutto si incentra su una chiave d'arco figurata – un reggiscudo con gambe e scudo a filo dell'archivoltto e busto arretrato, a contatto con la parete – che richiama insieme Donatello e l'antico degli archi



44. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, mensola.

44

verosimilmente realizzati nella prima fase dei lavori, e poi a loro volta sottoposti a un *maquillage* all'antica. I pilastri ottagonali, da cui si dipartono le membrature degli archi mistilinei nelle finestre, sono conclusi da capitelli che replicano i tipi utilizzati all'interno: a volute affrontate e con collarino scanalato e volute, e spunta perfino uno pseudo-ionico che rimanda ancora una volta a precedenti brunelleschiani (Fig. 46). La sovrapposizione delle due diverse fasi progettuali, tuttavia, in questo caso appare con tutta evidenza non solo dai dettagli della decorazione. Il sistema trabeato, rispondente a una logica propria, si scontra con le finestre goticamente svettanti; la conseguenza è l'interruzione della trabeazione, che si presenta come un frammento flutuante proprio sopra il tabernacolo dell'altare.

L'arco, per parte sua, esibisce un intradosso a lacu-

onorari. Per inciso, l'arco sul foglio di Bellini in cui compaiono i capitelli di Spalato ripresi sui pilastri riminesi – una rivisitazione dell'Arco dei Sergi a Pola – presenta proprio una mensola in chiave con figura intera.<sup>81</sup> Ma l'elemento antiquario più impressionante dell'archivoltto è l'epigrafe celebrativa di Sigismondo incisa nel fregio: probabilmente è qui che comincia a dispiegarsi quell'"organico programma di esposizione grafica" a scala monumentale che integra e completa il programma architettonico.<sup>82</sup>

#### Un ordine per la navata

I dispositivi formali della cappella di San Sigismondo, una volta messi a punto, si irradiano nelle altre

45. Urbino, San Domenico, portale, dettaglio (foto Bulgarelli).



45

46. Tempio Malatestiano, cappella di San Sigismondo, dettaglio di una delle finestre.



46

cappelle – delle Sibille più puntualmente, delle Arti Liberali e di San Girolamo con qualche variante che comporta la riduzione dell'apparato decorativo. Tuttavia, anche nelle due cappelle gotiche – di San Michele e dei Giochi infantili – si ritrovano elementi comuni, l'epigrafe all'antica e il capitello del pilastro. Si tratta evidentemente del tentativo di conferire una qualche uniformità alla navata, dopo un inizio dei lavori così frammentato e contraddittorio. Tentativo che si dispiega soprattutto tramite la messa in opera di un impalcato di paraste su due livelli a inquadrare, con un sistema tendenzialmente uniforme, gli archi delle cappelle.

In realtà le forme delle paraste reagiscono a quelle cui si accostano, istituendo una tensione fra scansione uniforme e varietà di decorazione. Si è detto di basi e capitelli goticeggianti; si può osservare che, invece, a ridosso della cappella di San Sigismondo, sulla controfacciata, la parasta è dotata di base attica e soprattutto di un capitello che costituisce un *unicum* in San Francesco, e ha ben pochi riscontri nell'architettura coeva. Bipartito, con palmetta e volute a *S* eseguite a staccato nella parte inferiore, presenta al di sopra ovoli e volute, fra le quali pende un festone vegetale (Fig. 47). Motivo attestato a Firenze, in un precedente di gran lunga più raffinato, nel tabernacolo della Santissima Annunziata, e replicato a Ferrara, nell'Arco del Cavallo, sulla colonna che reca la firma del fiorentino Niccolò Baroncelli, e nel monumento a Borso d'Este (Fig. 48).<sup>83</sup> Nei primi anni cinquanta anche un altro fiorentino in trasferta, Luca Fancelli, se ne servirà per uno dei



47



48



49

fantasiosi peducci del palazzo gonzaghesco di Revere. Come questi ultimi, l'esemplare di Rimini presenta di nuovo – fatto salvo il *flos abaci* goticamente scarmigliato, traccia di una mano poco adusa al nuovo repertorio antiquario – una commistione di partiti all'antica. Del tutto congruente con la sua posizione, accanto a quello che diventa il fulcro antichizzante della navata.

Le altre paraste, come si è detto, sono dotate di capitelli corinzieggianti, parte adattati in forme gotiche, parte all'antica, con una commistione di elementi fiorentini rivisti alla luce del corinzio dell'Arco di Augusto.<sup>84</sup> Questo secondo tipo presenta un dettaglio decisamente singolare: il ciglio del calato non è piatto, come d'uso nelle paraste, ma si incurva leggermente in avanti (Fig. 49). A mia conoscenza, questa soluzione si trova nell'architettura antica quando la parasta costituisce la proiezione muraria di una o più colonne, nel qual caso riprende appunto, sottilmente, la conformazione tondeggiante del calato della colonna. Lo si vede nel colonnato del tempio di Marte Ultore, e anche in un'antichità "veneta", nel tempio di Augusto a Pola. E in questo modo verrà impiegato anche nelle paraste della loggia della cappella Pazzi.<sup>85</sup> Chi ha fornito le sagome agli scalpellini a Rimini, quindi, non ha compreso l'intento degli architetti antichi di mettere in relazione i due piedritti – la logica sottesa alla forma – riprendendola meccanicamente. Oppure si è servito di un disegno, travisandolo.

Nonostante le differenze, l'effetto ricercato, e prodotto, dai due registri sovrapposti di paraste è quello

di uniformare visivamente lo spazio interno. A questo contribuisce la policromia araldica, parzialmente ripristinata dal recente restauro, che animava le pareti, e soluzioni ripetute sul fronte di tutte le cappelle, come quella dei tralci carnosi che si torcono sui pennacchi, probabilmente esemplata sulla decorazione musiva di edifici ravennati come il Battistero Neoniano. Con le mandorle dei profeti che si trasformano in ghirlande dove alloggiare gli scudi inquartati di Sigismondo.

Affiancate ai fornicelle delle cappelle, le paraste sovrapposte alludono al partito trionfale. Lo conferma la presenza di motivi provenienti dall'architettura degli archi onorari antichi e ancora piuttosto inusuali, come i piedistalli, e i risalti di trabeazione. Il piedistallo è un lemma che non compare a Firenze fino agli anni sessanta, mentre si trova in disegni di Jacopo Bellini, nelle edicole imperiali delle porte bronzee di San Pietro di Filarete, e, realizzato in pietra, nel portale di San Domenico a Urbino.<sup>86</sup> Nell'ordine inferiore di San Francesco, sul piedistallo – schermato dalle balaustre delle cappelle – si affastellano rigidamente e goffamente modanature tutt'altro che antiche, per misura, disposizione e forma (Fig. 50). Nel secondo registro, invece, il piedistallo si allunga sulla parete a fare da fondale alle figure reggiscudo. È possibile che l'idea sia stata suggerita dalla celebre soluzione dell'attico dell'Arco di Costantino, davanti al quale si dispongono le statue dei prigionieri daci. Dai muscolosi guerrieri barbari alle graziose fanciulle della guardia di Sigismondo ce ne corre, ma tutto sommato

47. Tempio Malatestiano, controfacciata, parasta e capitello.

48. Ferrara, Arco del Cavallo e monumento a Borso d'Este, capitelli (foto Bulgarelli).

49. Tempio Malatestiano, cappella delle Sibille, capitelli del pilastro e della parasta a fianco.



50

50. Tempio Malatestiano, cappella di San Girolamo, dettaglio di parasta e pilastro.

51. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, ANTONIO AVERLINO DETTO FILARETE (1400 ca - 1469), *Crocefissione di san Pietro*.



51

anche Donatello e Filarete avevano riflettuto sullo stesso modello antico, collocando l'uno putti reggicortina sopra le paraste del tabernacolo eucaristico della *Capella Parva* in Vaticano, l'altro i reggiscudo nell'edicola della scena del *Martirio di Pietro* (Fig. 51).<sup>87</sup>

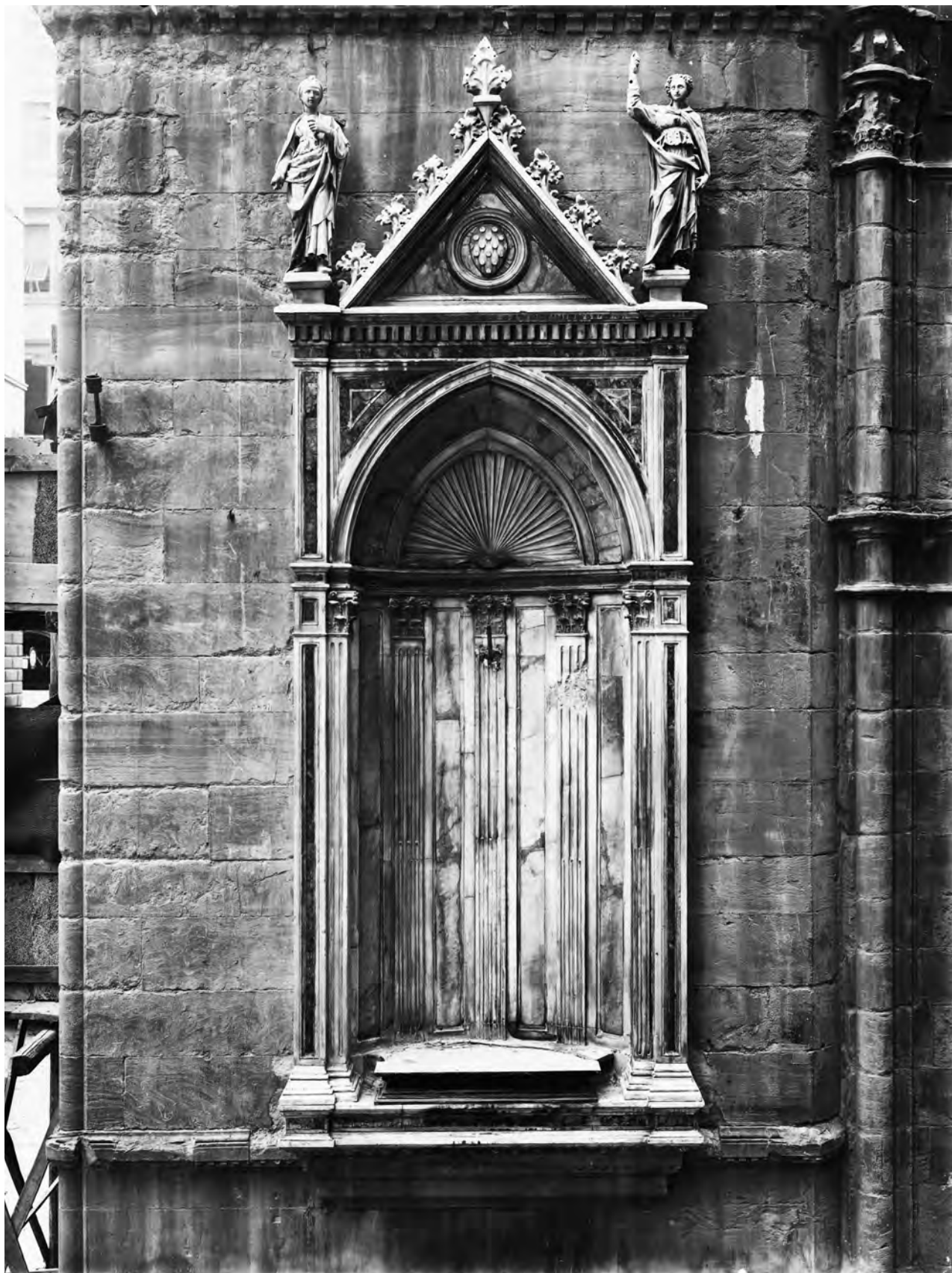
Potrebbe aver pesato, tuttavia, qualche fonte antica locale. Ad esempio la stele funeraria della famiglia di *Publius Longidienus*, conservata a Ravenna e murata fino a metà Cinquecento nella cinta muraria della città, vicino a Porta Aurea. Ai lati la stele è inquadrata da paraste scanalate che reggono una cartella epigrafica al posto della trabeazione, e sopra questa poggiano – sull'asse delle paraste e a fianco del doppio arco superiore – due are allungate, quasi due piedistalli, con relativi geni alati dadofori.<sup>88</sup> E può darsi che, magari parlandone con Alberti, Matteo de' Pasti abbia immaginato una soluzione analoga – con statue sulle semicolonne – a completamento della sommità dell'Arco di Augusto a Rimini, dal momento che gli spioventi del timpano impostano in modo tale da lasciare liberi i risalti di trabeazione alle estremità.<sup>89</sup> Soluzione di cui Matteo conosceva versioni fiorentine, come ad esempio il tabernacolo ghibertiano di San

Matteo a Orsanmichele (Fig. 52) e forse anche le nicchie sulla facciata della Fraternita dei laici ad Arezzo.

Bisogna comunque tener conto di una citazione presente all'interno di San Francesco.

La figura reggiscudo sulla chiave d'arco della cappella di San Sigismondo poggia i piedi su una ghirlanda (291). Il che rimanda inequivocabilmente all'opera di Donatello: si tratta di una crasi fra il *David* mediceo, non a caso statua colonnare che poggia su una ghirlanda – come colonnari possono essere intese le statue malatestiane – e il *San Giorgio* di Orsanmichele. Peraltro, l'ulteriore declinazione del tema, nei putti sulle balaustre, è a sua volta anticipato da Donatello nelle figurette della terminazione del bastone vescovile del *San Ludovico*, per la nicchia di Parte Guelfa a Orsanmichele.

La fortuna dell'opera del maestro fiorentino è confermata dalla versione del *San Giorgio* con lo scudo che, negli stessi anni del cantiere di San Francesco, Domenico Gagini realizza nella cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova (Fig. 53): ancora su ghirlanda, come tutte le statue sull'apice dei timpani. Non solo. Sono diversi i motivi che accomunano le due architetture, a Genova e a Rimini: i risalti di



52. Firenze,  
Orsanmichele,  
tabernacolo  
di San Matteo.

trabeazione, le mensole figurate, la verzura aperta sui tondi nei pennacchi, e, come notato in precedenza, le paraste con statue in nicchia. Infine gli archi, sovrastati da timpani mistilinei e disposti in sequenza sul fronte della cappella genovese, si alternano ad allungati pilastri scavati da nicchie, con figure in rilievo (Fig. 53). In sostanza si tratta di due esempi, indipendenti l'uno dall'altro, di declinazione del tema trionfale da parte

di santi (Fig. 54).<sup>90</sup> Anche in questo caso, come a Rimini, forme veneziane – eco del soggiorno di Nanni di Bartolo a Venezia – si combinano a soluzioni di derivazione fiorentina, come l'architettura delle nicchie con conchiglia, debitrice dei tabernacoli di Orsanmichele.

Non è improbabile che il prototipo di questo tipo di impalcato vada individuato nella facciata arnolfiana di Santa Maria del Fiore, sulla quale si dispongono i

53. Genova, Duomo, cappella di San Giovanni Battista (foto Bulgarelli).



53

di maestri che conoscono da vicino la scena artistica fiorentina. Al proposito un precedente significativo è costituito dal portale di San Nicola a Tolentino, eseguito fra il 1432 e il 1435 dal fiorentino Nanni di Bartolo. Qui l'arco e il timpano mistilineo sono affiancati da pinnacoli, e da statue che poggiano su massicce paraste scompartite da nicchie sovrapposte contenenti figure

diversi registri di statue e di rilievi, e il portale affiancato da piedritti sostenenti nicchie e statue. E che gli artefici, indipendentemente, abbiano pensato a una sorta di versione fiorentina del tema trionfale.

Peraltro, Matteo de' Pasti ne conosceva anche una veneziana, i putti reggiscudo collocati da Giovanni e Bartolomeo Bon sui pilastri ottagonali della Porta





54. Tolentino, San Nicola, portale (© 2012. Foto Scala, Firenze).

della Carta – realizzata a partire dal 1438 – all'altezza dell'arco traforato.

Infine un'ultima notazione. In uno dei primi fogli del *Messale* commissionato da Leonello d'Este nel 1449, Giorgio d'Alemagna realizza una miniatura,  *Davide in preghiera al tempio*, in cui l'edificio vagamente antichizzante del tempio è sormontato da putti alati donatelliani. Uno dei quali, sopra una sorta di

trabeazione, tiene nelle mani uno scudo e un'asta.<sup>91</sup> Come si sa Giorgio è l'autore, insieme a Matteo de' Pasti, delle miniature del *Breviario* di Leonello d'Este, eseguite negli anni quaranta.<sup>92</sup> Può darsi che l'edificio nel foglio del *Messale* – compiuto nel 1457 – sia debitore dei progetti per Rimini, come potrebbe far pensare la rotonda cupolata che conclude il corpo basilicale dell'edificio, possibile ripresa del progetto al-

55. Tempio Malatestiano, veduta della navata verso la controfacciata.

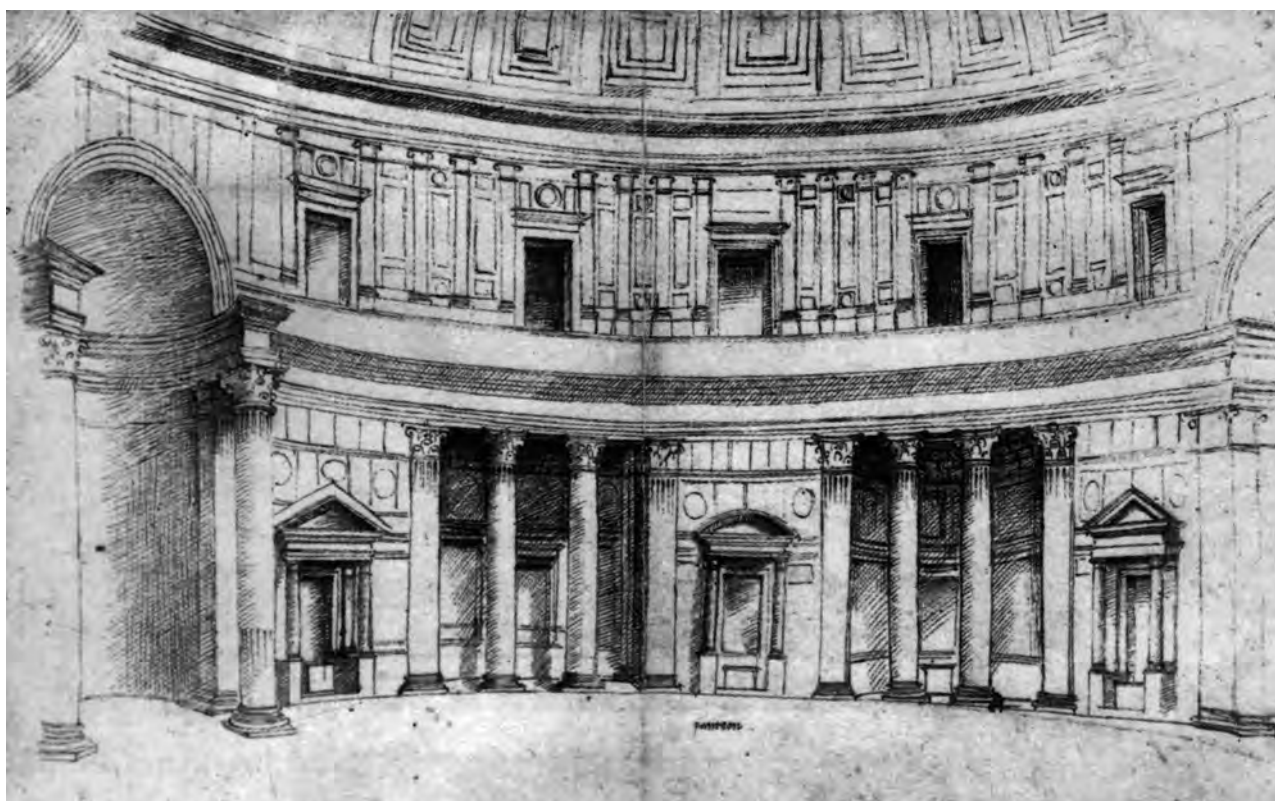


55

bertiano. I rapporti fra la corte di Sigismondo e quella degli Este sono tali da immaginare costanti scambi di notizie in materia di arti. Oppure quello spiritello sul tetto testimonia della diffusione di un motivo che finisce per approdare all'interno di San Francesco.

E all'interno di San Francesco questo complesso intreccio di tradizioni e di fonti, più o meno dirette, si fonde con un'altra idea: la sequenza di paraste sopra i

le è Matteo de' Pasti, sia per la fase iniziale dei lavori, sia per la svolta antiquaria. E l'analisi delle forme fa tornare alla memoria quanto scrive di lui Ulrich Middeldorf, che lo considera un caso esemplare di artista dilettante: la libertà del dilettante gli ha permesso di sviluppare uno stile eccentrico ed estremamente raffinato, una fusione di elementi classici e dell'Italia settentrionale.<sup>94</sup> Trasponendo il giudizio dalla scul-



56. RAFFAELLO, veduta dell'interno del Pantheon, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle stampe, U164Ar.

56

pedistalli superiori che, avvolgendo lo spazio interno della chiesa, scandisce i muri laterali e la controfacciata (Fig. 55). Un sistema che contribuisce in modo decisivo a conferire unità alla navata, e che probabilmente deriva dalla fitta successione di paraste disposte a coronamento dell'invaso circolare del Pantheon, sull'attico demolito nel XVIII secolo (Fig. 56).<sup>93</sup>

Nell'insieme, e nei dettagli, l'interno si presenta con forme dichiaratamente trionfali. Archi inquadrati, decorazione scultorea, singoli motivi ripresi da archi onorari, quello di Augusto innanzi tutto. Bisognerà interrogarsi su chi siano i responsabili di queste scelte.

### Il problema dell'autore

Torniamo all'autore, il responsabile del progetto dell'interno. Come si è detto, il candidato più credibi-

lità all'architettura ne esce un ritratto convincente del principale responsabile dell'apparato interno di San Francesco. Un *egregius et notabilis vir*, di elevato *status* sociale ed economico, conoscitore dell'antico, dalla competenza artistica riconosciuta, ma anche con una reputazione intellettuale, "un pintor veronese, però de intelletto".<sup>95</sup> Tale da giustificare l'inconsueto richiamo a Vitruvio nella firma epigrafica.

Agostino di Duccio potrebbe aver detto la sua sulla decorazione, in particolare – credo – su paraste e trabeazioni che incorniciano i rilievi sui pilastri. Anche se, al riguardo, va mantenuta una certa cautela: sappiamo ben poco di lui dopo la precipitosa partenza da Firenze nel 1441, e quel che sappiamo sembrerebbe precludergli una conoscenza diretta del panorama architettonico fiorentino degli anni quaranta.<sup>96</sup> Proprio quando nelle botteghe di Michelozzo e di Bernardo Rossellino si mette a punto il ricco lessico decorati-

vo – caratteristico dei decenni seguenti – che in parte approda anche all'interno del San Francesco. Quando poi Agostino viene chiamato a realizzare un'opera architettonica in proprio, la facciata dell'Oratorio di San Bernardino a Perugia, il repertorio decorativo – in particolare i capitelli delle parastine (Fig. 57) e delle colonne dei tabernacoli – mostra una ricercata ricchezza calligrafica nel disegno, piuttosto lontana dai modi adottati in San Francesco. Tanto più evidente in quanto molti motivi – ghirlanda fra le volute, delfini affrontati come nel tabernacolo di San Michele, maschera al posto del *flos abaci*, volute a S, calato scanalato – sono direttamente confrontabili con quelli del catalogo riminese, interpretati e variati liberamente. Il che fa pensare che a Perugia Agostino faccia tesoro della sua esperienza sul cantiere malatestiano, dove, quanto alla decorazione architettonica, sembra dedicarsi principalmente ad arricchire i suoi taccuini. Un suo contributo, comunque, non è del tutto escluso soprattutto per le membrature dei pilastri delle cappelle più tarde, dove si nota una qualche somiglianza con i capitelli perugini.

Ma l'interrogativo che divide gli studiosi dell'architettura del Tempio riguarda la partecipazione di Alberti al progetto per l'interno. A mio parere ci sono diversi motivi per ritenere che Leon Battista se ne sia occupato. Per sostenere un'ipotesi del genere è necessario prendere in considerazione diverse questioni, dalla datazione del progetto albertiano per l'esterno, all'individuazione nell'edificio stesso degli elementi che consentono di formularla. Cominciamo da quest'ultima.

Certo il contributo di Alberti alla realizzazione dell'interno della chiesa non va considerato come un intervento diretto, quanto piuttosto come un insieme di consigli e indicazioni su alcuni problemi cruciali.<sup>97</sup> L'adozione del telaio di paraste su due livelli, a inquadrare gli archi delle cappelle, risponde alla necessità di dare aspetto unitario a un ambiente in parte già costruito. La presenza di un'allusione sofisticata come quella all'attico del Pantheon, e soprattutto la capacità di trasporre quell'architettura in tutt'altro contesto facendone la soluzione di un problema specifico, sembrano eccedere la capacità di Matteo de' Pasti di maneggiare le fonti antiche, limitata – lo si è visto – a una riproduzione un po' pedissequa, e a un procedimento meccanico di smontaggio e assemblaggio delle forme.

Lo stesso vale per la presenza del fusto scanalato alla sommità dei pilastri, un rimando al tipo della colonna coclide che ne richiede un'interpretazione non banale. Tanto più che l'uso funerario e onorario delle colonne – Leon Battista ne fa cenno nel *De re aedificatoria* e conosce le fonti antiche relative, Cassio Dione ed Eutropio<sup>98</sup> – rende l'allusione del tutto

appropriata all'interno dell'edificio che custodisce i sepolcri dei Malatesta. Un'allusione che poteva essere agevolmente compresa a Rimini in tutte le sue implicazioni: Roberto Valturio al proposito scrive, rifacendosi a sua volta al *Breviarium ab Urbe condita* di Eutropio: *Erat et in foro Traiani columna sub qua ossa eius posita in urnam auream collocata fuisse constat* [“Anche nel foro di Traiano c'era una colonna sotto la quale risulta che fossero state collocate le sue ossa poste in un'urna d'oro”].<sup>99</sup>

Altro procedimento su cui riflettere è il completamento delle parti vicine alla cappella di San Michele con soluzioni omogenee, secondo un principio di conformità. Procedimento sofisticato quanto inusuale in quegli anni – teorizzato da Alberti, e poi applicato in grande stile sulla facciata di Santa Maria Novella – che richiede una capacità di discernere chiaramente fra le forme, e di comprenderle secondo una prospettiva storica.<sup>100</sup> Operazione tutt'altro che agevole per la mentalità del tempo.

