



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in
Storia dell'Arte

***Una piazza sull'acqua:
Brunelleschi architetto "urbano" e il progetto per Santo Spirito a Firenze***

Relatrice:

Prof.ssa Ludovica Galeazzo

Laureanda: Anna De Venz

Correlatrice:

Prof.ssa Elena Svalduz

Matricola: 2057770

Anno Accademico:

2022/2023

E nel Viaggio: la Luce

*È questo
il viaggio che racchiude tutti i viaggi: la vita*

*[Così immensa e tangibile oramai
- ma in vero estranea e incomprensibile]*

*È questo il viaggio che simboleggia l'amore
la fiducia,
la stima,
l'esempio: l'alleanza di essere umani e vicini*

*Vicini nello stesso cammino
nel vaticinio di chi sa: fra scalate e discese
costantemente alle prese con turbamenti
e poi momenti di quiete*

*È questo il viaggio
nella grande marea del sentire
che muta - a seconda delle fasi lunari
e del loro repentino fluire,
degli anni e le spire
- che passano e lasciano tracce*

*È nell'abbraccio il viaggio
nel bacio
nella stretta di mano
nell'assenza d'invidia
nel bene per l'altro
nella preghiera per chi crede
nello sguardo per chi tace.*

*È in questa via sterrata che ho trovato il sostegno
e in lei ripercorro ogni mio passo;
mi vedo diversa nel tempo
- riemmersa da viaggi senza confini -
anzitempo mi congedo con la mia giovinezza
grata per ogni carezza ricevuta.*

Anna De Venz

*A chi ha sostenuto ogni mio passo
senza fare rumore,
senza mai dimenticarsi dell'amore.*

Indice

Premessa

Introduzione

I. Firenze, Roma, il Veneto e i territori malatestiani: vita e viaggi di un architetto poliedrico

- 1.1 *La vita, i primi passi nell'arte e le teorie architettoniche*
- 1.2 *L'esperienza a Roma, lo studio dell'antichità e dell'architettura medievale*
- 1.3 *Il viaggio come studio: gli itinerari di Brunelleschi in Toscana, Veneto e nei territori malatestiani*
- 1.4 *Brunelleschi primo architetto "alla moderna"*
- 1.5 *Una struttura «sì grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire chon sua ombra tutti e popoli toscani»*
- 1.6 *Sperimentazioni urbane: le fabbriche architettoniche in dialogo con la città*
- 1.7 *La fortuna critica*

II. Il quartiere fiorentino di Santo Spirito in età moderna: spinte di rinnovamento e centralizzazione

- 2.1 *Oltrarno e il quartiere di Santo Spirito: impianto urbano, direttrici viarie e tessuto socio-economico*
- 2.2 *Firenze e l'Oltrarno nella cartografia moderna*
- 2.3 *Idee e progetti per la fabbrica architettonica*
- 2.4 *Le fasi del cantiere e le modifiche dei continuatori*
- 2.5 *L'«ingegno tanto elevato» e il riorientamento di piazza Santo Spirito*
- 2.6 *San Frediano e Ognissanti: chiese che guardano l'Arno*
- 2.7 *"Come sarebbe stato se": il progetto urbano non realizzato*

III. Il progetto brunelleschiano per una piazza sull'acqua: i riferimenti antichi, medievali e contemporanei

- 3.1 *Roma e il rapporto con il Tevere: il porto di Ripetta e la chiesa di Santa Maria in Posterula*
- 3.2 *Pisa e le chiese romaniche sull'Arno: San Paolo a Ripa d'Arno e Santa Maria della Spina*
- 3.3 *Venezia città d'acqua: il bacino marciano e il tessuto urbano lagunare*
- 3.4 *La sintesi brunelleschiana*

Conclusioni

Appendice iconografica

Bibliografia e sitografia

Premessa

Questa tesi nasce da un seminario svolto durante il corso di *Storia della città e del territorio* nell'anno accademico 2021/2022. In quell'occasione ci era stato chiesto di scegliere una città, o una porzione di essa, e di costruirne una ricerca originale, approfondita e “sentita”, puntando l'attenzione sulle principali modifiche urbane avvenute in un determinato periodo storico. La mia scelta era allora ricaduta su Firenze, città a cui sono molto legata per diverse ragioni: innanzitutto perché ne sono profondamente innamorata, poi perché ho avuto la fortuna – anche se per pochi mesi – di viverne i luoghi e, infine, perché avendo per me rappresentato (per un lungo periodo storico) il ritratto iconico di “città ideale”, credo che raccolga in sé una complessità urbana, architettonica e artistica fonte di innumerevoli spunti di ricerca.

Si è così delineato, grazie anche ai preziosi consigli delle docenti Ludovica Galeazzo ed Elena Svalduz, un progetto inerente l'area di Santo Spirito, uno dei quattro quartieri storici principali di Firenze, l'unico ubicato nella zona di Oltrarno. L'abitato, il complesso architettonico agostiniano e la figura di Brunelleschi sono tutti temi ampiamente investigati, tanto che la bibliografia consultata nel mio percorso di scrittura non può necessariamente essere considerata esaustiva. Avendo però preso in considerazione i più importanti studiosi che in tempi più o meno recenti se ne sono interessati, spero di essere riuscita a riassumerne le riflessioni più cogenti, costruendo una sintesi che delinei la figura, l'ingegno e l'innovazione di Brunelleschi e focalizzando l'attenzione sul carattere “urbano” della sua opera. Mi sono per questo concentrata sul progetto originario che l'architetto aveva in serbo per Santo Spirito, una piazza che doveva sovvertire i canoni secolari dell'impianto urbano fiorentino per abbracciare sontuosamente le acque impetuose dell'Arno. Molto è stato scritto in merito alla fabbrica architettonica ma di contro mancano studi che si siano occupati dei possibili modelli ai quali l'architetto si ispirò o si rifece per ideare una nuova basilica cui anteporre una vasta piazza affacciata direttamente sull'acqua. In questa tesi di ricerca ho voluto dunque proporre alcune ipotesi in merito, analizzando i territori che lui stesso visitò durante i suoi numerosi spostamenti, a partire da Firenze e dalla Toscana che gli diedero i natali, passando poi per la prediletta Roma, per approdare infine in Veneto e nei territori malatestiani, celebri tappe dei suoi viaggi di studio.

Con l'auspicio che questo elaborato possa risultare originale nella sua semplicità e utile a chi si approccerà ai medesimi studi in futuro, in particolare a giovani studenti e studentesse, termino questa premessa con una poesia, per me passaggio necessario e consueto di ogni mio lavoro, e auguro buona lettura a chi incontrerà il mio scritto sulla via.

I versi che seguono e che torneranno in diversi passaggi e concetti della tesi, raccontano la mia versione di città ideale, ma tangibile, esistente e riconoscibile, e non posso non ammettere che sono stati ispirati proprio da Firenze.

*Città ideale è raziocinio
continuo tirocinio di pensieri e soluzioni,
vaticinio - di forme inesprese, pressoché perfette
: ordinate, pulite, circospette.
La città ideale trasuda vita dalla calce,
racconta di epoche definite e definitivamente trascorse
denuda preconetti sterili,
combina l'utile al dilettevole, funziona, resiste.
La città ideale è opera d'arte per lo sguardo
pace e ristoro per l'animo,
solievo per il pellegrino,
longevo esempio di cura ed etimo.
Città ideale è riparo
è luogo che accoglie e ripone attenzione
è una tale maestosa collezione di linee, colori, voci, volumi ed origini,
di margini che non sono confini -
volti ad esaltare il concetto dell'abitare
- dignitosamente - insieme.*

*Città ideale è sopravvivenza
agli ingenti sovvertimenti del tempo*

Anna De Venz

Introduzione

Il titolo di questo elaborato, *Una piazza sull'acqua: Brunelleschi architetto "urbano" e il progetto per Santo Spirito a Firenze*, contiene in sé le parole chiave che delineano i punti fondamentali toccati da questo lavoro.

Il primo capitolo si concentra sulla vita poliedrica e dinamica di Filippo Brunelleschi, indagato in particolare come architetto "urbano" della prima età moderna e su quella che fu la sua vasta opera nella Firenze rinascimentale in qualità di rinnovatore tanto di architetture che del tessuto cittadino. Si aggiunge poi l'analisi della sua figura intesa nel senso moderno del termine: ho preso infatti in esame come sia cambiato il ruolo del capomastro di cantiere quando si iniziò a riconoscerne la valenza intellettuale del progetto, dello sforzo creativo e delle teorie alla base. Mi sono poi soffermata sull'analisi dei numerosi viaggi che egli compì nei suoi quasi settant'anni di vita: dalla ventennale spola a Roma, ai più inediti itinerari verso il nord-est d'Italia. Segue una doverosa analisi di quella che è certamente considerata la sua opera inimitabile, la cupola di Santa Maria del Fiore, seguita da una più puntuale riflessione su alcuni edifici costruiti nel corso dei primi quattro decenni del Quattrocento che hanno posto le basi per un più ampio ragionamento dell'architetto sul contesto urbano e sui rapporti tra fabbriche e *urbe*. Il capitolo termina passando in rassegna le fonti storiografiche sulla sua figura e ne analizza la fortuna critica evidenziando come questa abbia inevitabilmente trascurato la visione più urbana dei suoi interventi.

Il secondo capitolo converge invece il suo focus più specificamente sul complesso architettonico di Santo Spirito, a partire dall'indagine del quartiere sotto il profilo del suo impianto urbano, delle direttrici viarie e del tessuto socio-economico, per poi passare a una sintetica analisi della rappresentazione cartografica e iconografica di Firenze e dell'area di Oltrarno tra XV e XVI secolo. Segue un approfondimento su come dovesse presentarsi lo stesso complesso prima dell'intervento di Brunelleschi, con una ampia verifica di ciò che invece poi egli ideò ed effettivamente realizzò per questo luogo. Le mie osservazioni si spostano poi verso un confronto del quartiere tra ieri e oggi, analizzandone le principali trasformazioni storiche e proponendone un parallelo con le più tarde e rinnovate fabbriche di San Frediano in Cestello e San Salvatore in Ognissanti, uniche altre due chiese fiorentine affacciate specularmente sull'Arno. La sezione si conclude infine ipotizzando un immaginario "come sarebbe stato se" il volere dell'architetto fosse stato interamente rispettato e domandandosi quali sarebbero stati i risultati visivo-architettonici e urbani del sito.

Il terzo e ultimo capitolo affronta i possibili modelli di riferimento e di ispirazione di Brunelleschi per una chiesa e una piazza rivolte verso il fiume, a fronte di tutti i viaggi compiuti a partire dal 1402. I più manifesti riportano chiaramente a Roma e al rapporto della città con il fiume Tevere: in particolare essi rimandano al porto antico di Ripetta, all'adiacente chiesa scomparsa di Santa Marina e alla chiesetta di Santa Maria in Posterula situata poco più avanti verso sud, sempre sulla riva sinistra, ma anche a una tappa fondamentale nel cammino di ritorno dall'Urbe, rappresentata dal duomo di Orvieto. Esempi importanti furono poi certamente quelli legati alla natia Toscana e più in particolare alle chiese romaniche di San Paolo a Ripa d'Arno e di Santa Maria della Spina, che ebbe modo di osservare durante i viaggi consultivi in merito alle fortificazioni pisane. Altri riferimenti giunsero con buona probabilità dal Veneto, racchiuso certamente per Brunelleschi nel bacino marciano e nella piazza di San Marco e in tutte le architetture sacre veneziane relazionate con rii e canali, in particolare la chiesa mendicante di Santa Maria dei Servi. Il paragrafo finale intitolato *La sintesi brunelleschiana* vuole riassumere ciò che l'architetto apprese da ognuno di questi riferimenti – antichi, medievali e contemporanei – per trasformarlo in una fabbrica totalmente originale e riconfigurata, simbolo di un rinnovato umanesimo.

Questo elaborato vuole perciò in parte “osare”, provando a guardare la Penisola frammentata dell'inizio del Quattrocento con le suggestioni di un architetto poliedrico ed eclettico, con gli occhi di «uomo attivo, persona prudente e di buono affare [...]; di persona leale e veritiere»¹, una figura capace di realizzare opere di tipologia e linguaggio differenti, anche quelle che – ci insegna la novella del grasso legnaiuolo – nessuno credeva possibili.

Ringrazio fin d'ora per queste mie ricerche la gentilezza dimostratami dal personale dei vari istituti di ricerca che ho visitato e, in particolare, la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la biblioteca centrale della Facoltà di Architettura della Sapienza, la biblioteca di Storia delle Arti di Pisa (dove ho potuto esperire l'emozione di sfogliare la riedizione del Codice Rustici), le biblioteche dell'Università Iuav e della Fondazione Giorgio Cini a Venezia e la sempre preziosa biblioteca del Liviano a Padova.

¹ Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta dalla Novella del Grasso*, edizione critica di Domenico di Robertis con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976, p. 49.

Firenze, Roma, il Veneto e i territori malatestiani: vita e viaggi di un architetto poliedrico

Per la prima volta si riconosce nell'artista una personalità storica, la cui opera va al di là della cerchia dell'arte e apre nuovi orizzonti alla conoscenza umana.

Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, 1955, p. 7²

1.1 La vita, i primi passi nell'arte e le teorie architettoniche

Il maestro *et architecto* Filippo Brunelleschi nacque a Firenze nel 1377 da Giuliana Spini³ e dal notaio Brunellesco di Lippo Lapi, capostipite di una famiglia che probabilmente era originaria di Ficarolo sul Po⁴. Secondogenito di tre figli, presto decise di non seguire la professione del padre, bensì di dedicarsi in un primo momento all'oreficeria andando a bottega da Lunardo di Matteo Ducci da Pistoia⁵. A poco più di vent'anni, poi, prestò giuramento alla corporazione dell'Arte della Seta, una delle sette Arti maggiori della città⁶. La professione di orafo gli consentì di guadagnarsi da vivere sia a Firenze sia nei primi viaggi romani ma soprattutto di sviluppare ottime capacità manuali e concettuali di fronte a diversi materiali, forme e tipologie di macchine⁷. Il padre, uomo prudente secondo il biografo Antonio Manetti, gli consentì di adoperarsi in un'altra professione «e in quel mestiere diventò presto molto universale, rispetto al fondamento del disegno, che subito apparì in lui molto meraviglioso»⁸.

Sin da questi anni Brunelleschi mostrò infatti una forte inclinazione verso la meccanica e la risoluzione di problemi inerenti al mondo della fisica; amava inoltre le lettere, la matematica e le scienze esatte, vantava un'istruzione primaria, una certa conoscenza della lingua latina ed era,

² Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1955, p. 7.

³ Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962, p. 149.

⁴ Arnaldo Bruschi, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Si trattava di associazioni laiche volte alla difesa e al perseguimento di scopi comuni che riunivano gli appartenenti a una stessa categoria professionale nel capoluogo toscano durante il Medioevo. Per approfondimenti si rimanda a Luciano Artusi, *Le arti e i mestieri di Firenze*, Italia, Newton Compton, 1990.

⁷ Bruschi ricorda l'importanza per Brunelleschi di «orologi, macchine per rendere il tempo "visibile" e misurabile nello spazio, evocanti, con il loro ticchettio, i battiti del cuore, i "naturali" ritmi del tempo; anche, virtualmente, quelli di membrature e di spazi: la misura dell'ordine naturale dell'universo». In questo senso, alla figura di Brunelleschi è associata anche la costruzione di "destatoi", rudimentali tipologie di sveglie. Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 15.

⁸ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 52.

sebbene da neofita, particolarmente immerso nella realtà cittadina, culturale e politica della sua città, basi che gli consentirono di costruirsi sin da subito solida fama.

I primi passi della sua carriera lo videro impegnato particolarmente nell'arte della scultura, un naturale decorso e sviluppo di quella manualità insita nell'oreficeria che accompagnò molti artisti e che Brunelleschi non abbandonò mai del tutto. La prima commissione di rilievo riguardò infatti il completamento dell'altare di San Jacopo a Pistoia, un pregiato reliquiario in argento (1287-1456) tuttora conservato all'interno del duomo di San Zeno e di cui è stata accertata la sua paternità almeno per i busti di Sant'Agostino e di San Giovanni Evangelista seduto (fig. 1) e per le formelle quadrilobate con Geremia e Isaia rappresentati all'interno (fig. 2)⁹. Un'opera di oreficeria che rivela già in sé la forza plastica delle future opere scultoree di Brunelleschi: a cavallo del secolo egli iniziò infatti a sviluppare un certo talento nella modellatura e una raffinatezza nel governare torsioni e gesti espressivi, dettagli che in qualche modo preannunciano uno degli interventi che lo renderà più celebre. Di fatto il decennio fra il 1400 e il 1410 fu ricco di esperienze fondamentali per la sua crescita e «maturazione meditativa»¹⁰, primo fra tutti il noto concorso del 1401, indetto dall'Arte di Calimala, per la decorazione della porta settentrionale del battistero fiorentino di San Giovanni, evento con il quale si fa coincidere convenzionalmente l'inizio del Rinascimento e in cui Brunelleschi si confrontò con alcuni dei nomi più ambiti del tempo¹¹.

Come noto, non vi fu un vero e proprio vincitore nella competizione poiché la commissione fu colpita a pari merito da entrambi i risultati scultorei di Lorenzo Ghiberti e Brunelleschi; tuttavia Filippo non accettò di condividere l'incarico con il concorrente che per altro lui considerava sprovvisto di conoscenze, «e il rifiuto del compromesso dimostra come fosse ormai già conscio della novità assoluta delle sue forme e della loro inconciliabilità con la tradizione»¹². La formella brunelleschiana (fig. 3), di fatto, portò una rilevante ventata di novità nella composizione e nelle forme razionali, precise e naturali al contempo¹³, ma ciò che veramente interessa dell'esito del concorso ai fini di questa ricerca, è il fatto che Brunelleschi, deluso dal risultato, fu spinto a partire

⁹ Cfr. Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 15.

¹⁰ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 21.

¹¹ Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentari* cita a gareggiare con loro: «Simone da Colle, Niccolò di Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambina, Niccolò Lamberti». Si veda Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1947, p. 42.

¹² Argan, *Brunelleschi*, cit., p. 8.

¹³ Tanto che lo storico Piero Sanpaolesi ha descritto l'Isacco brunelleschiano tutt'altro che apollineo rispetto a quello di Ghiberti, anzi come «un monello di quelli che si bagnano ignudi in Arno, agili e maliziosamente impuberi». Vedi Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 25. D'altro canto, l'inserimento del rimando classico allo spinario suggerisce il compimento precoce di un primo viaggio a Roma di Brunelleschi, non testimoniato. Arthur Cohen ha ipotizzato che egli possa aver osservato la statua romana del cavaspino all'esterno del Laterano: Arthur M. Cohen, *Beyond Beauty: Reexamining Architectural Proportion in the Basilicas of San Lorenzo and Santo Spirito in Florence*, Leiden, Leiden University Scholarly Publications, 2011, pp. 203-203.

per Roma e dunque a intraprendere innumerevoli viaggi che lo formarono e portarono a essere riconosciuto tra i primi rinnovatori del Rinascimento.

Si ha inoltre testimonianza di numerose altre sculture realizzate dall'artista in questi anni. Solo per citarne alcune – senza addentrarmi nello specifico dell'argomento – vorrei ricordare la Maria Maddalena realizzata per la chiesa di Santo Spirito, purtroppo non pervenutaci e probabilmente andata perduta nell'incendio che colpì il vecchio edificio nel 1471; il crocifisso ligneo, in Santa Maria Novella che, secondo Vasari, sarebbe stato oggetto di una sfida amichevole fra Brunelleschi e Donatello (fig. 4)¹⁴; e la commissione per le statue di Orsanmichele, delle quali non è stata accertata la paternità sebbene la critica recente supponga che il *San Pietro*, databile al 1412, sia attribuibile proprio a Brunelleschi, per l'alta qualità dell'opera e, come ha ben delineato anche Elena Capretti, per i numerosi riferimenti all'antico (che torneranno specialmente nel suo repertorio architettonico seguente) e i tratti comuni con l'altare pistoiese di San Jacopo (fig. 5)¹⁵.

Al di là delle opere scultoree, all'epoca, poco più che ventenne, Brunelleschi stava già lavorando a nuove leggi della veduta: lo si conosce dalle testimonianze scritte che ci sono giunte riguardo alle due tavolette (databili intorno al 1416) – già definibili come prospettiche – che ritraevano l'una piazza della Signoria, palazzo Vecchio e la loggia dei Lanzi (dall'incavo prospettico coincidente con lo sbocco di via de' Calzaiuoli) e l'altra il battistero di San Giovanni (ritratto dalla porta del duomo e quindi da nord). La rappresentazione delle due vedute non coincideva con l'epifania di una città ideale, ma con una visione calzante e veritiera di quella stessa realtà che l'architetto voleva abbracciare, simboleggiare e ricordare – con numerosi altri riferimenti – nelle sue opere (figg. 6 e 7)¹⁶.

Con Brunelleschi che alla base di ogni teoria poneva lo studio “scientifico” della natura – indagata con l'esperienza ma allo stesso tempo mediata dai suggerimenti della storia – la prospettiva iniziò così a essere intesa come ordine naturale. Lo spazio per la prima volta veniva desunto dalla realtà oggettiva ed era premessa indispensabile per la creazione artistica. La

¹⁴ Si narra che Brunelleschi giudicò come un “contadino messo in croce” dal corpo sgraziato il tentativo di Donatello di dar vita a un Cristo (quello di Santa Croce) più naturalistico possibile. Brunelleschi avrebbe realizzato la sua *Crocifissione* pochi anni dopo, con grande attenzione alle forme e alle proporzioni, conferendole *pathos* e *gravitas* solenni a confronto. È stato supposto che, già in questo tempo, egli avesse letto almeno qualche passo di Vitruvio e che, da lui, avesse dedotto l'idea di proporzionare il corpo del Cristo. Si veda per questo Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, vol. I, Torino, Einaudi, 2015, pp. 280-281.

¹⁵ Elena Capretti riscontra molte somiglianze con l'altare d'argento di San Jacopo a Pistoia, soprattutto per quanto riguarda «il vestito all'antica, i polsi magri e tendinosi come nel Sacrificio di Isacco, le teste con le profonde bozze oculari, le rughe che solcano la fronte e i tratti energici del naso». Elena Capretti, *Brunelleschi*, Firenze, Giunti Editore, 2003, p. 15.

¹⁶ Antonio Manetti, *Notizia di Filippo di ser Brunellesco ovvero Vita di Filippo Brunelleschi*, saggio introduttivo di Antonio Natali, trascrizione e note di Giuseppe Giari, Firenze, Mandragora, 2021, p. 19.

teorizzazione delle regole prospettiche è da ascrivere a lui, come testimonia anche Antonio di Tuccio Manetti, suo primo e coevo biografo, dichiarazione sostenuta anche da Filarete, a fronte dei celebri silenzi di Leon Battista Alberti e di Ghiberti¹⁷, che preferirono arrogare la paternità dell'invenzione della prospettiva agli antichi¹⁸. Poco più tardi, tutti i maggiori artisti fiorentini accettarono la visione prospettica come una conquista e una premessa necessarie al loro fare da artisti¹⁹. Prospetticamente, e dunque scientificamente, di fatto, fu poi concepita anche la cupola di Santa Maria del Fiore ed è ormai riconosciuto che grazie all'opera di Brunelleschi Firenze sia stata tra le prime città ad accogliere nuovi linguaggi architettonici lontani, sia sotto il profilo della scultura sia dell'architettura. La prospettiva (dal latino *perspicere*, vedere attraverso²⁰) è lo spazio che razionalizza l'universo e le cose che vi si trovano immerse a loro volta lo definiscono: significa restituire la realtà tridimensionale in una superficie bidimensionale qual è il foglio. Essa costituisce l'insieme di tutti i raggi immaginari che partono dall'occhio dell'osservatore (ove la visione è monoculare) e che vanno a costruire la piramide visiva; questa, intersecando il quadro prospettico, dà vita alla rappresentazione, con tutti i raggi convergenti nel punto di fuga. La prospettiva insegna dunque a «porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti delle cose di lungi e da presso»²¹.

Nel Quattrocento, l'uomo, ponendosi per la prima volta al centro dell'universo, è attratto a indagare tutte le sfere della conoscenza e non di meno sente maturare l'esigenza di conoscere – e in qualche modo governare – la regola del discorso dello spazio a lui circostante, almeno di quello entro il quale muove il suo sguardo. Queste nuove leggi di geometria derivarono sicuramente, secondo anche le dichiarazioni di Manetti, dall'amicizia di Brunelleschi col matematico Paolo dal Pozzo Toscanelli²², ma indubbiamente il merito più concreto di questa apertura totalizzante lo si deve ai suoi numerosi viaggi, argomento che affronterò nei prossimi paragrafi.

A partire dal 1418 e fino alla morte (1446) Brunelleschi fu impegnato in molti cantieri artistici ed edilizi e realizzò una lunga serie di progetti innovativi che lo resero sin da subito uno tra i più grandi e sensibili architetti del suo tempo. La frase encomiastica del Filarete che cita: «Et benedico

¹⁷ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 55.

¹⁸ I due artisti attribuirono, secondo Manetti, la paternità della prospettiva agli antichi, ad esempio ad Apelle e Protogene, nell'episodio tramandato da Plinio il Vecchio nel *Naturalis Historia*, durante il quale i due si sfidarono nella gara delle linee, in verità basata sulla sottigliezza del segno e non su abilità prospettiche. Ivi, p. 56.

¹⁹ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 53.

²⁰ Marta Nezzo e Giuliana Tomasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Il Poligrafo, 2020, p. 153.

²¹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 26.

²² Nel Quattrocento si intensificò sempre più il rapporto reciproco fra artisti e umanisti in un'ottica di scambio di conoscenze con il fine comune di raggiungere un sapere pressoché universale. Si veda in merito Paolo Galluzzi, *Premessa*, in *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, a cura di Id., Firenze, Giunti-Istituto e Museo di storia della scienza, 1996, p. 15.

l'anima di Filippo di Ser Brunellesco cittadino fiorentino famoso et degnissimo architetto et sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale resuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare [...]»²³ rende perfettamente il sentimento che la città provava nei suoi confronti e venne ripresa nell'epigrafe della sua tomba in Santa Maria del Fiore, composta dall'allora cancelliere della Repubblica Carlo Marsuppini e il cui busto soprastante fu scolpito dal figliastro di Brunelleschi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano²⁴. Egli fu il primo laico a esservi sepolto all'interno, benemerito cittadino fiorentino, onorato dalla propria città come erano stati prima di lui Dante e Giotto, tutti annoverati fra gli "uomini illustri"²⁵ perché «i grandi artefici sono come i piloni, che si elevano a grandi intervalli sopra la fiumana dell'umanità, e su cui il ponte della vita trascorre per slanciarsi nel cuore dell'infinito mistero»²⁶.

²³ Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano, Il polifilo, 1972, vol. I, p. 227.

²⁴ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 47.

²⁵ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 9.

²⁶ Mario Graziano Parri, *Verso la città universale*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3-'400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, Basilica di S. Croce, 1977, pp. 155-159: p. 156.

1.2 L'esperienza a Roma, lo studio dell'antichità e dell'architettura medievale

Brunelleschi fu certamente un artista tanto all'avanguardia nella ricerca di un nuovo linguaggio figurativo quanto legato alla tradizione architettonica antica, in particolare a quella classica romana; eppure la critica già da diversi anni ha dimostrato come i riferimenti culturali dell'architetto debbano in realtà essere estesi cronologicamente anche all'eredità medievale e, specialmente, romanica²⁷. La classicità per Brunelleschi fu sempre limitata al fronte mediterraneo, al pensiero ellenistico-romano; benché non avesse mai visitato la Grecia, reputava i Romani – tramanda il Manetti – degni eredi del pensiero ellenico: «perché la Grecia fiorì in vari luoghi ed in vari tempi, secondo la qualità degli uomini che occorreano, furono approvati diversi modi di murare [...] e nel trasferire dal regno di Grecia a quello de' romani, si trasferirono molte cose in quella famosissima città che fu donna di tutto el mondo»²⁸.

Il riferimento al “mondo antico” per l'architetto, invece, era più ampiamente legato anche ai monumenti romano-fiorentini e a quelli romanici di Pisa, Volterra, Lucca e Arezzo. Numerosi di fatto erano i grandi cantieri in nuce al suo tempo: la fabbrica del duomo a Milano (a proposito della quale sembra essere stato chiamato per una consulenza²⁹), la chiesa di San Petronio a Bologna, la Certosa di Pavia e le fiorentine Santa Maria del Fiore e Santa Croce. Cantieri gotici ai quali però egli non volle rifarsi perché ancora troppo legati alla “maniera tedesca”³⁰ e per via di una mancanza del concetto di modulo, elemento misuratore base, invece già presente nel romanico del duomo di Pisa, della chiesa dei Santissimi Apostoli a Firenze, di San Miniato al Monte, della piccola chiesa ora scomparsa di San Pier Scheraggio³¹, del battistero di San Giovanni e di altri edifici toscani legati all'antico verso cui Brunelleschi maturò una certa attenzione fin dai primi progetti. Le radici dell'intima attrazione per Roma sono da individuare quindi, come suggerisce Arthur Cohen nel saggio *Beyond Beauty*³², anche nella stessa Firenze repubblicana e negli edifici del romanico locale che già avevano saputo reinterpretare la classicità durante il Medioevo, sino all'arte di Arnolfo,

²⁷ Un articolo che ben analizza i limiti dell'influsso dell'antico sull'architettura del Quattrocento è quello di Howard Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, April 1969), a cura di Ralph R. Bolgar, Cambridge The University Press, 1971, pp. 269-287.

²⁸ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 73-75.

²⁹ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 302.

³⁰ Ivi, p. 308.

³¹ Gaetano Miarelli Mariani, *Brunelleschi e Roma. Un incontro fra mito e realtà*, Roma, estratto dalla «Rivista Trimestrale dell'istituto di studi romani», anno XXV, n. 2 (aprile-giugno 1977), p. 198.

³² Cohen, *Beyond Beauty*, cit., pp. 201-202.

Giotto³³ e Andrea Pisano³⁴, precedenti gotici che Brunelleschi comunque valorizzò sempre (ai quali Bruschi aggiunge anche Pietro Lorenzetti e Taddeo Gaddi³⁵) e che seppero, secondo Howard Burns, veicolare anche in pittura e scultura elementi classici³⁶. Furono in particolare i primi due a preludere, con la loro sintesi artistica, l'arte brunelleschiana, basti pensare ai tentativi di delineare la prospettiva, sebbene empirica, di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova³⁷. Si trattava certo di «echi medioevali», per riprendere un'espressione di Cesare Calano³⁸, che però avrebbero permesso all'architetto una riflessione matura sul controllo razionale degli spazi architettonici. Di fatto, nonostante Brunelleschi si collochi in una nuova fase del modo di fare architettura ed esprima un bisogno di ordine e razionalità, «nella prassi accetta poi quegli elementi correttivi che la tradizione medievale abbondantemente aveva elaborato in funzione del meccanismo fisiologico della visione»³⁹. Quasi tutti gli impianti degli edifici brunelleschiani non trovano, infatti, la loro ascendenza in edifici romani antichi ma piuttosto in prototipi medievali⁴⁰.

Oltre che per la curiosità e la predisposizione naturale alla conoscenza, Brunelleschi intraprese numerosi viaggi nel corso della sua vita, soprattutto a Roma (meta che frequentò assiduamente almeno sino al 1420), proprio per giungere, nel suo percorso formativo, a dar vita a una sintesi architettonica nuova ma con salde radici al contempo. Proprio dopo il concorso per la porta del battistero la tradizione critica lo vede scendere (forse non per la prima volta) a Roma con il giovane compagno d'arte Donatello. Che il loro viaggio si sia svolto tra il 1402 e il 1404 è l'ipotesi più accreditata, nonostante sia complesso ricostruire filologicamente notizie della sua vita precedenti il 1417, soprattutto per quanto riguarda i suoi spostamenti e un'eventuale attività romana⁴¹. Di certo si sa che dopo poco Donatello tornò in Toscana per assistere Ghiberti nella creazione dei modelli di cera per il battistero, mentre Brunelleschi si trattenne nella capitale papale, sebbene non si sappia per quanto ancora o con quale precisa cadenza risalì o discese. Fu lì che vide «el modo del murare

³³ Ad esempio i capitelli corinzi brunelleschiani risultano spesso più vicini a quelli che Giotto dipinse in Santa Croce rispetto ai corinzi classici. Cfr. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 279.

³⁴ Alberto Busignani e Raffaello Bencini, *Le Chiese di Firenze, Quartiere di Santo Spirito*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1974, p. 20.

³⁵ Arnaldo Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1999, pp. 123-182: p. 123.

³⁶ Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 271.

³⁷ Per approfondire le vicende della nascita e dello sviluppo della prospettiva si veda Elio Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis Editore, 2011.

³⁸ Cesare Calano, *Echi medioevali nelle basiliche brunelleschiane*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 441-445: p. 441.

³⁹ Ivi, p. 444.

⁴⁰ Arnaldo Bruschi, Gaetano Miarelli Mariani, Daniele Imperi, Renata Ramina, Maria Piera Sette, Paola Zampa, *Fonti del linguaggio brunelleschiano. Appunti sulla componente romana*, in *Filippo Brunelleschi la sua opera il suo tempo*, cit., vol. II, p. 393.

⁴¹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p.16.

degli antichi et le loro simmetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri et d'ossa molto evidentemente, come quello che da Dio [...]. Fece pensiero di ritrovare [...] le loro armonie musicali»⁴². Le vestigia antiche della capitale costituirono la base per emularne i principi e porsi criticamente di fronte a una imminente modernità che presto avrebbe caratterizzato le sue opere. Prima fra tutte la costruzione della cupola della cattedrale, lasciata inedificata all'altezza dell'imposta del tamburo da Arnolfo di Cambio, opera in cui l'architetto pose le premesse per il superamento delle tradizionali maniere costruttive medievali.

Come noto, l'attenzione per l'antico si sviluppò come fattore totalizzante della cultura quattrocentesca proprio a partire dal capoluogo fiorentino, con il recupero della trattatistica antica da parte di letterati e circoli culturali legati alle figure di Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli⁴³ – su probabile precedente spinta dei «cacciatori di manoscritti»⁴⁴ Petrarca, Coluccio Salutati, Leonardo Bruni e Boccaccio – e con particolare riguardo agli ordini vitruviani. Agli inizi del secolo, nel 1414 per l'esattezza, si tramanda infatti il mito della riscoperta, da parte dello stesso Bracciolini, del *De architectura* di Vitruvio nel monastero di Montecassino. In realtà è accertato che già nel Trecento circolassero alcune copie in Italia e che persino Carlo Magno ne avesse veicolato una molto prima. Tuttavia fu forse questo evento a spingere molti umanisti e artisti a trarne ispirazione, in particolare Leon Battista Alberti che redasse il suo celebre trattato, il *De re aedificatoria* (1450), proprio sugli insegnamenti classici vitruviani di solidità, utilità, e bellezza, ideale classico che «sarà poi fissato e ipostatizzato dal Vasari»⁴⁵. L'attrazione romana era inoltre legata anche all'interesse antiquario di Brunelleschi per gli oggetti che pervenivano a Firenze per vie principalmente collezionistiche dagli scavi romani. Erano soprattutto pontefici e cardinali che favorivano il trafugamento e la vendita di reperti che veicolavano verso nord una delle principali caratteristiche dell'arte greco-romana: la *mimesis* della natura⁴⁶.

Ultima, ma non meno importante, ragione di studio dell'antico per gli artisti del Quattrocento era l'utilizzo delle *spolia* romane in edifici del Medioevo: era infatti pratica comune raccogliere materiale antico, soprattutto in forma di frammento, e “incastonarlo” in altri monumenti in costruzione. Il fenomeno del reimpiego fu diffuso nella stessa Roma, a Costantinopoli,

⁴² Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 64-66.

⁴³ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 67.

⁴⁴ Nezzo e Tomasella, *Dire l'arte*, cit., p. 150.

⁴⁵ Eugenio Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, p. 24.

⁴⁶ Cornelius von Fabriczy sottolinea che naturalmente anche nei secoli precedenti circolava qualche notizia – benché più sporadica – relativa alla città eterna, ad esempio attraverso i racconti dei pellegrini che vi giungevano per i giubilei e le pioniere guide di città come i *Mirabilia* (per approfondire la guida si rimanda a Maria Accame Lanzillotta e Emy Dell'Oro, *I Mirabilia urbis Romae*, Tivoli, Tored, 2004). L'immagine dell'*urbe* venne poi, invece, più cospicuamente rianimata nelle opere letterarie di Dante, Cola di Rienzo, Petrarca e Fazio degli Uberti. Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, a cura di Anna Maria Poma, Firenze, Uniedit S.p.A, vol. I, 1979, p. 58.

nell'occidente medievale e nel mondo islamico generale. Questo riutilizzo aveva una doppia valenza, sia in senso ideologico e trionfale di sconfitta del nemico o di riappropriazione di grandi civiltà precedenti sentite come identificative, sia in senso pragmatico poiché venivano impiegati elementi architettonici già lavorati che quindi favorivano un certo grado di economicità nelle costruzioni.