L'interno dell'edificio poi presenta due ulteriori elementi originali: la presenza di statue sugli altari e le epigrafi all'antica. Collocate nei tabernacoli, le statue prendono il posto delle tradizionali pale d'altare, dando luogo a una sistemazione che mi pare non abbia paragoni all'epoca. Perfino l'iperbole elogiativa di Giovanni Cocchi, nel testo già citato in precedenza, sembra coglierne la singolarità. Certo, il francescano magnifica la bellezza delle opere, istituendo, come di prammatica, paragoni con leggendari maestri antichi e facendo sfoggio di erudizione. Per poi scrivere che le statue, al pari dell'architettura, contribuiscono alla gloria del signore e di tutta la casata, e danno lustro alle cappelle: *Et quidem sic ut neque pares neque superiores se habere gloriatur Italia* [“E certamente l'Italia non si gloria di averne uguali o superiori”].<sup>101</sup> E l'espressione *sanctorum simulacra*, evidente corrispettivo dei *deorum simulacra* dell'antichità, sembra riferirsi proprio alle statue sugli altari. Più ambiguo è il verso di Basinio da Parma che, nel descrivere l'interno dell'edificio, recita: *Sex intus late signis fulgentibus Aedes* [“All'interno sei cappelle colme di sculture risplendenti”],<sup>102</sup> dove *signa* potrebbe stare più genericamente per immagine scolpita, rimandando dunque ai rilievi. Il che corrisponde all'atteggiamento verso la decorazione scultorea di San Francesco tenuto dai letterati malatestiani, a quanto pare più interessati alle immagini che mostrano soggetti non convenzionali.<sup>103</sup>

In uno dei capitoli dedicati al tempio nel *De re aedificatoria* si legge: “Gli antichi facevano l'altare alto sei piedi e largo dodici, e su di esso ponevano una statua”. La ricostruzione – probabilmente non alla portata di molti intorno alla metà del secolo – è seguita dall'e-

splicita indicazione di collocare non più di due o tre statue sull'altare.<sup>104</sup> Risulta quindi quasi inevitabile pensare a un suggerimento da parte di Alberti per l'arredo delle cappelle.<sup>105</sup> Suggerimento che, per di più, asseconda la volontà del committente di conferire all'edificio un carattere all'antica.

Lo stesso si può dire dell'epigrafe sull'arco, primo esempio nel corso del secolo dell'uso monumentale

tetture fiorentine. E a lui si rivolge Ludovico Gonzaga nel 1470 per la "forma de esse littere" da dipingere sulla torre dell'orologio a Mantova.<sup>107</sup> Anche nel trattato non manca un capitolo sull'argomento, all'inizio del quale si legge: "E passiamo alle iscrizioni, il cui impiego nell'antichità ebbe aspetti molteplici e svariati. Giacché non ve n'erano soltanto nei sepolcri, sì anche negli edifici sacri e nelle abitazioni private. Sui fronto-



57

di capitali epigrafiche di tipo classico. Come ha fatto notare Armando Petrucci, qui si assiste alla ripresa di iscrizioni pubbliche antiche, come quella dell'Arco di Augusto a Rimini. Credo sia condivisibile l'ipotesi che indica in Matteo de' Pasti – "su indicazione dello stesso signore e con l'accordo o sotto la guida dell'Alberti" – il responsabile del disegno dei caratteri delle epigrafi, molto simili a quelli utilizzati in alcune delle sue medaglie.<sup>106</sup>

Il fatto che Alberti fosse favorevole all'uso di iscrizioni monumentali risulta chiaramente dalle sue archi-

ni dei templi – dice Simmaco – incidevano i nomi degli dei cui questi erano dedicati. Da noi c'era l'usanza di incidere nelle cappelle il nome di colui cui erano dedicate e l'anno di consacrazione. Ciò mi pare da approvarsi incondizionatamente".<sup>108</sup> Che poi compaia il nome di Sigismondo e non quello di san Sigismondo risponde perfettamente al carattere dell'edificio. Ma anche per questo, come vedremo, è possibile invocare precedenti antichi.

Tirando le fila del discorso, il coinvolgimento di Alberti nelle vicende dell'edificio va collocato in corri-

57. Perugia, Oratorio di San Bernardino, dettaglio del pilastro a fianco del portale (foto Bulgarelli).

spondenza della svolta del 1450. A lui sono attribuibili, con ogni probabilità, alcune delle scelte caratterizzanti il nuovo programma, evidentemente orientato in senso antiquario. Quanto alla data, dovremo tornare non tanto sul millesimo 1450, quanto sull'anno di esecuzione dell'iscrizione monumentale che corre sul fregio della facciata.

### Leon Battista Alberti

Una volta accettata l'ipotesi che l'entrata in scena di Alberti avvenga precocemente – ipotesi sostenibile facendo ricorso all'analisi dell'architettura, come si è visto – va da sé che l'attenzione si concentri di nuovo sulla presenza a Fabriano, nell'agosto del 1450, di Sigismondo Malatesta e di Niccolò V. Sappiamo che in luglio Leon Battista è a Firenze e che vi rimane non oltre la fine del mese: è quantomeno possibile che abbia poi raggiunto la corte papale e assistito all'incontro fra i due.<sup>109</sup>

Questa forse è l'occasione che decide le sorti della trasformazione di San Francesco: nel corso dei colloqui è possibile che Sigismondo abbia chiesto un'ulteriore autorizzazione papale per i lavori e che Alberti abbia avanzato, di sua iniziativa o su suggerimento di Niccolò V, qualche proposta,<sup>110</sup> e che poi un iniziale scambio di opinioni si sia tramutato in indicazioni precise e in un modello.

L'eccezionalità della figura di Alberti, il suo *status* intellettuale e sociale, permettono di aggirare la questione piuttosto spinosa dei suoi rapporti con il papa. Non è detto, infatti, che sia necessario pensare a un intervento diretto di quest'ultimo presso Sigismondo per favorire Alberti. Basta ricordare la vicenda del progetto per Sant'Andrea a Mantova, quando, venti anni dopo, Leon Battista sottopone – non richiesto – un disegno a Ludovico Gonzaga. Un gesto perfettamente coerente con quanto si legge nel *De re aedificatoria*: come ha fatto notare Christof Thoenes, Alberti afferma esplicitamente che è l'architetto a scegliere il committente.<sup>111</sup>

Non c'è dubbio che nell'occasione mantovana committente e architetto fossero legati da un rapporto di amicizia ormai decennale, ma può darsi che Leon Battista e il signore di Rimini abbiano avuto modo di conoscersi già prima del 1450. Forse negli anni trenta, durante la permanenza della corte papale a Firenze, magari in occasione della consacrazione della cattedrale nel marzo 1436 oppure nel 1439, durante il concilio.<sup>112</sup> C'è poi chi considera molto albertiana una festa come quella descritta da Biondo Flavio in una lettera a Leonello d'Este, data dal cardinale Prospero

Colonna – uno degli amici romani di Alberti – sul Quirinale, in onore di Sigismondo.<sup>113</sup>

Durante la quale, per inciso, proprio lui ricorda le monete alla maniera degli imperatori romani fatte eseguire da Leonello.<sup>114</sup> E che il signore di Rimini andasse famoso per il suo interesse verso le medaglie ce lo dice un'opera del veronese Timoteo Maffei, scritta qualche anno dopo, nella quale compare un passo a lui rivolto: *Ad quandam tui nominis immortalitatem, Matthaei Veronensis operam, industrii quidem viri vidi, aere, auro et argento innumeras quasi caelatas imagines, quae vel in defossis locis dispersae, vel muris interlocatae, vel ad exterarum nationes transmissae sunt* [“Vidi l'opera, eseguita per l'immortalità del tuo nome, di Matteo veronese, uomo in verità industrioso: immagini pressoché innumerevoli cesellate in bronzo, oro e argento, gettate qua e là sottoterra, o inserite nei muri, o inviate a nazioni straniere”].<sup>115</sup> Esempio di chiarimento della duplice funzione che Sigismondo attribuisce a questo genere di manufatti, rivolti programmaticamente al presente e al futuro.

Un argomento, quello della medaglia, ben degno di una conversazione sulle antichità romane. Si tratta di una pratica “a imitazione di un costume antico”, fa notare alla festa romana Prospero Colonna<sup>116</sup> che, come tutti i membri colti dei ceti dominanti del tempo, conosce esemplari di monete antiche e ha letto Plinio e Quintiliano. Pratica della quale Alberti – con il suo autoritratto bronzeo eseguito all'inizio degli anni trenta fra Roma e Ferrara – è uno dei primi interpreti quattrocenteschi.<sup>117</sup>

E l'amicizia fra Leonello e Leon Battista<sup>118</sup> potrebbe essere a sua volta citata come possibile tramite di una conoscenza fra lui e Sigismondo. Peraltro, quale migliore testimone dei talenti di Leon Battista del cardinale, che, già nel 1446, gli affida il recupero delle due navi romane scoperte sul fondo del lago di Nemi. Di nuovo ne dà testimonianza nei dettagli Biondo Flavio, che di Alberti scrive: *nosterque Leo Baptista Albertus, geometra nostri temporis egregius, qui De re aedificatoria elegantissimos composuit libros* [“e il nostro Leon Battista Alberti, matematico eccellente del nostro tempo, che compose gli elegantissimi libri *De re aedificatoria*”], mettendone in luce sia gli interesse eruditi e teorici, sia quelli matematici e ingegnereschi.<sup>119</sup> Altro personaggio che può aver agito da tramite con Sigismondo è il poeta e oratore Giusto de' Conti, membro della corte malatestiana cui Alberti dedica la *Sofrona*, sepolto in uno dei sarcofagi sotto gli archi della facciata meridionale di San Francesco (28).<sup>120</sup>

Intorno alla metà del secolo, comunque, la fama di Alberti come studioso ed esperto di architettura sembra già decisamente affermata. Valga per questo

un'altra lettera di tono più leggero, scritta in quegli anni da Gaspare da Verona. Fatto il quadro delle piacevoli attività – pasti abbondanti, scrittura, lettura, conversazioni in greco e latino, bagni termali – che aspettano Giovanni Tortelli, amico cui si rivolge per invitarlo a un soggiorno in villa, viene alla compagnia di Alberti. Del quale dà un breve e scherzoso ritratto, ricordando come, nonostante la passione quasi maniacale, e un po' noiosa sembrerebbe, per l'architettura (*si Baptistam Albertum florentinum una tecum optaveris, enitar ut adsit: qui tot, talia, tanta proloquatur de architectura, quot, qualia, quanta solitum esse non ignoras* [“se volessi insieme a te Battista Alberti fiorentino, farò in modo che ci sia: dirà tante, e tali cose di architettura, e di tale valore, quante, quali e quanto importanti tu non sia solito sapere”]), sia anche conversatore piacevole, capace di far divertire con resoconti sulle virtù delle erbe, soprattutto sulle proprietà purgative dell'olio di catapuzia.<sup>121</sup>

Mi sembra probabile che Alberti abbia visitato San Francesco in quegli stessi mesi del 1450. Dal suo parere infatti dipendono alcune decisioni riguardanti l'architettura dell'interno della chiesa. Decisioni che, come vedremo, vanno messe in relazione con il progetto per l'esterno. È dunque verosimile che risalga a questo periodo se non il progetto compiuto, di cui si parla nei documenti del 1454, perlomeno qualche idea relativa alla facciata. Sembra confermarlo la notizia che già nel dicembre 1450 Sigismondo si procurò a Fano una certa quantità di pietra d'Istria destinata alla costruzione di un ponte, pietra d'Istria utilizzata in San Francesco solo sulle facciate.<sup>122</sup> Come vedremo, l'impiego di questo tipo di materiale – che assume una valenza simbolica – potrebbe dipendere da una decisione del signore, ma è quantomeno possibile, dato il quadro che stiamo tracciando, che si possa ipotizzare una relazione con un prima stesura del progetto.

Cerchiamo di precisare ulteriormente il calendario dei lavori. Da tempo è stato indicato il 1453 come probabile inizio del cantiere albertiano, sulla base di fonti diverse. Una delle quali, probabilmente la più importante, è la cronaca di Giovanni di mastro Pedrino, dove compare un'annotazione riguardante l'edificio, rubricata al novembre di quell'anno: “El signor miser Gismondo in gli anni 1453 de 'l principio a uno magnifico lavoro. [...] con grande amore e sulcitudine faxea lavorare ai principie d'uno magnifico e superbo oratorio in la çitade d'Arimino a la giexa di frade menure, al nome e a memoria de santo Gismondo re: el quale edificio tutto venne lavorado de prede, marmore de più fine che lue possa ritrovare per Italia e fuora d'Italia [...]. E tutto de questo tenplo overo oratorio el suo fine è che gle vene una spoltura de lue e de madonna sua dea, ma-

donna Ixotta”.<sup>123</sup> Nonostante qualche ambiguità, è condivisibile l'opinione che il cronista stia effettivamente parlando della campagna costruttiva dell'esterno.<sup>124</sup>

Una conferma viene dall'opera dei letterati di corte: nella parte conclusiva del XIII libro dell'*Hesperis* e nell'ultimo libro del *De re militari*, entrambi scritti in buona parte nella prima metà degli anni cinquanta, Basinio e Roberto Valturio raccontano che Sigismondo – di ritorno da una campagna vittoriosa, e in adempimento del voto pronunciato in precedenza – mise mano alla costruzione della chiesa nell'autunno di quell'anno.<sup>125</sup> Versione concordante con quella che compare nelle epigrafi greche poste sui fianchi di San Francesco, una straordinaria novità per la scelta della lingua e del carattere in capitali di tipo classico, molto diverso della capitale epigrafica bizantina. Probabilmente anche queste sono attribuibili a Basinio, e parlano dei pericoli della guerra, da cui il Malatesta torna vincitore (*nikephoros*), del voto, e della dedicazione dell'edificio a Dio e alla città.<sup>126</sup>

Verosimilmente l'anno in questione è proprio il 1453, quando Sigismondo rientra a Rimini dopo l'espugnazione, in ottobre, della fortezza di Vada. C'è chi ha ipotizzato che il voto sia stato pronunciato nel 1448, forse alla vigilia della battaglia di Piombino,<sup>127</sup> nel qual caso la data, ripetuta all'interno e all'esterno dell'edificio, sarebbe una sorta di crasi fra l'anno del voto e quello dei successi politici e diplomatici. E anche della decisione di ricostruire l'intero edificio.

Alla congiuntura del ritorno di Sigismondo a Rimini potrebbe riferirsi la medaglia di Matteo de' Pasti che reca sul rovescio l'immagine della chiesa (*Fig. 95*), abbinata al ritratto di Sigismondo che indossa



58. MATTEO DE' PASTI (- 1468), medaglia per Sigismondo Malatesta, dritto con ritratto di Sigismondo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

58

59. Tempio Malatestiano, trabeazione sulla facciata principale.



59

la corazza e porta in capo la ghirlanda del vincitore, unico ritratto laureato di Sigismondo su medaglia.<sup>128</sup> Se pure, nell'eseguirlo, Matteo si mostra memore di sesterzi neroniani "col tempio di Giano al rovescio",<sup>129</sup> è difficile sottrarsi all'idea che la presenza in una sola opera dell'alloro, del progetto per il nuovo edificio e del riferimento al voto – che compare nell'iscrizione sulla medaglia – non abbia direttamente a che fare con gli eventi della fine del 1453. La medaglia è molto probabilmente l'equivalente figurativo delle targhe sui fianchi dell'edificio: celebra le imprese del principe in tempo di guerra e in tempo di pace.<sup>130</sup>

Se allora possiamo assumere l'autunno del 1453 come data di inizio del cantiere dell'esterno di San Francesco, un altro documento va immediatamente preso in considerazione. Si tratta questa volta della semplice registrazione di un pagamento che, tuttavia, costituisce l'unica fonte, o quasi, attestante la presenza di Alberti nei domini malatestiani.<sup>131</sup> L'annotazione, datata 17 marzo 1454, documenta il pagamento delle spese di un soggiorno a Senigallia di Leon Battista e Matteo de' Pasti, durante la settimana santa ("veneno qui la zobia santa"). È stato ipotizzato che il viaggio sia da mettere in relazione con la campagna costruttiva delle nuove fortificazioni della città, iniziata alla fine del 1453.<sup>132</sup> Qualche dubbio, tuttavia, si può sollevare a proposito dell'anno in cui la visita si svolge, considerato generalmente il 1454. Nel 1454 la Pasqua cade il 21 aprile, il che, salvo errori o incomprensioni, fa pensare che il pagamento riguardi un viaggio compiuto l'anno precedente, l'ultima settimana di marzo. Una data che si accorda bene con un parere precedente l'inizio delle costruzioni di Senigallia, e anche con l'allestimento del progetto definitivo per San Francesco. In quell'occasione, infatti, è verosimile che Alberti sia stato di nuovo a Rimini, facendo eseguire – o completare – il modello ligneo di cui parlano le fonti.

Una data ulteriore, riguardante i lavori di San Francesco, è forse ricavabile dalla cronaca di Senigallia citata in precedenza. Da questa sappiamo che nel 1456 un maestro Ottaviano, scarpellino fiorentino, identificabile con il fratello di Agostino di Duccio, esegue iscrizioni da apporre su fabbriche malatestiane

a Senigallia, Santarcangelo e a "S. Francesco d'Armino".<sup>133</sup> Potrebbe trattarsi di una di quelle collocate sugli archivolti delle cappelle sul lato settentrionale della navata, delle Sibille o dei Giochi infantili, ad esempio.<sup>134</sup> Queste, tuttavia, derivano dal prototipo della cappella di San Sigismondo, e sono eseguite con scarsa attenzione per il disegno delle lettere, stabilito alcuni anni prima da Matteo de' Pasti.

Come faceva notare a suo tempo Giovanni Mardersteig, l'epigrafe sulla facciata presenta soluzioni all'antica che sembrerebbero ignote nelle iscrizioni anche successive di Matteo, soprattutto la ripresa – fra le più precoci nel corso del secolo – della sequenza di filetti e aste nelle *M* e nelle *N* (Fig. 59).<sup>135</sup> Può darsi che questo abbia a che fare con qualche suggerimento da parte di Alberti, ma qui interessa maggiormente la comparsa di quelle stesse soluzioni in una targa epigrafica oggi collocata su un tratto delle mura urbane di Santarcangelo (Fig. 60). Epigrafe che celebra i lavori di rifacimento della rocca, ordinati da Sigismondo, i cui caratteri sono molto simili, per proporzioni e disegno, a quelli dell'iscrizione sulla facciata di San Francesco.<sup>136</sup> Mentre differiscono per diversi aspetti dalle iscrizioni dell'interno di San Francesco.

Pur con qualche cautela,<sup>137</sup> allora, si può avanzare l'ipotesi che sia questa l'epigrafe incisa da Ottaviano di Duccio per Santarcangelo, e che quella riminese si trovi appunto sulla facciata di San Francesco. Dal momento che, come testimonia la cronaca stessa, in genere l'esecuzione di iscrizioni precede di poco la loro messa in opera, è probabile che si possa considerare il 1456 anno di conclusione della parte inferiore della facciata. Una datazione che, tutto sommato, non contraddice la testimonianza delle miniature presenti in diversi esemplari dell'*Hesperis* di Basinio da Parma (Fig. 96). Eseguite da Giovanni da Fano nei primi anni sessanta, queste mostrano l'alzato principale del Tempio compiuto fino alla prima trabeazione, mentre quello laterale sinistro appare realizzato all'incirca a metà, e nulla vieta di pensare che dalla parte opposta i lavori siano stati ultimati. Considerando il progressivo rallentamento del cantiere, dovuto alle difficoltà crescenti di Sigismondo, il tutto sembra collimare in mo-





do plausibile.<sup>138</sup> A proposito di queste immagini, comunque, va considerato che l'intenzione di mostrare il cantiere aperto non implica affatto una coincidenza fra data di esecuzione della miniatura e stato dei lavori: “la motivazione della scena con la costruzione del Tempio non è documentare la fase di un cantiere *in progress* ma più banalmente illustrare un testo”, la descrizione dell'architettura data da Basinio.<sup>139</sup>

Altro documento che conferma questo quadro cronologico è una lettera di Matteo Nuti, architetto coinvolto nella costruzione dell'edificio, che nel dicembre 1454 scrive, a proposito delle facciate laterali: “Et viene fermato el ditto tecto [la copertura progettata da Alvise di Muzarello, su cui si veda oltre] su le mura grossa le quale la S. V. fa fare di là e di qua”. È stato osservato giustamente che il passo fa riferimento a una struttura, quella dei pilastri laterali, in corso di esecuzione.<sup>140</sup>

### L'esterno

Le lettere che corrono sulla facciata di San Francesco, come è stato scritto efficacemente, “hanno una nuova forza e maestà, e sembrano innalzarsi nel fregio come cariatidi che sostengano la cornice al di sopra”.<sup>141</sup> L'epigrafe celebrativa del committente, che ricorda esempi antichi come il pronao del Pantheon, è composta da caratteri che, dialogando con l'apparato decorativo, riempiono quasi per intero lo spazio in cui sono collocati. Tenendo conto però, significativamente, del punto di vista dello spettatore: l'impressione che la dimensione delle lettere corrisponda all'altezza del fregio è ottenuta spostandole verso l'alto, fino alle modanature della cornice. Allo scopo di evitare che, vista dal basso, l'iscrizione appaia tagliata dalla gola superiore dell'architrave, sulla quale invece sembra poggiare.<sup>142</sup>

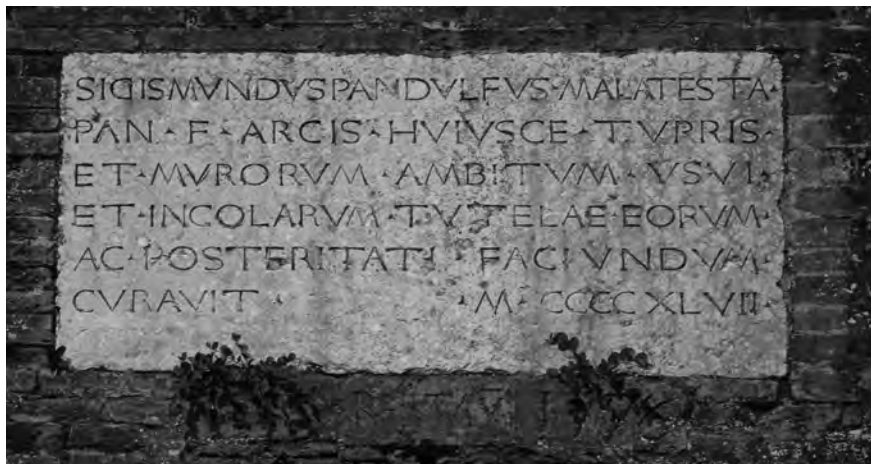
La questione della visione dell'architettura viene affrontato a più riprese nel *De re aedificatoria*. In particolare, pertinenti al posizionamento delle lettere nella trabeazione riminese sono le considerazioni sull'innalzamento dell'imposta delle volte e delle statue collocate alla sommità di edifici.<sup>143</sup> Accorgimenti illusionistici e correzioni ottiche sono poi sapientemente ap-

plicate sulle facciate di Santa Maria Novella – dove un procedimento analogo a quello visibile sulla facciata di San Francesco interessa la monumentale epigrafe dedicatoria – e di Sant'Andrea a Mantova.<sup>144</sup> Sembra proprio che a Rimini Leon Battista abbia suggerito la collocazione in facciata dell'iscrizione – nel trattato considerata parte integrante dell'ornamento architettonico – e si sia preoccupato della sua esecuzione.

Ma veniamo all'architettura dell'esterno di San Francesco. Alberti non tocca la struttura esistente, accostandole una veste, per usare una metafora proveniente dal trattato, del tutto nuova e indipendente. Un procedimento che per certi versi ricorda un esempio antico, la sovrapposizione della *facies* di età imperiale all'alzato della Porta Leoni tardo-repubblicana.<sup>145</sup>

La facciata principale è a buon diritto considerabile la prima risposta nel corso del secolo – antiquaria e costruita – al problema della facciata di chiesa (*Fig. 61*). È il risultato della combinazione fra diversi temi formali, un procedimento che ritornerà costantemente nell'architettura albertiana. In buona parte realizzata in pietra d'Istria,<sup>146</sup> è compiuta soltanto nella zona inferiore, scandita da monumentali semicolonne dal fusto scanalato che inquadrano due archi laterali ciechi e uno centrale di dimensioni maggiori, andito di accesso all'edificio nel quale si trova il portale. Il tutto poggia sullo stilobate che, innalzandolo, isola l'edificio. In alto il ritmo delle colonne si estende alla trabeazione tri-

60. Targa epigrafica sulle mura di Santarcangelo (foto Bulgarelli).



60

partita, tramite l'introduzione del risalto. Al di sopra, la campata centrale rimasta incompiuta – è visibile una delle imposte dell'arco – viene affiancata da torsi di paraste, anche queste con fusto scanalato. Poste sull'asse delle semicolonne centrali, le paraste appoggiano su tratti murari che lateralmente prendono la forma di raccordi triangolari, di diversa inclinazione.

L'impalcato generale eseguito rimanda a un tipo di

mente dalle relazioni con lo spazio retrostante: il tipo è applicato a una chiesa non a impianto basilicale, ma a navata unica con cappelle laterali. In sostanza si tratta di uno schermo: “ramentati ch'io ti dissi, questa faccia chonvien che sia opera da per sé, peroché queste larghezze et altezze delle chappelle mi perturbano”,<sup>148</sup> scrive Leon Battista in una celebre lettera a Matteo de' Pasti. L'intero apparato esterno, pur tenendone



61

61. Tempio Malatestiano, facciata.

facciata – con campata centrale più alta, in corrispondenza del volume della navata principale, e spioventi laterali – molto diffuso in epoca romanica nell'Italia centrale e settentrionale. E riproposto già negli anni trenta da Lorenzo Ghiberti in uno dei pannelli della cassa di San Zenobio, dove compare quella che è stata definita la prima facciata di chiesa del Rinascimento.<sup>147</sup> Anch'essa nella zona inferiore è suddivisa in tre campate da piedritti, le paraste allungate tipiche delle architetture rappresentate nelle opere ghibertiane.