Infine, alla stessa Firenze veniva attribuita fondazione romana, in particolare nel dettaglio del battistero, il quale si pensava potesse essere stato preceduto dal tempio di Marte, secondo la tradizione ripresa anche da Dante nel canto XIII dell'*Inferno* e da Giovanni Villani nella *Cronica II*⁴⁷, proprio per il fatto che la città fiorentina aveva sviluppato in età romanica modi architettonici singolarmente caratterizzati dalla presenza di elementi di origine antica⁴⁸. Anche a livello urbano Firenze, fondata in epoca romana, conservava ancora i caratteri viari della centuriazione riconoscibili nel centro fiorentino: cardo e decumano dovevano incontrarsi nell'attuale incrocio delle vie Strozzi, Tornabuoni, della Vigna Nuova e della Spada⁴⁹. La città, già al tempo, era inoltre ubicata nel punto più favorevole alla difesa, dove la valle si stringe e il Mugnone confluisce nell'Arno. Verso la metà del II secolo d.C., *Florentia* divenne una delle principali città dell'Etruria settentrionale e assunse un ruolo importante in qualità di nodo stradale consolare e municipale, era luogo di mercato e sede di redditizie attività commerciali che, come spiegherò nei prossimi capitoli, era una caratteristica favorita dalla presenza dell'Arno. Tuttavia si tende spesso a sopravvalutare l'importanza della Firenze romana per giustificare gli sviluppi futuri, spesso completamente indipendenti da essa, come di fatto è per il battistero. Brunelleschi seppe trattare con lo stesso valore diversi linguaggi architettonici, in questo senso per lui l'antico fu veramente ampio e ricco in ogni sfaccettatura: classico e anticlassico al contempo.

Brunelleschi si recò dunque a Roma con tali premesse, nella volontà di ritrarre e disegnare i monumenti antichi e ricercare oggetti nel "vasto cimitero di rovine" che si era rivelata la città⁵⁰.

⁴⁷ Bruschi, *Brunelleschi*, p. 53.

⁴⁸ Elementi quali la pianta centrale ottagonale, le colonne con i capitelli e le finestre ad edicola, ritrovabili nelle chiese fiorentine già citate ad esempio dei Santissimi Apostoli e di San Miniato al Monte. Marco di Bartolomeo Rustici, *Codice Rustici. Dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai. Facsimile del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze*, saggi a cura di Elena Gurrieri, Edizione critica a cura di Kathleen Olive e Nerida Newbiggin, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 65.

⁴⁹ Giovanni Fanelli, *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, quarta edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 2.

⁵⁰ Le fonti coeve testimoniano che anche papa Martino V (nominato nel 1417) il giorno dell'elezione «camminava sopra le rovine, vedeva case crollate, chiese vuote, viuzze abbandonate [...] e resti dell'antichità classica, testimoni muti di una meraviglia sprofondata». Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, cit., vol. I, p. 59.

Ricorda Manetti:

«ed era struggente vedere emergere dal suolo [...] capitelli traforati, busti acefali, statue mutili, colonne smezzate, timpani crollati. E l'erbe, che sbocciavano dalle fenditure aperte nel marmo come piaghe non risarcite, rimontavano su quei reperti gloriosi ribadendone la caducità. E intorno le greggi a brucare; con gente per lo più ignara di un'epoca eroica»⁵¹.

È noto che sia Brunelleschi che Donatello raffigurarono in alcuni taccuini perduti quasi tutti gli edifici romani superstiti con le misure di larghezza e altezza e le loro trasformazioni nei secoli. Lo stesso Vasari ricorda che essi «facevano cavare, per toccare il fondo [...] se per avventura egli avessino trovato sotterrati pezzi di capitelli, colonne, cornici e basamenti di edificii»⁵². Purtroppo, di questi viaggi non sono pervenute documentazioni scritte dirette ma, come sostiene anche Arnaldo Bruschi, è probabile che l'architetto «andato con lo scopo di vedere edifici e di cercare oggetti, abbia invece scoperto se stesso»⁵³.

Probabilmente prima di lui altri artisti avevano già visitato la città antica, ma non vi sono testimonianze medievali attestare di veri e propri viaggi “di studio”, se non per quanto riguarda il suo predecessore nel cantiere della cattedrale, Arnolfo di Cambio, che a Roma fu impegnato nella realizzazione dei due cibori di San Paolo Fuori le Mura e di Santa Cecilia in Trastevere, oltre che in numerose altre commissioni papali a San Giovanni Laterano e San Pietro⁵⁴. Secondo Cornelius von Fabriczy, per Brunelleschi e Donatello fu inoltre fondamentale anche la testimonianza di un compagno d'arte chiamato a Roma a inizio Quattrocento per la fortificazione di Castel Sant'Angelo: Niccolò di Pietro Lamberti, il quale riportò loro della magnificenza osservata nei reperti della città⁵⁵. Dopo Brunelleschi, diversamente, il viaggio a Roma divenne tappa necessaria per qualunque architetto e artista moderno.

Rientrato a Firenze forse definitivamente nel 1410 e, trentatreenne, egli non aveva probabilmente ancora compiuto alcuna fabbrica edilizia (o, perlomeno, non esiste documentazione in tal senso). Il suo primo cantiere fu, secondo alcune fonti, quello di San Jacopo in Sopr'Arno, per il quale si limitò a realizzare la “cupoletta” della cappella Ridolfi. Un'opera comunque importante perché con buona probabilità funse da modello per quella ben più maestosa della cattedrale: una cupola senza centine, la prima a essere voltata a creste e a vela, oggi purtroppo completamente perduta poiché demolita nel 1709⁵⁶. Nel 1420 a Brunelleschi fu invece affidata la completa

⁵¹ Manetti, *Notizia di Filippo di ser Brunellesco*, cit., p. 8.

⁵² Vasari, *Le Vite*, cit., p. 283.

⁵³ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 28.

⁵⁴ Per una retrospettiva sull'opera di Arnolfo di Cambio consultare Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo stil novo del gotico italiano*, Firenze, Sansoni, 1980.

⁵⁵ Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, cit., vol. I, p. 58.

⁵⁶ Argan, *Brunelleschi*, cit., p. 11.

edificazione della piccola cappella Barbadori (poi Capponi) all'interno della chiesa di Santa Felicità a Firenze che risulta essere la più antica opera brunelleschiana pervenuta (nonostante le ingenti modifiche successive) e che Elena Capretti ha definito come «una delle prime tappe del percorso di riflessione del grande architetto sul tema degli edifici a pianta centrale» (fig. 8)⁵⁷.

Molti elementi del lessico brunelleschiano trovano riscontro nell'architettura romana antica che Brunelleschi studiò in quegli anni: lo schema dell'arco inquadrato dall'ordine, la soluzione angolare costituita da due mezze paraste scanalate, il tipo di cornice della trabeazione con gocciolatoio distinto dalle altre modanature e l'inserimento di una mensola nella chiave dell'arco, tutte soluzioni che compaiono già nelle sue prime opere, specialmente all'interno della Sagrestia Vecchia (fig. 9)⁵⁸. Brunelleschi fece dunque rivivere la romanità privandola di tutti i dettagli ancora troppo legati alle consuetudini medievali, come la volta a crociera o il capitello composito (ignorato anche da Vitruvio). In ogni caso, data la reinterpretazione che egli compì degli elementi classici, credo sia più giusto parlare di “affinità ideale” dell'architetto con l'antico piuttosto che di vera e propria imitazione⁵⁹.

La decisione di instaurare un *revival* della cultura antica, dopo oltre dieci secoli, fu di grande portata storica, soprattutto perché esso veniva di fatto proposto attraverso la mediazione del Medioevo fiorentino che, nelle sue opere, rimase comunque un punto di partenza imprescindibile, già esso veicolatore, per molti elementi, dell'antichità. Su questo argomento credo non si possa dimenticare che lo schema della basilica di San Lorenzo è fortemente assimilabile a quello di Santa Maria Novella mentre quello della cappella Pazzi può essere considerato uno sviluppo della Sagrestia Vecchia, a sua volta ispirata a edifici medievali patavini. Santo Spirito, invece, deve essere inteso come una revisione critica della basilica medicea, razionalizzata dall'esperienza dell'ultimo viaggio a Roma e, analogamente, l'organismo della Rotonda degli Angeli merita di essere confrontato con l'impianto delle tribune minori di Santa Maria del Fiore e – ancora – con soluzioni proprie dell'architettura del battistero.

Numerosi altri studiosi hanno già dimostrato come, anche a livello costruttivo, Brunelleschi abbia fortemente attinto alle pratiche antiche, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi edifici da lui progettati. Proprio a Santo Spirito, come avrò modo di argomentare meglio in seguito, l'idea dell'alleggerimento delle strutture murarie comprese fra le cappelle trova un riferimento diretto nello studio dei monumenti romani, come le sale a nicchie depresse delle terme di Caracalla e di quelle di Costantino⁶⁰. Sono infine le tribune morte di Santa Maria del Fiore a riprendere l'impianto

⁵⁷ Capretti, *Brunelleschi*, cit., p. 86.

⁵⁸ Bruschi, Miarelli Mariani, Imperi et al., *Fonti del linguaggio brunelleschiano*, cit., p. 410.

⁵⁹ Ivi, p. 411.

⁶⁰ Ivi, pp. 393-394.

di mausolei come quello presso Santa Maria Capua Vetere (conosciuto con il nome di Carceri Vecchie) o la tomba monumentale di Priscilla e il piccolo sepolcro sulla via Cassia⁶¹.

Come si può intuire da queste premesse – e come rimarca anche Eugenio Luporini –, è soprattutto l'opera più matura di Brunelleschi ad avvicinarsi, sotto molteplici aspetti, all'interpretazione dell'antico e, dunque, alla sua rinascita⁶². È questo il caso di Santo Spirito in cui, come avrò modo di argomentare nel secondo capitolo, lavorando sul concetto di piani curvi anziché di pareti lisce, egli iniziò a trattare il solido come se fosse un vuoto, puro volume trattenuto idealmente nei suoi limiti geometrici e razionali⁶³. Sostanzialmente egli adempì così alla richiesta del nuovo umanesimo: «sapere, cioè, come servirsi di testi antichi di fronte a problemi moderni»⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, cit., pp. 16-17.

⁶³ *Ivi*, p. 25.

⁶⁴ Nezzo e Tomasella, *Dire l'arte*, cit., p. 151.

1.3 Il viaggio come studio: gli itinerari di Brunelleschi in Toscana, Veneto e nei territori malatestiani

Il tema dei viaggi compiuti da Brunelleschi è materia piuttosto complessa perché spesso non documentata puntualmente. In questo elaborato ho voluto avanzare una serie di ipotesi che si basano, in parte, sulle poche testimonianze scritte pervenute – come le approfondite ricerche sugli archivi dell'opera del duomo portate a termine da Margaret Haines⁶⁵ – e, in parte, sullo studio dei modelli e riferimenti architettonici che ricorrono all'interno delle opere dell'architetto.

Per quanto riguarda i periodi trascorsi a Roma da Brunelleschi, la fonte più circostanziata è certamente quella del suo biografo Antonio Manetti che ne testimonia con sicurezza l'arrivo in città e i lunghi momenti di studio dei reperti classici. Stando alle sue parole, l'attenzione dell'architetto sembra essersi orientata sin da subito sull'area dei fori e sull'edificio del Pantheon non meno che verso numerosi mausolei a pianta centrale, tra cui quelli di Adriano, Santa Costanza, Cecilia Metella e Augusto, architetture di cui investigò non solo gli impianti planimetrici ma anche i metodi di costruzione. Parimenti però si occupò di analizzare edifici religiosi paleocristiani, bizantini e romanici, per arrivare fino alle più coeve forme gotiche.

È inoltre facile accogliere l'ipotesi già formulata da Leonardo Benevolo⁶⁶ che Brunelleschi, tornando dall'*Urbe*, si sia fermato più volte nella città di Orvieto per ammirarne l'imponente duomo di Santa Maria Assunta, la cui costruzione fu iniziata nel 1290. La cittadina, nonostante in libero comune dal 1137, rimase infatti sempre vicina al potere papale centrale, allo Stato della Chiesa e alla Firenze guelfa⁶⁷, motivo che lascerebbe propendere per l'idea che Brunelleschi sia stato in qualche modo agevolato nell'eleggerla come tappa obbligata dei suoi tragitti. Cominciata alla fine del XIII secolo secondo i principi dell'architettura romanica – secondo alcune ipotesi realizzata su progetto di Arnolfo di Cambio o, altrimenti, su suo consiglio da Fra Bevignate⁶⁸ –, la grande

⁶⁵ Fu Cesare Guasti il primo che avviò il riordino di più di 400 atti relativi all'opera del duomo, seguito dal Saalman che vi si dedicò altrettanto. Anche i festeggiamenti del VI centenario dalla nascita di Brunelleschi nel 1977 furono occasione per l'avvio di innumerevoli studi sulla cupola e sulla sua stabilità. Infine, dopo il lungo restauro avvenuto tra gli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, fu sviluppato l'archivio digitale delle fonti dell'opera di Santa Maria del Fiore, grazie alla studiosa Margaret Haines che ne curò il progetto avvalendosi del contributo di una grande squadra di studiosi. Tra il 2001 e il 2009 sono stati resi disponibili *online* circa 21000 documenti sull'opera, disponibili alla banca dati: <http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/>. Margaret Haines e Gabriella Battisti, *Un'altra storia. Nuove prospettive sul cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore*, Berlino-Firenze, Gli anni della Cupola – Studi, 2015, pp. 7-9.

⁶⁶ Leonardo Benevolo, Stefano Chieffi e Giulio Mezzetti, *Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi*, in «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», XV, 85-90 (1968), pp. 34-49.

⁶⁷ Giorgio Cricco e Francesco Paolo di Teodoro, *Itinerario nell'arte. Da Giotto all'età barocca*, terza edizione, Bologna, Zanichelli, 2011, p. 370.

⁶⁸ Enzo Carli, *Il Duomo come architettura e scultura*, in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, a cura di Guido Barlozzetti, Atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 ottobre 1990), Roma, Nuova Eri, 1995, pp. 27-52: p. 31.

fabbrica orvietana dall'impianto basilicale a tre navate venne presto "goticizzata" dall'intervento dell'architetto e scultore senese Lorenzo Maitani⁶⁹. Quest'ultimo si concentrò particolarmente sullo sviluppo del coro e della facciata, dove riprese i temi dell'architettura gotica europea con intento puramente decorativo inserendovi un sistema di guglie, cuspidi, archi a sesto acuto, trafori e portali strombati, ma soprattutto realizzò due fasce di cappelle estradossate che circondano le pareti laterali (fig. 10). È questa la soluzione che con tutta probabilità Brunelleschi ammirò particolarmente, tanto da decidere di adottarla come riferimento puntuale per il progetto primigenio di Santo Spirito, come avrò modo di esporre nel prossimo capitolo.

Importanti per la maturazione professionale di Brunelleschi furono però certamente anche i viaggi che intraprese all'interno del territorio toscano⁷⁰: alla soglia dei cinquant'anni egli iniziò a essere interpellato soprattutto in qualità di architetto militare e come supervisore di opere di difesa. La sua figura è documentata a Pisa, Lastra a Signa, Lucca, Malmantile, Staggia, Recine, Castellina, Vicopisano e in altri territori senesi, soprattutto in occasione della riedificazione o dell'ammodernamento delle strutture difensive di questi centri a seguito del riacceso scontro tra Firenze e il Ducato di Milano durante le "guerre di Lombardia" che si svolsero tra il 1423 e il 1454, dunque fino alla Pace di Lodi⁷¹. Firenze, dapprima alleata con la Repubblica di Venezia contro il Ducato visconteo (1423-1450) e poi passata allo schieramento sforzesco (1450-1454), si spese grandemente per fortificare i propri confini, anche a difesa dalle vicine Lucca e Siena, cobelligeranti ghibelline degli oppositori. All'interno di questi cantieri di cinte e torri medievali, Brunelleschi spesso si occupò sia di fortificare le preesistenze sia di rinnovarne completamente l'assetto difensivo. In entrambi i casi, però, egli aderì alle tecniche e alle metodologie costruttive tradizionali, non abbastanza forti e strutturate da contrastare le nuove armi da fuoco – delle quali ancora non si conoscevano totalmente le potenzialità distruttive – e la sua opera innovativa fu forse limitata alla realizzazione di nuovi modelli di macchine offensive e difensive.

Queste tappe toscane costituirono però probabilmente la prima occasione per l'architetto per confrontarsi con le architetture religiose e civili locali. Soprattutto nel caso di Pisa, città in cui

⁶⁹ Il quale, si scorge a vista d'occhio, non mancò di fare riferimento alla parte inferiore della facciata del duomo senese realizzata da Giovanni Pisano.

⁷⁰ Tutte queste tappe sono delineate con più precisione e in successione temporale in Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa Editrice, 1976, pp. 230-232.

⁷¹ L'architetto si trova a Signa il 12 settembre 1426. La durata della presenza di Brunelleschi a Lucca nell'anno 1430 fu di circa cento giorni. Vicopisano è un'altra cittadina fortificata su cui intervenne l'architetto, probabilmente nel 1435. Nelle ultime tre tappe di Staggia, Recine e Castellina, collocate nel territorio toscano della Val d'Elsa, Brunelleschi è documentato fin dal 15 febbraio 1431, anche qui probabilmente accompagnato da Battista d'Antonio. Da Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, a cura di Anna Maria Poma, Firenze, Uniedit S.p.A., 1979, vol. II, pp. 375-388.

giunse già a partire dagli anni Venti⁷², quando si occupò della riparazione del ponte della Cittadella, egli ebbe l'opportunità di studiare la tradizione romanica, sia negli aspetti più strettamente strutturali e decorativi ammirabili nella piazza dei Miracoli, sia nei rapporti di relazione di alcune di queste fabbriche con il contesto urbano. Come dimostrerò nell'ultimo capitolo di questa tesi, il soggiorno pisano di Brunelleschi rappresentò l'avvio delle sue riflessioni sul rapporto tra gli edifici religiosi e i vuoti urbani, tra le grandi fabbriche pubbliche e il fiume Arno. Le chiese romaniche di Santa Maria della Spina e San Paolo a Ripa d'Arno, intimamente legate alle acque fluviali cittadine, con buona probabilità funsero da modello per le ipotesi avanzate nel primo progetto di Santo Spirito.

Tra il 1432 e il 1436 Brunelleschi venne inoltre spesso consultato in merito a opere belliche e civili da parte di alcune delle più importanti corti dell'Italia settentrionale quali Milano, Ferrara e Mantova⁷³. Dalle annotazioni dell'opera del duomo fiorentino è stato possibile ricavare alcune informazioni rispetto alle sue assenze in cantiere, ma non esiste altra documentazione che certifichi quali di questi luoghi visitò personalmente e per quali invece fornì solamente consigli a distanza. È lecito supporre che nel tempo abbia comunque assunto una certa familiarità con le loro fabbriche principali. Alcune ipotesi propongono un suo soggiorno nel nord della Penisola per il tempo di quarantacinque giorni circa tra gli anni 1431-1432 e di nuovo nel 1436 solamente presso i territori gonzagheschi⁷⁴. Queste date sono confermate da due delibere dell'opera del duomo che richiedono ai due Signori un comunicato ufficiale per la chiamata dell'architetto nelle loro terre, con la clausola che questa non dovesse durare più di un mese e mezzo, poiché una sua più lunga assenza sarebbe stata inconciliabile con gli interessi della fabbrica di Santa Maria del Fiore⁷⁵.