Alberti si serve del modello svincolandolo completa-

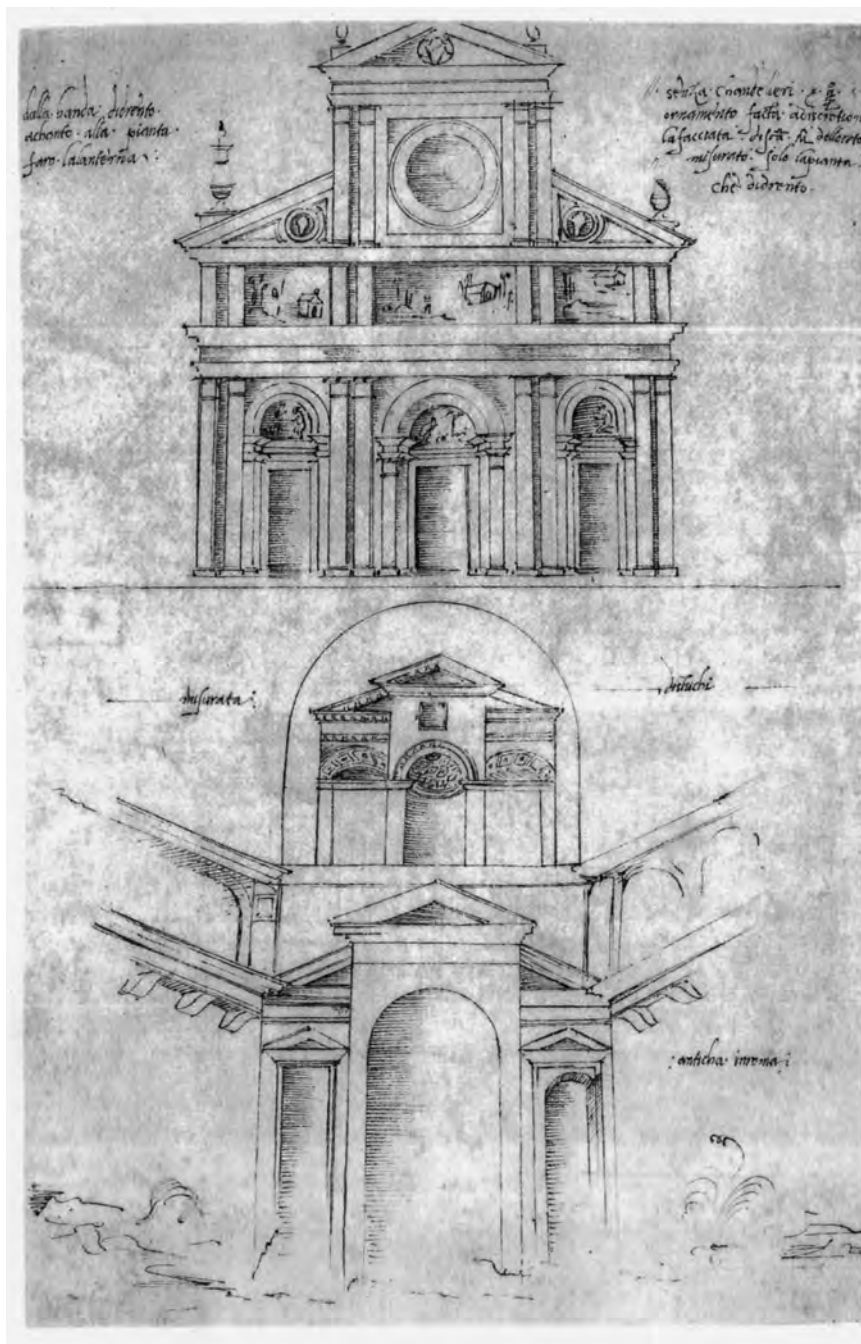
mento, si vuole svincolato dall'interno: lo spazio delle cappelle corrisponde a poco più di metà della dimensione delle campate laterali in facciata. Alberti non è certo il primo che ricorre a una soluzione del genere: durante il Medioevo i casi di facciate più o meno libere sono numerosi.<sup>149</sup>

Nel suo caso, tuttavia, vale la consapevolezza della convenzionalità e dell'artificialità delle forme. Calza al riguardo un passo del *De re aedificatoria* che compare nel capitolo sulle coperture dei templi: “I timpani conferiscono agli edifici tanto decoro [*dignitatis*]

– affermano – che si pensa persino che l’abitazione celeste di Giove, benché mai non vi piova, non ne sia priva per ragioni di dignità”.<sup>150</sup> Ancora più esplicita la fonte non dichiarata, Cicerone: “Il famoso frontone del tempio di Giove Capitolino e quelli degli altri templi non sono stati costruiti per motivi estetici [venustas], ma proprio per necessità: infatti, allorché venne escogitato un modo per far scendere l’acqua da entrambi i lati del tetto, la maestà [dignitas] del frontone fu la conseguenza di un’esigenza strutturale del tempio [utilitas], di modo che, anche se si costruisse il tempio di Giove Capitolino in cielo, dove non può esservi pioggia, senza il suo frontone esso apparirebbe privo di maestà”.<sup>151</sup> Concettualmente analogo è il passaggio da raccordi rispondenti alle coperture delle navate a quelli che, non avendo una corrispondenza precisa con i volumi dell’edificio, funzionano come un apparato formale dotato di una logica propria, convenzionale e riconoscibile. Il tipo della facciata di chiesa per eccellenza, si direbbe, con il quale sono convocati a dialogare altri modelli.

Uno di questi, per certi versi analogo, potrebbe essere l’alzato interno di un sepolcro antico. Del tipo disegnato quasi un secolo dopo da Aristotile da Sangallo: nella parte superiore del foglio compare un progetto per la facciata della basilica di Santa Maria di Loreto – che, pur alla lontana, appartiene alla stessa famiglia della facciata di San Francesco – mentre sotto si trova quella che Sangallo evidentemente indica come la sua fonte antica (Fig. 62). Si tratta della parete interna di un sepolcro sulla quale, a quanto pare, è replicato ad altezze diverse uno schema che prevede tabernacolo con timpano e nicchia maggiore al centro, affiancato da nicchie minori ai lati, il tutto serrato ai lati da raccordi triangolari.<sup>152</sup> In sostanza un sistema tripartito che, pur privo di piedritti, potrebbe aver fornito qualche suggerimento anche ad Alberti. Che conoscesse questo sepolcro – peraltro non identificato – o un altro simile.

La tripartizione del registro inferiore della facciata di San Francesco – articolata dalla sequenza dei tre archi inquadrati da semicolonne – introduce a un altro modello antico, l’Arco di Augusto, che si trova a pochi passi dalla chiesa (Fig. 63). E più che un arco a tre fornici, Leon Battista sembra ripetere sulla facciata lo stesso modello, iterandolo per tre volte, e seguendo un principio gerarchico e d’uso insieme: archi laterali minori poggianti sul basamento, arco centrale di dimensioni maggiori che si apre nell’andito di accesso. Sono ripresi dal monumento antico lo stilobate, le semicolonne scanalate senza rudentatura e i risalti di trabeazione. Da lì derivano anche le soluzioni dell’architrave a due fasce e dell’archivolto, arricchiti entrambi con una gola intermedia e un tondino



62

superiore. I tondi clipeati dell’arco, con bordi recanti gli attributi delle divinità, diventano ghirlande con dischi di porfido,<sup>153</sup> e rispondono alla gerarchia delle campate, slittando verso l’alto nei pennacchi al centro della facciata. Alberti sembra accogliere anche motivi provenienti dall’Arco di Traiano ad Ancona. Si tratta dei dadi sagomati sotto la base delle colonne, confrontabili con quelli decorati di Sant’Apollinare in Classe,<sup>154</sup> che tuttavia prendono il posto del plinto, mentre ad Ancona – come sulla facciata di San Francesco – si

62. ARISTOTILE DA SANGALLO (1481-1551), progetto per la facciata di Santa Maria di Loreto e disegno dell’interno di un sepolcro antico, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 33257.



63

63. Rimini, Arco di Augusto (foto Chemollo).

trovano basi complete poggianti sul dado (Figg. 64, 65); e delle imposte degli archi, che presentano una sequenza di membrature non intagliate, astragalo con listello, collarino, gola, gocciolatoio e modanatura sommitale tondeggiate, un sorta di ovolo liscio (Figg. 66, 67). Il tutto molto vicino all'imposta dell'arco traiano, in particolare quest'ultima terminazione, decisamente singolare, ed estranea alle prescrizioni in materia del *De re aedificatoria*.<sup>155</sup>

A questo punto, per proseguire nell'analisi dobbiamo prendere in considerazione alcune delle principali

testimonianze rimasteci a documentare il progetto albertiano. Si tratta della medaglia di Matteo de' Pasti che reca sul rovescio l'immagine dell'edificio (Fig. 95), e della lettera di Leon Battista allo stesso Matteo, scritta a Roma nel novembre 1454.<sup>156</sup> In questa si fa riferimento a un modello presente sul cantiere – un modello ligneo, ce lo dicono altri documenti – nel quale sui raccordi laterali si trovano due volute affrontate a scala monumentale. Per maggiore chiarezza Alberti traccia sul foglio un rapido schizzo della soluzione (Fig. 93) – uno dei due disegni di suo pugno rimastici – che sarà poi eseguita con qualche variante sulla facciata di Santa Maria Novella. Dunque non solo la campata centrale del registro superiore ma anche i raccordi si presentano incompleti, nell'edificio costruito.

La medaglia mostra la terminazione della facciata, che si presenta chiusa da un arco poggiate sui piedritti laterali, decorato alla sommità da un motivo a fogliame. L'arco include una nicchia quadrangolare e centinata – corrispondente all'andito di accesso al di sotto – che a sua volta contiene una finestra all'antica, schermata da una transenna di colonne. Il che risulta coerente a quanto si legge nel trattato, a proposito delle aperture nelle pareti dei templi antichi: “L'intera larghezza della finestra [di forma esclusivamente quadrangolare] è scompartita da due colonnine inserite con gli stessi criteri dei loggiati, salvoché in questo caso esse sono quasi sempre a pianta quadrilatera”.<sup>157</sup> La finestra disegnata da Leon Battista viene restituita con chiarezza nel foglio dello *Zibaldone* di Bonaccorso Ghiberti che, nel riprendere – e reinterpretare – precocemente il progetto per San Francesco, mostra una sequenza di quattro piedritti su cui poggia una trabeazione completa (Fig. 68).<sup>158</sup> Sulla medaglia poi, sopra la finestra, si intravede quella che sembrerebbe una figura, forse una statua.

Per la sequenza verticale di archi sull'asse centrale Alberti probabilmente guarda alle facciate di San Marco a Venezia, edificio che conosce bene, e di San Salvatore in Calchis a Ravenna (Figg. 69, 70).<sup>159</sup> Dalla basilica marciana potrebbe derivare anche l'idea della decorazione alla sommità dell'arco superiore, forse rifatta all'antica sulla base di esempi conosciuti tramite monete di età imperiale.<sup>160</sup> Dunque la sequenza di modelli convocati sulla facciata di San Francesco si arricchisce e si complica, gli archi di Rimini e di Ancona sono messi a colloquio con quelli marciani. Un dispiegarsi di forme, confrontabili per analogia, che prende le mosse dalla fondazione della città, le cui origini romane sono ben vive nella memoria dei contemporanei. Come annota Leonardo Bruni, a Rimini sono visibili non rovine consunte e irriconoscibili – al contrario di quello che avviene in altre città di antica

64. Tempio Malatestiano,  
base della semicolonna sulla facciata  
(foto Bulgarelli).



64

fondazione – ma monumenti come il ponte e l'arco, testimonianze dell'antica grandezza, degne di essere visitate e considerate come veri e propri documenti, e in quanto tali descritte. Descrizione offerta a Niccolò Niccoli: *Porta est sublimis ac magnifica lapide quadrato, et diligenti artificio perpolita, cujus antiquitatem ex litteris superne incisiss conjecturare licet. Quanquam enim ex parte quadam disjectae; tamen et Consulibus mentionem habent, et diphthongi quaedam secundum antiquam scribendi normam [...]. Ejus vero portae latera turre duae utrinque muniebant, quas tamen quia non item ex lapide, sed ex lateritio fuerunt, jam antiquitas pene totas assumpsit* ["La porta è nobile e magnifica in pietra squadrata, e ben rifinita con arte scrupolosa; sulla sua antichità si possono fare congetture grazie alle lettere incise di sopra. Per quanto, infatti, in parte rovinata, tuttavia recano menzione e del console, e di un certo dittongo secondo l'antica norma di

65. Ancona, Arco di Traiano,  
base della colonna  
(foto Bulgarelli).



65

scrittura [...]. Inoltre difendevano i fianchi della porta da entrambe le parti due torri, che tuttavia l'antichità quasi tutte si prese perché erano non anch'esse di pietra, ma di mattoni".<sup>161</sup> Edifici, dunque, di cui studiare tecnica costruttiva, forme architettoniche ed epigrafi.

A queste origini Alberti accosta forme analoghe ma cristiane. Nel xv secolo sono diversi i testi e i documenti che riconoscono la valenza trionfale della facciata di San Marco. Celebrato dagli archi e dalla quadriga bronzea antica è il trionfo di Cristo, come attesta il programma cristologico dispiegato sui mosaici, che culmina sotto l'arcone centrale con l'*Adventus Domini*, visibile nel telero di Gentile Bellini raffigurante una *Processione in piazza San Marco*: Cristo attorniato dagli angeli che reggono gli attributi della Passione, riferimento diretto alle reliquie custodite nel tesoro della basilica.<sup>162</sup>

Ma torniamo ai nostri documenti. L'alzato sulla me-

66. Tempio  
Malatestiano, imposta  
dell'arco sulla facciata.



66

67. Ancona,  
Arco di Traiano,  
imposta dell'arco  
(foto Bulgarelli).



67

68. BONACCORSO Ghiberti (1451-1516), *Zibaldone*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 5.1.13, c. 32r.

daglia presenta una soluzione alternativa per i raccordi laterali, che assumono una forma mistilinea, con un ampio tratto in curva. Come si è detto, la fusione può essere collocata plausibilmente alla fine del 1453. Al proposito va ricordato che in occasione dello smontaggio del pilastro di sinistra della cappella di San Sigismondo, nel 1948, si è scoperto che fra le medaglie deposte sul dorso degli elefanti stilofori e in cima al



68

capitello corrispondente, messi in opera fra la fine del 1450 e l'inizio del 1452,<sup>163</sup> non compariva quella con l'immagine del *templum*. Mentre il ritrovamento di sei esemplari nella tomba di Sigismondo, disposti a croce sopra le sue spoglie,<sup>164</sup> esclude la possibilità che la medaglia fosse eseguita già all'altezza della consacrazione della cappella, data l'importanza che le viene conferita.

Una data ancora più tarda è possibile, non oltre la fine del 1454, però.<sup>165</sup> La medaglia dunque registra un progetto coevo a quello poi eseguito, presentando almeno una variante, il ricorso per i raccordi laterali a esempi di area veneta.<sup>166</sup>

Facendo un passo indietro, allora, è il caso di domandarsi se queste differenze fra schemi di facciata implicano la ricostruzione del progetto cui si fa riferimento nella lettera con un coronamento centrale costituito da un timpano triangolare. C'è chi lo sostiene, adducendo argomenti a mio parere non conclusivi, ad esempio citando un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, che però verosimilmente rappresenta una critica deli-



69

69. Venezia, San Marco, facciata (foto Bulgarelli).

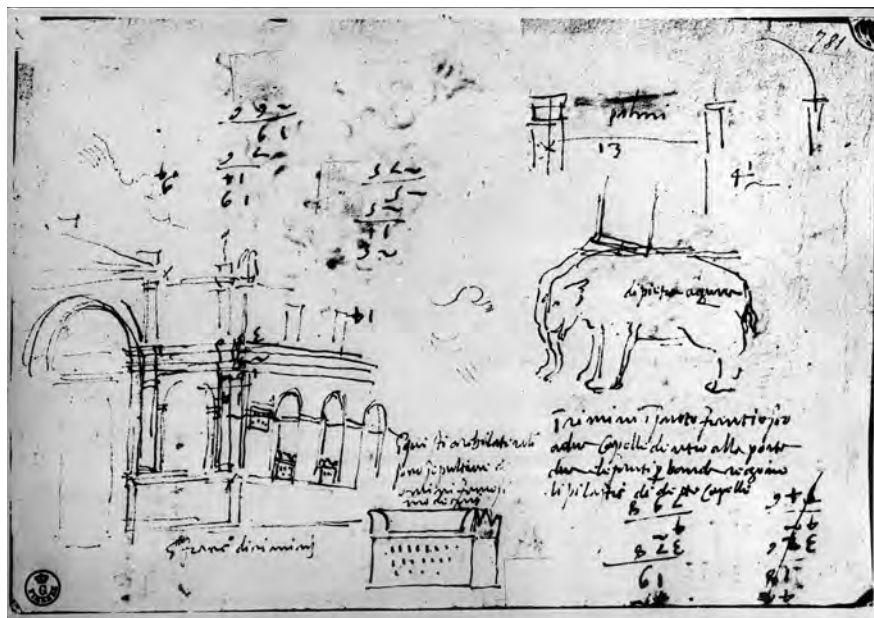


70

70. Ravenna, San Salvatore in Calchis, facciata (foto Bulgarelli).

berata al progetto albertiano (*Fig. 71*).<sup>167</sup> Credo dunque sia opportuno lasciare la questione in sospeso.

Gli spioventi con volute affrontate sembrano tra-



71

71. ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE, (1484-1546), *Studio per il Tempio Malatestiano*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe U1048r (da RICCI 1924, p. 306, fig. 364) (Biblioteca civica Gambalunga, Rimini).

72. Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, facciata (foto Bulgarelli).



72

sformare un dettaglio della decorazione architettonica all'antica in un elemento di scala monumentale, rimandando alla *silhouette* ondulata delle terminazioni laterali della facciata di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, in costruzione negli anni trenta e quaranta del Quattrocento (Fig. 72).<sup>168</sup> Terminazioni che, peraltro, contengono tondi ciechi, paragonabili a quelli che nella medaglia decorano i raccordi curvilinei, rimando al modello antico – l'Arco di Augusto – e a quello moderno. In fin dei conti, nel progetto albertiano entrambe le soluzioni per le campate laterali sono leggibili come commistioni di forme moderne e antiche, a testimonianza del lavoro di Leon Battista sul progetto e della relazione complessa che istituisce con le sue fonti.

### Sepolcri in facciata?

Sotto i raccordi si trovano i due archi ciechi, oggetto di un accanito dibattito fra gli studiosi. Alla fine del 1454 si discute sul cantiere, ma, anche per iscritto, la collocazione di un sepolcro. È molto probabile, come riteneva Corrado Ricci, che fosse destinato a una delle campate laterali della facciata. Matteo de' Pasti e Pietro de' Gennari, consigliere malatestiano, in una lettera del 17 dicembre 1454 avvertono Sigismondo dell'arrivo a Rimini di un disegno per la facciata mandato da Leon Battista.<sup>169</sup> Il progetto viene esaminato dai tecnici al lavoro nella fabbrica, "mastri e ingegneri", e si considerano le diverse soluzioni. La prima prevedeva inizialmente nicchie rettangolari, ma in questo modo i pilastri angolari sulla facciata della vecchia chiesa sarebbero stati intaccati, indebolendo la struttura. Alberti allora propone – in quest'ultimo disegno – una nicchia semicircolare che avrebbe interessato solo marginalmente la compagine muraria esistente. Un'ultima alternativa è mantenere la nicchia in forma quadrangolare limitandone la profondità, suggerimento avanzato – a quanto pare – dai due estensori della lettera. I quali, tuttavia, preferiscono la soluzione curva, che richiede qualche aggiustamento: "el castello non può venire lì dentro, come era vostra intentione. Ma el si può mettere in la faciada altrove, in quello tondo che è una testa, e starà benissimo", ma offre vantaggi concreti: "se la S. V. fa lo nichio [semicircolare], avantiate tavole per le cortine, perché d'ogni preda se può far lo nichio, e facendolo quadro bisogna una grande quantità di tavole per far lo castello, e non sarà così bello lavoro come lo nichio".<sup>170</sup>

Proviamo a interpretare queste ultime affermazioni, non del tutto chiare, perché si riferiscono a progetti e discorsi che ci sono noti soltanto in minima parte.



Sigismondo intende collocare nella nicchia un “castello”, che troverebbe posto in una delle soluzioni quadrangole ma non in quella curvilinea. Probabilmente si tratta di un rilievo con l'immagine di Castel Sismondo,<sup>171</sup> che necessita di un supporto piano, e che si può spostare nel “tondo che è una testa”. Espressione di non semplice decifrazione: potrebbe essere – ed è un'ipotesi avanzata con cautela – l'arco superiore in facciata, sopra la finestra. La nicchia semicircolare, tuttavia, consente di risparmiare lastre di materiale pregiato, sarebbe eseguibile infatti “d'ogni prede”, probabilmente con la pietra d'Istria che predomina in facciata. L'esecuzione del rilievo del castello, invece, richiede l'utilizzo di un materiale di pregio – in marmo sono le targhe epigrafiche greche – e in quantità rilevante, tenendo conto anche della possibilità che si preveda di collocare rilievi in entrambe le campate. Lo spostamento, quale che fosse la collocazione alternativa, avrebbe comportato la probabile riduzione da due a un solo rilievo, il che appunto permette di utilizzare il materiale risparmiato per le “cortine”. Di cosa si tratta? L'occorrenza di “cortina” con il significato di cortina muraria è attestato, e può significare parete sia con cortine laterizie esterne, sia con rivestimenti lapidei. Potrebbe anche trattarsi di un uso metaforico del termine, che fa riferimento alla consuetudine di coprire muri con tendaggi,<sup>172</sup> pratica ben conosciuta a Rimini, tanto da essere testimoniata all'interno di San Francesco dai broccati dipinti nelle cappelle intermedie. Dunque nella lettera si parla verosimilmente di paramenti, della fodera lapidea di qualche parete all'interno. Nella cappella delle Sibille ad esempio, la cui decorazione, eseguita utilizzando marmo bardiglio di Carrara e proconnesio, inizia l'anno seguente.<sup>173</sup>

Il fatto che la lettera parli di una sola sepoltura, e non di due, ha fatto pensare a possibilità diverse, e a diverse collocazioni.<sup>174</sup> La cosa, tuttavia, mi pare si possa spiegare ricorrendo a un'altra lettera, scritta il giorno successivo da Pietro de' Gennari. Nel comunicare a Sigismondo lo stato dei lavori in corso, Pietro scrive fra l'altro: “A la sepultura non manca se non uno pocho al coperchio et commo maestro Agostino retorna da Zesena, subito gliela farò fornire”.<sup>175</sup> Dunque un'arca era prossima al compimento, quella poi riservata agli antenati di casa Malatesta. Quell'antico sarcofago in marmo proconnesio probabilmente inviato in dono da Francesco Sforza,<sup>176</sup> opportunamente rilavorato, decorato da emblemi di Sigismondo e da un tondo sul coperchio, racchiuso da una ghirlanda, che contiene il profilo all'antica del signore e un'iscrizione: HAEC SIGISMUNDI VERA EST VICTORIS IMAGO QUI DEDIT PATRIBUS DIGNA SEPULCHRA SUIS [“Questa è la vera immagine del vincitore Sigismondo che diede degni sepolcri ai

suoi antenati”]. Tondo non più visibile perché quando si decise, per motivi che non conosciamo, di cambiare programma e spostare la sepoltura all'interno, il coperchio fu montato con lo spiovente su cui si trova il ritratto rivolto alla parete. Dunque è alla collocazione di quel sepolcro, ormai pronto, che si sta pensando alla fine del 1454,<sup>177</sup> l'altro sarebbe venuto di conseguenza.

Per inciso, non è affatto detto che i famosi rilievi di



73

Agostino di Duccio, posti sulla faccia visibile del sepolcro, fossero già stati eseguiti. Può darsi che, invece, la loro realizzazione segua la decisione di collocare l'arca nella cappella delle Sibille, rinunciando ai sepolcri in facciata. Decisione che, peraltro, fu presa precocemente, probabilmente l'anno successivo: lo smontaggio del paramento lapideo esterno dopo la Seconda guerra mondiale ha consentito di verificare che le arcate sulle campate laterali sono state costruite cieche *ab origine*, come confermano anche le immagini del Tempio in costruzione nei diversi codici dell'*Hesperis*.<sup>178</sup>

Gli argomenti a sostegno dell'ipotesi che Alberti abbia redatto due versioni del progetto per la facciata, con differenti soluzioni per la collocazione dei sepol-

73. ANONIMO, veduta di città con variazione su San Francesco, Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 122, f. 19.

74. Perugia,  
Porta San Pietro  
(foto Alberto Sinigaglia).



74

75. Padova, chiesa  
degli Eremitani, facciata,  
dettaglio  
(foto Bulgarelli).



75

cri, sono più d'uno. In primo luogo la lettera di Matteo de' Pasti e Pietro de' Gennari parla esplicitamente di "un disegno de la faciada". L'alzato sulla medaglia, poi, per quanto non di facile lettura, negli esemplari conservati a Rimini e a Berlino sembra presentare sotto gli archi non semplici murature, ma manufatti di qualche genere.<sup>179</sup> Inoltre le immagini che precocemente si rifanno alla facciata di San Francesco e alla medaglia esibiscono, nonostante le varianti introdotte e indipendentemente fra loro, sculture ai lati: nel foglio di Bonaccorso Ghiberti sono statue, trofei in quello nell'album di anonimo al Soane Museum (Fig. 73).<sup>180</sup>

Mentre la derivazione più immediata e diretta della facciata riminese, l'alzato della Porta San Pietro a Perugia, cui lavora Agostino di Duccio, prevedeva la collocazione di gruppi scultorei nei due fornic laterali (Fig. 74).<sup>181</sup>

Dunque è molto probabile che il "modello de messer Battista de legno" recasse fornic aperti lateralmente per accogliere il sepolcro degli antenati e quello di Sigismondo. Evidentemente una decisione presa nel 1450, quando si dà avvio alla trasformazione complessiva della chiesa e si interrompe l'esecuzione del monumento funebre del signore di Rimini, all'interno della cappella di San Sigismondo.

Architetto e committente conoscevano esempi di chiese con sepolcri collocati in arcosolii esterni, a Firenze – Santa Maria Novella – e in area veneta – Santi Giovanni e Paolo a Venezia ed Eremitani a Padova (Fig. 75). In quest'ultimo caso la sequenza degli archi a tutto sesto si espande dalla facciata sui fianchi, come in San Francesco.<sup>182</sup>

La connotazione funeraria della facciata conferma indirettamente l'ipotesi che Alberti abbia tenuto conto dello schema di alzato di un sepolcro antico. I suoi edifici mostrano l'intenzione e la capacità di riflettere non solo sulle forme e sulle loro eventuali derivazioni e peripezie, ma sulla congruenza – ciò che è proprio, il concetto di *aptum-decorum* mutuato dalla retorica antica che governa i libri sull'ornamento del *De re aedificatoria* – dei modelli prescelti rispetto al progetto.<sup>183</sup> Il che è confermato da ciò che vediamo sui fianchi di San Francesco.