A Mantova Brunelleschi venne probabilmente interpellato da Giovanni Francesco Gonzaga per alcune opere idrauliche e, è stato supposto, anche per altri consigli volti all'organizzazione delle acque del fossato adiacente al neonato castello di San Giorgio⁷⁶. La permanenza in città fu certamente occasione per studiare da vicino, prima delle sue successive trasformazioni, la Rotonda di San Lorenzo, edificio dell'XI secolo a pianta circolare su cui Leon Battista Alberti avrà modo di

⁷² Nell'agosto del 1426 Brunelleschi fu al servizio dei Sei Ufficiali del mare a Pisa, come si ricava da un'annotazione dell'opera del duomo. Successivamente vi tornò anche negli anni Quaranta per alcuni consulti sull'edificazione di nuove fortificazioni. Ivi, cit., vol. II, pp. 373-374.

⁷³ Cricco e di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, cit., p. 424.

⁷⁴ L'ipotesi è confermata dal permesso di venti giorni concesso a Brunelleschi il 3 aprile 1436. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, cit., vol. II, p. 380.

⁷⁵ Margaret Haines, *Myth and Management in the Construction of Brunelleschi's Cupola*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 14/15 (2011-2012), pp. 47-101: p. 59.

⁷⁶ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 128. Vasari presume in merito che egli abbia «fornito disegni d'argini in sul fiume Po». Vasari, *Le Vite*, cit., p. 305.

ragionare per un progetto di restauro mai realizzato ma che è lecito pensare abbia influito anche sulle riflessioni di Brunelleschi in merito alle architetture a pianta centrale⁷⁷.

Della presunta consulenza ferrarese, invece, poco si sa. Alcuni storici⁷⁸ ipotizzano che Brunelleschi abbia potuto fornire consigli in merito alla Delizia di Belriguardo o si potrebbe immaginare che, come per Mantova, egli abbia fornito consulenze sulla gestione delle acque attorno al castello estense, anch'esso di recente costruzione⁷⁹.

Forti del suggerimento manettiano, Vasari, Antonio Billi e l'autore dell'Anonimo Magliabechiano testimoniano che Brunelleschi fu chiamato a Milano per la realizzazione del modello di una fortezza, su commissione del duca Filippo Maria⁸⁰. Posso tuttavia proporre solamente delle ipotesi poiché nessuna indicazione precisa relativa alla sua convocazione a Milano si trova negli atti del duomo. Ritengo inoltre che, nel caso, un suo soggiorno possa aver avuto luogo solamente durante le tregue belliche, ovvero tra gli anni 1412-1422, 1428-1432 o 1444-1447. Altresì, sempre secondo Vasari, Filippo fu chiamato anche per una consulenza sulla fabbrica del duomo milanese, notizia che però è stata smentita dagli storici a partire dalla fine dell'Ottocento⁸¹. Nell'ipotesi in cui l'architetto abbia visitato personalmente i territori lombardi, dell'antica *Mediolanum* non poteva non aver osservato alcuni edifici come il battistero di San Giovanni alle Fonti, purtroppo demolito nel 1388 ma con resti della pianta ancora visibili, e la basilica di San Lorenzo, edificio a pianta centrale anch'esso tardo-imperiale come l'omonimo colonnato antistante esterno⁸².

Altra tappa (o solamente suggestione dato che non tutti gli studiosi concordano in merito) importante per la crescita architettonica di Brunelleschi fu anche il soggiorno nelle terre venete e, in particolare, nelle città di Padova e Venezia, siti che vantavano una lunga tradizione di scambi con Firenze e, in generale, con l'area toscana, basti pensare ai soggiorni di artisti come Giotto e Donatello e alla meno conosciuta testimonianza di architettura civile fiorentina ritrovata nella zona euganea⁸³.

⁷⁷ L'edificio forse venne elevato su esempio di un tempio o di una tomba a *tholos* preesistenti. Si veda a riguardo Rosanna Golinelli Berto, *La Rotonda romanica di San Lorenzo a Mantova*, in *La via romea imperiale. Mantova, Modena, Pistoia. Sulla strada dei sovrani germanici*, a cura di Iacopo Cassigoli e Gabriele Farinelli, Pistoia, Settegiorni Editore, pp. 224-232.

⁷⁸ Ad esempio Eugenio Battisti cita più volte il viaggio ferrarese. Si veda Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 230-232.

⁷⁹ Cfr. Maria Teresa Sambin De Norcen, *I miti di Belriguardo*, in Chiara Baglione, Maria Teresa Sambin de Norcen e Francesco Benelli, *Nuovi antichi: committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di Richard Schofield, Milano, Electa, 2004, pp. 16-65: in particolare si vedano pp. 39-40.

⁸⁰ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 301.

⁸¹ Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, cit., vol. II, p. 386.

⁸² Entrambi tuttavia rimaneggiati nel Medioevo.

⁸³ Lionello Puppi cita la presenza di un esempio architettonico di matrice fiorentina in territorio padovano, del quale sono stati individuati alcuni lacerti da Andrea Calore nei suoi studi. Si tratta della casa eretta dal notaio Pietro Marcato prima del 1457. Si veda Lionello Puppi, *Tracce a Padova del Brunelleschi architetto*, in *Filippo Brunelleschi. La sua*

Già importanti storici come Howard Burns, Lionello Puppi e Arnaldo Bruschi hanno avanzato l'ipotesi di una forte influenza patavina all'interno delle opere di Brunelleschi, individuabile specialmente nella somiglianza riscontrata nel manifesto della nuova architettura umanistica costituito dalla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo con il battistero della cattedrale di Padova (fig. 11). Oltre che dall'impianto architettonico e dalle finestre a tutto sesto in comune⁸⁴, è dalle considerazioni legate al programma simbolico di glorificazione spirituale dei defunti che si può intuire la vicinanza fra i due edifici⁸⁵. Iniziata intorno al 1420, la sagrestia nacque come cappella funeraria di Giovanni de' Medici, a differenza del battistero patavino che subì solo secondariamente una «*mutatio* funzionale»⁸⁶ vedendovi seppellire all'interno Francesco I da Carrara e la moglie Fina Buzzacarina⁸⁷. Rappresentando la fabbrica padovana un *unicum* tipologico, ritengo più che probabile – come ha già scritto Howard Burns, sostenuto da un'idea già espressa da Howard Saalman⁸⁸ – l'influsso veneto riscontrato in Brunelleschi e di conseguenza improbabile una mera e casuale coincidenza d'intenti. Inoltre, da altri studiosi è stata individuata la somiglianza della parete di fondo della stessa sagrestia con quella giottesca della cappella degli Scrovegni⁸⁹(fig. 12).

Indipendentemente da queste analogie, è difficile avvalorare l'ipotesi di un soggiorno a Padova dell'architetto, se non per esserci passato in quanto tappa inevitabile sulla strada per Venezia (altro viaggio non testimoniato con certezza). Piuttosto, nella storiografia si è fatta avanti l'ipotesi di uno scambio di idee e di materiale scritto, quali fonti o disegni, tra le due città strettamente correlate sin dal primo Trecento. Lionello Puppi si affida, per questa opinione, ai fatti storici che vedono strutturare in Padova una vera e propria “*natio Florentinorum*”, costituita anche da ricche famiglie provenienti dal capoluogo toscano (sono emersi nomi quali Strozzi e Baroncelli) e che sostengono la presenza del committente della sagrestia (in qualità di ambasciatore) presso la Signoria carrarese e la Serenissima precisamente nel 1404⁹⁰. Allora, a fronte di questi eventi, ritengo che anche un rilievo del battistero possa essere circolato negli ambienti medicei successivamente, o almeno non finché Giovanni de' Medici decise di commissionare la cappella di famiglia a Brunelleschi ricordandosi del modello architettonico patavino apprezzato in uno dei suoi viaggi istituzionali.

opera ed il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 741-751: p. 748.

⁸⁴ Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 279.

⁸⁵ «Che dalla sfera terrena, la base cubica, sono, in un crescendo di luminosità, accolti in cielo». Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., pp. 123-124.

⁸⁶ Per approfondire le vicende legate al battistero si rimanda al testo di Angelo Meneghesso, *Il Battistero di Padova*, Padova, Tipografia Antoniana, 1934.

⁸⁷ Puppi, *Tracce a Padova del Brunelleschi architetto?*, cit., p. 743.

⁸⁸ Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 277.

⁸⁹ A sua volta connessa con il sacello di San Prodocimo nella basilica di Santa Giustina a Padova. Bruschi, Miarelli Mariani, Imperi et al., *Fonti del linguaggio brunelleschiano*, cit., p. 393.

⁹⁰ Puppi, *Tracce a Padova del Brunelleschi architetto?*, cit., pp. 742 e 746.

Per quanto concerne Venezia, nessuna prova conferma un passaggio di Brunelleschi nel capoluogo veneto. Si tratta, ancora una volta, di ipotesi che cercherò in questa sede di comprovare facendo riferimento agli spunti comuni riscontrabili nei progetti e nelle opere dell'architetto. In particolare approfondirò il tema del rapporto con l'acqua nel terzo capitolo, confrontando la subalternità della città alla laguna e al mare, cui Venezia è da sempre soggetta, con l'esposizione di una piazza affacciata sull'Arno, come doveva essere Santo Spirito a Firenze. Sempre in questo senso è importante sottolineare che piazza San Marco e il bacino marciano più in generale, al tempo di Brunelleschi erano luogo di mercato, di scambi e di commerci. In particolare, di fronte agli antichi magazzini di Terra Nova erano ubicate una serie di attività economiche – *in primis* la pescheria – che dell'acqua facevano un fondamento insostituibile. Ancor più vicino al fulcro della piazza (nella piazzetta del molo), in stabili ora non più esistenti e sostituiti nel secolo XVI dagli edifici sansoviniani e scamozziani della Libreria Marciana e della Zecca, erano presenti altre botteghe tra cui la celebre *beccheria*, macello pubblico di origine medievale, la *panetteria* e le *caserie*. Come ha giustamente sottolineato Manuela Morresi, questa compresenza di edifici dalle funzioni alte e basse non «sembra in alcun modo inficiare la percezione della sacralità del luogo»⁹¹. L'analogia con la piazza agostiniana fiorentina si farebbe quindi più forte grazie anche a questo dettaglio, dal momento che Santo Spirito nasce originariamente come luogo di mercato e di incontro. Posso quindi supporre che, nel pensiero iniziale, Brunelleschi volesse favorire proprio per questo per la nuova fabbrica una stretta relazione col fiume, nell'ipotesi di uno stimolo colto a Venezia quando la piazza non era ancora stata convertita in luogo di sola rappresentanza⁹².

Un'ultima tappa di viaggio importante per Brunelleschi fu quella che riguardò i territori malatestiani e, in particolare, le città di Rimini, Gradara, Fano, San Giovanni in Marignano, Cervia e Cesena⁹³. Le città marchigiane dimostravano, già allora, un aspetto inconfondibile per quanto riguardava l'assetto militare e le strutture difensive⁹⁴; proprio per questo si pensa che l'architetto

⁹¹ Manuela Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999, p. 11.

⁹² Dalla fine del Quattrocento – e per i due secoli successivi – piazza San Marco fu soggetta a innumerevoli modificazioni, fra cui quella più ingente che la vide mutare da luogo di mercato a luogo di rappresentanza. Questo cambiamento fu particolarmente sentito (e forse in qualche caso sofferto) dalla popolazione veneziana, le cui botteghe erano un caposaldo dell'economia interna. Basti pensare alla diatriba relativa alle campate della Libreria Marciana, che nel 1556 arrivarono al numero di 17 e lì si fermarono fino a quando, nel 1580, non venne abbattuta la popolare *beccheria* di San Marco, sullo sfondo di un malcontento generale. Le motivazioni della demolizione si incentravano più che altro sul senso di decoro che la piazza oramai doveva assumere, parallelamente alla crescita del prestigio repubblicano. Ivi, p. 92.

⁹³ È stato possibile ricostruire le tappe di Sigismondo grazie ai documenti dell'archivio fanese. Gastone Petrini suppone che al suo seguito vi fosse sempre Brunelleschi in questo periodo di tempo. Gastone Petrini, *Indagine sui sopralluoghi e le consulenze di Filippo Brunelleschi nel 1438 per le fabbriche Malatestiane in relazione a documenti inediti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 973-978: p. 973.

⁹⁴ Per un resoconto sulla storia delle strutture difensive in Romagna consultare Andrea Augenti, *Archeologia dei castelli della Romagna: linee programmatiche di un'indagine in corso*, in *Castelli medievali e neomedievali in*

possa aver portato le sue conoscenze ingegneristiche al di là degli Appennini. L'ipotesi è avvalorata da diverse testimonianze, a partire da quella più antica manettiana – presente questa volta nel manoscritto *Uomini Singolari di Firenze dal MCCCC innanzi* – e nella quale il biografo cita che egli «edificò uno castello, fortezza mirabile, al Signore Gismondo di Rimini»⁹⁵ e rispetto al quale Dino Palloni crede di aver individuato un disegno⁹⁶. Vasari colloca invece Brunelleschi a Pesaro nel 1436 per il modello della fortezza del porto⁹⁷, dichiarazione che ha sollevato però numerosi dubbi fra gli storiografi soprattutto dal momento che non si ha notizia di nessuna relazione della cittadina marchigiana con Firenze⁹⁸. Inoltre, la costruzione della fortificazione del porto fu iniziata nel 1474 quando Brunelleschi era già venuto a mancare. Non è infine possibile comprovare le origini di questo edificio dalle fonti materiali perché i suoi resti vennero definitivamente abbattuti alla fine del XIX secolo⁹⁹.

Per quanto riguarda i tempi di soggiorno, la sintetica annotazione scritta nel perduto *Giornale del provveditore* dell'opera del duomo di Firenze – e puntualmente trascritta dall'erudito Carlo Strozzi – suggerisce che Brunelleschi avrebbe lavorato in Romagna dal 28 agosto al 22 ottobre 1438¹⁰⁰. Una relazione antecedente con i signori di Rimini – che giustificerebbe in parte il suo viaggio – avvenne qualche anno prima, nel giorno della benedizione della cupola di Santa Maria del Fiore, il 25 marzo 1436¹⁰¹. Bruschi accerta che quel giorno, oltre a papa Eugenio IV, Cosimo de' Medici e Brunelleschi, era presente la curia pontificia con gli abbreviatori apostolici, compreso Leon Battista Alberti, e i capitani dell'esercito pontificio, fra i quali il diciannovenne Sigismondo Pandolfo Malatesta, conoscitore d'arte che chiamerà a corte nei decenni successivi artisti quali l'Alberti e Piero della Francesca. Anche Gastone Petrini accolse l'ipotesi di un soggiorno di Brunelleschi nei territori malatestiani e ricondusse la costruzione di castelli e di fortificazioni nelle città prima citate, compresa Fano, proprio al passaggio dell'architetto per queste terre¹⁰².

Emilia-Romagna, Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005), a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli e Antonella Campanini, Bologna, Clueb, 2006, pp. 75-93.

⁹⁵ Manetti fa riferimento alla rocca di Sigismondo. Cfr. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, cit., vol. II, p. 381.

⁹⁶ Dino Palloni, *I Castelli. Antologia di scritti*, a cura di Andrea Ugolini e Chiara Mariotti, Firenze, Altralinea Edizioni, 2017, p. 224.

⁹⁷ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 302.

⁹⁸ Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, cit., vol. II, pp. 382-383.

⁹⁹ Virgilio Carmine Galati, *Le tre 'stagioni' delle fortezze marchigiane dell'Umanesimo*, in *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, a cura di Francesco Quinterio e Ferruccio Canali, Roma, Gangemi Editore, 2009, pp. 30-32: p. 30.

¹⁰⁰ Petrini, *Indagine sui sopralluoghi*, cit., p. 973. Le date sono confermate anche da Dino Palloni, il quale afferma che l'assenza di Brunelleschi da Firenze è testimoniata dal *Giornale del provveditore dell'opera del duomo*. Palloni, *I Castelli*, cit., p. 225.

¹⁰¹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 43.

¹⁰² Il sopralluogo sembra sia stato programmato proprio per avere un parere preventivo prima di iniziare i lavori di consolidamento e rinnovamento delle fortificazioni, lavori che, per la rocca di Fano, durarono un biennio e che a loro volta cominciarono l'anno seguente rispetto alla visita del Brunelleschi (quindi nel 1439) per evitare l'inverno. Petrini, *Indagine sui sopralluoghi*, cit., p. 976.

Accettando l'ipotesi di un soggiorno riminese, non è quindi forse azzardato pensare che Brunelleschi qui abbia potuto riflettere e studiare le antichità romane, in particolar modo, l'Arco di Augusto, il più antico dell'Italia settentrionale, meta finale della via Flaminia che aveva inizio da Roma, e il ponte Tiberio, anch'esso romano e in pietra d'Istria, dallo stile altrettanto razionale e armonico. Questi due esempi di architetture classiche fecero probabilmente approfondire in Brunelleschi la riflessione riguardante numerosi aspetti del costruire – soprattutto in merito agli ordini architettonici accompagnati da trabeazione completa e all'utilizzo dell'arco a tutto sesto – ritrovabili particolarmente nelle sue ultime architetture e la massiccia imponente facilmente riscontrabile anche nelle strutture difensive da lui ammodernate¹⁰³.

Un'ultima tappa da me proposta e sostenuta dagli studi di Isabelle Hyman, per quanto concerne gli itinerari brunelleschiani, è Ravenna¹⁰⁴. Per l'intero secolo subalterna alla Repubblica veneziana, la città constava di numerosi ed eterogenei edifici storico-artistici a cui ispirarsi. Penso che Filippo conoscesse, se non di vista per i suoi numerosi studi e interessi, anche la città bizantina nelle architetture dei battisteri, Neoniano e degli Ariani, nella composita San Vitale e nel mausoleo di Teodorico, tutti edifici risalenti ai secoli V e VI, principalmente a pianta centrale.

D'altro canto, di forma centrica, era stato costruito da Costantino lo stesso più venerato santuario della cristianità, il Santo Sepolcro di Gerusalemme e, stando agli stretti legami tra Ravenna e l'oriente, non è impossibile che alcuni influssi siano giunti fino alla Penisola italiana¹⁰⁵. L'argomento delle ascendenze dell'est, e ancora più in particolare dei territori islamici, è stato poi audacemente – e forse incautamente – supportato da Piero Sanpaolesi, il quale ha sostenuto la somiglianza tra la cupola brunelleschiana del duomo di Firenze e la massiccia cupola a doppia calotta, in mattoni e a spina di pesce che racchiude il trecentesco mausoleo di Ilkhan Uljaitu a Soltanieh, in Iran (fig. 13)¹⁰⁶.

¹⁰³ Per quanto riguarda le ultime architetture basti pensare alle basiliche di San Lorenzo, Santo Spirito e alla Rotonda degli Angeli. Per le fortificazioni, invece, quelle toscane della Val d'Elsa e della Valdarno che ho preso in considerazione nel paragrafo terzo.