La sequenza impressionante dei pilastri nudi, privi di decorazione, imponenti nel loro distacco dal muro delle cappelle (Fig. 76), e racchiusi da due tratti murari più ampi – quei pilastri fra i quali sono ospitate le tombe di membri della corte malatestiana e di Giorgio Gemisto Pletone – deriva principalmente da un altro edificio funerario. Dalla sequenza perimetrale di archi su pilastri lapidei del Mausoleo di Teodorico a Ravenna (Fig. 77), dunque un'altra fonte "adriatica", appartenente alla tradizione architettonica della regione,



76

la *Romandiola*.<sup>184</sup> Nel *De re aedificatoria* l'edificio, uno dei pochi citati nel trattato, è definito *nobile delubrum*,<sup>185</sup> facendo riferimento alla sua trasformazione in chiesa del monastero di Santa Maria in Rotondo. È probabile, però, che Alberti conoscesse la storia dell'edificio, come viene riportata nell'*Italia illustrata* dal suo amico Biondo Flavio: *Visitur eius regis [Theodorici] monumentum ab Amalasantha filia positum extra Ravennae moenia, in quo Sanctae Mariae monasterium est edificatum 'in Rotundo' ea ratione appellatum, quod altare maius ecclesiae chorusque, viginti capax*

76. Tempio Malatestiano, fianco settentrionale, dettaglio.

*monachorum ordine, ut est moris, in stallo psallentium, unico atque integro rotundo lapide conteguntur* [“Il mausoleo del re (Teodorico) è ancora visibile, eretto dalla figlia Amalasuunta fuori dalle mura di Ravenna, dove si trova il monastero di Santa Maria “in Rotondo”. Chiamato così perché l’altare maggiore e il coro della chiesa, capace di una fila di venti monaci, come è costume, salmodianti negli stalli, sono coperti da un

*circum / Quatuor in caelum capita arrexere columnae* [“Attorno alla porta quattro colonne innalzarono verso il cielo capitelli splendenti”].<sup>187</sup>

Troviamo di nuovo operante il principio del *decorum*: allo *status* principesco competono ornamenti più ricchi e prestigiosi. Se, come pare probabile, il concetto stesso di ornamento nel trattato albertiano rimanda anche al linguaggio giuridico, frequentato da Leon

77. Ravenna, Mausoleo di Teodorico (© 2012. Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali).



77

unico e integro blocco di pietra circolare”]. E Biondo si può definire una fonte ben informata, dato che subito dopo precisa: *Praestque illi monasterio abbas Matthaeus Blondus nobis frater germanus* [“Governa quel monastero l’abate Matteo Biondo nostro fratello”].<sup>186</sup>

La presenza delle arche sui fianchi di San Francesco, a sua volta, è una conferma indiretta per l’analoga soluzione in facciata. E il fatto che sulla fronte principale compaiano le quattro semicolonne trionfali, mentre i fianchi sono pressoché sguarniti di decorazioni, risponde consapevolmente alla gerarchia istituita dalla posizione delle sepolture. A ornamento delle tombe dei signori campeggiano quelle colonne che Basinio, nella sua descrizione, indica come forme preminenti della facciata: *quam [portam] candida*

Battista fin dai tempi dei suoi studi giovanili, il termine assume un’accezione che qui interessa da vicino, quella di attributo, insegna. Ornamento – in questo ambito semantico – è ciò che rende manifesta la dignità delle diverse cariche e magistrature. E, come specifica Alberti, ne garantisce la stessa sopravvivenza. Non c’è bisogno di ricordare come, per Alberti, la colonna sia *primarium ornamentum* dell’architettura.<sup>188</sup>

La disposizione delle semicolonne sulla facciata, a rispettosa distanza dagli angoli, ne accentua appunto il carattere di ornamento, in modo coerente all’esibizione della colonna negli archi onorari antichi.<sup>189</sup> E per contro anche la loro sottrazione sulle facciate laterali della chiesa è parlante. Nell’architettura medievale è prassi diffusa segnalare la differenza fra parti diver-

se di un edificio, variando attributi formali. Presso la corte malatestiana, tuttavia, sono perfettamente comprensibili anche i fondamenti teorici della soluzione adottata da Alberti, che anzi, come vedremo, con ogni probabilità gli viene esplicitamente richiesta. All'inizio del x libro del *De re militari*, Valturio, disquisendo di *ornamentorum genera*, colloca una lunga descrizione di abiti di diverso tipo. E scrive: *Gradus igitur honorum ordinumque, ac magistratuum divisiones habitus ipse secernit* ["La veste stessa distingue i gradi degli onori e degli ordini, e le diverse magistrature"],<sup>190</sup> la veste – come l'architettura – segnala il grado sociale, la dignità istituzionale, in quanto attributo. Come si sa, nel trattato Alberti istituisce una precisa analogia fra ornamento architettonico e abito.

La scelta di collocare i sepolcri in facciata, all'interno del partito trionfale, risulta dunque coerente con gli insistiti rimandi – nell'edificio, nelle medaglie e nei testi letterari malatestiani – alla dignità imperiale, o alla figura di Scipione, il grande condottiero antico da cui Sigismondo pretende di discendere.<sup>191</sup> Un modo diffuso – il ricorso a nobili e antichi predecessori – di proclamare la legittimità dell'esercizio del potere, piuttosto in voga fra i signori italiani del tempo. Del resto, la legittimazione della signoria su Rimini è una questione che tormenta Sigismondo per tutta la vita, e che, rimasta senza soluzione, finisce per trovare espressione propagandistica nel programma della facciata. Al 1452 risalgono probabilmente gli ultimi tentativi di ottenere un titolo signorile che finalmente metta fine alle incertezze connesse al vicariato, periodicamente soggetto alla volontà papale. Il Malatesta dapprima incontra a Ferrara l'imperatore Federico III, poi qualche mese dopo richiede a Niccolò V l'investitura marchionale. In entrambi i casi le sue richieste rimangono senza esito.<sup>192</sup> Il papa, però, si mostra disposto a concedere indulgenze a chi visiti la cappella di San Sigismondo, fatta costruire dal suo vicario, *pia devotione ductus* ["indotto da pia devozione"].<sup>193</sup>

### Erotico, eretico, o eroico?

L'interrogativo sul San Francesco ricostruito da Sigismondo Malatesta è stato posto quasi sessant'anni fa da Domenico Garattoni. Rispondere, o tentare di rispondere, significa addentrarsi nell'intrico di forme, documenti e interpretazioni che l'edificio stesso e la tradizione di studi che lo riguarda ci mettono di fronte.<sup>194</sup> Naturalmente a questo punto siamo già ben avviati nell'esercizio dell'interpretazione. Dunque procediamo, prendendo in esame il rapporto fra committente e architetto della parte più spettacolare

dell'edificio, quella che più deve aver impressionato gli osservatori del tempo, l'armatura che lo cinge.

Il progetto per San Francesco prevede l'esibizione all'esterno della tomba di Sigismondo insieme a quella degli antenati e dei discendenti: MAIORIBUS POSTERISQUE, recita l'epigrafe. Si tratta evidentemente della messa in scena di una continuità dinastica – di cui il signore si fa garante, come nel *De re militari* e nell'*Hesperis*<sup>195</sup> – che solo il conferimento di un titolo principesco avrebbe definitivamente assicurato.<sup>196</sup> Le tombe sui fianchi, poi, rendono visibile la presenza della corte. Durante il xv secolo i testi di teoria politica cominciano a sostenere che la legittimazione sia ottenibile non solo tramite la conferma da parte dell'autorità imperiale o papale e l'approvazione del popolo, ma grazie al valore e alla virtù individuali. Da cui la possibilità di gettare le basi di un potere legittimo con le proprie forze, processo di cui non mancano gli esempi nel corso del secolo. La prova più tangibile della formazione di un nuovo stato è un nuovo centro di potere, una corte da cui esercitare la giurisdizione, e nella quale patrocinare le arti e le lettere.<sup>197</sup> La chiesa stessa, dunque, frutto della committenza del signore, e dedicata a Dio e alla città, riflette il sistema di potere dello stato malatestiano.

Non solo. Come questo sistema è orientato verso la figura del signore, così accade nell'edificio. Per la presenza – ossessiva – di emblemi personali di Sigismondo, dei suoi ritratti, della sepoltura, e delle immagini del castello. Si è visto come il montaggio di una o più immagini di Castel Sismondo fosse previsto in facciata. Un'immagine che, peraltro, compare anche nell'affresco di Piero, nel rilievo sul registro inferiore del pilastro della cappella di San Girolamo – a dominare la città – e sul rovescio di una delle medaglie eseguite da Matteo de' Pasti (*Fig. 78*).<sup>198</sup>

Il castello è sede della corte e dunque del potere malatestiano, ma anche una sorta di doppio. Sigismondo viene indicato come *auctor* dell'edificio, nei testi celebrativi degli umanisti a libro paga, che lo gratificano mettendo in risalto le sue competenze nel campo dell'edificazione di fortezze: *valde autem in edificiis delectatus est* ["Si è molto compiaciuto nel dedicarsi alla costruzione di edifici"].<sup>199</sup> Il che, peraltro, è tutt'altro che inverosimile. Il termine latino *auctor* non intende designare soltanto l'estensore del progetto, ma sta anche per fondatore, padre, attribuisce una responsabilità che va oltre quella strettamente finanziaria e architettonica.<sup>200</sup>

In questo caso si tratta di una vera e propria identificazione, sancita dalla scelta, alquanto inusuale, del nome dato all'edificio: Castel Sismondo, il nome del signore. Scelta sancita solennemente dall'apposizione

78. MATTEO DE' PASTI (- 1468), medaglia per Sigismondo Malatesta, rovescio, veduta di Castel Sismondo, Rimini, Museo della Città, inv. 133391.



78

sui muri della fortezza di epigrafi con capitali all'antica. Anche la presenza incombente del Cancro – il segno zodiacale di Sigismondo – sulla città di Rimini, nel rilievo citato all'interno di San Francesco, è piuttosto esplicita al riguardo. E inusuale all'epoca è l'inclusione della propria fortezza in un dipinto votivo: c'è chi ha parlato efficacemente dei tre Sigismondi dell'affresco di Piero. L'importanza dell'immagine del castello risiede nei significati che questo assume nella mentalità del tempo: signoria e sicurezza. L'uso che ne fa il Malatesta, allora, è quello, propagandistico, di un "simbolo personale di autorità principesca e di dominio territoriale".<sup>201</sup>

Insieme alla *pietas* del fondatore di chiese e alla *virtus* del saggio governante, la gloria guerriera del signore viene dunque mostrata ed esaltata in diversi modi dentro e fuori San Francesco. Proprio come si vede sul rovescio delle medaglie, e come si legge nell'ultimo libro del *De re militari* di Roberto Valturio, quello sui trionfi. Valturio celebra – con dovizia di esempi antichi – le imprese guerresche del Malatesta, che gli valgono la corona del vincitore nei ritratti nel Tempio, e insieme ne esalta la figura del costruttore che rende grazie per le sue vittorie, *topos* di cui non mancano certo i modelli nell'antichità, da Tullio Ostilio a Vespasiano, da Augusto ad Alessandro.<sup>202</sup> Nell'insieme, quello che i diversi *media* malatestiani trasmettono è il ritratto ideale di Sigismondo, che intende avvallare le sue pretese alla legittimazione.<sup>203</sup>

La scelta di collocare i sepolcri all'esterno della chiesa, e l'architettura stessa della fronte, vanno allora considerate da un altro punto di vista. Il tipo della facciata con tombe ad arcosolio, a quanto ne so, non

ha riscontro nell'architettura di metà Quattrocento. La sua ripresa da modelli del secolo precedente è dunque motivata da una precisa intenzione, quasi sicuramente frutto della volontà del committente. Ma anche il ricorso all'arco onorario risulta coerente.

Tornando al *De re militari* – che possiamo considerare strumento di diffusione e insieme espressione della cultura antiquaria della corte malatestiana, scritto negli anni del cantiere di San Francesco<sup>204</sup> – troviamo annesso all'arco antico un duplice significato. In un primo passo, nel capitolo sul trionfo a Roma, Valturio descrive il percorso del corteo trionfale e fa riferimento al passaggio attraverso la *Porta Triumphalis*.<sup>205</sup> Nei suoi anni romani avrà avuto modo di mettere a confronto le fonti antiche della sua descrizione – largamente debitrice del racconto del trionfo di Vespasiano e Tito nel *De bello iudaico* di Flavio Giuseppe – con il rilievo all'interno del fornice dell'Arco di Tito, monumento che cita nel testo.<sup>206</sup> Ed è probabile che sull'immagine antica della *Porta* si sia poi proiettata quella degli archi malatestiani di Rimini o Fano, inglobati nei rispettivi circuiti murari.

Qualche pagina più in là inserisce un catalogo dei *triumphales arcus* di Roma – definizione non antica che rimanda probabilmente alla tradizione dei *Mirabilia Urbis Romae* – e li colloca fra i monumenti funebri dei condottieri dell'antichità, *defunctorum ducum memoriae*.<sup>207</sup> Anticipando con ciò Biondo Flavio, con il quale, peraltro, probabilmente collabora.<sup>208</sup> La funzione funeraria per Valturio risiede nel tramandare la memoria della figura e delle gesta degli imperatori, affidata non solo alla monumentalità dell'architettura – *rerum suarum insigni marmore et claro artificio* ["per insigne apparato marmoreo e illustre artificio (testimone) delle loro gesta"] – ma alle altrettanto monumentali epigrafi: *ut impressa docet inscriptio, quem incisae literae [...] indicant, hunc titulum habens* ["come insegna l'iscrizione scolpita, che le lettere intagliate [...] proclamano, recando questa scritta onorifica"].<sup>209</sup>

Alberti, a sua volta, nell'ottavo libro del *De re aedificatoria* descrive con grande attenzione il meccanismo formale dell'arco, e non c'è dubbio che questo tipo di monumento, una combinazione di elementi diversi<sup>210</sup> – arcate su pilastri e colonne con trabeazione, apparato scultoreo – corrisponda piuttosto bene alla sua idea di architettura. Individua l'origine dell'arco nella porta urbana, rimasta isolata dopo l'ampliamento del circuito murario, e gli riconosce una funzione commemorativa: "poiché tali costruzioni sorgevano in luoghi molto frequentati, vi collocavano perciò le spoglie tolte al nemico sconfitto e i simboli della vittoria. Donde si cominciò ad ornare l'arco, e ad apporgli iscrizioni commemorative, statue e narrazioni". E anche: "I nostri

antenati latini, invece, preferirono rappresentare le imprese dei loro uomini migliori con storie scolpite. Costruirono quindi colonne, archi trionfali, porticati, tutti pieni di narrazioni dipinte o scolpite”.<sup>211</sup>

Gli archi destinati a contenere i sepolcri malatestiani parlano di virtù presenti e della fama futura, proprio come i monumenti della Roma antica assunti a modello. Forme analoghe per analoghe funzioni. Sigismondo ne era certamente consapevole: questi sono i poli fra i quali oscilla, lo abbiamo visto, il messaggio affidato alla cospicua serie delle medaglie, questi i temi ricorrenti nelle opere dei letterati di corte. E non è certo un caso che nel *De re militari* il signore di Rimini – *Ariminensium rex ac Imperator semper invictus* [“sovrano dei riminesi e condottiero sempre vittorioso”] – sia celebrato per le sue imprese militari, unico contemporaneo fra una schiera di eroi e condottieri antichi, più o meno immaginari.<sup>212</sup>

A proposito del ruolo affidato agli umanisti, sappiamo che Roberto Valturio agisce da consulente artistico per il programma decorativo delle cappelle di San Francesco, grazie a una preziosa noticina nel memoriale di Sagramoro Sagramori, cancelliere del Malatesta, inviato da questi a Rimini sul finire del 1454, perché sbrighi una serie di faccende. Una delle quali riguarda appunto la cappella delle Sibille.<sup>213</sup> E c'è chi ritiene che, data l'eccezionalità del rilievo trionfale sull'*Arca degli Antenati* (82) – considerabile “uno tra i pochi esempi di tentativi di rappresentazione ‘antiquaria’ della *pompa triumphalis* intorno a metà Quattrocento” – dietro l'immagine scolpita da Agostino di Duccio si debba immaginare qualche suggerimento dell'autore del *De re militari*.<sup>214</sup>

È pensabile che il tema del trionfo sia stato oggetto di discussione e di istruzioni precise anche in occasione della realizzazione del progetto albertiano per l'esterno di San Francesco? Certo la statura intellettuale e il prestigio di Alberti sono ben diversi da quelli di Agostino. Tuttavia, il carattere propagandistico della sistemazione delle facciate, del tutto coerente con l'apparato decorativo dell'interno e con il ricorso ad altre forme artistiche e di comunicazione, e pienamente conseguente alle intenzioni politiche di Sigismondo, fanno pensare che il programma sia stato messo a punto in buona parte da lui e dai consiglieri umanisti della sua corte, una volta presa la decisione di procedere al rifacimento all'antica della vecchia chiesa. Che sancì anche il passaggio dall'uso comune di arricchire di nuove cappelle la chiesa funeraria di famiglia, alla sua trasformazione in monumento alla gloria e alla fama dei Malatesta,<sup>215</sup> soprattutto grazie alla collocazione sulle facciate delle arche dei signori, affiancate da quelle di coloro che li servirono in vita,

una soluzione senza precedenti che fa della chiesa il corrispettivo *post mortem* del castello.

Probabilmente le indicazioni date a Leon Battista riguardano la collocazione delle tombe e l'adozione dell'impalcato dell'arco trionfale. Sembra molto probabile che una analoga richiesta di servirsi di un partito esplicitamente onorario sia stata avanzata, forse nello stesso momento, anche riguardo all'architettura dell'interno di San Francesco. Entrambe le parti dell'edificio costituiscono una risposta, in forme e con strumenti diversi, alle ambizioni del committente.

È verosimile inoltre che venga richiesta ad Alberti la citazione di quello specifico arco.<sup>216</sup> L'imitazione del monumento augusteo nella nuova architettura significativamente non si limita a richiamarne direttamente le forme, ma elegge a materiale pressoché unico la stessa pietra d'Istria dell'antico, che contribuisce in modo decisivo all'aspetto della facciata, avvicinandola ancora di più al modello. Anche questa scelta, che comporta esborsi consistenti data la necessità di importare la pietra, probabilmente dipende dal committente, o comunque è stata oggetto di discussione con lui.<sup>217</sup> Per Sigismondo quell'arco non ha solo valenza onoraria, ma è l'edificio che incarna l'antichità della città, la sua fondazione romana, forma catalizzatrice dell'identità civica, su cui si sono depositate nel corso dei secoli storie e leggende, e che da secoli campeggia sul sigillo del Comune.<sup>218</sup> Una citazione leggibile in modi diversi: omaggio alla città – conformemente al testo dell'epigrafe greca – e al tempo stesso appropriazione di uno dei suoi simboli.

Sull'autorità dell'antico, Sigismondo – preteso discendente di Scipione – intende dunque fondare la sua immagine di signore. La chiesa viene designata *templum*, all'antica, già nell'iscrizione sulla medaglia, in una delle occorrenze più precoci.<sup>219</sup> Mentre nel *De re militari* la sua descrizione chiude significativamente l'ultimo libro, intitolato *De triumphis*, e la decorazione viene considerata, nell'iperbolico elogio di Valturio, più antica di quanto di meglio si veda a Rimini: *nihil antiquius*, supera l'antico stesso.<sup>220</sup>

Architettura antica e tecnica moderna sono le due facce dell'immagine del condottiero trionfatore che la propaganda malatestiana costruisce: *templum* e castello sono i primi edifici in età moderna a comparire isolati, senza contesto, sul rovescio di una medaglia. In questo modo assumono il significato di imprese: immagini simboliche a commento del ritratto che compare sul diritto, corrispettivi del signore.<sup>221</sup>

Sigismondo, peraltro, a quanto sappiamo dalle fonti, dimostra di interessarsi in prima persona al progetto, introducendo almeno un'aggiunta, che riguarda proprio il messaggio da affidare al monumento, la

collocazione dell'immagine del castello in facciata.<sup>222</sup> E vigila con grandissima attenzione sull'andamento dei lavori. Anche nei periodi in cui per forza di cose è lontano dalla città, grazie al fitto andirivieni di corrieri e alle visite al campo – durante le campagne militari – di incaricati e maestri provenienti dal cantiere.<sup>223</sup> Valturio, per parte sua, ritorna a Rimini – con tempismo straordinario – nel 1446, dopo un soggiorno a Roma di otto anni, durante il quale aveva potuto studiare direttamente monumenti e testi antichi, scambiare opinioni con altri antiquari che gravitano intorno alla curia, e raccogliere i materiali per la stesura del suo *opus magnum*. Nel quale l'antichità assume un preciso valore normativo. Come è stato notato con efficacia “l'enciclopedia antiquaria si fa qui veramente manuale pratico per l'uso moderno, idealmente consegnato nelle mani del valoroso signore di Rimini”.<sup>224</sup> Dunque la volontà e gli strumenti culturali non mancavano.

Come sua abitudine, Leon Battista avrà raccontato al suo interlocutore di architetture e della loro storia, della possibilità di far ricorso a una serie di *exempla* non solo antichi, ma di epoche diverse, comunque dialoganti fra loro nel corso dei secoli. E Sigismondo avrà apprezzato i rimandi a edifici di Venezia e Ravenna, ormai soggetta alla Serenissima, cui era personalmente e politicamente legato.<sup>225</sup> È probabile, infatti, che il ricorso a modi architettonici veneziani per il cantiere delle prime cappelle si debba a una sua richiesta. La scelta dell'architetto era ricaduta non a caso su un veneto, Matteo de' Pasti. Ma il fatto che questi, alla bisogna, si sia dimostrato in grado di attingere al repertorio dell'architettura fiorentina più aggiornata fa pensare che in un caso e nell'altro si sia attenuto alla mutevole volontà del committente. Come, peraltro, è del tutto ovvio all'epoca.

### Qualche considerazione sull'apparato decorativo

La lettera di Matteo de' Pasti e Pietro de' Gennari, scritta alla fine del 1454, fa cenno a un secondo disegno mandato da Alberti – oltre quello per la facciata della chiesa – per “un capitello bellissimo”.<sup>226</sup> Un passaggio che costituisce una delle poche preziose testimonianze documentarie di come Leon Battista possa controllare a distanza un cantiere complesso come quello di Rimini, fino all'esecuzione dei dettagli.

Il riferimento è quasi certamente alla sagoma per l'esecuzione del capitello delle semicolonne (*Fig. 79*). Un esemplare che rielabora tipi antichi, *mixtum lineamentis et partibus* direbbe Alberti: “capita di vedere molti altri capitelli composti di elementi provenienti dall'uno o dall'altro [dorico, ionico, corinzio e itali-

co], o risultanti dall'aggiunta o dall'eliminazione di qualche pezzo”. Per aggiungere che questi “non sono peraltro raccomandati dai competenti”, forse un commento ironico all'atteggiamento censorio di Vitruvio.<sup>227</sup> Sta di fatto che il suo capitello malatestiano appartiene proprio a questa categoria, quella delle “opere accurate e raffinate, in cui si ricercano soluzioni innovatrici”.<sup>228</sup> La parte superiore è composta di abaco liscio, volute – al centro delle quali si trova il cherubino, sormontato da una doppia corona di foglie che prende il posto del *flos abaci* – ed echino intagliato con ovoli e dardi. Quella inferiore comprende astragalo, collarino decorato da foglie di acanto e gola rovescia a foglie lisce. Con un approccio che diverrà tipico della sua architettura, Alberti ricorre alla commistione di forme, montando un tipo corinzieggiante con uno pseudo-dorico. Il primo derivante da una lunga catena di esempi figurati antichi (*Fig. 80*), che passano nel repertorio dell'architettura romana imperiale, conoscendo uno straordinario successo in età augustea, poi adrianea e severiana. Per essere infine impiegati in numerosi edifici medievali. Leon Battista poteva conoscere uno o più esemplari del tipo, visibile nell'Italia del tempo in monumenti etruschi, e un po' ovunque dove si trovassero architetture romane. L'altro pezzo, invece, ricorda il capitello dorico della Basilica Emilia – variato nell'intaglio delle modanature – oppure quello del primo ordine del Colosseo, che si presenta completamente liscio.<sup>229</sup> La membratura che incerniera i due tipi è l'ovolo che, in modo caratteristico per Alberti, ha una valenza ambigua, è soggetto a una continua metamorfosi. Appartiene all'uno e all'altro registro e, in sua assenza, entrambi sarebbero mutili.

Leon Battista poi si serve di una soluzione estremamente sofisticata per alludere allo sdoppiamento del suo capitello. Un passo del *De re aedificatoria* descrive uno dei meccanismi che regolano la forma degli archi onorari antichi: il sommoscapo delle colonne si allinea con l'intradosso del fornice centrale.<sup>230</sup> Il che si verifica puntualmente, fra l'altro, nell'Arco di Augusto a Rimini, e nel portale sulla facciata albertiana di Santa Maria Novella. Sulla fronte di San Francesco, invece – ammesso che, come pare, smontaggio e rimontaggio dei conci della facciata nel dopoguerra non abbiano cambiato la situazione – l'allineamento tocca proprio l'ovolo, la modanatura che segna la congiunzione e insieme la separazione fra i due registri del capitello.<sup>231</sup> Autorizzando la lettura della parte superiore – abaco, volute e ovolo – come forma autonoma. In questa sua prima architettura Alberti manipola un congegno operante nell'architettura antica, ma nascosto, pressoché invisibile se non tramite un rilievo preciso. Operazione che, per inciso, mostra con quanta attenzione





79. Tempio  
Malatestiano, capitello  
della semicolonna.

80. Capitello corinzieggiante figurato, Firenze, Museo archeologico, inv. 75279.



80

studi l'architettura romana. Ne deriva una soluzione puramente concettuale, verificabile soltanto con un alzato in proiezione ortogonale, il tipo di disegno che Leon Battista raccomanda agli architetti. Per entrambi – modello antico e nuova architettura – vale un passo del trattato che invita a ricercare in ogni edificio “che cosa vi sia di prezioso e di ammirevole in virtù di un artificio meditato e nascosto o di qualche novità”.<sup>232</sup>

Ma c'è di più. Tramite le proporzioni complessive adottate per il capitello inferiore – astragalo, collarino, gola, ovolo – Alberti suggerisce invece che questo sia l'elemento in sé compiuto, nonostante la forma, in difetto dell'abaco. Le misure infatti corrispondono alla *ratio* indicata nel trattato per il capitello dorico, la cui altezza è uguale a quella della base. Peraltro anche le proporzioni della base e, all'incirca, quelle del fusto rimandano alla colonna dorica del *De re aedificatoria*.<sup>233</sup> Una scelta evidentemente consapevole, che si discosta dal modello più ravvicinato, l'Arco di Augusto, per ottenere un piedritto più massiccio e monumentale. Effetto perseguito mantenendo l'altezza complessiva delle semicolonne dell'arco, introducendo i dadi sotto le basi e modificando le proporzioni. Ma anche aumentando il numero delle scanalature, da undici a tredici, e si sa che “quanto maggiore è il numero delle scanalature, tanto più grosse paiono le colonne”.<sup>234</sup> Tredici è

un numero esorbitante non solo per l'austera semicolonna dorica, ma anche per le altre che ne richiedono ventiquattro sulla circonferenza intera. Inoltre, il fusto – per forma delle scanalature – è considerabile ionico o corinzio.<sup>235</sup> Dunque l'ambiguità viene perseguita, e si irradia alle diverse componenti della facciata. Peraltro è possibile che Alberti abbia ravvisato qualche incongruenza anche nel suo modello. L'architrave a due fasce – considerato nel trattato proprio della colonna dorica – nell'Arco di Augusto si trova sopra semicolonne corinzie.<sup>236</sup> La sua ripresa è di per sé un doppio senso: per un verso allude all'*exemplum* antico, per l'altro – e al contrario – è coerente con la semicolonna sottostante. A sua volta doppia.

A questo punto ci si potrebbe chiedere per quale motivo il capitello corinzieggiante venga coniugato con una semicolonna dorica; e viceversa, perché a una colonna dorica si aggiunga la terminazione a volute. La risposta ha senz'altro a che fare con il gusto per la variazione, per il gioco architettonico, tipico di Leon Battista. Ma forse ci si può spingere oltre.

Può darsi che la scelta del capitello abbia a che fare con un altro famoso pezzo antico, il cosiddetto *Trono di Nettuno* in San Vitale a Ravenna (*Fig. 81*), opera ritenuta greca e all'epoca attribuita a Policleto.<sup>237</sup> Nei rilievi del *Trono*, alle spalle dei putti che recano gli

attributi del dio del mare si trova una parete scandita da paraste su piedistalli, reggenti una trabeazione con risalti. I piccoli capitelli recano al centro, fra le foglie, protomi umane. In sostanza un possibile precedente per la sequenza dei piedritti onorari di San Francesco.

È probabile, tuttavia, che Alberti intenda istituire in facciata un confronto con l'architettura dell'interno della chiesa. Nel qual caso, il capitello interpreta il tipo che Matteo de' Pasti adotta per i pilastri all'interno, che – sdoppiandosi a sua volta – innesta l'antico sul repertorio fiorentino dei primi decenni del Quattrocento. È stato notato che, mentre nell'esemplare disegnato da Leon Battista le varianti si integrano coerentemente nell'apparato formale dei modelli prescelti, i capitelli dei pilastri sono il risultato di un accostamento non del tutto controllato di partiti decorativi eterogenei.<sup>238</sup> Considerazione che si può estendere dalla decorazione all'architettura. In effetti l'intera facciata albertiana, quantomeno il registro inferiore, è considerabile come una serrata rilettura delle soluzioni adottate all'interno. La sequenza dei piedritti a inquadrare gli archi, i risalti di trabeazione, i tondi nei pennacchi, le iscrizioni: sono tutti elementi comuni. Organizzati all'esterno secondo una logica delle forme ferrea e una monumentalità antichizzante fino a quel momento sconosciuta nell'Italia del tempo; assemblando in modo talvolta casuale un repertorio formale eterogeneo, all'interno. Il confronto, dunque, è in realtà uno scontro, tanto più efficace in quanto le diverse soluzioni sono analoghe, paragonabili. E probabilmente anche la corrispondenza pressoché perfetta fra le dimensioni dell'ordine sulla facciata – all'altezza della cornice – e quelle del telaio sdoppiato delle paraste fa parte di questa strategia formale.

Qui si avverte la mano di Alberti, in questa ricerca del conflitto fra sistemi differenti, che diverrà poi, in un continuo gioco di contrapposizione e ricomposizione, uno dei caratteri distintivi della sua architettura.<sup>239</sup> Viene da pensare che l'architettura della navata e quella della fronte principale siano state concepite insieme, magari in un primo abbozzo: la decisione di ricorrere al partito trionfale all'esterno si riflette sulla sistemazione delle pareti della navata. Proprio con l'intenzione – quantomeno da parte di Leon Battista, forse il solo che ne fosse pienamente consapevole – di inscenare lo scontro. E sulle facciate ritroviamo altre soluzioni riscontrabili all'interno.

L'andito contiene il portale sormontato da timpano, l'unico che compaia in un edificio albertiano (Fig. 82). Lo stipite è tripartito in forma di architrave, e rimanda al precedente del portale del Pantheon, come dal Pantheon provengono proporzioni delle fasce e conformazione delle modanature intermedie. La stessa



81. Ravenna, Basilica di San Vitale, Trono di Nettuno.

81

presenza di un'iscrizione dedicatoria incisa sulla fascia superiore ricorda la trabeazione del pronao della Rotonda. Il fregio, conformemente alla lunetta superiore, è composto da tre pezzi di porfido rosso, incorniciati in modo molto raffinato da una modanatura bronzea. Mentre fra le membrature del timpano è degna di nota la presenza dell'*anthemion*, probabile allusione allo stesso motivo nel timpano dell'Arco di Augusto, slittato dalla gola sommitale al gocciolatoio (Fig. 63).<sup>240</sup>

Alle estremità del timpano sono appese due ghirlande di foglie e frutti serrate da nastri, un'invenzione che sembra rivisitare analoghe soluzioni fiorentine, portali come quelli ghibertiani del Battistero, o di Bernardo Rossellino nella sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena. Gli esempi quattrocenteschi più prossimi alla soluzione nell'andito di San Francesco sembrano comunque la terminazione della tomba Brunni in Santa Croce a Firenze – nella quale la ghirlanda retta da putti si attorciglia intorno allo scudo e scende verso il basso – e la mostra di camino per palazzo Manfredi a Faenza – che presenta ai lati ghirlande appese ad anelli<sup>241</sup> – eseguita dalla bottega di Desiderio da Settignano negli stessi anni dell'inizio

82. Tempio  
Malatestiano, andito  
di accesso e portale.



82

83. Spalato, Mausoleo di Diocleziano, portale (foto Bulgarelli).

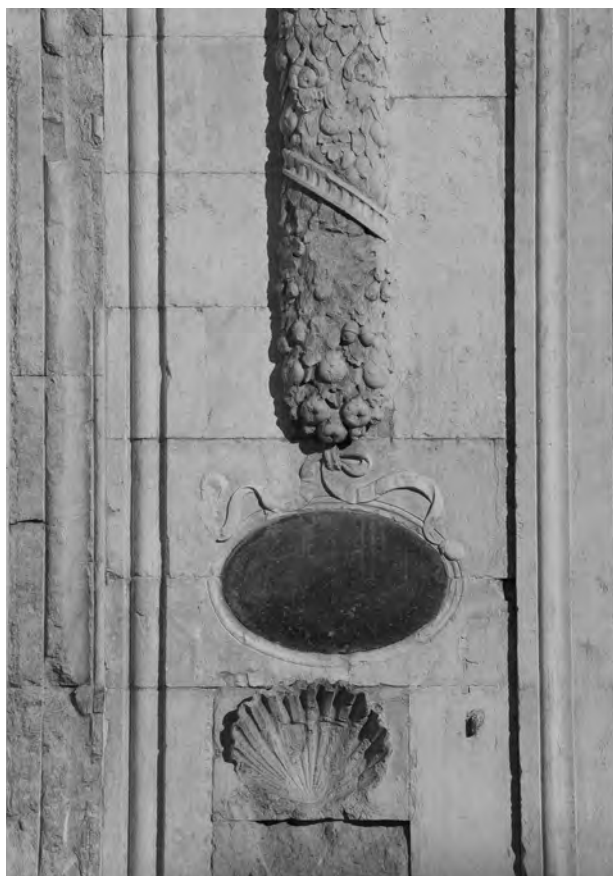


83

intagliata che rigira tutt'attorno agli stipiti (Fig. 83). Un esempio che Alberti potrebbe aver conosciuto tramite le sue amicizie veneziane, e che era noto probabilmente anche a Matteo de' Pasti.<sup>242</sup>

Alle ghirlande sono appesi due dischi ovali di porfido, verde e rosso, sotto i quali si trovavano le acquasantiere, oggi scomparse, di cui rimane una descrizione della fine del Settecento: "Sotto ognuno di questi festoni, ad una discreta altezza dal piano, scorgonsi due grandi conche marine in bardiglio, le quali sono un avanzo delle pile grandiose per l'acqua benedetta, che erano sostenute da due teste di elefanti, e che furono rotte a colpi di mazze in un furor popolare". Un avvenimento risalente al 1528, dopo la definitiva cacciata dei Malatesta, descritto anche da Raffaele Adimari.<sup>243</sup>

84. Tempio Malatestiano, dettaglio del portale.



84

Quello che resta è una delle conchiglie (Fig. 84). Le acquasantiere sono visibili nelle miniature dell'*Hesperis* che mostrano l'edificio in costruzione, non però gli elefanti, né altri elementi di sostegno (Fig. 96). È probabile che un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, eseguito intorno al 1526, sia riferibile a questi manufatti. Un'annotazione sul foglio recita "in riminj una pila daqua benedetta in santo franc[esc]o", men-

tre l'immagine mostra la vasca a forma di conchiglia e al di sopra – al posto dei dischi porfirei – una maschera incorniciata da due delfini affrontati (Fig. 85).<sup>244</sup> Può darsi che si tratti di un'invenzione di Antonio. Sembra però di intravedere una forma simile nelle miniature. Di conseguenza la sistemazione visibile oggi – e la posizione della conchiglia sembra in effetti incongrua – sarebbe il risultato di un rifacimento.

Nella lunetta sotto l'arco si trova un rivestimento policromo, inserito in una griglia geometrica che richiama la tessitura dell'*opus sectile* antico, probabilmente eseguito utilizzando le lastre divelte dalle pareti di Sant'Apollinare in Classe. Soluzioni simili compaiono appunto in edifici ravennati – è stato fatto l'esempio del Battistero Neoniano<sup>245</sup> – e veneziani.

Con ciò si ripresenta il modello della basilica marciana, dello spettacolare muro intarsiato del Tesoro e dei pavimenti delle navate. Ed è probabile che intenzione di Alberti fosse quella di alludere all'antico – ricorrendo a uno schema a tre colori, partito trascritto anche sui fianchi, dipingendo l'intarsio sulle pareti delle cappelle (Fig. 86)<sup>246</sup> – e alla dignità imperiale, insieme rifacendosi alla consuetudine veneziana e fiorentina

loro – quasi una livrea araldica – e prive del reticolo marmoreo antichizzante.<sup>248</sup> Difficile, invece, giudicare la soluzione delle acquasantiere, che comunque sembrerebbe appartenere all'universo formale dell'interno dell'edificio più che alla facciata. In particolare le teste di elefante rimandano agli elefanti stilofori delle prime due cappelle, e ricordano la porta del tempio della Fama dell'*Hesperis* – edificio nel quale Basinio

85. ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE (1484-1546), *Disegno di acquasantiera nel Tempio Malatestiano*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe U1048v (da RICCI 1924, p. 306, fig. 364) (Biblioteca civica Gambalunga, Rimini).



85

di applicare rivestimenti lapidei all'esterno delle fabbriche più prestigiose.

Ci si può chiedere quanto di tutto questo sia effettivamente attribuibile a Leon Battista. Il portale e il disegno del paramento superiore dell'andito presentano un carattere talmente innovativo e antiquario, fino ai dettagli, da suggerire si tratti di una sua invenzione.<sup>247</sup> Sono forme, inoltre, che si confrontano con soluzioni omologhe all'interno, dandone una raffinata lettura all'antica, e con ciò stesso criticandole. Che siano gli esili ed eleganti portali delle due celle, coperti da timpani, commentati da *rotae* porfiretiche e definiti da stipiti decorati, varianti dello stesso tipo ad architrave piegato. O l'impiego della cromia sulle pareti della navata, ammesso che sia precedente e non successivo al montaggio delle *crustae* nell'andito: gli stessi colori, disposti però in larghe campiture, sempre diverse fra



86

fa incontrare Sigismondo, in viaggio nell'aldilà, con l'ombra di suo fratello Galeotto Roberto – sulla quale si trovano statue di elefanti.<sup>249</sup> Come si è detto, non c'è traccia di pachiderma nelle immagini del cantiere di San Francesco, sui fogli miniati del poema di Basinio. Che la messa in opera delle protomi sia posteriore, e si debba alla volontà di identificare l'edificio immaginario con quello reale?

In facciata si trova un'altra soluzione singolare, certamente albertiana. In corrispondenza del portale, nello spessore murario, la cornice di imposta dell'arco fa le veci di un vero e proprio capitello – si trova sopra una parasta con fusto a candelabra – mentre frontalmente il sistema di rappresentazione cambia e lo stesso elemento, scomparsa la parasta coerentemente al modello antico, assume la veste di imposta muraria. Il significato diverso sulle due pareti contigue determina una certa ambiguità: di fronte il motivo si presenta non finito, essendo il collarino aperto. Incompiuta risulta anche la membratura sullo spigolo, che, alludendo alla riquadratura della parasta nello spessore,

87. Tempio Malatestiano, imposta dell'arco e parasta nell'andito (foto Bulgarelli).

si piega sotto l'astragalo (Fig. 87). Modelli per una soluzione del genere potrebbero essere gli archi di Tito a Roma (Fig. 89) e di Traiano a Benevento, ammesso che all'epoca quest'ultimo fosse noto a Leon Battista. Sulle campate laterali la cornicetta si ripresenta nella stessa versione non finita, come accade anche sugli spigoli della facciata. Qui assistiamo al paradosso di un'imposta che non ha nulla da sostenere, ma si limita



87

a segnalare la continuità orizzontale.<sup>250</sup> Girato l'angolo, lo stesso elemento si trasforma in una cornice continua (Fig. 88) – un richiamo all'Arco di Costantino (Fig. 90) – per diventare infine, con un'ultima metamorfosi, capitello dei pilastri laterali.

La modanatura che cambia di continuo ragione d'essere allude al palinsesto di fonti da cui l'edificio

88. Tempio Malatestiano, pilastro e angolo fra le facciate.

prende forma, un gioco paragonabile ad altri visibili nelle architetture albertiane. Che tuttavia può contare su alcuni precedenti antichi illustri. Il Pantheon, dove una modanatura, mantenendosi alla stessa quota, si trasforma, da ovolo della cornice dell'ordine maggiore all'interno, in elemento della mostra del portale, per poi definire – passata all'esterno – la linea su cui risaltano gli astragali dei capitelli delle paraste e infi-



88

ne, abbandonato il pronao, perdersi sopra una delle cornici che cerchiano la Rotonda. E anche l'Arco di Traiano ad Ancona, nel quale, sul lato verso il mare, i listelli del fusto della colonna si fondono con le modanature dell'imposta dell'arco, assumendo la forma del tondino sotto il gocciolatoio, del cavetto sulla gola inferiore, e dell'ansa inferiore della stessa gola (Fig. 65).

89. Roma, Arco di Tito, dettaglio della parasta (foto Bulgarelli).

90. Roma, Arco di Costantino, dettaglio dell'angolo.



89



90

La continuità fra le diverse facciate di San Francesco è garantita dalla presenza di elementi comuni, uno dei quali è lo stilobate. Liscio nella parte inferiore, è sormontato dal fregio araldico sul quale si rincorrono gli emblemi di Sigismondo, inseriti dentro ghirlande allacciate dalle foglie della rosa malatestiana (Fig. 91). È il caso di sottolineare come la rosa quadripetala, con quattro foglie appuntite disposte sulle diagonali, onnipresente nella chiesa e antico emblema del casato, ricordi in questo caso molto da vicino l'analogo motivo visibile nei fregi che corrono sulla facciata di Palazzo Ducale a Venezia (Fig. 92). Ritorna la connessione veneziana. Presente anche nel motivo del cordone in pietra rossa di Verona attorcigliato sotto il fregio dello stilobate, molto diffuso nell'architettura tardogotica civile e religiosa in laguna. E nella resa delle decorazioni a fogliami, anche dei girali di acanto sui fianchi delle arcate sovrapposte al centro della facciata, paragonabile a certi dettagli dell'interno. Ciò nonostante, non è da escludere che il disegno di questi elementi – riferibili a modelli antichi come il vorticoso fregio del Tempio di Venere Genitrice a Roma – sia attribuibile ad Alberti.<sup>251</sup> Nel qual caso può darsi che anche il cordone vanti un'ascendenza antiquaria: lo si trova infatti sul basamento della Colonna Traiana – e in questo caso sarebbe un'allusione al significato funerario del monumento – o in pezzi decorativi come le basi delle colonne del Tempio di Apollo Sosiano, registrate in uno dei fogli del codice di Giuliano da Sangallo.<sup>252</sup> È opportuno comunque lasciare aperta la questione.

Per ultimo, e facendo un passo indietro, viene da chiedersi perché, se Alberti interviene precocemente nel processo di trasformazione di San Francesco, non chieda di modificare elementi come gli arconi ogivali delle cappelle, la cui decorazione probabilmente

non era ancora stata intagliata, o le finestre, che così evidentemente si scontrano con la trabeazione all'antica. Probabilmente si tratta, in primo luogo, di evitare le spese necessarie a trasformare quanto già realizzato. Ma forse, anche, dell'intenzione di accentuare il contrasto fra l'imponente manto lapideo esterno e l'apparato all'interno. Possiamo immaginare che Leon Battista concepisca l'invaso interno della tribuna e della cupola, destinate nel progetto a concludere la navata, come termine di un percorso che avrebbe permesso agli intendenti di mettere a confronto le forme, valutando la differenza fra trionfo tardo-gotico e cortese e trionfo romano. E istituisca così il culmine monumentale e visivo dello spazio della chiesa.

Come scrive Carlo Ludovico Ragghianti, Alberti “calcolò esattamente che l'ampiezza dell'arco trionfale [in fondo alla navata], se fosse stata, com'è, un terzo della lunghezza della navata o meglio dell'aula, avrebbe immediatamente attirato l'interesse visivo dello spettatore procedente lungo l'asse mediano, oltre il ritmo più difficile, perché non unitario, delle cappelle laterali. Dopo la contemplazione della facciata, la prospettiva ravvicinata della rotonda e della cupola, edificio perfetto”.<sup>253</sup> Ma si trattava proprio di una rotonda?

#### Ancora la medaglia e la lettera

La lettera di Alberti a Matteo de' Pasti, databile al novembre 1454 (Fig. 93), affronta una serie di temi evidentemente oggetto di discussione fra i diversi personaggi all'opera nel cantiere di San Francesco. Leon Battista si dichiara compiaciuto del fatto che Sigismondo “pigliasse ottimo chonsiglio chon tutti”,<sup>254</sup> salvo poi difendere a spada tratta il suo progetto





91. Tempio Malatestiano, stilobate (foto Bulgarelli).



92. Venezia, Palazzo Ducale, dettaglio della facciata (foto Bulgarelli).

91

92

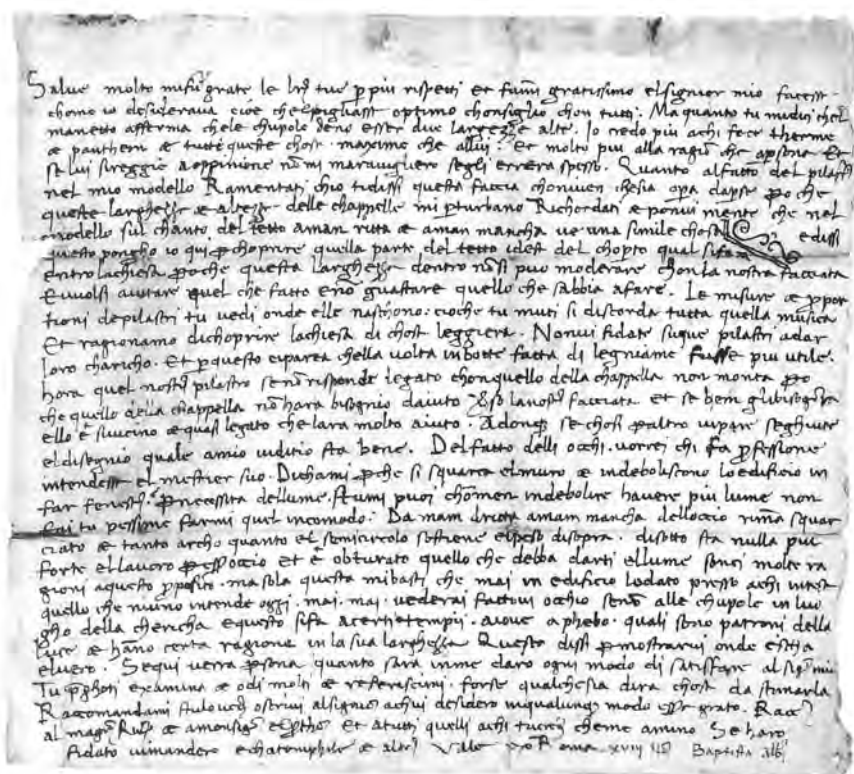
94. RAFFAELE ADIMARI, *Sito riminese*, vol. 1, Brescia 1616, p. 62, *Completamento del Tempio Malatestiano*.

to. Al centro di questo scambio di opinioni è infatti il modello ligneo lasciato agli esecutori.

Un primo affondo è dedicato appunto alla cupola. Alberti risponde all'opinione del "Manetto", che le cupole debbano essere "due larghezze alte", con la celebre affermazione: "io credo più a chi fece Therme et Pantheon et tutte queste chose maxime che a luii".<sup>255</sup> Della soluzione monumentale che conclude l'edifi-

sto nonostante Manetti, nel suo progetto pressoché coevo per la cupola di San Lorenzo, si attenga a una curvatura a quarto acuto, decisamente più ribassata.<sup>257</sup>

L'altro candidato, Giannozzo Manetti, non mostra un interesse particolare per l'architettura, né tanto meno si occupa di questioni tecniche e costruttive.<sup>258</sup> Per di più, sarebbe piuttosto singolare che Alberti si riferisse a lui nominandolo Manetto.



93

93. LEON BATTISTA ALBERTI, lettera a Matteo de' Pasti del 18 novembre 1454, New York, The Pierpont Morgan Library, MA 1734.

cio rimane testimonianza nelle diverse versioni della medaglia di Matteo de' Pasti: una cupola emisferica estradossata, la cui superficie è segnata da costoloni. Manetti sembra proporre una curvatura decisamente più rialzata, che potrebbe essere all'incirca a sesto di quinto acuto, con raggio di curvatura pari a 4/5 del diametro d'imposta. Corrispondente a quella della calotta interna della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, chiusa, come si sa, poco meno di vent'anni prima.

Sull'identità di Manetti esistono opinioni differenti. Il fatto che nel 1452 Antonio di Manetto Ciaccheri venga eletto capomastro della cupola e della lanterna della cattedrale fiorentina<sup>256</sup> – che ne fa, per il prestigio del cantiere, un'autorità in materia – mi pare un argomento piuttosto concreto per l'individuazione dell'interlocutore di Matteo de' Pasti; il quale, come si è detto, aveva una certa familiarità con la scena artistica e architettonica della Firenze di quegli anni. Que-



94

Mettiamo comunque da parte la questione dell'identificazione del critico di Leon Battista e torniamo al progetto. La presenza della tribuna cupolata – probabilmente destinata a ospitare il coro dei Francescani – fa della terminazione la parte più monumentale dell'edificio, delle stesse dimensioni della facciata e dunque più ampia della navata. Ne risulta un impianto composito, concluso forse da una grande rotonda, sul modello di edifici romani antichi e tardo-antichi, come la basilica dei Santi Pietro e Marcellino, e la chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Ben più vicino è l'esempio della tribuna della Santissima Annunziata a Firenze, la cui costruzione comincia qualche anno pri-

95. MATTEO DE' PASTI (- 1468), medaglia per Sigismondo Malatesta, rovescio con facciata del *templum*, Rimini, Museo della Città.

ma sotto la direzione di Michelozzo. Un edificio del quale Alberti si sarebbe occupato in prima persona a partire dal 1470.<sup>259</sup>

Non si può escludere, tuttavia, che il progetto prevedesse un impianto differente per la zona presbiteriale, un qualche tipo di transetto, e cupola su pennacchi poggiante su un corpo quadrangolare. Sembra suggerirlo il ritrovamento, nel corso della campagna



95

di scavi effettuata nel 1927 sotto la guida di Alessandro Tosi, della porzione di un muro di fondazione che piega ad angolo retto verso l'esterno, sul fianco destro della chiesa, alla conclusione della navata. Un argomento che tuttavia è considerato non dirimente sulla questione.<sup>260</sup> Qualche dubbio suscita anche l'incisione pubblicata nel 1616 da Raffaele Adimari, che presenta una ricostruzione della tribuna articolata da un transetto sporgente (Fig. 94).<sup>261</sup>

Quale che fosse il progetto per la tribuna – una rotonda dall'aura antichizzante o un impianto a croce, pur centrato – va sottolineato come l'immagine restituita dalla medaglia vada interpretata (Fig. 95). Bisogna tenere conto del dato, ovvio, che si tratta di un oggetto del diametro di quaranta millimetri, e che non possiamo aspettarci una riproduzione precisa, quasi si trattasse di un disegno. E anzi l'aspetto dell'edificio è volutamente deformato. In primo luogo, proprio il rapporto fra navata e tribuna è da considerare poco attendibile, perché, a quanto pare, Matteo de' Pasti decide di privilegiare la facciata. Il che, alla luce di quanto si è detto in precedenza, non stupisce. In particolare la sua attenzione si concentra sul registro inferiore della facciata, articolato dal ritmo trionfale e

destinato a ospitare le tombe dei signori. Qui Matteo introduce una variante rivelatrice: rappresenta con proporzioni grosso modo corrispondenti al modello, e alla fabbrica reale, lo stilobate, gli archi e le colonne complete di trabeazione tripartita, aggiungendo poi un elemento di fantasia, una sorta di seconda trabeazione. Di fantasia, ma visibile anche nelle miniature di Giovanni da Fano in due dei codici noti dell'*Hesperis*



96

– quelli di Parigi e di Oxford<sup>262</sup> – che non a caso presentano l'edificio compiuto proprio fino a quel punto, e senza tracce della chiesa precedente, come si trattasse di un arco onorario antico (Fig. 96). E come in un arco antico, su questa sorta di attico aggiunto corre l'epigrafe dedicatoria. Sembra di intravedere l'epigrafe in questa posizione persino in alcuni esemplari della medaglia. La precisa intenzione di aumentare il tasso di antichità dell'edificio, e di rendere ancora più esplicito il rimando al partito trionfale – sulle immagini destinate a circolare, a diffondere l'immagine di Sigismondo – credo confermi quanto consapevolmente sia stato preparato nell'*entourage* del signore il programma per la facciata di San Francesco.

96. GIOVANNI DA FANO (doc. 1464-1491), *San Francesco in costruzione*, in BASINIO DA PARMA, *Hesperis*, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 630, c. 126r.

Consequente alla scelta di enfatizzare la sequenza degli archi è il probabile ridimensionamento del registro superiore della facciata, dove i piedritti appaiono decisamente tozzi e sproporzionati rispetto alla loro trabeazione. Mentre, nel complesso, le proporzioni della facciata sono credibili, un sistema *ad quadratum* adottato da Alberti anche a Santa Maria Novella.<sup>263</sup> Ulteriore accorgimento è appunto l'abbassamento della cupola o, per meglio dire, del corpo di fabbrica della tribuna, costretta com'è entro il campo definito dall'iscrizione perimetrale sulla medaglia. La cupola – per parte sua altra emergenza monumentale nell'immagine – viene mostrata nel completo sviluppo della sua curvatura. Il tutto fa pensare che nel progetto la tribuna fosse più alta, anche perché probabilmente – come avviene nelle basiliche fiorentine della prima metà del secolo, e come si vede nell'incisione pubblicata da Adimari – la copertura della navata non doveva interferire con la calotta della cupola.

Il passaggio successivo della lettera è dedicato da Alberti a rispondere alla proposta di Matteo de' Pasti di modificare le dimensioni di un pilastro in facciata. È probabile che si tratti di quello angolare.<sup>264</sup> C'è chi pensa invece alla porzione muraria che affianca la nicchia superiore della facciata principale, ipotizzando un ampliamento per mascherare la nuova copertura della chiesa, di cui si dirà, e fidando sul fatto che a questa facciata Leon Battista si riferisca per rispondere.<sup>265</sup> Mi pare però che la frase in questione vada intesa come *exemplum*, utile a convincere l'interlocutore. L'argomento è chiaramente esposto: “ramentati ch'io ti dissi, questa faccia chonvien che sia opera da per sé, peroché queste larghezze et altezze delle chapelle mi perturbano”. Il progetto per l'esterno si vuole del tutto indipendente, tant'è che – scrive Alberti – sui lati della facciata si trovano i raccordi sormontati dalle volute: “e dissi, questo [il raccordo disegnato sulla lettera] pongho io qui per choprire quella parte del tetto, idest del choperto, qual si farà entro la chiesa, peroché questa larghezza dentro non si può moderare chon la nostra facciata, e vuolsi aiutare quel ch'è fatto, e non guastare quello che s'abbia a fare”.<sup>266</sup> Leon Battista sta dicendo che le forme e misure delle sue facciate rispondono a una ragione indipendente rispetto a quella su cui si fondano gli ambienti all'interno, la cosa era stata chiarita di persona parlando della facciata principale, quelle laterali non ammettono eccezioni.