¹⁰⁴ Elaborando le osservazioni di Cornelius von Fabriczy e Howard Burns, Isabelle Hyman elenca numerose affinità architettoniche e strutturali tra le opere di Brunelleschi e le strutture paleocristiane orientali, veneziane e bizantine, persiane e islamiche. In particolare sostiene che parte del classicismo di Brunelleschi derivi proprio dalle basiliche di Ravenna. Cfr. Cohen, *Beyond beauty*, cit., p. 202. Non avendo modo di approfondire l'argomento degli influssi orientali sull'opera brunelleschiana se non facendone un piccolo accenno alla fine del terzo capitolo, per indagare l'argomento si veda: Isabelle Hyman, *The Venice connection. Questions about Brunelleschi and the east, in Florence and Venice comparisons and relations*, Atti di due conferenze a Villa I Tatti (Florence, 1976-1977), a cura di Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein e Craig Hugh Smyth, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 193-208.

¹⁰⁵ Le notizie relative alle forme tardo romane diffuse da Bisanzio in Anatolia, Siria e Palestina potevano giungere in Italia tramite manoscritti sui pellegrinaggi in Terra Santa. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 127.

¹⁰⁶ La questione è approfondita nel saggio di Piero Sanpaolesi, *La cupola di Santa Maria del Fiore ed il Mausoleo di Soltanieh. Rapporti di forma e struttura fra la cupola del duomo di Firenze ed il mausoleo del Ilkhan Uljaitu a Soltanieh in Persia*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Firenze, 1972, pp. 221-260.

1.4 Brunelleschi primo architetto “alla moderna”

*È il prestigio della cultura, e dell'ingegno personale,
che prende il posto del prestigio della nascita*
Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, 1955, p. 155¹⁰⁷

Ancora una volta è Vasari a riconoscere a Brunelleschi il merito di aver svecchiato l'architettura «già per centinaia d'anni smarrita; nella quale gl'uomini di quel tempo in mala parte molti tesori avevano spesi, facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con tristo disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia e con peggior ornamento»¹⁰⁸. Alla luce degli aspetti presi in considerazione, tra cui la teoria geometrica della prospettiva, il riferimento agli elementi normalizzati dell'antichità, le tecniche costruttive¹⁰⁹ e i numerosi viaggi, è evidente come con Brunelleschi inizi a cambiare anche la figura dell'architetto, la definizione delle sue mansioni e delle sue competenze¹¹⁰. Se nella tradizione architettonica medievale europea in molti casi questa veniva identificata con quella del lapicida, con il cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore venne definendosi l'immagine dell'architetto anche come responsabile del progetto intellettuale e direttore dei lavori, non più solamente capomastro. La storiografia ha appurato che Brunelleschi si sia preoccupato personalmente di molti aspetti legati al costruire, dai macchinari per il sollevamento dei materiali (in alcuni casi da lui stesso inventati), all'organizzazione del cantiere e gestione delle maestranze, fino all'approvvigionamento alimentare delle stesse (fig. 14)¹¹¹.

Artisti come Brunelleschi e Ghiberti erano inoltre pienamente inseriti nel mondo delle corporazioni che guidavano i più grandi siti in costruzione di Firenze ma al contempo intendevano rendersi autonomi dalla collettività e per questa ragione entrarono in contatto con nuove famiglie signorili. Brunelleschi, ad esempio, grazie anche alla posizione del padre, diplomatico dello stato fiorentino e della magistratura dei Dieci di Balìa, si inserì facilmente nel giro delle alte committenze locali. Come sottolineato anche dallo storico Sanpaolesi, a lui va certamente ascritto «il merito di aver risolto compiutamente il più arduo problema architettonico del suo tempo» ma soprattutto di

¹⁰⁷ Argan, *Brunelleschi*, cit., p. 55.

¹⁰⁸ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 276.

¹⁰⁹ Donatella Calabi, *Storia della città. L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 70.

¹¹⁰ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 9.

¹¹¹ Per un'ampia descrizione delle macchine inventate da Brunelleschi e successivamente tramandate nei disegni dei suoi ammiratori quali Sangallo e Leonardo si veda la sezione *I Brunelleschi e la cupola di S. Maria del Fiore* in Paolo Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, a cura di Id., Firenze, Giunti-Istituto e Museo di storia della scienza, 1996, pp. 93-116 .

aver contribuito al distinguere l'attività liberale dall'attività meccanica dell'architetto, dove l'opera è considerata totalmente individuale e a lui attribuibile: dall'idea, al progetto, alla realizzazione fattiva¹¹². Nel caso di Brunelleschi siamo di fronte a un architetto che si auto-forma a partire dai viaggi che per lui furono sempre occasione di studio e di arricchimento personale.

La sua figura si lega anche al nuovo concetto dell'epoca per cui il disegno era il fondamento di ogni arte, anche dell'architettura, da cui l'importanza del progetto e del pensiero creativo alla base di ogni gesto compositivo. Le soluzioni innovative, la riconosciuta capacità di pianificare e dirigere i propri progetti e la versatilità dei campi applicativi fanno di lui una figura a tutto tondo, capace di muoversi dalla scala urbana a quella architettonica e di dettaglio.

Tra il 1450 e il 1470 a Firenze vennero costruiti circa una trentina di nuovi palazzi signorili grazie anche al concorso di investimento nell'edilizia residenziale privata di una classe committente illuminata, capace di intendere il linguaggio dell'architettura e il suo valore dimostrativo e per questo attenta alla scelta dell'artefice¹¹³. Donatella Calabi a tal proposito ha parlato per Firenze di progresso nella costruzione dell'architettura civile e certamente Brunelleschi contribuì a dare un impulso rilevante alla realizzazione di case nobiliari¹¹⁴. Nonostante siano ancora una volta poche le testimonianze pervenute in merito alle sue commissioni residenziali, oltre agli interventi a palazzo Vecchio (andati perduti dopo l'intervento cinquecentesco mediceo) si devono ricordare gli incarichi per palazzo Busini Bardi in via de' Benci e per il palagio di Parte Guelfa¹¹⁵.

Per quanto riguarda il primo edificio (modificato nei secoli successivi), Brunelleschi si occupò principalmente di una serie di lavori di riqualificazione della parte interna, offrendo soluzioni inedite ed eleganti come ad esempio il monumentale cortile porticato centrale su quattro lati e ispirato al modello delle antiche *domus* romane (fig. 15). Ancora una volta egli propose un compromesso tra il rispetto e la valorizzazione delle precedenti strutture medievali e l'adozione di modelli antichi. Da notare, inoltre, che la forma del portico Busini-Bardi è assai simile a quella dello Spedale degli Innocenti (fig. 16), sebbene di diverso modulo¹¹⁶, e considerabile, secondo Heinrich Klotz, come il primo esempio di palazzo pubblico dalle proporzioni simmetriche accentuate¹¹⁷.

¹¹² Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 9.

¹¹³ Ivi, p. 26.

¹¹⁴ Calabi, *Storia della città*, cit., p. 53.

¹¹⁵ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 151.

¹¹⁶ Per un approfondimento si rimanda a Leonardo Ginori Lischi, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti & Barbèra, 1972.

¹¹⁷ Sempre secondo lo storico, una tale simmetria è riscontrabile in rari edifici del Trecento fra cui il cortile del palazzo pubblico di Siena e, meno precisamente, in quello di palazzo Vecchio a Firenze. Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi, The Early Works and the Medieval Tradition*, Londra, Academy Edition, 1990, p. 60.

Nel caso del palagio di Parte Guelfa, invece, il suo intervento si limitò probabilmente solo all'interno del primo piano con la realizzazione della grande "sala nuova" del consiglio, sempre a partire da preesistenze trecentesche che insistevano su quel terreno e a elementi esterni aggiunti a esse (fig. 17). Anche per l'architettura civile ricorse quindi a rimandi classici superandoli però con l'aggiunta di motivi nuovi come la trabeazione tripartita e continua, l'accentuazione degli angoli con l'adozione dell'ordine gigante nel piano nobile e la successione delle grandi finestre ad arco contornate da larghe cornici e sormontate da occhi rotondi¹¹⁸. Come osservato da Capolei e Sartogo, questi elementi probabilmente servirono, data la ristrettezza del vicolo di via Pellicceria «a dare corpo alla facciata rispetto a una visione prospettica molto schiacciata, e a spingere l'osservatore in avanti per poi scoprire gli elementi di novità architettonica e il movimento»¹¹⁹. È la prima volta che una trabeazione veniva riportata all'esterno di un palazzo e che paraste giganti segnavano la facciata¹²⁰. La datazione di quest'opera non è nota: alcuni studiosi la circoscrivono agli albori della sua attività, all'inizio degli anni Venti, altri anche dopo gli anni Trenta. I lavori vennero però certamente interrotti tra il 1445 e il 1452, per essere poi portati a termine da altri architetti alla sua morte e, successivamente, modificati in corso d'opera rispetto al progetto originario.

Come accennato in merito ai viaggi, la versatilità di Brunelleschi lo portò poi a lavorare anche come ingegnere e architetto militare: fu spesso chiamato a dare consigli tecnici, fornire progetti alternativi e fare sopralluoghi e ispezioni per la Repubblica, in particolare in ambito difensivo. Ad esempio, in occasione della guerra contro Milano, per conto dell'opera del duomo si occupò delle fortificazioni delle terre murate fiorentine della Valdarno, sulla strada per Pisa, dove costruì la porta del Parlascio. Una prima opera consistette nel completamento (tra il 1424 e il 1426) della cinta muraria di Lastra a Signa, per poi probabilmente occuparsi di quella di Malmantile con le massicce cortine a scarpa e di quella di Vicopisano (1435)¹²¹, oltre che di fortificazioni in area senese come quella di Staggia. Solitamente si trattava di strutture militari di tipo tradizionale, nelle quali è difficile precisare con esattezza l'entità e il carattere degli interventi brunelleschiani¹²² e delle quali poco purtroppo ci rimane (figg. 18-19-20-21).

¹¹⁸ Christoph Luitpold Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano, Skira, 2009, p. 33. Per un approfondimento sull'intero edificio si veda: Sara Benzi e Luca Bertuzzi, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Italia, Firenze University Press, 2006.

¹¹⁹ Francesco Capolei e Piero Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, Universale di Architettura, collana diretta da Bruno Zevi, n. 56, Roma, Testo & Immagine, 1999, pp. 87-88.

¹²⁰ Motivi che invece verranno poi presto ripresi dall'Alberti e da Michelozzo. Klotz, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 68.

¹²¹ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 119.

¹²² In merito alle fortificazioni progettate o modificate da Brunelleschi si veda Marcello Salvatori, *Considerazioni sulle fortificazioni del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. 2, 1980, pp. 685-701.

Si occupò inoltre di ingegneria idraulica con la temporanea deviazione del fiume Serchio compiuta tra la primavera e l'estate del 1430 quando, assieme a Donatello, Michelozzo e Ghiberti, era impegnato nelle opere difensive dell'accampamento fiorentino durante la guerra contro Lucca¹²³. L'obiettivo era quello di allagare quest'ultima città per mettere in difficoltà il nemico e per questo da aprile a giugno lavorò a un complesso sistema di chiuse a nord, coordinate da un sistema di argini dagli altri lati. L'impresa tuttavia non riuscì e l'acqua invase, invece, il campo fiorentino vanificando l'assedio. Nonostante ciò, l'idea fu degna di nota, tanto da essere ricordata anche da Leonardo (fig. 22)¹²⁴.

Infine Brunelleschi si dedicò anche all'ambito scenografico, in particolare nelle chiese di San Felice in Piazza e, al di qua dell'Arno, della Santissima Annunziata (attestate da testimonianze dirette rispetto alle presunte scene organizzate in Santa Maria del Carmine e Santo Spirito)¹²⁵. In particolare si ricorda la data del 25 marzo 1439, per la quale egli inventò portentosi congegni scenotecnici per la rappresentazione dell'Annunciazione. Di quest'ultima disponiamo del racconto in prima persona di un prelado russo di nome Abramo Souzdal, giunto a Firenze in quel giorno per il concilio e che riporta l'incredibilità di questa nuova maniera di fare spettacolo, rispetto alle sacre scritture, anticipatrice dei grandi apparati scenici cinquecenteschi¹²⁶. Secondo Eugenio Battisti, lo stesso vescovo russo testimoniò la spettacolarità dell'Ascensione, messa in atto invece al Carmine¹²⁷. Indipendentemente dalla precisione del luogo di questi spettacoli, sappiamo che, dall'esperienza appresa nel cantiere del duomo, Brunelleschi era stato in grado di creare marchingegni per il sollevamento, per i giochi pirotecnici, per le illuminazioni improvvisate, per i tendaggi e per tutto quanto concerneva la scena, adattabili ad ogni *set* teatrale, come dimostra la ricostruzione di Battisti (figg. 23-24)¹²⁸.

¹²³ Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento*, cit., p. 18. Per approfondire ulteriormente il fatto si rimanda a Paola Benigni e Pietro Ruschi, *Il contributo di Brunelleschi all'assedio di Lucca*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 517-529.

¹²⁴ Leonardo ne parla nel Ms. B, Institut de France, Parigi, c. 64r. Cfr. Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento*, cit., p. 56.

¹²⁵ Gli spettacoli a San Felice in Piazza sono testimoniati da Vasari, *Le Vite*, cit., p. 305. Quelli alla Santissima Annunziata e a Santo Spirito da Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 300. Delle rappresentazioni a Santa Maria del Carmine accenna invece Capretti, *Brunelleschi*, cit., p.75. Secondo Ludovico Zorzi, infine, le uniche testimonianze certe sono quelle di San Felice e della Santissima Annunziata. Ludovico Zorzi, *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e reinterpretativi*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. I, 1980, pp. 161-171: p.161.

¹²⁶ Irina Danilova ha raccontato nel dettaglio la visione di Vasari, il quale si mette nei panni del Brunelleschi scenografo e quella dell'arcivescovo invece spettatore dal basso in *La rappresentazione dell'Annunciazione nella chiesa della Santissima Annunziata in Firenze vista dall'arcivescovo Abramo di Souzdal*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, vol. I, Firenze, 1980, pp. 173-176.

¹²⁷ Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 300.

¹²⁸ Ivi, pp. 302-303.

Questo appellativo di architetto “moderno” vuole perciò sottolineare come egli, come scrisse anche Manetti, «pareva d’ogni cosa maestro»¹²⁹ ed esaltarne l’ingegno elastico nel governare diverse ed eterogenee commissioni in ambito urbano, architettonico e scenografico. Nella sua figura è stato riconosciuto un uomo che ha avuto il coraggio di superare i limiti delle pratiche architettoniche medievali, che ha funto da anticipatore delle grandi novità cinquecentesche e di poliedrici artisti quali Leonardo e Michelangelo. Brunelleschi fu in sintesi un architetto capace, come ha affermato Arnaldo Bruschi, di sfidare senza timore le leggi della natura con una forma di *hybris* già tutta moderna¹³⁰.

¹²⁹ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 99.

¹³⁰ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 43.

1.5 «Structura sì grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tucti e popoli toscani»¹³¹

Se per Brunelleschi non è dunque forse azzardato parlare di “superamento dei limiti”, di poliedricità e di spettacolarità, questi concetti ben si delineano nella fabbrica del duomo, nella quale egli coniugò tutte le conoscenze teoriche e pratiche apprese nei diversi cantieri prima citati e la cui costruzione si dipanò (tra gli anni Venti e il 1446) in concomitanza con quella della cupola. Il 1418 fu certamente un anno decisivo non solo per Brunelleschi, ma per l’architettura di età moderna. Nel mese di marzo venne bandito il concorso per la definitiva copertura della cattedrale di Santa Maria del Fiore, al fine di colmare il “grandissimo vuoto” lasciato da Arnolfo di Cambio nel secolo precedente a seguito della sua morte. Si trattava di una cavità larga più di 40 metri sopra al tamburo, a sua volta posto all’altezza di 60 metri. Nessuno fino ad allora era riuscito a proporre una soluzione efficace per coprire un incavo di tali dimensioni, nonostante il dibattito nel Trecento fosse stato molto acceso e molteplici fossero stati i patrocinatori, primo fra tutti l’allora capomastro Giovanni d’Ambrogio. Numerosi erano i progetti in cantiere, ma tutti apparivano poco innovativi e, soprattutto, troppo teorici e poco pratici o, comunque, difficilmente realizzabili nelle ideazioni strutturali.

La storiografia ha accertato che già negli anni precedenti al concorso Brunelleschi avesse visitato più volte il cantiere: fu infatti chiamato per consigli sul completamento delle tribune minori a partire dal 1404 e successivamente, secondo il Vasari, per la sopraelevazione del tamburo nel 1410¹³². Sette anni più tardi, egli venne pagato 10 fiorini per «sua fatica di fare disegni et per esercitarsi intorno a’ fatti della cupola»¹³³. Il concorso non vide in realtà un effettivo vincitore ma il 16 aprile 1420 gli venne affidata l’organizzazione dei lavori assieme a Ghiberti, in qualità di “provveditori sopra la costruzione della cupola”. È noto che la figura di quest’ultimo risultò sin dal principio minoritaria e che l’intera fabbrica venne portata avanti da Brunelleschi, il cui nome era già ampiamente conosciuto e al quale non furono però risparmiate numerose critiche in corso d’opera¹³⁴.

¹³¹ Leon Battista Alberti, *Il Trattato della Pittura e i cinque ordini architettonici*, con prefazione di Giovanni Papini, Lanciano, R. Carabba Editore, 1934, p. 12.

¹³² Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 31.

¹³³ Ivi, p. 33.

¹³⁴ Le fonti testimoniano che Brunelleschi fece ricorso a otto operai lombardi, rinomati per l’operosità, a discapito dei precedenti lavoratori locali che spesso non credevano alla fattibilità dei suoi progetti e protestavano in merito. Alessandro Chiappelli, *Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI*, Firenze, Leo S. Olschki, 1896, p. 262.

Negli stessi anni l'architetto stava lavorando anche ai siti della Santissima Annunziata e dello Spedale degli Innocenti e stava ipotizzando un rinnovamento completo di San Lorenzo¹³⁵. È il periodo in cui nacquero anche, fra queste due piazze, interi nuovi quartieri urbani su aree adibite ad ortivo e trasformate nelle vie San Gallo e Larga. In quel periodo i committenti più rilevanti dell'epoca si stavano affidando a Brunelleschi che ebbe così modo di sperimentare in diversi campi e di introdurre soluzioni nuove al progettare e costruire secondo le forme gotiche. Non è quindi forse pleotorico affermare che vi fu un'adesione unanime della città alle novità brunelleschiane rinascimentali. Per usare le parole di Piero Sanpaolesi: «non si è mai dato nel lungo corso dell'architettura che una città abbia avuto l'ardire e la forza di affidarsi tutta ad un architetto che andava controcorrente, come fece allora Firenze»¹³⁶.

La prolifica opera di Brunelleschi va indubbiamente riletta anche alla luce dei fattori eteronomi che incentivarono lo sviluppo di Firenze nel corso del Quattrocento: *in primis* la ricchezza, tanto politica quanto commerciale, e la stabilità governativa (benché a tratti altalenante a causa delle numerose guerre in corso), ma anche l'elevata presenza di cultori dell'antico alimentata dal sistema oligarchico alto-borghese che reggeva la Repubblica fiorentina. Questa classe, avendo avuto alti interessi culturali, non mancò di fungere da committenza per molte delle grandi opere del territorio¹³⁷.

Per la cupola il Brunelleschi si basò sull'insegnamento romano della pianta centrale e mise in atto diverse strategie architettoniche per renderla non solo meno pesante ma soprattutto autoportante. Dagli antichi trasse ispirazione anche per non utilizzare un sistema di armature – «volgersi senza armatura»¹³⁸ – e anche per contenere le spese costruttive (fig.25). Alcune soluzioni messe in atto riguardarono poi la costruzione delle due calotte, l'una interna più spessa e l'altra esterna più fine con lo scopo di riparare dell'umidità, e doppia, perché «la torni più magnifica e gonfiata»¹³⁹. Tra le due cupole sovrapposte pose un'intercapedine in cui inserì un sistema di scale e un corridoio, nonché una serie di oculi e finestre circolari per alleggerire l'intera struttura. Inoltre, Brunelleschi pensò di utilizzare materiale pesante alla base e via via sempre più leggero verso il vertice: per gli sproni ricorse alla pietra di macigno e la pietra forte mentre per le facce la sola pietra forte fino a 24 braccia di altezza, poi, più in alto, usò filari «di mattoni o di spugna [...] più leggeri

¹³⁵ Per una visione ampia delle vicende legate all'altra basilica brunelleschiana che non approfondirò, consiglio le pagine di Marvin Trachtenberg, *Building and Writing S. Lorenzo in Florence: Architect, Biographer, Patron, and Prior*, in «The Art Bulletin», ol. 97, n. 2 (June 2015), pp. 140-172.

¹³⁶ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 39.

¹³⁷ A questo proposito si veda l'ancora attuale contributo di Richard A. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale: una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

¹³⁸ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 82.

¹³⁹ Ivi, p. 86.

che pietra»¹⁴⁰. Appare dunque evidente il ricordo di accorgimenti tecnici presenti in alcune cupole romane, come la più celebre del Pantheon¹⁴¹. Successivamente raccordò le vele con otto immense nervature, invece elemento di derivazione gotica, che avevano il compito di convogliare tutte le spinte verso l'alto, spinte che si sarebbero sprigionate poi nella lanterna finale, punto di fuga dell'intera struttura della quale però non riuscì a vedere il completamento. Per i mattoni impiegò una tessitura a spina di pesce, tecnica dedotta dall'*opus spicatum* romano che consiste nel disporre ricorsi di mattoni verticalmente intervallati da mattoni di piatto, il tanto da formare eliche murarie che stringono la muratura, raccogliendo le spinte sempre alla base della lanterna (fig. 26). Alcune fonti ipotizzano una possibile origine orientale e veneta di questa procedura recuperata dall'architetto¹⁴².

Si tratta dunque di espedienti volti alla facilitazione della tecnica costruttiva e all'efficienza statica di una cupola circolare, invece che ad arcate radiali¹⁴³; ne uscì, all'interno, un ampio vano in relativa penombra come quello esemplare del già menzionato tempio romano di tutti gli dei, discretamente rischiarato dalle finestre del tamburo e dall'altissimo occhio zenitale della lanterna.

Fonti coeve narrano che Brunelleschi fosse così meticoloso da recarsi lui stesso alle fornaci per verificare la cottura dei mattoni, oltre che consultare i maestri della "scuola dell'abaco" in Santa Trinita per consigli sui disegni, sulla costruzione e sulla stabilità della cupola¹⁴⁴. Dalla descrizione degli elementi architettonici inseriti nella costruzione, è facile dedurre l'incredibile versatilità dell'architetto, in grado di coniugare componenti classici e medievali (sia romanici che gotici) e di adottare, dalle epoche passate, membrature diverse e funzionali al fine di creare una sintesi tutta nuova.

Dopo la grave crisi finanziaria che si prolungò per diversi anni tra il 1422 e il 1426, a causa della lunga guerra contro Milano, il 12 marzo 1426 Brunelleschi e Battista D'Antonio, maestro di muro e suo aiuto in cantiere, furono incaricati di proseguire i lavori e procedettero così il manto a spirale e a spina di pesce, portando avanti senza armature la costruzione della prima calotta interna e poi di quella esterna, oltre che dei collegamenti murari fra le due¹⁴⁵.

L'idea era certo quella di costruire una cupola salda e resistente ma l'architetto non mancò, nella sua continua ricerca di stilemi relativi all'antico, di dare rilevanza anche alla forma e

¹⁴⁰ Ivi, p. 87.

¹⁴¹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 40.

¹⁴² Ivi, p. 143.

¹⁴³ Ivi, p. 35.

¹⁴⁴ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 99.

¹⁴⁵ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 41.

all'estetica. Come scrive Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*: «inutile ricordare che un tempio ben curato e ornato costituisce senza dubbio il massimo e primario ornamento della città»¹⁴⁶.

Il completamento della struttura richiese sedici anni al termine dei quali venne cominciata la lanterna, opera che Brunelleschi non poté però ammirare: nella notte tra il 15 e 16 aprile 1446 morì lasciando ai posteri un'opera inimitabile (fig. 27) e altrettante purtroppo incomplete¹⁴⁷. Eppure la valenza di ciò che ci è pervenuto è di tale ricchezza perché, come sottolineato anche da Sanpaolesi, «la bellezza delle fabbriche brunelleschiane, di fatto, non risiede nella perfezione formale delle parti, ma nella perfezione e nell'armonia dell'insieme»¹⁴⁸. Quella di Brunelleschi fu una rielaborazione e mai una mera citazione delle fabbriche antiche, romane o medievali, e per riprendere una citazione di Luporini, con la cupola egli «aveva vinto gli antichi e i moderni»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 123.

¹⁴⁷ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 9.

¹⁴⁸ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 111.

¹⁴⁹ Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, cit., p. 11.

1.6 Sperimentazioni urbane: le fabbriche architettoniche in dialogo con la città

Come in parte accennato, l'attività edilizia di Brunelleschi si concentrò in realtà in un arco temporale assai breve, di appena 10-15 anni, ma risultò estremamente prolifica grazie anche alla versatilità dell'architetto e alla sua grande capacità eclettica e adattiva di sperimentazione. In questo paragrafo vorrei prendere in considerazione due delle sue opere architettoniche realizzate a Firenze, perché strettamente ideate in funzione della città ma, soprattutto, a mio avviso importanti perché rappresentano i prodromi per le successive riflessioni urbane presentate per il progetto di Santo Spirito. Si tratta delle fabbriche dello Spedale degli Innocenti e della rotonda di Santa Maria degli Angeli.

Il primo, edificato a partire dal 1419 su commissione dell'Arte della Seta a lato della basilica della Santissima Annunziata, casa madre dell'ordine servita, è considerabile a tutti gli effetti come la prima architettura costruita da Brunelleschi. Come suggerisce la stessa dicitura, esso aveva funzione di ricovero per piccoli infanti e ragazze madri. Si trattava quindi di una struttura che doveva essere funzionale, razionale e ragionatamente inserita nel tessuto urbano precedente, ma al contempo attenta alla sfera della *venustas* vitruviana¹⁵⁰, sulla traccia del parallelismo fra arte oratoria e architettura stipulato da Cicerone nel *De Oratore*, il quale affermava che: «la risoluzione dei problemi posti dalla necessità o dall'utilità, coincide, nella costruzione degli edifici, coi precetti della bellezza»¹⁵¹. Di fatto, nel Quattrocento, come ha affermato Elena Svalduz, «gli ospedali toscani emergono come strutture atte a preservare la salute delle città, con soluzioni architettoniche e di *interior design* all'avanguardia» e indubbiamente Brunelleschi fu il principale protagonista e pioniere di questa rivoluzione che riconosce gli ospedali come «agenti attivi» nella formazione urbana della città¹⁵².

È qui che per la prima volta Brunelleschi poté mettere in campo le conoscenze apprese a Roma: la ripetizione del modulo architettonico con la ricorrenza del numero nove¹⁵³, l'uso delle colonne libere che ispirarono anche Masaccio nell'affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella¹⁵⁴, la sintassi dell'ordine corinzio, l'uso degli archi, dei pulvini modanati a gola dritta e della trabeazione

¹⁵⁰ Per una dettagliata descrizione di come cambi la funzione dell'ospedale in qualità di struttura urbana fondamentale nella città rinascimentale si veda John Henderson, *L'ospedale rinascimentale: la cura del corpo e dell'anima*, Bologna, Odoja, 2016.

¹⁵¹ Manetti, *Notizia di Filippo di ser Brunellesco*, cit., p.13.

¹⁵² Elena Svalduz, *Architettura tra cura e carità. Gli ospedali a Venezia nel Rinascimento*, in *La città e la cura. Spazi, istituzioni, strategie, memoria/The City and Healthcare. Spaces, institutions, strategies, memory*, a cura di Marco Morandotti e Massimiliano Savorra, Torino, Aisu international, Insights 2, 2021, pp. 169-182: pp. 169 e 180.

¹⁵³ Nove arcate, nove campate perfettamente cubiche e ricoperte da volte a vela, nove gradini e nove le finestre dalla forma classica che ricordano quelle del battistero.

¹⁵⁴ Il cui progetto spesso si è pensato possa essere stato condiviso proprio con Brunelleschi e creato di conseguenza a quattro mani seguendo le regole della prospettiva.

continua tripartita, elementi che tuttavia ritroviamo anche a San Miniato al Monte e negli edifici del protorinascimento fiorentino (figg. 16 e 28).

Nel proporre un loggiato modulare, Brunelleschi riutilizzò dunque la stessa misura per scandire rigorosamente lo spazio, stabilendo così una regola. In questa decisione è facile riconoscere la sua volontà di riproporre le armonie musicali apprese dall'architettura romana di cui parla anche Antonio Manetti¹⁵⁵. Purtroppo, come ricorda lo stesso biografo, egualmente a gran parte delle altre opere brunelleschiane, anche l'ospedale venne successivamente modificato da Francesco della Luna, subentrato a lui come capomastro tra il 1427 e il 1445, con l'inserimento di numerose variazioni al progetto originale che ne risulta fortemente modificato nell'euritmia¹⁵⁶ (fig. 29). Le trasformazioni riguardarono principalmente il piano superiore, per il quale però non è comunque attestato che Brunelleschi avesse ideato un progetto definitivo¹⁵⁷. Altre fonti recenti suggeriscono invece una presenza intermittente di Brunelleschi in cantiere, addirittura definito per questo nei registri dei conti solo come "conduttore" e non come architetto dell'opera¹⁵⁸. A prescindere dalle varie opinioni in merito all'apporto brunelleschiano, è certo che, data la prima colonna innalzata nel 1421, egli si sia occupato interamente del portico a nove campate su pianta quadrata, «a creste ed a vela»¹⁵⁹, già probabilmente costruite senza centina con una soluzione prima usata, secondo il Manetti, nella cappella Ridolfi¹⁶⁰.

Il progetto brunelleschiano dell'ospedale non seguiva la regola canonica degli altri ospedali già presenti nel territorio come quelli di Bonifazio Lupi, San Matteo e Santa Maria Nova a Firenze o quello di Santa Maria della Scala di Siena. Questi ultimi erano stati tutti realizzati a partire da strutture preesistenti, a differenza dell'edificio brunelleschiano che doveva invece essere costruito interamente *ex-novo*. Inoltre, l'architetto introdusse un elemento principale di differenziazione con i precedenti ospedali ovvero i gradini che generano il piano rialzato di quasi 2 metri, salendo sopra ai quali l'osservatore avrebbe assunto una visione diversa e più globale dell'intero spazio pubblico. Per questo elemento egli doveva sicuramente essersi ispirato alla loggia dei Lanzi che, nonostante edificio gotico, faceva parte del suo ampio bagaglio culturale e presentava – con altri edifici come Orsanmichele – grandi arcate a tutto sesto, anticipatrici del prossimo futuro rinascimentale. Al

¹⁵⁵ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 64-66.

¹⁵⁶ Sembra che il della Luna abbia aggiunto un'ulteriore campata verso sud, alterato la trabeazione continua sopra le arcate, modificato la terminazione dell'architrave con una rivolta all'ingiù, arrecato trasformazioni in due finestre e ommesso delle piccole paraste sopra la trabeazione.

¹⁵⁷ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 69.

¹⁵⁸ Valeria Tomasi, *L'organizzazione dei cantieri in epoca rinascimentale. I loggiati su Piazza SS. Annunziata a Firenze*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», vol. 119 (2007), pp. 299-319: p. 301.

¹⁵⁹ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 83.

¹⁶⁰ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 73.

contempo, secondo Marvin Trachtenberg, potrebbero essere anche altri i riferimenti, come gli antichi tempio della Fortuna a Roma e tempio di Marte Ultore (figg. 30 e 31) o è possibile pensare che Brunelleschi conoscesse la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine (1260 c.) dove viene citato che: «c'erano 15 scalini per salire al tempio»¹⁶¹. Altre fonti di ispirazione per l'utilizzo di gradini si riconoscerebbero in architetture o dettagli rappresentati all'interno di soggetti pittorici, soprattutto nelle opere di Giotto, Paolo Uccello, Taddeo Gaddi (in particolare negli affreschi in Santa Croce)¹⁶².

Non avendo dunque un modello antico di ospedale a cui rifarsi, si può facilmente intuire dalla pianta dell'edificio come Brunelleschi organizzò il fabbricato attorno a un vuoto centrale quadrato che rimanda – unitamente alle altre strutture costituenti il complesso – al prototipo del chiostro, perno architettonico centrale del centro monastico¹⁶³, attorno al quale si aprono e dal quale si accede agli altri numerosi ambienti. Le strutture conventuali ebbero una grande espansione tra l'VIII e il IX secolo¹⁶⁴ e usavano ospitare confraternite che spesso si occupavano delle persone in difficoltà – malati e poveri – come nel caso degli Innocenti. La distribuzione dapprima accidentale degli ambienti monastici iniziò a prendere forma e a seguire una regola geometrica sotto il regno di Carlo Magno prima e Ludovico il Pio poi. L'innovazione più importante coincise per l'appunto con l'inserimento dell'ambiente del chiostro centrale porticato, «elemento di passaggio e di disimpegno per l'intero spazio della clausura»¹⁶⁵ (fig. 32). Questo schema cela a sua volta una coordinazione antica riscontrabile nella *domus* romana (fig. 33), negli ambulacri delle *villae* o negli atri delle chiese paleocristiane¹⁶⁶, forma che torna nei palazzi pubblici e privati fiorentini come ho spiegato (nel quarto paragrafo) nell'esempio di palazzo Busini-Bardi e, ancor prima, per la villa medicea della Petraia¹⁶⁷.

Come suggerisce Bruschi, la straordinaria novità dell'edificio provocò vastissime ripercussioni sull'architettura successiva, anche fuori Firenze, grazie ai suoi molteplici valori materiali e immateriali¹⁶⁸. Questo modello fu d'esempio per la costruzione successiva di altri ospedali (come

¹⁶¹ Milena Ricci, *Leggenda Aurea e Leggenda Picta nelle Miniature della Biblioteca Estense Universitaria*, in *Leggenda aurea: iconografia religiosa nelle miniature della biblioteca estense universitaria*, a cura di Paola di Pietro Lombardi, Milena Ricci, Anna Rosa Venturi Barbolini, Modena, Il Bulino, 2001, pp. 31-49: p. 34.

¹⁶² Contributo in conferenza di Marvin Trachtenberg, *A False Start: Brunelleschi's splendidly dysfunctional Innocenti project*, in *Speaking of Foundlings: Contexts of Care at the Ospedale degli Innocenti*, Firenze, I Tatti, Exploratory Seminar organizzato da I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 9-10 maggio 2019.

¹⁶³ Luoghi di combinazione di cura del corpo e dell'anima. Svalduz, *Architettura tra cura e carità*, cit., p. 169.

¹⁶⁴ In merito alle trasformazioni delle architetture monastiche in Italia nel corso dei secoli si veda il saggio di Hendrik Dey, *Architettura monastica in Italia dagli inizi all'epoca di Carlo Magno*, in *Storia dell'architettura in Italia da Costantino a Carlo Magno*, a cura di Sible De Blaauw, Milano, Electa, 2011.

¹⁶⁵ Cfr. Bernhard Schütz, *L'Europa dei Monasteri. Architettura, arte e storia*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2004, p. 21.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Villa che Manetti attribuisce a Brunelleschi. Cfr. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 48.

¹⁶⁸ Contributo in conferenza di Mario Bevilacqua ed Elena Ferretti, *L'Ospedale degli Innocenti e la città: strategie insediative e multiscalarità del progetto architettonico (XV-XVII secolo)*, in *Speaking of Foundlings: Contexts of Care*

quelli del Filarete a Milano e di Michelozzo a Firenze), ma anche per chiostri di conventi o cortili di palazzi (come quelli dei Medici a Firenze, dei Piccolomini a Pienza e di Federico da Montefeltro a Urbino), facciate di chiese e palazzi, case su strade o piazze porticate (a Bologna, a Mantova, a Vigevano) e in logge cittadine (come a Verona e a Padova)¹⁶⁹.

Nell'intera opera di Brunelleschi questo edificio "civile" spicca però per importanza anche perché, oltre a essere fra i più studiati, rappresenta il modello originatore per la realizzazione di un'intera piazza loggiata (fig. 34), «capace di aderire a un tempo sia all'idea del foro antico, sia allo spirito innovativo di disegno urbano che apre il Rinascimento»¹⁷⁰. Con questo edificio egli non solo pose l'avvio dell'urbanizzazione dell'area più settentrionale della città ancora in gran parte rurale ma gettò anche le premesse per la successiva realizzazione dell'omonima piazza antistante, uno dei più noti esempi di vaso rinascimentale a tutto tondo. Come suggerisce Valeria Tomasi, la piazza in questione e gli edifici che in essa si affacciano vennero costruiti nel periodo del *boom* edilizio fiorentino circoscritto dagli storici tra il 1419 (anno in cui si posò la prima pietra del loggiato degli Innocenti) e il 1602 (anno di completamento del loggiato della chiesa della Santissima Annunziata)¹⁷¹.

Specularmente agli Innocenti, e su suo riferimento, nel Cinquecento venne costruita da Antonio da Sangallo e Baccio d'Agnolo¹⁷² la loggia dei Servi di Maria. A questo punto viene spontaneo chiedersi se non possa essersi trattato anche solo di un incentivo, da parte dei frati, a terminare l'idea originale (della quale però non ci sono pervenuti progetti) di Brunelleschi, nella mia ipotesi (e non solo) coincidente con l'immagine del foro centrale chiuso su tre lati da loggiati, ripreso forse dall'indicazione vitruviana che vede la piazza circondata da portici, così da fungere perfettamente anche da luogo per gli spettacoli¹⁷³. Prendendo in considerazione le scarse fonti contemporanee alla costruzione del loggiato, dispiace però constatare come le vicende preliminari all'inizio dei lavori siano avvolte da molte incognite, «dal momento che non si è a conoscenza di atti ufficiali che sanciscano una precisa volontà di costruzione o da cui traspaiano deliberati propositi circa l'aspetto

at the *Ospedale degli Innocenti*, Firenze, Ospedale degli Innocenti, Exploratory Seminar organizzato da I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 9-10 maggio 2019.