Di qui si passa alla questione, ben più rilevante per noi, della copertura dell'edificio: “Et ragionamo di choprire la chiesa di chosa leggiera. Non vi fidate su que' pilastri a dar loro charico. Et per questo ci pare che lla volta in botte fatta di legniam fusse più utile”.<sup>267</sup> Stavolta i pilastri in questione sono probabil-

mente quelli che reggono gli archi delle cappelle. A conferma di ciò una lettera a Sigismondo di Matteo Nuti, scritta un mese dopo quella di Alberti. Nuti raccomanda l'adozione del sistema di copertura, alternativo a quello albertiano, messo a punto da Alvise di Muzarelo, altro maestro impegnato nel cantiere.<sup>268</sup> Sistema che prevede una copertura unica per navata e cappelle, poggiante sui pilastri delle facciate laterali. Uno dei pregi del progetto, secondo Nuti, è di sgravare dei carichi i muri e gli archi delle cappelle.

Una preoccupazione condivisa, che tuttavia dà luogo a soluzioni diverse. Alberti prevede la realizzazione di una volta lignea a tutto sesto, una soluzione monumentale all'antica – sarebbe stata la prima nel corso del secolo, e sarà realizzata poi in muratura sulle navate della Badia Fiesolana e di Sant'Andrea a Mantova – ma eseguita sull'esempio di tecniche e modelli medievali diffusi nell'Italia settentrionale. Gli erano noti almeno alcuni esempi di copertura con volte a sesto acuto sopra le sale di palazzi pubblici – a Vicenza e Padova – e con volte a carena sulle navate di chiese veneziane e venete, San Giacomo dell'Orio, Santo Stefano, Eremitani a Padova, San Zeno a Verona.<sup>269</sup> È probabile che per San Francesco avesse pensato a una volta estradossata con rivestimento metallico, del tipo di quella realizzata successivamente a Venezia in Santa Maria dei Miracoli, forse debitrice proprio del modello riminese.<sup>270</sup> Ancora Matteo Nuti ci soccorre, alludendo appunto a una copertura “de metallo” sopra la navata nel progetto di Leon Battista.<sup>271</sup>

Il rivestimento in piombo fa parte della tradizione costruttiva veneziana, ma, trattandosi di un materiale pregiato e costosissimo, fino al tardo Medioevo è limitato alle fabbriche pubbliche di maggior prestigio, San Marco e il Palazzo dei Dogi. In grado di “nobilitare con la sua presenza l'opera architettonica”,<sup>272</sup> il manto plumbeo assume nelle fonti anche il significato di rimando all'antico, alle coperture metalliche come quelle del Pantheon. In un passo sul Pantheon del *De urbe Roma*, largamente dipendente da opinioni albertiane, Bernardo Rucellai annota che le tegole bronzee sulla cupola – se ne conserva qualcuna nell'anello intorno all'oculo – furono asportate da Costanzo.<sup>273</sup> Mentre, nella *Roma Instaurata*, Biondo Flavio ricorda il ripristino della copertura voluto da Eugenio IV, con lastre di piombo.<sup>274</sup> Alberti stesso, pur sconsigliando il ricorso al piombo e al rame a favore delle tegole in terracotta, inserisce i metalli fra gli ornamenti delle coperture: di questi si servivano gli antichi al fine di *attribuere tecto honores*.<sup>275</sup> Il fatto che consideri l'uso dei metalli, al pari di quello delle *crustae* marmoree, tipico dell'architettura antica e di edifici di grande prestigio, è confermato da un passo dei *Profugia*, nel

quale attribuisce al tempio di Diana a Efeso una “copertura fatta di bronzo inaurato”, che non ha riscontro nelle fonti antiche.<sup>276</sup>

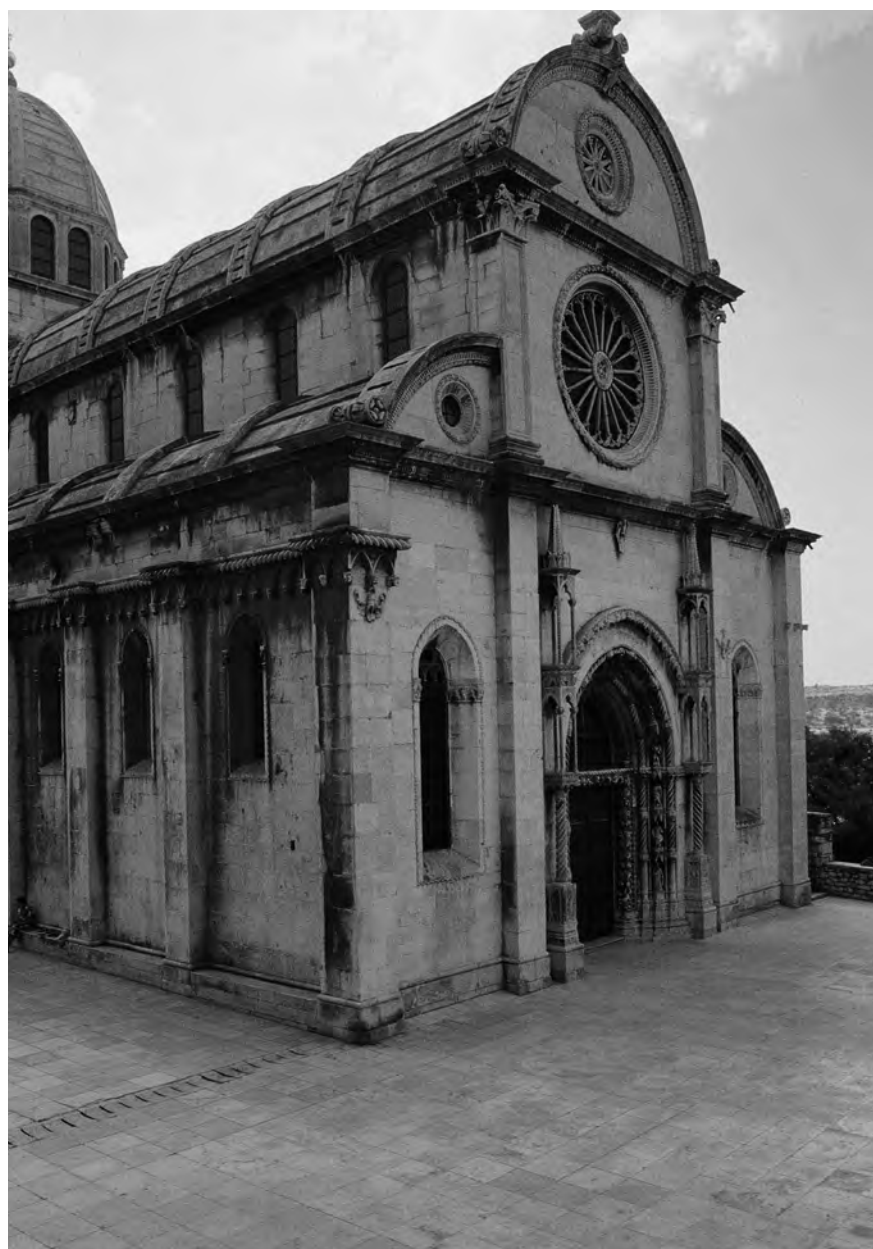
Questo tipo di soluzione per la navata suggerisce che un'analogia ripresa di modi veneziani sia stata prevista anche per la cupola. In effetti la medaglia mostra una calotta della più che rispettabile luce di circa trenta metri. Misura che avrebbe richiesto strutture di sostegno imponenti. A meno che Matteo de' Pasti non abbia esagerato con la monumentalità della tribuna, dilatandone le dimensioni. Il che, considerata la manipolazione della facciata nella sua restituzione, è possibile. Va tenuto conto, tuttavia, del significato che assume la grande dimensione, anche agli occhi di Sigismondo: la mole imponente della cupola avrebbe non solo parlato agli intendenti ma anche colpito le masse degli indotti, al contrario delle raffinatezze dell'apparato figurativo delle cappelle, consapevolmente esoterico a detta di Valturio.<sup>277</sup> Tanto che la cupola avrebbe costituito, insieme alla facciata, l'elemento più impressionante dell'edificio.

Puntualmente lo registra la medaglia, grazie anche alla scelta di un'immagine ortogonale – diversa rispetto alla rappresentazione prospettica del castello – che, elidendo la navata, isola cupola e facciata – lo stesso effetto di cui parla Ragghianti – e ne fa gli emblemi dell'edificio.

Una calotta ribassata e sormontata da una cupola superiore lignea e metallica, sull'esempio di San Marco, avrebbe risolto più di un problema, se effettivamente le dimensioni previste erano paragonabili a quelle restituite da Matteo de' Pasti. Nell'esemplare della medaglia conservato a Berlino,<sup>278</sup> peraltro, si scorge fra le nervature della cupola una trama disegnata che sembra alludere proprio alle lastre di un manto plumbeo. Questa eventuale – ennesima – ascendenza veneziana fa pensare a un'ulteriore possibilità per la forma della tribuna, quella di una cuba quadrata, una soluzione non lontana da quella progettata per San Sebastiano a Mantova,<sup>279</sup> che avvicinerrebbe ancora di più il San Francesco albertiano a Santa Maria dei Miracoli. Leon Battista si sarebbe poi servito di uno schema composito che combina navata unica con cappelle laterali e presbiterio cruciforme – con transetto inscritto – coperto da cupola per la basilica di Sant'Andrea a Mantova.

La lettera di Nuti ci fornisce un'altra preziosa informazione, quando elenca l'ultimo degli argomenti a favore del progetto di mastro Alvise: “la tertia ragione, perché sopra gli archi de le dicti capelle non bisognerà fare più muro che se sia al presente, se non mettere el cornigiotto”.<sup>280</sup> Dunque, al contrario, Alberti prevede di innalzare le pareti laterali della navata a formare un

cleristorio. Una soluzione che comunque non avrebbe interferito con la facciata grazie alla presenza delle volute.<sup>281</sup> Il progetto per San Francesco, così ricostruito e nella versione visibile sulla medaglia, si avvicina notevolmente al Duomo di Sebenico, con la sua facciata trilobata, la volta a botte lapidea ed estradossata – realizzata probabilmente negli anni settanta e ottanta – il cleristorio (Figg. 97, 98). Forse anche le coperture



97

curve sui lati della chiesa di Sebenico corrispondono a una soluzione analoga, nonostante in San Francesco, come detto, manchi la precisa corrispondenza fra volumi e piani della facciata. Di nuovo è possibile ipotiz-

97. Sebenico, Duomo (foto Bulgarelli).

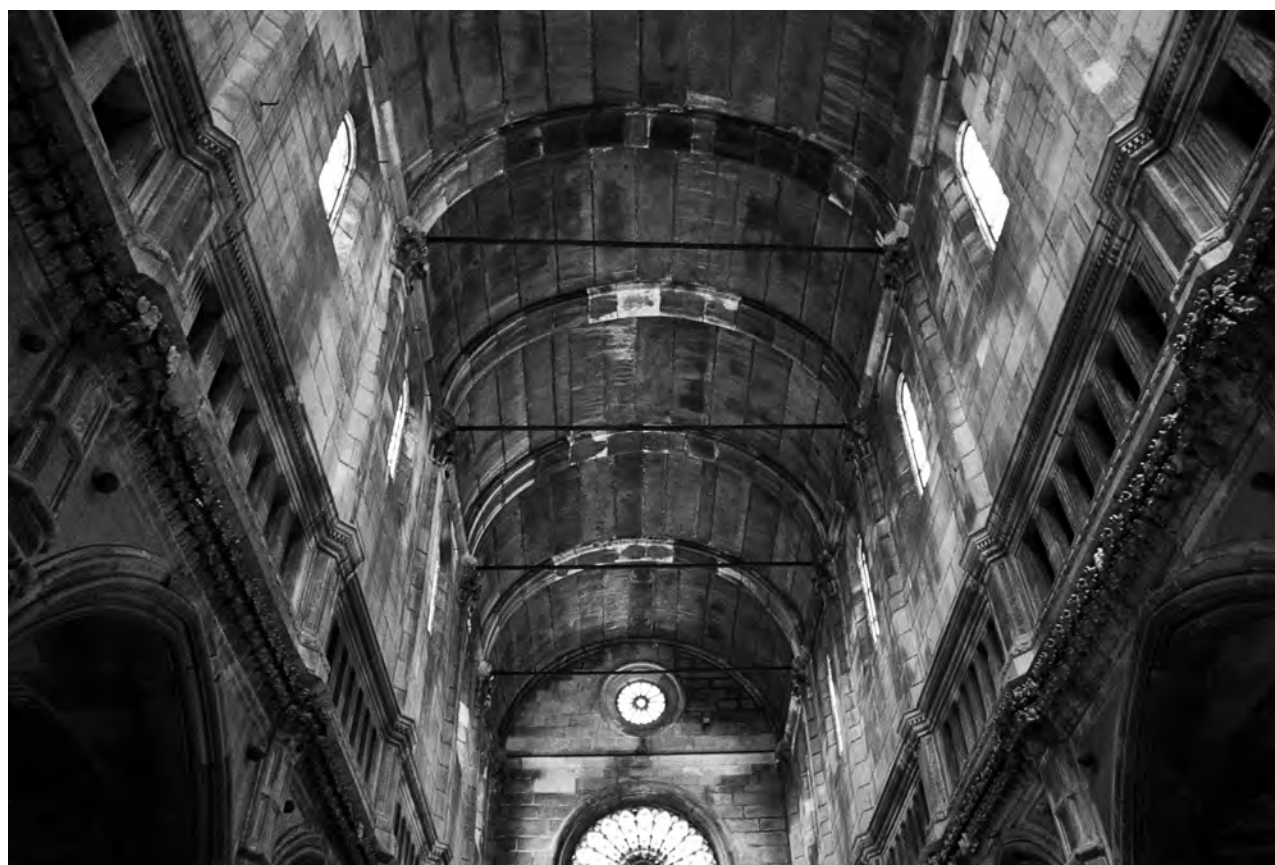
zare una derivazione riminese, dato anche il rapporto documentato di Giorgio da Sebenico – che completa il Duomo, subentrando nel cantiere dopo una prima campagna costruttiva – con Matteo de' Pasti, proprio in relazione al cantiere malatestiano.<sup>282</sup>

“Del fatto delli occhi, vorrei chi fa professione intendesse el mestier suo”.<sup>283</sup> Qui, a proposito dell'introduzione di finestre circolari nelle murature del suo

di uno scambio di opinioni con Antonio di Manetto Ciaccheri riguardante il progetto per San Francesco.

L'argomento di Alberti si muove fra osservazioni di tipo pratico e costruttivo, e considerazioni erudite. Di nuovo ricorre all'autorità dell'antico: “Sonci molte ragioni a questo proposito, ma sola questa mi basti, che mai in edificio lodato presso a chi intese quello che niuno intende oggi, mai, mai vederai fattovi occhio

98. Sebenico, Duomo, volta a botte sulla navata principale (foto Bulgarelli).



98

edificio, il tono di Alberti diventa perentorio. Opinioni diverse sono state avanzate dagli studiosi sulla posizione di questi oculi; mi pare sia ragionevole ipotizzare che Matteo de' Pasti intendesse collocarli nel cleristorio,<sup>284</sup> una soluzione piuttosto diffusa nell'architettura medievale ma forse, ancora una volta in questo caso, di ascendenza fiorentina. Nella prima metà del secolo, a Firenze compaiono oculi in diverse architetture di nuova costruzione. Innanzi tutto, nel tamburo – ma già nelle murature superiori – di Santa Maria del Fiore. Poi in fabbriche di Brunelleschi, o brunelleschiane: pertinenti rispetto al nostro discorso sono soprattutto i muri sovrastanti le cappelle delle basiliche di San Lorenzo e di Santo Spirito, costruiti in anni successivi, ma probabilmente seguendo progetti già noti tramite modelli eseguiti da tempo.<sup>285</sup> Il che corrobora l'ipotesi

se non alle chupole in luogo della cherica; e questo si fa a certi tempii, a Iove a Phebo, quali sono patroni della luce, et hanno certa ragione in la sua larghezza. Questo dissi per mostrarvi onde escha el vero”.<sup>286</sup>

L'uso metaforico delle forme architettoniche, attribuito al tempio antico, richiede un commento. Leon Battista si riferisce a cupole aperte da oculi e porta l'esempio di dedizioni ad Apollo e a Giove. È una considerazione cui va affiancato un passo del *De re aedificatoria*: *Iovisque templum, quod semina rerum omnium patefaciat, tecto stare oportere aiebat Varro perforato* [“Giove – dice Varrone – poiché è all'origine di tutte le cose, esige un tempio col tetto perforato”].<sup>287</sup> Qui Alberti cita il *De lingua latina*, dove Varrone rende conto del nome di Giove, citando a sua volta Ennio: “*Pater* (padre) lo chiama perché

*patefacit* (rende visibile) la semenza [*semen*]; infatti in un primo momento questa è concepita, poi diviene manifesta, quando spunta fuori ciò che nasce alla vita. La forma più antica del nome di Giove rivela ancora meglio questo medesimo fatto. Infatti una volta egli era chiamato *Diovis* e *Diespiter*, cioè *Dies pater* (Padre Giorno), da cui quelli che ne discendono son detti *dei*, e così *dius* (dio) e *divum* (cielo), da cui l'espressione *sub divo* (sotto il cielo) e *Dius Fidius* (dio della fede). Pertanto da ciò deriva il fatto che il tempio di *dius Fidius* abbia delle aperture nel tetto [*perforatum tectum*], perché attraverso di esse si veda il *divum*, cioè il cielo".<sup>288</sup> Dunque, la forma architettonica risponde agli attributi della divinità, per Varrone come per Alberti. Il che è ancora più chiaro se si considera il punto di partenza del discorso dell'autore romano, dove dichiara che "il cielo è la fonte della vita".<sup>289</sup>

Quanto a Febo, bisogna rifarsi invece al *De architectura*. Nel primo libro, introducendo il concetto di *decor*, convenienza, Vitruvio elenca templi di diverso tipo per diverse divinità: "Si seguirà una regola quando saranno innalzati edifici a cielo aperto, privi di tetto (*ipetri*) in onore di Giove Fulmine, del Cielo, del Sole e della Luna; infatti le sembianze e le manifestazioni di queste divinità sono visibili ai nostri occhi all'aria aperta e alla luce del sole" [*in aperto mundo atque lucenti praesentes videmus*].<sup>290</sup> Qui appunto troviamo Apollo, identificato con il sole, come Leon Battista ben sapeva.

C'è però, nel suo discorso, un ulteriore passaggio, propriamente albertiano: l'individuazione di un edificio sulla base dei testi antichi. Individuazione che è anche un travisamento, perché parla di cupole, contrariamente – come è ovvio – agli autori latini. E l'allusione è al Pantheon, al fascino straordinario esercitato dal grande occhio superiore della Rotonda. Il nesso fra edificio e testi è istituibile grazie a un passo corrotto di Plinio. Nel lemma *Rhoma* del *De orthographia* di Giovanni Tortelli si legge: *Unde ait Plinius libro xxxvi Naturalis historiae Pantheon Iovi Ultori ab Agrippa factum fuit* ["Onde, sostiene Plinio nel libro xxxvi della *Storia naturale*, il Pantheon di Giove Ultore fu costruito da Agrippa"].<sup>291</sup> Alberti conosce bene Tortelli, e lavora nella stessa biblioteca, la biblioteca allestita nei palazzi vaticani per volontà di Niccolò V. Ed è lì che probabilmente entrambi consultano il codice della *Naturalis Historia* nel quale, in un elenco delle meraviglie architettoniche di Roma, *Pantheon Iovi Ultori ab Agrippa factum* ha preso il posto di *tectum diribitori ab Agrippa factum* ["la tettoia costruita da Agrippa per lo scrutinio dei voti"]. In realtà si tratta di una distorsione del testo di Plinio verosimilmente piuttosto diffusa, ripresa anche a distanza di qualche

decennio da Bernardo Rucellai, nella sua descrizione del Pantheon.<sup>292</sup>

Questa ellittica ed erudita argomentazione sull'uso delle forme, su quella che Roberto Valturio avrebbe definito *cognitio formarum*, viene espressa da Alberti con un lessico volgare che comprende l'espressione *cherica della chupola*, a designare la sommità cava della calotta. Lo stesso sintagma compare in un documento dell'Opera di Santa Maria del Fiore datato 15 luglio 1433, nel quale vengono commissionate pietre per la *cherica della lanterna*.<sup>293</sup> Dato che la lanterna, come noto, sarà costruita a partire dal decennio successivo, il sintagma va inteso come genitivo oggettivo, la chierica destinata alla lanterna, quindi esattamente lo stesso significato attribuitogli da Alberti. Il cui linguaggio tecnico, come dimostrano altre locuzioni utilizzate nella lettera – ad esempio *volta in botte* – è innovativo e trasparente insieme.<sup>294</sup> E va messo in relazione con il mondo delle botteghe fiorentine del tempo. Erudizione antiquaria e cultura tecnica, la stessa combinazione riguarda l'oggetto designato e le parole che lo designano. Il che conferma quanto lo stesso Leon Battista tiene a sottolineare nella *Vita*, la sua assidua frequentazione di artisti e artigiani allo scopo di apprendere i segreti delle tecniche.<sup>295</sup>

Mi pare probabile che nel richiamo a ragione e verità del passo sugli oculi – nella lettera a Matteo de' Pasti – si legga una critica implicita proprio alla prassi in uso nell'architettura fiorentina contemporanea, anche in trasferta. O forse sarebbe meglio dire a un'interferenza fiorentina nel suo progetto. Il passo infatti, nonostante il tono, e nonostante si accordi con le prescrizioni del *De re aedificatoria*, va considerato principalmente un'abile costruzione retorica, un "modello di chiarezza e brevità".<sup>296</sup> Leon Battista stesso non si periterà di ricorrere a pareti *squarciate* da oculi sulla navata di Sant'Andrea a Mantova.

Il progetto albertiano, pur soggetto a critiche e a tentativi di introdurre cambiamenti, deve aver incontrato l'approvazione di Sigismondo. Lo si intuisce dalla cautela con la quale i maestri operanti in cantiere suggeriscono cambiamenti riguardanti le parti più importanti dell'edificio, in particolare la facciata. Quando, ad esempio, Giovanni di mastro Alvise manda al signore un disegno della copertura progettata dal padre, scrive: "E [Alvise] à ffatto in questa forma, che ello à tolto quella parte denancie del modello de miser Batista, e in su quello à ffatto lo edificio como l' à a venire [...] sencia che ello abia mosso niente del ditto modello; e questo ello à fatto per volere mostrare che ello non voglia ussire de l'ordine de misere Batista". È chiaro che le rassicurazioni riguardano la parte anteriore del modello, smontabile, e quindi la facciata.

Tant'è che Giovanni aggiunge: “nè per lo ditto coverto non s'à a remove niente, nè non vole ussire del stile del preditto [modello], excetto seria di bexogno de alciare un pocho quel fogliame che vene sopra la faciaada”.<sup>297</sup>

Va sottolineato il ricorso al termine *stile*, che i reperi riportano con il significato prevalente di costume, comportamento, e di insieme di tratti formali propri di opere letterarie. Mentre qui si riferisce per traslato all'aspetto di un edificio, e piuttosto precocemente: ne è attestato l'uso in Filarete, a significare quell'insieme di elementi che garantisce l'individualità, e la riconoscibilità, dell'opera di un architetto.<sup>298</sup> Significato che, applicato all'architettura di Alberti, meriterebbe una discussione approfondita. Ci limitiamo a osservare come Giovanni si premuri di mettere in chiaro che l'unica variazione richiesta dal nuovo progetto sia l'innalzamento della decorazione a foglie alla sommità della facciata, e di assicurare che lo *stile* della stessa rimarrà invariato. Il tutto suona come una conferma indiretta dell'ipotesi che le trasformazioni proposte da Matteo de' Pasti e discusse nella lettera di Alberti riguardino – con l'eccezione della cupola, l'importanza della quale però risiede principalmente nella dimensione – i fianchi dell'edificio.

Sigismondo dunque sembra soddisfatto. Leon Battista, per parte sua, in questa che è la sua prima opera di architettura conosciuta, mette a disposizione del committente le conoscenze che era andato acquisendo in anni di studio su edifici antichi e moderni, dando forma al programma. Comincia anche a riflettere su idee e meccanismi che si dispiegheranno nei progetti successivi, ma, a differenza di quello che accadrà nelle architetture costruite negli anni seguenti, non si assume la responsabilità di prendere la parola in prima persona. Forse non ha ancora affinato a sufficienza gli strumenti di persuasione cui farà ricorso nel dialogo con Ludovico Gonzaga. Forse la diversa personalità del committente non glielo consente. San Francesco, tuttavia, sembra essere il banco di prova che gli per-

mette poi di realizzare architetture in cui la dimensione etica del progetto si esprime compiutamente. In questo senso, pur essendo un edificio straordinariamente innovativo e sofisticatissimo quanto alle forme, è senza dubbio un'opera prima.

Come si sa, le cose andarono diversamente dal previsto. Le tombe furono spostate all'interno, quella di Sigismondo posta un po' casualmente sulla controfacciata. Dalle fonti non trapelano notizie sulle motivazioni, che comunque, data l'importanza annessa alla sistemazione della facciata, dovettero essere cogenti. È possibile che si sia trattato di ragioni di sicurezza, o del timore di una possibile accusa di empietà.<sup>299</sup> Oppure delle alquanto prosaiche difficoltà politiche ed economiche cui Sigismondo andò incontro proprio dal 1454,<sup>300</sup> le stesse che impedirono di portare a termine la costruzione dell'edificio. La tribuna e la cupola non furono costruite, la facciata rimase non finita e alla copertura della navata si provvide con semplici capriate.

Il Tempio, tuttavia, fu compiuto nel giugno 1475, in occasione delle nozze di Roberto Malatesta, figlio di Sigismondo, con Elisabetta da Montefeltro. Collocato sulla tavola imbandita insieme agli altri edifici simbolo della Rimini sigismondea. Nella “nota delle vivande” preparate per l'occasione si legge: “Similmente fo deficato di zucaro l'arco triumphale de Arimino con doi giganti di zucaro fino: la degna chiesa di S. Francesco como doveva essere fornita tucta di zucaro fino: e più un carro trionphale con lo signore miser Sigismondo armato da capitano col bastoni in mano. La rocha overo castello d'Arimini come proprie la sta, con ponte e porte saracinesche e congiunte alle mura con fuochi udirifichi, e tucti li toresini forniti di puttini assaissimi [...] e in ciascuno torisino v'era un gigante suso; pur di zuccaro fino era ogni cosa”.<sup>301</sup>

L'apoteosi dopo la morte di Sigismondo, eroe all'antica e legittimo signore, si svolge al cospetto del suo nemico mortale, Federico da Montefeltro, e sullo sfondo di un San Francesco con tanto di cupola e forse di sepolcri sulla facciata. Tutto di *zucaro fino*.



\* Questo saggio è dedicato alla memoria di Arnaldo Bruschi, e a Marisella Bruschi, in ricordo di una visita riminese di alcuni anni fa. Un ringraziamento a chi in vario modo mi è stato di aiuto: Nicola Aricò, Amedeo Belluzzi, Luca Boschetto, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Veronica Ghizzi, Daniele Pisani.