¹⁶⁹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 76.

¹⁷⁰ Maria Teresa Bartoli, *Piazza SS. Annunziata. Rinascimento e dis-continuità nel racconto storico dell'architettura fiorentina*, in «Firenze Architettura», XVII, n.2, (2013), pp. 110-115: p. 110.

¹⁷¹ Tomasi, *I loggiati su Piazza SS. Annunziata*, cit., p. 299.

¹⁷² La scelta degli architetti fu probabilmente diretta conseguenza di commissioni passate che li legavano all'ordine monastico. Ivi, p. 308.

¹⁷³ Vitruvio ne parla al principio del Libro V del *De architectura*, nel quale dedica il primo capitolo all'elemento pubblico del foro, sottolineando che in Italia è difficile riscontrare il foro greco classico poiché troppo stretto nell'intercolumnio per gli spettacoli romani, specie per quelli dei gladiatori. Marco Vitruvio Pollione, *I Dieci Libri dell'Architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1997, p. 207. Confrontabile e confermabile con la versione più recente di Marco Vitruvio Pollione, *On Architecture*, translated by Richard Schofield with an introduction by Robert Tavernor, London, Penguin Books, 2009, p. 120.

che la fabbrica dovesse assumere»¹⁷⁴. In ogni caso, qualunque fosse l'intento originario e nonostante l'aderenza dei Serviti e del Sangallo all'idea brunelleschiana, il secondo loggiato non venne mai vissuto come il primo¹⁷⁵. Infine, dopo numerose gestazioni dovute alle preesistenze, il primo maggio 1599 venne posta, su incarico dell'abate Pucci, la prima pietra del terzo e ultimo loggiato della chiesa della Santissima Annunziata. I lavori furono affidati questa volta all'architetto romano Giovanni Battista Caccini e al suo braccio destro Camillo di Lorenzo Cengia¹⁷⁶.

Quello che vorrei però qui sottolineare – al di là delle vicende storiche che caratterizzarono le diverse costruzioni – è come con questa prima opera, già definibile come pienamente rinascimentale, Brunelleschi abbia compiuto anche una primigenia riorganizzazione urbana dell'intera area, rispettando le preesistenze medievali e il reticolo viario romano che regolavano il centro di Firenze e contribuendo a formare, a sud del piazzale, il cannocchiale prospettico che dal foro quadrangolare della Santissima Annunziata inquadra il retro nord della cupola e della cattedrale. Purtroppo non è pervenuta nessuna testimonianza di un'idea così totalizzante per l'area urbana in questione, come quella che ho supportato in questa sede, sia per il fatto che gli insegnamenti di Vitruvio sui fori antichi¹⁷⁷ vennero ampiamente diffusi solo a partire dal 1450 quando Leon Battista Alberti pubblicò il suo trattato sull'architettura, sia perché al tempo non si conosceva un modello tale, nè a Firenze né altrove, da emulare¹⁷⁸. Forse però un esempio medievale rimaneva: piazza San Marco a Venezia. Come testimonia un quadro di Gentile Bellini (1496), la piazza marciana era circondata da portici già nel Duecento, avendo essa raggiunto le attuali dimensioni alla fine del XII secolo (fig. 35). Forse i Veneziani ripresero quest'idea dal Levante, in particolare da Bisanzio. All'interno della piazza di fatto si svolgevano giochi e competizioni di vario genere, proprio come sosteneva Vitruvio per i fori della Penisola¹⁷⁹.

Ma la prima piazza effettivamente rinascimentale loggiata su tre lati e che ospita tuttora sotto i suoi portici numerose botteghe (ancora una volta come da riferimento vitruviano) è quella di Vigevano (fig. 36), la cui realizzazione iniziò intorno agli anni Novanta del Quattrocento, quando Ludovico il Moro ordinò l'abbattimento delle preesistenze medievali in favore della costruzione di una nuova *platea* per la città che gli diede i natali. Un'altra fonte legata alla Lombardia (ma datata

¹⁷⁴ Tomasi, *I loggiati su Piazza SS. Annunziata*, cit., p. 306.

¹⁷⁵ Bartoli, *Piazza SS. Annunziata*, cit., p. 110.

¹⁷⁶ Verosimilmente, anche questa volta, per conoscenze pregresse. Cfr. Tomasi, *I loggiati su Piazza SS. Annunziata*, cit., p. 314.

¹⁷⁷ «I Greci fanno il Foro in luogo quadrato, con amplissimi, e doppi portichi, e con spesse colonne, e con architravi di pietra, o di marmo [...]. Ma nelle città d'Italia non si deve fare il Foro on la istessa ragione, peroche da i maggiori ci è stata lasciata la usanza di dare nel Foro i doni ai gladiatori [...]. E d'intorno ne i portichi deveno essere le botteghe [...]. Vitruvio, *I Dieci Libri dell'Architettura*, cit., p. 207.

¹⁷⁸ Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 58. Confrontabile e confermabile con la versione più recente di Vitruvio, *On Architecture*, cit., p. 120.

¹⁷⁹ Wolfgang Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, Electa, 1977, pp. 57-58.

però sempre dopo la morte del Brunelleschi) ci testimonia il modello della piazza circondata da portici «dove si vende herbe et altri fructi», e coincide con Sforzinda, città ideale progettata dal Filarete che menzionerò anche nel prossimo paragrafo¹⁸⁰. Potrà forse considerarsi azzardato credere che Brunelleschi sia stato il precursore di tutti questi progetti, di fatto alcuni storici come Wolfgang Lotz notano al contempo che i loggiati della piazza Santissima Annunziata nacquerò con uno scopo estetico più commerciale e di mercato¹⁸¹ e sarebbe questo l'unico modo per spiegare il raro fenomeno di copia esatta e speculare di un edificio del secolo precedente nella medesima piazza¹⁸². Indipendentemente dall'obiettivo originario che Brunelleschi aveva in serbo per questo luogo, la piazza risulta una naturale espansione delle strutture che in essa si affacciano o un elegante atrio loggiato che congiunge la città agli innocenti e ai derelitti¹⁸³. La lunga gradinata, che dà quasi l'idea di un anfiteatro, con le persone presumibilmente sin dall'origine sedute su di essa (come oggi), conferisce inoltre, implicitamente, dignità scenica a ogni cosa che vi si svolga al di sopra¹⁸⁴.

Tutto in questo luogo è simmetria e proporzioni, nonostante un recente studio dall'Università di Firenze¹⁸⁵ – a discapito di gran parte della storiografia che vuole la piazza perfettamente razionale nelle misure – abbia dimostrato, a seguito di accurati rilievi architettonici, come l'invaso rinascimentale risulti lungi dall'essere rigoroso nelle forme. Come le altre piazze fiorentine medievali, anch'essa forma in realtà un trapezio irregolare con un solo angolo di circa novanta gradi¹⁸⁶ e non si rivelerebbe dunque inusuale per la precisione delle misure a lungo sostenuta, bensì per l'intenzione diversa secondo cui nacque nella mente di Brunelleschi. L'idea del foro, dei portici definiti come ambienti a uso sociale per l'interazione e la protezione delle persone¹⁸⁷, delle forme eleganti e delle relazioni geometrico-modulari basate su rapporti di numeri semplici tra loro correlati sarebbero stati i veri elementi di rinnovamento del sito. Come ha scritto Elena Capretti: «Brunelleschi ha creato uno spazio nel quale ha intrecciato la sua nostalgia al fascino naturale dell'infanzia [...]. Si deve notare che Brunelleschi andava costruendo un edificio per un'infanzia sofferente: ma questa dimensione è totalmente dimenticata. [...] Perciò la storia che ci racconta è la sagra della natività»¹⁸⁸. Alla luce di questa lunga riflessione, ritengo che sia lecito identificare Brunelleschi anche come architetto “urbano”, precocemente attento alla dimensione del decoro cittadino e a una certa armonia razionale che lega le diverse “membra” che lo costituiscono.

¹⁸⁰ Ivi, p. 50.

¹⁸¹ Di fatto ancora oggi l'invaso della Santissima Annunziata non è prettamente una piazza di mercato.

¹⁸² Ivi, pp. 56-57.

¹⁸³ Ivi, p. 58.

¹⁸⁴ Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 58.

¹⁸⁵ Testimoniato perfettamente nell'articolo di Bartoli, *Piazza SS. Annunziata*, cit..

¹⁸⁶ Ivi, p. 113.

¹⁸⁷ Contributo in conferenza di Mario Bevilacqua ed Elena Ferretti, cit..

¹⁸⁸ Capretti, *Brunelleschi*, cit., p.64.

L'altro edificio architettonico che ritengo particolarmente interessante per le riflessioni che Brunelleschi avviò in relazione al tessuto urbano cittadino è la rotonda degli Angeli, edificio che doveva costituire l'oratorio a pianta centrica del monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli, uno dei massimi centri umanistici fiorentini, diretto da Ambrogio Traversari¹⁸⁹. L'edificio fu commissionato dagli eredi del condottiero italiano in Ungheria Filippo Scolari (meglio conosciuto come Pippo Spano), in particolare dal fratello Matteo che lasciò fondi appositi all'Arte dei Mercanti di Calimala alla sua morte nel 1426¹⁹⁰. Le basi dell'opera vennero poste da Brunelleschi nel 1434¹⁹¹ ma, come noto, rimase incompiuta dopo solo due anni dall'inizio della costruzione a causa della crisi indotta dalle guerre e venne terminata, dalla metà dell'altezza delle cappelle, dalle maestranze successive. Dal confronto della rappresentazione dell'edificio nel Codice Rustici¹⁹² (fig. 37) con l'incisione della pianta di Stefano Buonsignori (1584) (fig. 38) e soprattutto con la veduta da sud della settecentesca rappresentazione del monastero degli Angeli edita negli *Annales* di Giovanni Benedetto Mittarelli e Anselmo Costadoni¹⁹³, emergono i grandi cambiamenti subiti dal monastero in questo arco di tempo e risulta chiaro al contempo come tale evoluzione non sia stata aleatoria «ma piuttosto condotta secondo uno schema già presente *in nuce* fin dal Codice Rustici»¹⁹⁴.

La Rotonda, come suggerisce l'appellativo, è il primo edificio a pianta completamente centrale dell'architetto, dall'interno ottagonale con cappelle che dovevano originariamente essere ricoperte da volte a botte¹⁹⁵ e dall'esterno a sedici lati occupati da «nicchie che assicuravano alla chiesa un'articolazione plastica altrettanto forte del gioco dei pilastri all'interno»¹⁹⁶. Si sarebbe creato così una sorta di movimento di rotazione elicoidale che moltiplicava l'ottagono verso l'esterno¹⁹⁷ (figg. 39-40-41). Tale impianto permetteva all'edificio di essere visivamente fruito nella sua interiorità da un unico punto di stazione prospettica e, secondo Brunelleschi, doveva rappresentare la forma

¹⁸⁹ Su questa architettura incompiuta e le successive trasformazioni si veda il recente volume di Chiara Ricci, *Santa Maria degli Angeli: un monastero dimenticato nel centro di Firenze. Analisi del percorso storico-architettonico in età moderna e contemporanea*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

¹⁹⁰ Con Santo Spirito e la cupola, è l'unica opera per la quale Brunelleschi costruì un modello ligneo.

¹⁹¹ Stesso anno di avvio dei lavori a Santo Spirito.

¹⁹² Conservato nella Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze, il Codice Rustici è un manoscritto – definito anche come “monumento cartaceo” – stilato da Marco Di Bartolomeo rustici intorno all'anno 1445. In quest'opera egli descrisse in testo e disegno le chiese di Firenze e raccontò poi del suo viaggio in Terra Santa, lasciandoci una testimonianza insostituibile. Il viaggio sarebbe datato secondo gli studiosi tra il 1441-1442. Rustici, *Codice Rustici*, cit., p. 18.

¹⁹³ Cfr. Chiara Ricci, *Un monastero dimenticato: il cenobio camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze dagli anni dell'abbazia (1585) fino alla sua disgregazione*, tesi di dottorato di ricerca in Architettura, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2017-2018, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 33.

¹⁹⁶ Divo Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi. Storia e documenti*, Firenze, Esuvia Edizioni, 1992, p. 77.

¹⁹⁷ Capolei e Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, cit., p. 82.

perfetta per un edificio religioso e sembrare, meglio di altre, adatta a celebrare la figura della Madonna¹⁹⁸.

Probabilmente, già prima di lui, nella cultura umanistica fiorentina doveva essere diffusa l'idea che la pianta centrale fosse quella più adatta a un edificio ecclesiastico e forse per questo già prediletto dagli antichi; basti pensare, ancora, all'esempio celeberrimo del Pantheon o al più vicino battistero fiorentino, accettato alla stregua di un'antichità vera, come citava Coluccio Salutati a riguardo: «templum non graeco non tusco more factum, sed plane romano»¹⁹⁹.

In ogni caso la tendenza verso impianti di tale genere si era manifestata in Brunelleschi anche in opere precedenti, fin dalla stessa cupola, ma è con questa commissione che egli diede vita all'unico intero edificio a pianta centrale, molto probabilmente progettato dopo un ulteriore viaggio a Roma, svoltosi indicativamente tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta. Numerosi erano gli altri esempi romani di riferimento²⁰⁰: il tempio di Minerva Medica²⁰¹, le rotonde vaticane di Santa Maria della Febbre e di Santa Petronilla²⁰², la sala ottagonale della Domus Aurea neroniana²⁰³ conosciuta per via di testimonianze scritte²⁰⁴, Santo Stefano Rotondo al Celio²⁰⁵, il Mausoleo di Santa Costanza²⁰⁶ e, chiaramente, il Mausoleo di Adriano²⁰⁷.

Situato all'incrocio tra via del Castellaccio, via degli Alfani e piazza Brunelleschi, l'oratorio si ispira senza dubbio alle forme del mausoleo di età imperiale²⁰⁸ unitamente all'impianto del battistero fiorentino, oltre che alle strutture delle grandi tribune gotiche semi ottagonali e contemporanee di Santa Maria del Fiore²⁰⁹. Come queste infatti, e come anche la carolingia cappella Palatina di Aquisgrana²¹⁰, l'ottagono centrale si apre su ogni lato in cappelle quadrate. Questi setti murari, tuttavia, come in molti edifici romani, sono qui incavati da nicchie che articolano i lati delle cappelle e scandiscono un perimetro di sedici lati esterni²¹¹. Anche il tema delle nicchie sembra dunque, dopo il presumibile nuovo soggiorno romano, interessare specificamente a Brunelleschi.

¹⁹⁸ Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 127.

¹⁹⁹ «Il tempio non fu costruito secondo il modello greco, ma secondo quello romano». Cfr. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 271.

²⁰⁰ Per una rassegna dettagliata consiglio Paola Quattrini, Elsa Rizzi e Simonetta Zanzottera, *Chiese a pianta centrale. Roma e dintorni*, a cura di Paola Quattrini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato S.p.A., 2008.

²⁰¹ Più verosimilmente sala monumentale di una residenza extraurbana sull'Esquilino. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 126.

²⁰² Mausolei funerari di epoca imperiale, collocati accanto alla basilica costantiniana di San Pietro e oggi scomparsi.

²⁰³ Con cupola a padiglione, forata da un oculo in sommità e attornata da un ninfeo.

²⁰⁴ La Domus Aurea fu riscoperta alla fine del XV secolo.

²⁰⁵ L'edificio è datato al V secolo.

²⁰⁶ Per secoli la fabbrica fu scambiata per il tempio di Bacco. Cfr. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 250.

²⁰⁷ Dalla fine del VI secolo denominato Castel Sant'Angelo.

²⁰⁸ Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p. 33.

²⁰⁹ Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 127.

²¹⁰ Battisti, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 255.

²¹¹ Ad esempio nella basilica di Massenzio, creduto tempio della Pace.

Sappiamo tuttavia da un alzato disegnato da Giuliano da Sangallo che erano previste finestre allungate e cornici ondulate delle cappelle, due elementi che ricordano la contemporanea Santo Spirito e che derivavano dalla tradizione gotica. Anche la cupola, di circa 30 braccia (ovvero quasi 18 metri), sembra dovesse essere un padiglione ottagonale estradossato con manto di tegole in cotto, come quella di Santa Maria del Fiore, con costoloni gotici interni e verosimilmente con un lanternino o una sfera al vertice²¹². Gli elementi strutturali dovevano rimanere gli ordini e gli archi, ma la parete, e quelli che Alberti chiamava “ornamenti”, venivano ad acquistare nuovi significati²¹³. Ancora una volta si incontra nel percorso di Brunelleschi la riduzione di classicità e Medioevo a forme nuove, l’ascendente non riguarda mai esclusivamente l’una o l’altro.

È certo che questo edificio, singolare nell’innovazione e nelle forme, mostra un approfondimento e una concomitante sperimentazione suggerita da una rinnovata e scrupolosa osservazione dei monumenti romani, come sarà anche per Santo Spirito e per le sue cappelle estradossate. Si tratta di una svolta del linguaggio brunelleschiano, un processo di appropriazione, mediazione e rinnovamento del gotico. Ludwig Heydenreich ha indicato la rotonda come l’edificio “di crisi” che portò lo stile di Brunelleschi alla sua più cospicua trasformazione, a dispetto delle precedenti architetture che invece «verrebbero a costituire il faticoso antefatto di smantellamento e riforma dell’architettura gotico-medievale»²¹⁴.

Il motivo per cui ho voluto inserire questo edificio tra i due che trovo particolarmente legati al contesto urbano sta nell’ipotesi, testimoniata da Christoph Luitpold Frommel, che vede Brunelleschi incaricato di costruire, innanzi all’adiacente giardino del monastero, un grande loggiato di fronte al quale si sarebbe estesa a sua volta una piazza che raggiungeva via dei Servi. Il portico, profondo circa 7,5 metri e largo circa 41, sarebbe stato meno lungo di quello dell’ospedale degli Innocenti, fungendo da vestibolo come nella cappella Pazzi²¹⁵ e avrebbe permesso una certa apertura al complesso monastico di un ordine di chiusura.

²¹² Bruschi, *Brunelleschi*, cit, p. 145.

²¹³ Ivi, pp. 147-148.

²¹⁴ Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, cit., p. 21.

²¹⁵ Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, cit., p.33.