#### Note

- <sup>1</sup> A. CAMPANA, *Per la storia delle cappelle trecentesche della chiesa malatestiana di S. Francesco*, in "Studi romagnoli" II, 1951, pp. 26-28; A. TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000, p. 139.
- <sup>2</sup> *Ivi*, pp. 163-205.
- <sup>3</sup> C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Milano-Roma 1924, edizione facsimile Rimini 1974, pp. 159-206; TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 135-162.
- <sup>4</sup> *Ivi*, pp. 80-86; L. BALLANTE, G. FANIA, *La politica ecclesiastica, in La signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesta, 2. La politica e le imprese militari*, a cura di A. FALCIONI, Rimini 2006, pp. 273-275. Ma su questo P. G. PASINI, *Il Tempio e la città. Vicende e "fortuna" dei Conventuali riminesi e della loro chiesa*, in *Templum mirabile*, a cura di M. MUSMECI, atti del convegno (Rimini 2001), Rimini 2003, pp. 168-172.
- <sup>5</sup> *Cronache Malatestiane dei secoli XIV e XV*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XV, 2, a cura di A. F. MASSERA, Bologna 1924, p. 121.
- <sup>6</sup> Documento trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 595-596.
- <sup>7</sup> *Ivi*, pp. 181-182, 218.
- <sup>8</sup> C. HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LV, 1992, pp. 58-59.
- <sup>9</sup> BALLANTE, FANIA *La politica ecclesiastica* cit., pp. 274-275.
- <sup>10</sup> Trascrizione in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 614.
- <sup>11</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 411-422. Anche M. ARONBERG LAVIN, *Piero della Francesca's Fresco of Sigismondo Pandolfo Malatesta before St. Sigismund: ΘΕΩΙ ΑΘΑΝΑΤΩΙ ΚΑΙ ΤΗΙ ΠΙΘΑΕΙ*, in "The Art Bulletin" LVI, 1974, n. 3, p. 371, che contiene affermazioni da prendere con una certa cautela; si veda H. S. ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince: Sigismondo Malatesta and the Arts of Power*, Ph. D. Diss., University of California, Berkeley 1988, p. 14.
- <sup>12</sup> FRANCESCO SANSOVINO, *Origine e fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia 1670, p. 369.
- <sup>13</sup> Documento trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 601-602.
- <sup>14</sup> Sulla vicenda, RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 210-214, documenti a p. 586; G. RICCI, *Ravenna spogliata fra tardo Medioevo e prima età moderna*, in "Quaderni storici" XXIV, 1989, n. 2, pp. 542-546.
- <sup>15</sup> Sugli approvvigionamenti di materiali per il cantiere O. DELUCCA, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini 1997, pp. 491-495, 497, 499-502.
- <sup>16</sup> GIOVANNI DI M. PEDRINO DEPISTORE, *Cronica del suo tempo*, a cura di G. BORGHEZIO, M. VATTASSO, Città del Vaticano 1934, II, p. 280.
- <sup>17</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 436-437; TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 171-176.
- <sup>18</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI PAPA PIO II, *I Commentarii*, a cura di LUIGI TOTARO, Milano 1984, pp. 366-367. Su Sigismondo e Pio II, F. GAETA, *La Leggenda di Sigismondo Malatesta*, in *Studi malatestiani*, Roma 1978, pp. 160-196.
- <sup>19</sup> *Cronaca delle cose occorse ne li anni 1450-1486 per la ricostruzione de l'antica città de Senegallia*, a cura di S. ANSELMINI, R. PACI, Senigallia 1972, pp. 16-17.
- <sup>20</sup> Sulle campagne di quegli anni, P. J. JONES, *The Malatesta of Rimini and the Papal State. A Political History*, Londra-New York 1974, pp. 198-211.
- <sup>21</sup> P. ZANFINI, *Le condotte militari con Alfonso d'Aragona e la repubblica di Firenze*, in *La signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesti* cit., pp. 95-96. Sul vicariato, P. J. JONES, *The Vicariate of the Malatesta of Rimini*, in "The English Historical Review" LXVII, 1952, n. 264, pp. 321-351.
- <sup>22</sup> *Cronache Malatestiane* cit., p. 134; RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 218-219.
- <sup>23</sup> *Cronache Malatestiane* cit., p. 135; HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 65.
- <sup>24</sup> RAFFAELE ADIMARI, *Sito riminese*, Brescia 1616, I, p. 67; RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 220; J. HÖFLER, *Maso di Bartolomeo und sein Kreis*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" XXXII, 1988, pp. 538 e 544 nota 24.
- <sup>25</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 241 nota 64.
- <sup>26</sup> DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., p. 351.
- <sup>27</sup> O. DELUCCA, *La "firma" di Matteo de' Pasti nel Tempio Malatestiano*, in "Romagna arte e storia" XIX, 1999, n. 56, pp. 69-72.
- <sup>28</sup> DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., p. 325; TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 226.
- <sup>29</sup> DELUCCA, *La "firma" di Matteo de' Pasti* cit., pp. 69-72.
- <sup>30</sup> A. BRUSCHI, *Luciano di Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*, in "Annali di architettura" XX, 2008, p. 38. M. HOLLINGSWORTH, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, in "Art History" VII, 1984, n. 4, pp. 385-410.
- <sup>31</sup> DELUCCA, *La "firma" di Matteo de' Pasti* cit., p. 72.
- <sup>32</sup> G. BELTRAMINI, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. MARINELLI, P. MARINI, catalogo della mostra (Verona 2006-2007), Venezia 2006, p. 143; IDEM, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. BELTRAMINI, H. BURNS, Venezia 2009, pp. 52-55.
- <sup>33</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 53-55.
- <sup>34</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 172-173; HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 60-61, che la pensa diversamente.
- <sup>35</sup> G. RAVAIOLI, *La facciata romanica del S. Francesco di Rimini sotto i marmi albertiani*, in "Studi romagnoli" I, 1950, p. 293; P. G.

- PASINI, *Cinquant'anni di studi sul Tempio Malatestiano*, in RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. xv.
- <sup>36</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 63.
- <sup>37</sup> Per un'articolata analisi della questione, *Il Tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990-2000)*, a cura di C. MUSCOLINO, F. CANALI, Firenze 2007, p. 304.
- <sup>38</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 62.
- <sup>39</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 404.
- <sup>40</sup> M. GOSEBRUCH, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" VIII, 1958, p. 186 nota 172; HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 57; S. KOKOLE, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449-1457: Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, Ph. D. Diss., Baltimore 1997, pp. 295-296; C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster 1996, pp. 144-145.
- <sup>41</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 388.
- <sup>42</sup> Sul carattere veneziano, C. SMITH, *Piero's Painted Architecture: Analysis of His Vocabulary*, in *Piero della Francesca and His Legacy*, Washington 1995, pp. 237-238; SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 265.
- <sup>43</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 63.
- <sup>44</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>45</sup> G. FATTORINI, 'Signis potius quam tabulis delectabor'. *La decorazione plastica del Tempio Malatestiano*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. BELLOSI, Rimini 2002, pp. 314-315.
- <sup>46</sup> C. BRANDI, *Il Tempio Malatestiano*, Torino 1956, p. 29.
- <sup>47</sup> G. CASTIGLIONI, *Sulle labili orme di Matteo de' Pasti*, in "Verona illustrata", 2002, n. 15, pp. 5-57.
- <sup>48</sup> Su Matteo de' Pasti miniatore, *ivi*, pp. 5-10; D. CORDELLIER, *Note su alcuni taccuini e gruppi di disegni smembrati*, in *Pisanello*, a cura di P. MARINI, catalogo della mostra (Verona 1996), Milano 1996, pp. 491-492; M. MEDICA, *Matteo de' Pasti et l'Enluminure*, in *Pisanello*, a cura di D. CORDELLIER, B. PY, atti del convegno (Parigi 1996), II, Parigi 1998, pp. 501-532; B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, t. III, *Verona, Pisanello und seine Werkstatt*, b. 1, Monaco 2004, pp. 180-182; F. LOLLINI, *L'attività miniatorica di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano: qualche considerazione sullo status quaestionis*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, a cura di A. CALZONA et alii, atti del convegno (Firenze-Rimini-Mantova 2004), Firenze 2009, pp. 433-445. Sulle *Vitae virorum illustrium* di Plutarco destinate alla biblioteca di Malatesta Novello, altro codice per il quale si è fatto il nome di Matteo de' Pasti, un consuntivo in M. CERIANA, scheda 37, in *Fra Carnevale un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano-New York 2004-2005), Milano 2004, pp. 233-234.
- <sup>49</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 12-13.
- <sup>50</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 144.
- <sup>51</sup> Si tratta di concii in parte rimontati ma trecenteschi: G. RAVAIOLI, *Il Malatestiano: studi, proposte e realizzazioni*, in "Studi romagnoli" II, 1951, pp. 123-125.
- <sup>52</sup> DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., p. 352.
- <sup>53</sup> Sui quali, SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 84.
- <sup>54</sup> E. PANOFKY, *La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari*, in *Il significato delle arti visive*, Torino 1982, 5a ed., pp. 188-192.
- <sup>55</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 67-82. Anche M. CAMPIGLI, *Luce e marmo: Agostino di Duccio*, Firenze 1999, pp. 4-7.
- <sup>56</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 79.
- <sup>57</sup> KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., pp. 331-332.
- <sup>58</sup> M. KÜHLENTHAL, *Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV.*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" XVI, 1976, pp. 17-56; a p. 49 nota 96 si trova una genealogia del tipo del pilastro decorato da nicchie e statue, cui si possono aggiungere gli stipiti ghibertiani della *Porta del Paradiso*.
- <sup>59</sup> F. CAGLIOTI, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in "Prospettiva", 1998, nn. 91-92, p. 70.
- <sup>60</sup> Nicchie con paraste laterali, di forme tardogotiche, sono presenti sulle paraste del portale di San Nicola a Tolentino, sul quale vedi oltre.
- <sup>61</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 80.
- <sup>62</sup> G. A. MANSUELLI, *Le stèle romane del territorio ravennate e del basso Po*, Ravenna 1967, pp. 121-122.
- <sup>63</sup> GOSEBRUCH, *Florentinische Kapitelle* cit., pp. 178-180.
- <sup>64</sup> Una fascia baccellata si trovava anche nell'architrave della Porta Aurea a Ravenna, come documenta un disegno di Andrea Palladio, RIBA XII 12r, in G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, p. 63 e fig. 77.
- <sup>65</sup> RIBA XII 17v, *ivi*, p. 50 e fig. 19.
- <sup>66</sup> L. LEONCINI, *Il Codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993, p. 165 (f. 28r).
- <sup>67</sup> Una soluzione per certi versi simile, cartigli con iscrizioni, compare anche sulle membrature superiori del paliotto d'altare per il Duomo di Modena, eseguito da Agostino di Duccio nel 1442, come mi fa notare Matteo Ceriana.
- <sup>68</sup> S. HESSE, *Die Fassade des Oratoriums San Bernardino in Perugia. Ein Beitrag zum Werk des Agostino di Duccio*, Göppingen 1992, pp. 52-53, 58-60; SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 265-266.
- <sup>69</sup> Sulle paraste, A. CALZONA, *Il voto di Sigismondo, Piero della Francesca, i "consigli" del Filarete e la "nuova" architettura dell'Alberti al Malatestiano di Rimini*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, a cura di L. CHIAVONI et alii, atti del convegno (Mantova 1998), Firenze 2001, p. 342.
- <sup>70</sup> J. GUILLAUME, *Désaccord parfait. Ordres et mesures dans la chapelle des Pazzi*, in "Annali di architettura" II, 1990, pp. 9-23. Paraste asimmetriche compaiono – in una versione un po' casuale, da legnaiolo – anche sul paramento ligneo della Sagrestia delle Messe. Derivate dal progetto brunelleschiano per la cappella degli anni venti?

- <sup>71</sup> DEGENHART, SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen* cit., t. II, *Venedig. Jacopo Bellini*, b. 6, *Katalog 720-725*, pp. 356-357 (Kat. 720).
- <sup>72</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 85. Il procedimento di astrazione si trova anche in altri capitelli, antichi o ritenuti tali, come quelli di Santa Costanza e dell'interno del Battistero di Firenze.
- <sup>73</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 89-91. Di recente l'influenza esercitata dall'esemplare disegnato da Ciriaco, di cui rimane testimonianza in un codice fatto decorare da Bartolomeo Fonzio, è stata estesa al capitello sulla facciata di San Francesco, S. G. CASU, *Attinenze albertiane nelle frequentazioni antiquarie di Ciriaco d'Ancona*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, a cura di R. CARDINI, M. REGOLIOSI, atti del convegno (Firenze 2004), Firenze 2007, pp. 484-485.
- <sup>74</sup> LEONCINI, *Il Codice detto del Mantegna* cit., p. 147 (f. 10).
- <sup>75</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 129.
- <sup>76</sup> Su questo tipo, A. BRUSCHI, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, Milano 1989, pp. 432-433 nota 36.
- <sup>77</sup> CALZONA, *Il voto di Sigismondo* cit., p. 342, che propende per Piero della Francesca.
- <sup>78</sup> Corrado Ricci ritiene che le pietre del rivestimento, dell'altare e del sedile siano da identificare con quelle provenienti da Sant'Apollinare in Classe: RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit. p. 214; anche G. C. GRILLINI, *I materiali lapidei del Tempio Malatestiano: materiali, metodi e indagini tecnico-scientifiche*, in *Il Tempio della meraviglia* cit., pp. 147-148. Sull'uso e il significato dei rivestimenti lapidei nella Venezia tardo-medievale, W. WOLTERS, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, Monaco 2000, trad. it. *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Sommacampagna 2007, pp. 54-66; E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia 2006, pp. 260-278.
- <sup>79</sup> CERIANA, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura*, in *Fra Carnevale un artista rinascimentale* cit., pp. 103-108.
- <sup>80</sup> A. BRUSCHI, *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero 'architetto'*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, a cura di C. CIERI VIA, atti del convegno (Urbino 1992), Venezia 1996, p. 268.
- <sup>81</sup> DEGENHART, SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen* cit., t. II, *Venedig. Jacopo Bellini*, b. 6, *Katalog 720-725*, p. 356 nota 5.
- <sup>82</sup> A. PETRUCCI, *Potere, spazi urbani, scritture esposte. Proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la g n se de l' tat moderne*, atti del convegno (Roma 1984), Roma 1985, p. 90.
- <sup>83</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 74-80.
- <sup>84</sup> Analizzati *ivi*, pp. 61-64.
- <sup>85</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>86</sup> BRUSCHI, *Urbino. Architettura, pittura e il problema di Piero 'architetto'* cit., pp. 268-269.
- <sup>87</sup> M. LISNER, *Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1958, p. 90. CALZONA, *Il voto di Sigismondo* cit., pp. 348-349, che cita altre opere di Filarete, ipotizzando un suo contributo al progetto per l'architettura dell'interno di San Francesco.
- <sup>88</sup> MANSUELLI, *Le stele romane del territorio ravennate* cit., pp. 125-127.
- <sup>89</sup> In occasione delle nozze di Roberto Malatesta, nel 1475, l'arco viene descritto nelle fonti coeve 'ornato, et arricchito di statue, e ridotto, in forma trionfale', in S. DE MARIA, *L'arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichit  ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, a cura di PAOLA DELBIANCO, Rimini 1984, p. 448. Pare probabile che le statue fossero collocate sui risalti di trabeazione laterali.
- <sup>90</sup> A. MARKHAM SCHULZ, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997, pp. 62-63.
- <sup>91</sup> C. VICENTINI, scheda 39, in *Cosm  Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'et  di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara 2007-2008), Ferrara 2007, pp. 252-253.
- <sup>92</sup> F. TONIOLO, *La miniatura a Ferrara*, *ivi*, p. 113; EADEM, scheda 31, *ivi*, pp. 228-229. Su Matteo de' Pasti anche G. MARINI, schede 33-34, *ivi*, pp. 232-235.
- <sup>93</sup> Come faceva notare Howard Burns durante una visita all'edificio di qualche anno fa.
- <sup>94</sup> U. MIDDELDORF, *On the Dilettante Sculptor*, ora in *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, III, 1974-1979, Firenze 1981, pp. 191-202. Anche KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., pp. 255-256.
- <sup>95</sup> MIDDELDORF, *On the Dilettante Sculptor* cit., pp. 192-193.
- <sup>96</sup> I. BELLI BARSALI, *Agostino di Duccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 480-483; P. G. PASINI, *Agostino (di Antonio) di Duccio*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, I, Londra-New York 1996, pp. 455-457; KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., pp. 2-4.
- <sup>97</sup> H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. FIORE, Milano 1998, pp. 129-130.
- <sup>98</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, VIII 3, VIII 4, *L'architettura*, a cura di G. ORLANDI, P. PORTOGHESI, Milano 1966, pp. 680-681, 698-699. Sull'argomento, F. P. DI TEODORO, *Felicio Augustino, melior Traiano. Leon Battista Alberti, Il Tempio Malatestiano e l'antico: una fonte probabile*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di F. P. DI TEODORO, San Giorgio di Piano 2001, pp. 198-199.
- <sup>99</sup> ROBERTO VALTURIO, *De re militari*, XII 11, Parisiis 1534, p. 373.
- <sup>100</sup> M. BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 37-67. Anche M. BRANDIS, *La maniera tedesca. Eine Studie zum Historischen Verstandnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar 2002, pp. 62-77.
- <sup>101</sup> In TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 615.
- <sup>102</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*, XIII, 353.
- <sup>103</sup> KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., p. 213. Per i possibili effetti sulla devozione popolare, PASINI, *Il Tempio e la citt * cit., pp. 172-176.

- <sup>104</sup> *De re aedificatoria*, VII 13, VII 17, cit., pp. 626-627, 662-663.
- <sup>105</sup> V. M. SCHMIDT, *Statues, Idols and Nudity. Changing Attitudes to Sculpture from Early Christian Period to the Counter-Reformation*, in *Antiquity Renewed. Late Classical and Early Modern Themes*, a cura di Z. VON MARTELS, V. M. SCHMIDT, Lovanio 2003, p. 216.
- <sup>106</sup> PETRUCCI, *Potere, spazi urbani, scritture esposte* cit., pp. 90-92. Sulla somiglianza dei caratteri delle iscrizioni – che pure presentano differenze da arco ad arco, dovute probabilmente all'esecuzione – con quelli delle medaglie, G. MARDERSTEIG, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, in “Italia medievale e umanistica” II, 1959, p. 287; CASTIGLIONI, *Sulle labili orme di Matteo de' Pasti* cit., p. 35.
- <sup>107</sup> Sul progetto albertiano per l'iscrizione della torre dell'orologio, lettere di Ludovico Gonzaga a Luca Fancelli, 19 e 23 ottobre 1470, in *Carteggio di Luca Fancelli con Ludovico Federico e Francesco Gonzaga marchesi di Mantova*, a cura di P. CARPEGGIANI, A. M. LORENZONI, Mantova 1998, pp. 138-139.
- <sup>108</sup> *De re aedificatoria*, VIII 4, cit., pp. 692-695.
- <sup>109</sup> L. BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Firenze 2000, pp. 162-163. È stata avanzata l'ipotesi che Alberti e Sigismondo si siano incontrati l'anno precedente, in un'analoga occasione: M. PAVON, scheda III. 1.4, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. FIORE, A. NESSELRATH, catalogo della mostra (Roma 2005), Milano 2005, p. 297.
- <sup>110</sup> BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 131-132.
- <sup>111</sup> CHRISTOF THOENES, *Postille sull'architetto nel De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, atti del convegno (Mantova 1994), Firenze 1999, pp. 27-32. Anche BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 69-79.
- <sup>112</sup> La presenza a Firenze di Sigismondo nel 1436 è attestata in *Petriboni, Pagolo di Matteo - Matteo di Borgo Rinaldi, Priorista (1407-1459)*, a cura di J. A. GUTWIRTH, Roma 2001, p. 277 (segnalatori da Luca Boschetto). Un incontro nel 1439 è ipotizzato in J. RYKWERT, *I committenti e i loro edifici. Sigismondo Malatesta di Rimini e il Tempio Malatestiano*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. RYKWERT, A. ENGEL, catalogo della mostra (Mantova 1994), Milano 1994, p. 378.
- <sup>113</sup> A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, New York 2000, trad. it. *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma-Bari 2003, pp. 317-318; A. G. CASSANI, *Il principe e l'architetto*, in *Leon Battista Alberti architetto*, a cura di G. GRASSI, L. PATETTA, Firenze 2005, p. 160.
- <sup>114</sup> BIONDO FLAVIO, *Scritti inediti e rari*, Roma 1927, p. 159.
- <sup>115</sup> TIMOTEO MAFFEI, *Epistola, qua cunctos Italiae Principes exhortatur, quo suis copiis in Turcam quamprimum contendant, qui nuper Constantinopolitana urbe potitus est*, in *Thesaurus Anecdotorum Novissimum*, a cura di B. PEZ, P. HÜBER, 6.3, Augsburg 1729, col. 377. Del significato della deposizione di medaglie nelle fondazioni parla anche Filarete, ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato d'Architettura*, a cura di A. M. FINOLI e L. GRASSI, Milano 1972, p. 104 (codice Magliabechiano, c. 25v). Su uso e significato delle medaglie nelle corti italiane del XV secolo, D. GASPAROTTO, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello* cit., p. 327.
- <sup>116</sup> BIONDO FLAVIO, *Scritti inediti e rari* cit., p. 160.
- <sup>117</sup> L. SYSON, *Alberti e la ritrattistica*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. RYKWERT, A. ENGEL, cit., pp. 46-53; GASPAROTTO, *Pisanello e le origini della medaglia* cit., pp. 327-328.
- <sup>118</sup> Su Alberti e Ferrara, GRAFTON, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 249-296; F. CECCARELLI, *Leon Battista Alberti, gli Este e Ferrara*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. BULGARELLI, A. CALZONA, M. CERIANA, F. P. FIORE, catalogo della mostra (Mantova 2006-2007), Cinisello Balsamo 2006, pp. 244-253.
- <sup>119</sup> Sulla vicenda delle navi del lago di Nemi, P. PONTARI, *Alberti e Biondo: archeologia a Nemi*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento* cit., pp. 495-534, che cita il passo in questione a p. 522, dal manoscritto dell'*Italia illustrata* Vaticano Ottoboniano Latino 2369.
- <sup>120</sup> BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze* cit., p. 163.
- <sup>121</sup> Lettera trascritta in G. ZIPPEL, *Un umanista in villa*, in *Storia e cultura del Rinascimento italiano*, Padova 1979, pp. 285-287. Si vedano le considerazioni in L. BOSCHETTO, *Tra biografia e autobiografia. Le prospettive e i problemi della ricerca intorno alla vita di L. B. Alberti*, in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, atti del convegno (Genova 2004), Firenze 2008, pp. 113-114 nota 52.
- <sup>122</sup> G. PAVAN, *Leon Battista Alberti a Rimini. Considerazioni e aggiunte*, in “Studi romagnoli” XXVI, 1975, p. 382.
- <sup>123</sup> GIOVANNI DI M. PEDRINO DEPINTORE, *Cronica del suo tempo* cit., p. 280.
- <sup>124</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 94.
- <sup>125</sup> *Hesperis*, XIII, 343-348; *De re militari* XII 13, cit., pp. 382-383. C. MITCHELL, *Il Tempio Malatestiano*, in *Studi malatestiani* cit., pp. 80-81.
- <sup>126</sup> PETRUCCI, *Potere, spazi urbani, scritture esposte* cit., pp. 92-93; A. PONTANI, *Ancora sui Graeca di Ciriaco d'Ancona*, in “Quaderni di storia” XXII, 1996, n. 43, pp. 157-172; TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 364-372. F. MUCCIOLI, *Le epigrafi gemelle in lingua greca del Tempio Malatestiano*, in *Templum mirabile* cit., pp. 73-85.
- <sup>127</sup> MITCHELL, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 80-81.
- <sup>128</sup> P. G. PASINI, *Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology*, in “Studies in the History of Art” XXI, 1987, *Italian Medals*, a cura di J. G. POLLARD, p. 149.
- <sup>129</sup> M. BONA CASTELLOTTI, *Le medaglie*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini 2001), Milano 2001, p. 275.
- <sup>130</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 52.
- <sup>131</sup> Sui passi del *De re aedificatoria* che fanno riferimento a soggiorni romagnoli di Leon Battista, da ultimo A. TURCHINI, *Sigismondo e Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti* cit., pp. 420-422.
- <sup>132</sup> Documento in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 618. IDEM, *Sigismondo e Leon Battista Alberti* cit., p. 422. Sulle fortificazioni di Senigallia, M. BONVINI MAZZANTI, *La riedificazione di Senigallia*, in *Castel Sismondo, Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'arte militare del primo Rinascimento*, a cura di A. TURCHINI, atti del convegno, Cesena 2003, pp. 173-193.
- <sup>133</sup> *Cronaca delle cose occorse ne li anni 1450-1486* cit., pp. 16-17. Per l'identificazione di Ottaviano, DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., p. 364.

- <sup>134</sup> Sulle date di esecuzione, HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 131.
- <sup>135</sup> MARDERSTEIG, *Leon Battista Alberti* cit., p. 292. Vedi le puntualizzazioni di M. MEISS, *Toward a More Comprehensive Renaissance Palaeography*, in "The Art Bulletin" XLII, 1960, n. 2, pp. 109-110 nota 78.
- <sup>136</sup> La targa, mutila sui bordi, è stata ricollocata nel 1778, come segnala la scritta al di sotto. Altro esempio che presenta caratteri simili è l'epigrafe della rocca di Carignano, pubblicata in *Il potere, le arti, la guerra* cit., pp. 114-115, scheda di A. DONATI. Sulla rocca di Santarcangelo, M. MARINI, *Memorie storico-critiche della città di Santo Arcangelo*, Roma 1844, pp. 46-47; D. PALLONI, *I castelli di Sigismondo*, in *Il potere, le arti, la guerra* cit., pp. 95-96, con trascrizione dell'epigrafe, di cui non cita l'esemplare che ci interessa.
- <sup>137</sup> Il cronista sembra intendere che un'unica data celebrativa sia stata apposta nelle tre iscrizioni (*Cronaca delle cose occorse ne li anni 1450-1486* cit., p. 17). In quella di Santarcangelo – come nelle altre della rocca, ancora visibili ed eseguite da mano diversa – compare il 1447 e non il 1450.
- <sup>138</sup> Sulle miniature, O. PÄCHT, *Giovanni da Fano's Illustrations for Basinio's Epos Hesperis*, in "Studi Romagnoli" II, 1951, pp. 91-111; F. LOLLINI, *La decorazione libraria per i Malatesta nel xv secolo: un panorama generale*, in *Il potere, le arti, la guerra* cit., pp. 57-61; IDEM, scheda 125, *ivi*, p. 312; F. P. FIORE, scheda 34, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., p. 314. Sul procedere dei lavori, TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 213-217; CASSANI, *Il principe e l'architetto* cit., pp. 175-183.
- <sup>139</sup> LOLLINI, *L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano* cit., pp. 455-456.
- <sup>140</sup> A. G. CASSANI, *Il disegno scomparso. Note sulla lettera a Matteo de' Pasti, 18 novembre [1454]*, in "Albertiana" II, 1999, p. 273. Lettera trascritta in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 625.
- <sup>141</sup> MEISS, *Toward a More Comprehensive Renaissance Palaeography* cit., pp. 103, 109-110 nota 78. Anche SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 244-248.
- <sup>142</sup> Come si desume dal rilievo di Andrea Ugolini in *Il Tempio della meraviglia* cit., tavola allegata.
- <sup>143</sup> *De re aedificatoria*, VII 11, VIII 6, IX 3, cit., pp. 612-613, 722-723, 796-797.
- <sup>144</sup> Sugli accorgimenti illusionistici delle architetture albertiane, BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 60-65, 187-206. Il fregio con l'iscrizione sulla facciata di Santa Maria Novella poggia su due modanature che lo sollevano sull'architrave. Peraltro tutta la parte superiore della facciata si innalza su una sorta di zoccolo. Si veda il rilievo in R. TAVERNOR, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven-Londra 1998, p. 105.
- <sup>145</sup> BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., p. 132.
- <sup>146</sup> GRILLINI, *I materiali lapidei del Tempio Malatestiano* cit., pp. 145-146; A. UGOLINI, *Disposizioni costruttive e 'pratico rilievo'. Note a margine dei nuovi rilievi (1992-2000)*, in *Il Tempio della meraviglia* cit., pp. 89-90.
- <sup>147</sup> R. KRAUTHEIMER, T. KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1990, 4a ed., p. 258; A. BRUSCHI, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti*, in "Palladio" XXV, 1978, 1, p. 18.
- <sup>148</sup> Lettera del 18 novembre 1454, in LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. GRAYSON, III, Bari 1973, p. 292.
- <sup>149</sup> Considerazioni generali sul tema in H. LORENZ, *Zur Architektur L. B. Albertis: die Kirchenfassaden*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" XXIX, 1976, pp. 68-69.
- <sup>150</sup> *De re aedificatoria*, VII 11, cit., pp. 616-617.
- <sup>151</sup> CICERONE, *De oratore*, III 180, a cura di E. NARDUCCI, Milano 1994, pp. 702-703.
- <sup>152</sup> K. ZEITLER, *Architektur als Bild und Bühne. Zeichnungen der Bramante- und Michelangelo-Nachfolge aus dem Atelierbestand des Alessandro Galli Bibiena*, Monaco 2004, pp. 80-81.
- <sup>153</sup> La singolarità della presenza dei tondi e delle semicolonne nel monumento antico, che identificano univocamente il modello albertiano, è sottolineata in RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 256, 300 nota 9.
- <sup>154</sup> *Ivi*, p. 280.
- <sup>155</sup> *De re aedificatoria*, VIII 6, cit., pp. 718-719.
- <sup>156</sup> Sulla datazione, C. GRAYSON, *An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti - November 18, 1454*, ora in *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di P. CLAUT, Firenze 1998, p. 160.
- <sup>157</sup> *De re aedificatoria*, VII 13, cit., pp. 626-627.
- <sup>158</sup> M. BULGARELLI, scheda 36, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 315-316.
- <sup>159</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 276, 280, che suggerisce anche la possibilità che Alberti conoscesse una fonte antica come l'Arco di Augusto a Perugia.
- <sup>160</sup> LORENZ, *Zur Architektur L. B. Albertis* cit., p. 72 nota 40.
- <sup>161</sup> LEONARDO BRUNI, *Epistularum Libri VIII*, a cura di L. MEHUS, I, Firenze 1741, pp. 76-77. Sulla fortuna dell'Arco, DE MARIA, *L'arco di Rimini nel Rinascimento* cit., pp. 443-458.
- <sup>162</sup> Su San Marco e l'architettura di Alberti, M. BULGARELLI, *Alberti a Mantova. Divagazioni intorno a Sant'Andrea*, in "Annali di architettura" XV, 2003, pp. 21-23; IDEM, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 144-151.
- <sup>163</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 869-870.
- <sup>164</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 352.
- <sup>165</sup> TURCHINI, *Sigismondo e Leon Battista Alberti* cit., p. 413.
- <sup>166</sup> P. DAVIES, *Observations on Alberti's Attitude to Late Medieval Architecture*, in *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, a cura di L. GOLDEN, Oxford 2001, pp. 45-46.
- <sup>167</sup> Si vedano le numerose proposte di completamento in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 932-957. CASSANI, *Il disegno scomparso* cit., pp. 268-269. Sul disegno di Sangallo, U1048Ar, C. JOBST, scheda in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, II, *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, a cura di C. L. FROMMEL, N. ADAMS, Cambridge-Londra 2000, p. 196. F. P. FIORE, scheda 38, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., p. 317.

- <sup>168</sup> DAVIES, *Observations on Alberti's Attitude* cit., p. 46.
- <sup>169</sup> Trascrizione in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 622. La ricostruzione della vicenda offerta da Ricci si trova in RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 256-259.
- <sup>170</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 622.
- <sup>171</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 257; HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 123.
- <sup>172</sup> *Grande dizionario della lingua italiana, e Vocabolario della lingua italiana, sv cortina*.
- <sup>173</sup> Sui materiali nella cappella, GRILLINI, *I materiali lapidei del Tempio Malatestiano* cit., p. 151. Sullo stato dei lavori è importante la lettera di Pietro de' Gennari a Sigismondo del 18 dicembre 1454, in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 624.
- <sup>174</sup> H. S. ETTLINGER, *The Sepulchre on the Façade: A Re-evaluation of Sigismondo Malatesta's Rebuilding of San Francesco in Rimini*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LIII, 1990, pp. 133-143; HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 115-132.
- <sup>175</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 624.
- <sup>176</sup> *Il Tempio della meraviglia* cit., p. 314.
- <sup>177</sup> G. RAVAIOLI, *Una nuova effigie di Sigismondo nel Tempio Malatestiano*, in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi*, Faenza 1952, pp. 183-186. Sul tondo, A. ZANOLI, scheda 88, in *Il potere, le arti, la guerra* cit., pp. 250-251; M. CAMPIGLI, scheda 32, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 280-281.
- <sup>178</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 116.
- <sup>179</sup> F. P. FIORE, scheda 33, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., p. 312.
- <sup>180</sup> M. BULGARELLI, scheda 37, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 316-317.
- <sup>181</sup> D. PISANI, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia 2009, p. 20.
- <sup>182</sup> DAVIES, *Observations on Alberti's Attitude* cit., p. 46.
- <sup>183</sup> BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 9-35, 69-79.
- <sup>184</sup> Sul mausoleo come fonte per San Francesco, RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 281, 309 nota 63. Sull'edificio albertiano di Rimini letto come architettura antica e adriatica, "esarcale", BRUSCHI, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti* cit., p. 25.
- <sup>185</sup> *De re aedificatoria*, I 8, cit., pp. 58-59.
- <sup>186</sup> BIONDO FLAVIO, *Italy Illuminated (Italia illustrata)*, a cura di J. A. WHITE, Cambridge-Londra 2005, pp. 298-300.
- <sup>187</sup> *Hesperis*, XIII, 350-351.
- <sup>188</sup> *De re aedificatoria*, VI 13, cit., pp. 520-521. Sul concetto di ornamento nel trattato: BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 9-35.
- <sup>189</sup> Sulla collocazione delle semicolonne, LORENZ, *Zur Architektur L. B. Albertis* cit., pp. 74-75.
- <sup>190</sup> *De re militari*, X 1, cit., p. 207.
- <sup>191</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 156-158. Sul rilievo dell'*Arca degli Antenati* come trionfo di Scipione, KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., pp. 413-432.
- <sup>192</sup> JONES, *The Malatesta of Rimini and the Papal State* cit., pp. 207-209; ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 33-34.
- <sup>193</sup> Documento trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 612.
- <sup>194</sup> D. GARATTONI, *Il Tempio Malatestiano. Leggenda e realtà*, Rocca San Casciano 1951. Rassegne degli studi sull'edificio in G. PASINI, *Cinquant'anni di studi sul Tempio Malatestiano* cit., pp. I-XXXII; KOKOLE, *Agostino di Duccio* cit., pp. 128-147.
- <sup>195</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., p. 206.
- <sup>196</sup> JONES, *The Vicariate of the Malatesta of Rimini* cit., pp. 330-333.
- <sup>197</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., p. 47.
- <sup>198</sup> J. WOODS-MARSDEN, *How Quattrocento Princes Used Art: Sigismondo Pandolfo Malatesta of Rimini and cose militari*, in "Renaissance Studies" III, 1989, n. 4, pp. 395-397.
- <sup>199</sup> *Ivi*, p. 394. Sul castello, A. TURCHINI, *Sigismondo Pandolfo Malatesta e Castel Sismondo*, in *Castel Sismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, a cura di C. TOMASINI PIETRAMELLARA, A. TURCHINI, Rimini 1985, pp. 151-218.
- <sup>200</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., p. 33. In una pergamena recentemente ritrovata nel *sepulchrum* dell'altare della cappella di San Sigismondo il signore viene definito *constructor et hedificator*, M. C. ANTONI, *1452, 1 maggio. La pergamena ritrovata*, in *Templum mirabile* cit., pp. 194-197. Più in generale, C. SMITH, J. F. O'CONNOR, *Building the Kingdom. Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice*, Tempe-Turnhout 2006, p. 269.
- <sup>201</sup> Per quanto precede, ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 92-99; WOODS-MARSDEN, *How Quattrocento Princes Used Art* cit., pp. 390-397. Anche EADEM, *Images of Castles in the Renaissance: Symbols of "Signoria" / Symbols of Tyranny*, in "Art Journal" XLVIII, 1989, n. 2, pp. 131-133.
- <sup>202</sup> *De re militari*, XII 2, XII 13, cit., pp. 360-362, 381-383.
- <sup>203</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 349-411.
- <sup>204</sup> Su Valturio e la sua opera, A. F. MASSERA, *Roberto Valturio "omnium scientiarum doctor et monarcha" (1405-1475)*, ora in *La cultura letteraria nelle corti dei Malatesti*, a cura di A. PIROMALLI, Rimini 2002, pp. 213-248.
- <sup>205</sup> *De re militari*, XII 6, cit., pp. 356-358.
- <sup>206</sup> *Ivi*, XII 11, cit., p. 373; *De bello iudaico*, VII, 5. Il confronto fra testo e immagine antichi verrà di lì a poco esplicitamente istituito da Biondo Flavio nella *Roma Triumphans*: BIONDO FLAVIO, *Roma trionfante*, Venezia 1549, p. 362v.
- <sup>207</sup> *De re militari*, XII 11, cit., pp. 372-373.
- <sup>208</sup> S. DE MARIA, *Archeologia e cultura antiquaria in Romagna al tempo di Melozzo*, in *La cultura umanistica a Forlì fra Biondo e Melozzo*, a cura di L. AVELLINI, L. MICHELACCI, atti del convegno (Forlì 1994), Bologna 1997, pp. 123-124.

- <sup>209</sup> *De re militari*, XII 11, cit., p. 373.
- <sup>210</sup> C. SYNDIKUS, *Porta und Arcus - Stadttor und Triumphbogen bei Alberti*, in *Leon Battista Alberti. Humanist Architekt Kunsttheoretiker*, a cura di J. POESCHKE, C. SYNDIKUS, atti del convegno (Münster 2004), Münster 2007, p. 257.
- <sup>211</sup> *De re aedificatoria*, VIII 6, VIII 4, cit., pp. 716-717, 698-699. SYNDIKUS, *Porta und Arcus* cit., pp. 256-278.
- <sup>212</sup> *De re militari, praefatio*.
- <sup>213</sup> Documento trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 621. Sull'argomento, S. KOKOLE, *Cognitio formarum and Agostino di Duccio's Reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, a cura di C. DEMPSEY, atti del convegno (Firenze 1994), Bologna 1996, pp. 177-206.
- <sup>214</sup> IDEM, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano* cit., pp. 413-432.
- <sup>215</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., p. 185.
- <sup>216</sup> Qualche cenno in LORENZ, *Zur Architektur L. B. Albertis* cit., p. 73.
- <sup>217</sup> *Ivi*, p. 71 e nota 36, che fa notare come anche il ponte di Tiberio sia costruito con pietra d'Istria.
- <sup>218</sup> Per i miti su Rimini romana, ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 73-80. Sull'arco emblema del Comune, P. G. PASINI, *Fortuna e immagini dell'Arco riminese. Appunti per una storia dell'Arco di Augusto e del suo contesto*, in *L'arco d'Augusto. Significati e vicende di un grande segno urbano*, a cura di P. L. FOSCHI, P. G. PASINI, Rimini 1998, pp. 64-66.
- <sup>219</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 67.
- <sup>220</sup> *De re militari*, XII 13, cit., pp. 381-382.
- <sup>221</sup> ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince* cit., pp. 173-187; WOODS-MARSDEN, *How Quattrocento Princes Used Art* cit., pp. 390-392.
- <sup>222</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 123.
- <sup>223</sup> O. DELUCCA, *Cantieri riminesi nel XV secolo*, in *Castel Sismondo, Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'arte militare del primo Rinascimento* cit., pp. 153-154.
- <sup>224</sup> DE MARIA, *Archeologia e cultura antiquaria in Romagna* cit., p. 123.
- <sup>225</sup> DAVIES, *Observations on Alberti's Attitude* cit., p. 47.
- <sup>226</sup> Documento in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 622.
- <sup>227</sup> *De re aedificatoria*, VII 8, cit., pp. 586-587. Si veda A. VISCOGLIOSI, scheda 44, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 324-325.
- <sup>228</sup> *De re aedificatoria*, VII 6, cit., pp. 564-565.
- <sup>229</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 126-129; VISCOGLIOSI, scheda 44 cit., p. 324. Anche H. BURNS, *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del convegno (Firenze 1977), Firenze 1980, p. 116.
- <sup>230</sup> *De re aedificatoria*, VIII 6, cit., pp. 718-723.
- <sup>231</sup> Una situazione pressoché identica è registrata nella sezione sulla facciata di Andrea Ugolini, in *Il Tempio della meraviglia* cit., tavola allegata, e in quella di Josef Frank, eseguita all'inizio del secolo scorso, pubblicata in F. P. FIORE, *Tempio Malatestiano - 1453-1454 e seguenti*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., p. 294.
- <sup>232</sup> *De re aedificatoria*, IX 10, cit., pp. 856-857.
- <sup>233</sup> *Ivi*, VII 6, VII 7, cit., pp. 566-570. Sul fusto delle semicolonne, SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 185-186, che però nelle sue considerazioni sulle proporzioni si rifà a un rilievo a quanto pare inesatto.
- <sup>234</sup> *De re aedificatoria*, VII 9, cit., pp. 598-599.
- <sup>235</sup> *Ivi*, VII 9, pp. 602-603.
- <sup>236</sup> *Ivi*, VII 9, pp. 596-597. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 210.
- <sup>237</sup> DESIDERIO SPRETI [1414-1474], *De amplitudine, vastatione et instauratione urbis Ravennae*, I, Venezia 1588, p. 8.
- <sup>238</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., p. 129.
- <sup>239</sup> BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 37-67, 187-194.
- <sup>240</sup> Sul portale, SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 261-264.
- <sup>241</sup> Soluzione di cui si serve Agostino di Duccio sui fianchi del portale gemino dell'Oratorio di San Bernardino a Perugia, evidentemente memore anche del portale di San Francesco, HESSE, *Die Fassade des Oratoriums San Bernardino* cit., p. 65.
- <sup>242</sup> Un disegno associabile alle porte del palazzo di Diocleziano a Spalato si trova in uno dei taccuini di Jacopo Bellini, DEGENHART, SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen* cit., t. II, *Venedig. Jacopo Bellini*, b. 6, pp. 549-550 (kat. 724). È probabile che altri ne circolassero a Venezia, si veda anche nota 71.
- <sup>243</sup> GIOVANBATTISTA COSTA, *Descrizione delle cose più notabili contenute nel Tempio di San Francesco di Rimini*, in CARLO GIUSEPPE FOSSATI, *Le temple de Malateste de Rimini. Architecture de Leon Baptiste Alberti de Florence*, Foligno 1794, pp. 44-45. RAFFAELE ADIMARI, *Sito riminese* cit., II, p. 59; PASINI, *Il Tempio e la città* cit., pp. 167-168.
- <sup>244</sup> JOBST, scheda in *The Architectural Drawings* cit., p. 196 (U 1048 Av).
- <sup>245</sup> Sul reimpiego dei materiali lapidei, RICCI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 214. Sul modello ravennate, M. HORSTER, *Brunelleschi und Alberti in Ihrer Stellung zur Römischen Antike*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" XVII, 1973, n. 1, p. 51.
- <sup>246</sup> Sull'uso dello schema a tre colori, C. SMITH, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. RYKWERT, A. ENGEL, cit., pp. 196-215. Sugli intarsi dipinti, A. M. IANNUCCI, *L'ultimo restauro del Tempio Malatestiano*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 306-310.
- <sup>247</sup> SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 261-264.

- <sup>248</sup> *Il Tempio della meraviglia* cit., pp. 256-258.
- <sup>249</sup> *Hesperis*, VIII, 314-370.
- <sup>250</sup> Soluzione analizzata in P. PORTOGHESI, *Il Tempio Malatestiano*, Firenze 1965, p. n. n.; e in SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 36-37.
- <sup>251</sup> Un'analisi di questi elementi in SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament* cit., pp. 233-236. Fra gli studiosi che attribuiscono queste decorazioni a Matteo de' Pasti, M. SALMI, *Il Tempio Malatestiano di Rimini*, in "Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca", N. S., I, 1951-1952, p. 66.
- <sup>252</sup> DI TEODORO, *Felicio Augusto, melior Traiano* cit., pp. 197-215. Il disegno di Giuliano è pubblicato in S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 144 (f. 71v), dove tuttavia la base viene assegnata alla Basilica Emilia.
- <sup>253</sup> C. L. RAGGHIANI, *Tempio Malatestiano*, 2, in "Critica d'arte", 1965, n. 74, p. 28.
- <sup>254</sup> In ALBERTI, *Opere volgari* cit., p. 291.
- <sup>255</sup> *Ibidem*.
- <sup>256</sup> F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma 1979, p. 267.
- <sup>257</sup> È stato ipotizzato che l'espressione 'due larghezze alte' sia la trasposizione, esagerata, di un'opinione ricevuta a voce da Matteo de' Pasti, H. SAALMAN, *Alberti's Letter to Matteo de' Pasti Revisited*, in *Architectural studies in memory of Richard Krautheimer*, a cura di C. L. STRIKER, Mainz 1996, p. 147 nota 7.
- <sup>258</sup> SMITH, O'CONNOR, *Building the Kingdom* cit., pp. 8, 10.
- <sup>259</sup> Su queste questioni, FIORE, *Tempio Malatestiano* cit., p. 294. Nella pala dell'Adorazione dei Magi, che Domenico Ghirlandaio dipinge con aiuti fra il 1485 e il 1488 per la chiesa dell'Ospedale degli Innocenti, compare una chiesa ad aula – con facciata sormontata da timpano e pareti scandite da paraste alternate a bifore – affiancata da una grande rotonda cupolata. La cupola è emisferica, illuminata da una lanterna brunelleschiana su colonnine, mentre le pareti sottostanti presentano finestre ad arco inquadrato da paraste su due livelli. La cornice intermedia della rotonda è la prosecuzione di quella alla sommità del corpo longitudinale. Nonostante questa continuità di forme, si ha l'impressione che la rotonda sia posta a fianco della parte presbiteriale della chiesa. Tuttavia sembra probabile che si tratti di una restituzione di fantasia – accentuatamente antiquaria – del complesso dell'Annunziata. E non si può escludere che Ghirlandaio abbia maneggiato disegni relativi al progetto per San Francesco, che circolano a Firenze precocemente, come testimonianze un disegno nello *Zibaldone* di Bonaccorso Ghiberti. Da ricordare anche il possibile precedente dell'impianto composito di San Giovanni a Carbonara a Napoli, ammesso che Alberti lo conoscesse: R. SABATINO, *La "fravica dela ecclesia reale de sancto juanne a carvonare" in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano*, in "Napoli nobilissima" III, 2002, nn. 3-4, pp. 135-152.
- <sup>260</sup> Per gli scavi, A. TOSI, *Alcune note sul tempio Malatestiano*, in "La Romagna" XVI, 1927, nn. 2-3, pp. 21-24; PASINI, *Cinquant'anni di studi sul Tempio Malatestiano* cit., pp. VIII-X; TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 300-303.
- <sup>261</sup> F. P. FIORE, scheda 35, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 314-315.
- <sup>262</sup> Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi, ms. 630, c. 126r; Bodleian Library, Oxford, ms. Canonicus Classicus Latinus 81, c. 137r. Nell'esemplare della Vaticana è presente una sorta di pulvino, come se il miniaturista avesse ommesso i tratti inferiori della trabeazione, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 6043, c. 133v.
- <sup>263</sup> R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of the Humanism*, Londra 1962 (1a ed. 1949), trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, 3a ed., p. 48. Sulle proporzioni della facciata eseguita, C. L. RAGGHIANI, *Tempio Malatestiano*, 1, in "Critica d'arte" XII, 1965, n. 71, pp. 25-26.
- <sup>264</sup> SALMI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 66.
- <sup>265</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 92-115.
- <sup>266</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari* cit., p. 292.
- <sup>267</sup> *Ibidem*.
- <sup>268</sup> Documento in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 625. Su mastro Alvise, DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., pp. 295-304. Un'approfondita analisi della questione della copertura in HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., pp. 97-115, da prendere con cautela.
- <sup>269</sup> SALMI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 68; SAALMAN, *Alberti's Letter to Matteo de' Pasti* cit., p. 149 nota 22. Sugli aspetti tecnici, M. PIANA, *La carpenteria lignea veneziana nei secoli XIV e XV*, in *L'architettura gotica veneziana*, a cura di F. VALCANOVER, W. WOLTERS, atti del convegno (Venezia 1996), Venezia 2000, pp. 78-81.
- <sup>270</sup> M. CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. PIANA, W. WOLTERS, Venezia 2003, p. 61.
- <sup>271</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 625.
- <sup>272</sup> M. PIANA, *I manti plumbei nella Venezia del Rinascimento*, in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, a cura di E. AVAGNINA, G. BELTRAMINI, Venezia 2004, pp. 270-271.
- <sup>273</sup> BERNARDO RUCCELLAI, *De urbe Roma*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di G. TARTINI, II, Firenze 1770, coll. 1005-1006. Su Bernardo e Alberti, BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 198-200.
- <sup>274</sup> BIONDO FLAVIO, *Roma restaurata, et Italia illustrata*, Venezia 1548, III 64, p. 56v.
- <sup>275</sup> *De re aedificatoria*, III 15, I 11, cit., pp. 252-253, 74-75.
- <sup>276</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna libri*, in *Opere volgari*, II, cit., pp. 160-161. SMITH, *Leon Battista Alberti e l'ornamento* cit., p. 200.
- <sup>277</sup> SMITH, O'CONNOR, *Building the Kingdom* cit., p. 250.
- <sup>278</sup> Pubblicato in C. SMITH, scheda 49, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. MILLON, V. MAGNAGO LAMPUGNANI, catalogo della mostra (Venezia 2004), Milano 2004, p. 458. F. P. FIORE, scheda 33, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., p. 312.
- <sup>279</sup> FIORE, *Tempio Malatestiano* cit., p. 295.
- <sup>280</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 625.



- <sup>281</sup> FIORE, *Tempio Malatestiano* cit., p. 292.
- <sup>282</sup> DELUCCA, *Artisti a Rimini* cit., pp. 360-361. CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa* cit., pp. 61-62.
- <sup>283</sup> ALBERTI, *Opere volgari* cit., p. 292.
- <sup>284</sup> HOPE, *The Early History of the Tempio Malatestiano* cit., p. 114, che cita fra i precedenti medievali la cattedrale di Verona.
- <sup>285</sup> H. SAALMAN, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, University Park-Londra 1993, pp. 147-152. Il fatto che Giannozzo Manetti accenni alla presenza di oculi nella descrizione del San Pietro di Niccolò V, riferendosi a un progetto di Bernardo Rossellino, è un esempio ulteriore della vitalità di questa tradizione fiorentina, GIANNOZZO MANETTI, *Vita di Nicolò V*, a cura di A. MODIGLIANI, Roma 1999, p. 147.
- <sup>286</sup> ALBERTI, *Opere volgari* cit., pp. 292-293.
- <sup>287</sup> *De re aedificatoria*, VII 3, cit., pp. 546-547.
- <sup>288</sup> *De lingua latina*, V, 65-66, in MARCO TERENCE VARRONE, *Opere*, a cura di A. TRAGLIA, Torino 1974, pp. 92-95.
- <sup>289</sup> *Ivi*, V, 64, pp. 90-91.
- <sup>290</sup> VITRUVIO, *De architectura*, 1.2.5, a cura di P. GROS, Torino 1997, pp. 28-29.
- <sup>291</sup> G. TORTELLI, *Roma antica*, ed. a cura di L. CAPODURO, Roma 1999, p. 72.
- <sup>292</sup> RUCCELLAI, *De urbe Roma* cit., col. 1005. In tutti gli incunaboli della *Naturalis Historia* che ho avuto modo di controllare – tre delle quindici edizioni quattrocentesche (Venezia 1469, *editio princeps* con curatore anonimo, xxxvi, 102; Roma 1470, curata da Giovanni Andrea de Bussi, nella copia posseduta dal cardinal Bessarione, Venezia, Biblioteca Marciana, inc. 102, priva di numerazione; Venezia 1483, curata da Filippo Beroaldo, xxxvi, 15) e la traduzione in volgare di Cristoforo Landino (Venezia 1476, xxxvi, 15) – compare il riferimento al culto di Giove Ultore (xxxvi, 102, delle edizioni moderne).
- <sup>293</sup> M. BIFFI, *La terminologia tecnica dell'Alberti tra latino e volgare*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento* cit., p. 669.
- <sup>294</sup> *Ivi*, pp. 663-670. Anche G. PATOTA, *Sulla lettera a Matteo de' Pasti del 18 novembre 1454 e su altri autografi volgari albertiani*, in *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma 1999, pp. 127-144.
- <sup>295</sup> R. FUBINI, A. MENCI GALLORINI, *L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione*, in "Rinascimento" XII, 1972, p. 72. Sulla questione, L. BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze* cit., pp. 95-97; N. PAGLIARA, *Costruzione e strutture nel De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 172-174.
- <sup>296</sup> SAALMAN, *Alberti's Letter to Matteo de' Pasti* cit., p. 149 nota 24.
- <sup>297</sup> Trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 624.
- <sup>298</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, e *Vocabolario della lingua italiana*, sv stile.
- <sup>299</sup> FIORE, *Tempio Malatestiano* cit., p. 290.
- <sup>300</sup> TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., pp. 217-225; A. G. CASANI, *Il principe e l'architetto* cit., pp. 175-183.
- <sup>301</sup> Trascritto in TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano* cit., p. 657. Una descrizione degli apparati in S. DE MARIA, *L'arco di Rimini nel Rinascimento* cit., pp. 447-450.