1.7 La fortuna critica

Merita una riflessione anche la fortuna critica che ebbero la vita di Brunelleschi, gli scritti inerenti le sue opere e gli ampi studi che, su di esse, si sono sviluppati a partire dai suoi contemporanei. Sicuramente il dato più importante è il fatto che fu il primo artista a godere di una vera e propria biografia, un manoscritto glorificativo redatto da un contemporaneo che lo conobbe («e conobbilo e parla'gli»²¹⁶). Antonio di Tuccio Manetti, umanista fiorentino appassionato di libri, matematica e astronomia, si sarebbe dedicato allo scritto che lo ha reso popolare probabilmente in tempi lunghi, e non ancora precisati, tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento. Dedicata, con buona probabilità, al poeta compatriota Girolamo Benivieni e pubblicata per la prima volta da Gaetano Milanesi nel 1887²¹⁷, la *Vita* è ancora oggi uno dei documenti più completi e utilizzati sia per quanto riguarda l'attribuzione delle opere, sia per la memoria dei fatti, assieme ai manoscritti poco più tardi di Antonio Billi²¹⁸ e dell'Anonimo Gaddiano²¹⁹. Come ben si percepisce, il Manetti fu grandissimo ammiratore di Brunelleschi, tanto che la sua opera a tratti fatica a nascondere la propria natura encomiastica.

Quel che però vale qui la pena ricordare è che già Manetti pose un'attenzione particolare alle aspirazioni “urbane” di Brunelleschi, nonostante il tema sia trattato solo in relazione alla costruzione della chiesa di Santo Spirito, parte del testo non autografa. In merito al nuovo assetto della chiesa e della piazza pensati originariamente dall'architetto, e che approfondirò nel prossimo capitolo, il biografo sottolinea: «ed invero essendosi fatto così, a comodità del quartiere non se ne perdeva niente, [...] e non toglieva comodità dello abituro de' frati, e nulla si guastava, e conservavasi ogni cosa degli abituri e chiostrì e refettori e capitoli non punto meno che si abbi fatto el presente modo, ed eziando guardava verso el fiume»²²⁰.

Altri contemporanei di Brunelleschi furono suoi estimatori, in particolare Leon Battista Alberti, padre della nota menzione sulla cupola che recita: «Chi mai sì duro o sì invido non lodasse Pippo architecto vedendo qui structura sì grande, [...] facta senza alcuno ajuto di travamenti o di copia di

²¹⁶ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 49.

²¹⁷ Ivi, p. 47.

²¹⁸ Cornelius von Fabriczy ha approfondito l'argomento della testimonianza di Antonio Billi nell'articolo *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale Di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 7, n. 182 (1891), pp. 299-368.

²¹⁹ Sempre Cornelius von Fabriczy ha analizzato la tematica di questa testimonianza nell'articolo *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (cod. Magliabechiano xvii, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 12, n. 191 (1893), pp. 15-94.

²²⁰ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 123.

legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come in questi tempi era incredibile potersi così forse appresso agli antichi fu non saputo né conosciuto»²²¹.

Questa citazione venne aggiunta dall'autore alla traduzione in volgare del *De Pictura* (1436), nel prologo, scritto sotto forma di lettera dedicatoria proprio a Brunelleschi anteposto solo in una delle tre copie del manoscritto pervenute. È un riconoscimento sincero della fama raggiunta, una celebrazione molto vicina a quella di un eroe, da parte dell'architetto e di tutti i letterati e artisti umanisti a lui coevi. In questo trattato Alberti fissò a livello teorico e tecnico il concetto di prospettiva nella letteratura, sebbene non utilizzando mai questo termine e preferendogli la definizione di «intersegaione della piramide visiva»²²² – di fatto riconoscendone l'invenzione a Brunelleschi²²³. Diversamente, nel *De re aedificatoria*, Alberti sembra prendere nettamente le distanze dall'architetto (non citandolo mai) per farsi strada autonomamente nel panorama artistico quattrocentesco, forse per quell'"anxiety of influence", definita da Harold Bloom, che aveva provato fin dalla giovinezza²²⁴.

Anche Antonio Averlino nominò Brunelleschi all'interno del suo *Trattato dell'Architettura* (1464 ca.) parlandone a proposito della sua arte dedalea di ricostruire l'antico in forme nuove e denigrando di contro il gotico e la sua "praticaccia"²²⁵. Egli, scrisse che Brunelleschi «elogia l'arco a pieno centro perché più consono alla disposizione naturale della vista che non tollera ostacoli e ritegni, i quali si presentano, invece, quando l'occhio osserva l'arco acuto»²²⁶. I due architetti hanno indubbiamente in comune l'attenzione per la città e la sua riformulazione urbana, basti pensare all'illustre progetto per Sforzinda²²⁷. Nei disegni per la città ideale ritorna quasi ossessivamente la forma del quadrato inscritto all'interno del cerchio, e quindi le figure geometriche che da essi scaturiscono, cubo e sfera. Sono questi elementi che si ritrovano anche nelle piante della Sagrestia Vecchia in San Lorenzo e della cappella de' Pazzi in Santa Croce, entrambe di matrice brunelleschiana. Si tratta di intenti condivisi e di un chiaro ritorno comunitario alla geometrizzazione razionale del passato.

Diversamente dai precedenti, il Ghiberti, che negli anni appena successivi alla morte di Brunelleschi scrisse i *Commentari* (dei quali sopravvive una sola copia apografa), non si spese sulla

²²¹ Leon Battista Alberti, *Il Trattato della Pittura*, cit., p. 12.

²²² Ivi, p. 32.

²²³ Nezzo e Tomasella, *Dire l'arte*, cit., p. 153.

²²⁴ Marvin Trachtenberg, *An observation on Alberti's choice of antique models: the anxious shadow of a Brunelleschian anti-canon*, in *Leon Battista Alberti: architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, L.S. Olschki, 1999, pp. 71-78: p. 74.

²²⁵ Filarete, *Trattato di Architettura*, cit., p. 228.

²²⁶ Ivi, p. 230.

²²⁷ Nezzo e Tomasella, *Dire l'arte*, cit., p. 162.

figura di Brunelleschi che citò solo come altro candidato impegnato a gareggiare con lui al concorso del 1401²²⁸.

Passaggio importante per la fortuna critica di Brunelleschi furono di certo le *Vite* vasariane, testo fortemente debitore della biografia di Antonio Manetti che, si pensa, Vasari doveva conoscere anche per le ultime pagine andate perdute. Già dall'Ottocento la storiografia – in particolare Cesare Guasti e Gaetano Milanesi – ha messo in luce le numerose inesattezze e iperboli presenti nell'opera, nonché gli aneddoti aggiunti alla biografia di Manetti, di fatto evidenziando come proprio la vita di Brunelleschi risulti una delle meno attendibili dell'intero manoscritto. Tuttavia, pur assumendo le notizie dal primo biografo, l'autore non ne ha ripetuti pedissequamente i giudizi e ne ha aggiunti di propri, parti in cui consiste il valore di questo scritto²²⁹.

Il Vasari rileva come Santo Spirito sia uno dei capolavori dell'architettura brunelleschiana affermando che, se fossero stati rispettati gli intenti dell'architetto, sarebbe oggi il più perfetto tempio della cristianità²³⁰ dove «ogni sua cosa con tanto giudizio, discrezione, ingegno e d'arte aveva ridotta a perfezione. Quest'opera lo rende medesimamente per un ingegno veramente divino»²³¹. Quanto alla Rotonda, scrisse che se fosse stata compiuta interamente secondo il modello di Brunelleschi, essa sarebbe stata «una delle cose più rare d'Italia»²³². È in queste affermazioni che si riconosce l'entità delle corruzioni avvenute dopo la morte dell'architetto per mano dei suoi continuatori. Probabilmente, Vasari, nella scelta di preferenza accordata a questi due edifici in particolare, aveva intuito inconsciamente il valore urbano che entrambe le fabbriche avrebbero dovuto assumere secondo il maestro.

L'avvento dell'architettura palladiana adombrò però a partire dal Cinquecento l'opera del maestro fiorentino: anche un trattatista come Sebastiano Serlio non lo citò all'interno della sua opera. Per tutto il XVII secolo poi, ancora scarsi sguardi si rivolsero alla sua opera e la fama dell'architetto divenne «il vanto provinciale di una città ormai spiritualmente oppressa e culturalmente boccheggianti dopo la condanna di Galileo»²³³. Di lui fece un fuggevole accenno Vincenzo Scamozzi ma fu invece Filippo Baldinucci, esperto d'arte e consulente del cardinale Leopoldo II de' Medici, a richiamarne il nome nella sezione a lui dedicata all'interno delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* e, soprattutto, nella riproposizione della *Vita*, edita per la prima volta nel 1812. Egli non si limitò a una mera parafrasi della biografia di Manetti come

²²⁸ Di questo avvenimento Ghiberti ricorda: «mi fu conceduta la palma della vittoria». Ghiberti, *I Commentari*, cit., p. 42.

²²⁹ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 133.

²³⁰ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 307.

²³¹ Ivi, p. 134.

²³² *Ibidem*.

²³³ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 135.

aveva fatto Vasari, bensì prese in considerazione anche documenti archivistici inediti, sebbene la sua interpretazione non mancò di numerosi errori.

Dopo di lui, in un'alternanza di elogi e omissioni, appare singolare il silenzio di Goethe che, passando per Firenze il 23 ottobre 1786, dichiarò di aver fatto una sosta di appena tre ore in città, così rapida che «si può dire, non l'ho veduta»²³⁴ e di aver appena gettato uno sguardo su duomo, battistero e giardini di Boboli, ma questo mondo gli era sconosciuto e non volle «indugiarmi»²³⁵. Una tale astensione di giudizio rivela l'avvio di un forte mutamento del gusto: il mondo illuminista e romantico ridimensionò completamente l'umanesimo fiorentino in favore ora della scienza, della ragione e delle loro nuove potenzialità, ora di un *revival* medievale neogotico strettamente legato al sentire. Alcune personalità però reagirono presto diversamente e, proprio dalla cultura tedesca anelante ad allontanare le nebbie di un nuovo misticismo, esordì la voce di Jacob Burckhardt, verso una riscoperta del Rinascimento italiano. Di lui fu discepolo Cornelius Von Fabriczy, primo biografo e conoscitore di Brunelleschi nell'Ottocento. Nel XX secolo numerosissimi furono invece gli studiosi che riscoprirono la figura dell'architetto, da Giulio Carlo Argan a Piero Sanpaolesi, da Eugenio Luporini a Carlo Ludovico Ragghianti e molti altri.

Dalla densa bibliografia relativa a Brunelleschi emerge come – sia per quanto riguarda gli storici a lui contemporanei che per quelli recenti – sia sempre stata posta maggiore attenzione alla sua opera architettonica e scultorea, a discapito delle aspirazioni urbane, poste in secondo piano (o persino a volte mai prese in considerazione) plausibilmente per la mancanza di disegni autografi dell'architetto. Le testimonianze di cui si dispone in merito ai suoi progetti di fatto sono giunte da seconde mani. Trattandosi quindi di copie non si ha la certezza che rappresentino l'autenticità del pensiero originale, né le basi da lui poste nei diversi edifici rimasti incompleti, date le innumerevoli modifiche apportate dalla sua morte fino ai nostri giorni. Proprio per la carenza di fonti in merito, ho deciso di focalizzare questo elaborato sul tema delle novità “urbane” in parte effettivamente introdotte dall'architetto e in altra parte da lui solamente ideate o “desiderate”.

²³⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 138.

²³⁵ Ivi, p. 123.

Il quartiere fiorentino di Santo Spirito in età moderna: spinte di rinnovamento e centralizzazione

«fiorì molto Firenze in que' tempi»

Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, 1976, p. 121²³⁶

2.1 Oltrarno e il quartiere di Santo Spirito: impianto urbano, direttrici viarie e tessuto socio-economico

Prima ancora di essere denominata sestiere d'Oltrarno nel 1172²³⁷, e per una buona parte del Duecento, la riva sinistra dell'Arno rimase quasi interamente un territorio costituito da campi, vigneti e oliveti. L'ampia zona in cui negli anni Cinquanta del XIII secolo si insediarono i frati agostiniani di Santo Spirito, viene infatti denominata nei documenti più antichi col nome di "Caselline"²³⁸, termine allusivo a una campagna costellata da modesti casolari²³⁹. Anche alcuni dei toponimi tuttora presenti nel sito, come Borgo Tegolaio e via delle Caldaie²⁴⁰, segnalano una stretta correlazione con il fiume che, secondo alcune ipotesi, in tempi antichi si discostava probabilmente dal suo alveo attuale volgendo ai piedi delle colline di Arcetri, passando dunque per Santo Spirito e supportando la tesi di una più vasta naturalità insita nell'Oltrarno. Ciò spiegherebbe il motivo per cui il terreno del quartiere sia ancora oggi caratterizzato dalla presenza di sabbia e ghiaia, in particolare in prossimità del complesso architettonico agostiniano²⁴¹.

Al tempo, la scarsa presenza di chiese nel sestiere dimostra come esso fu oggetto nei secoli di una profonda metamorfosi urbana riconducibile, come data di avvio, al 1256, anno di insediamento dei frati mendicanti e quando, nel mentre, stava per essere terminata anche la seconda cerchia

²³⁶ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit. p. 121.

²³⁷ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 9.

²³⁸ Francesco Quinterio, *Il complesso di Santo Spirito, dal primo insediamento agostiniano al progetto del Brunelleschi*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 33-48: p. 33.

²³⁹ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 9.

²⁴⁰ I nomi traggono origine dalla presenza secolare nella zona di fornaci di terracotta specializzate nella produzione di tegole e di numerose caldaie che servivano a riscaldare le pezze per effettuare la tintura dei panni. Entrambe le mansioni avevano bisogno di ingenti quantità d'acqua e per questo si presuppone potessero essere ubicate molto più vicino al fiume di oggi.

²⁴¹ A supporto di questa tesi ritorna anche il termine "i fondacci di Santo Spirito" con cui si indica l'abbassamento della zona posteriore alla chiesa agostiniana e che è probabilmente da riferirsi al letto primitivo dell'Arno.

comunale di mura²⁴². Santo Spirito, oltre a essere uno dei quattro principali quartieri storici di Firenze²⁴³ e l'unico ubicato oltre il fiume, è riuscito, proprio grazie all'impronta urbana sviluppata dagli Agostiniani e alla presenza dell'Arno come asse di separazione dal centro storico, a preservare nel tempo i propri connotati medievali e rinascimentali diventando lo scrigno dell'innovazione artistica di età moderna²⁴⁴. È noto infatti che l'operato degli ordini monastici²⁴⁵ – e in particolar modo di quelli mendicanti²⁴⁶ – abbia avuto, nel corso di molti secoli, un impatto significativo a livello urbano – a Firenze come in molte altre città – poiché le loro architetture funsero da snodi viari cittadini e costituirono al contempo importanti complessi strutturali, funzionali e armonici mediante la realizzazione di sistemi policentrici²⁴⁷. Come sostengono Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, «solo per i Mendicanti l'opzione urbana è stato il frutto di una visione sufficientemente chiara dell'importanza economica, sociale e politica delle città, campo d'azione obbligato per l'attività moralizzatrice e pacificatrice nei loro programmi»²⁴⁸.

La comunità di eremiti agostiniani insediati a Santo Spirito, nata da movimenti popolari traboccanti di potenzialità religiosa, carichi di entusiasmo, spiritualità e di «tensione di rivelarsi autenticamente a se stessi e agli altri»²⁴⁹, fu in grado di dar vita in poco tempo a uno dei centri fiorentini più rilevanti per teologia e cultura, frequentato nel Trecento anche da Petrarca e da numerosi altri intellettuali umanisti. I frati possedevano una biblioteca di circa 577 manoscritti e riuscirono a istituire una delle prime accademie letterarie del Quattrocento²⁵⁰. Su Santo Spirito

²⁴² Il cui progetto viene attribuito ad Arnolfo di Cambio. La vicenda delle mura viene delineata da Andrea e Fabrizio Petrioli, *1333 Firenze. Dove passavano le ultime mura*, Firenze, Sarnus, 2017.

²⁴³ Da notare che tre dei quattro quartieri principali di Firenze – prima della fine del 1300 divisi in sestieri – prendono il nome dalle chiese mendicanti in essi ubicate: Santa Maria Novella, Santa Croce e Santo Spirito.

²⁴⁴ Rocky Ruggiero, *Brunelleschi's basilica. The building of Santo Spirito in Florence*, Roma, Viella, 2020, p. 48.

²⁴⁵ Come spiegano Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, nei secoli XIII e XIV non si ha solamente una rapida crescita degli insediamenti monastici, bensì anche delle funzioni svolte dalla singola comunità. Ospitando luoghi di studio e scuole, tribunali dell'Inquisizione ed essendo sito di diverse attività manifatturiere, i conventi erano edifici in continua ridefinizione che avevano in serbo la necessità di ampliare i propri ambienti. Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, *Introduzione. Questioni aperte e proposte di ricerca*, in *La città medievale è la città dei frati?*, a cura di Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, Sesto Fiorentino, Edizioni all'Insegna del Giglio s.a.s., 2021, pp. 15-22.

²⁴⁶ Il Codice Rustici riserva un'ampia parte di testo dedicata al Santo Spirito e al dedicatario dell'ordine monastico che la abita Sant'Agostino. I quattro gradi della sua regola consistono originariamente in lezione, meditazione, orazione e contemplazione. Rustici, *Codice Rustici*, cit., p. 147. Ma nel corso dei secoli XIII e XIV, i mendicanti, dall'originaria vocazione eremitica e ascetica rivolta al territorio, volgeranno i loro interessi all'interno della città, con la conseguente convergenza sulle posizioni conservatrici della classe borghese e dell'oligarchia mercantile. Corrado Bozzoni e Guglielmo Villa, *Fabbriche mendicanti e città tra Due e Trecento. Storia, fortuna e prospettive degli studi*, in *La città medievale è la città dei frati?*, a cura di Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, Firenze, Edizioni all'Insegna del Giglio s.a.s., 2021, pp. 39-60: p. 43.

²⁴⁷ Gli spazi compresi in un monastero sono fra i più vari: dalle biblioteche, ai refettori, ai dormitori. I complessi conventuali possono essere definiti come delle "metacittà" (città nelle città) che devono disporre dei luoghi e degli spazi necessari ad ogni funzione e fase della vita compresa quella della morte (come ha messo in evidenza Caroline Bruzelius). Ivi, p. 52.

²⁴⁸ Beltramo e Guidarelli, *Introduzione*, cit., p. 51.

²⁴⁹ P. Gino Ciolini O.S.A., *Santo Spirito: città di Dio, città dell'uomo*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 17-32: p. 19.

²⁵⁰ Capretti, *Brunelleschi*, cit., p. 76.

Antonio Paolucci ha scritto: «[esso] è assai più che una chiesa [...], è l'archivio ideale dell'Umanesimo cristiano, è lo spazio architettonico quattrocentesco più maestoso di Firenze, è da sempre simbolo stesso dell'Oltrarno, vera e propria città nella città»²⁵¹. È infatti a questo quartiere che va ascritta l'origine dell'Umanesimo quattrocentesco cittadino: qui ebbero luogo le prime riunioni e adunanze di intellettuali e si iniziò a discutere su una nuova visione del mondo, delle arti e delle scienze. Tale quartiere è stato considerato il *gymnasium* della cultura neoplatonica a partire dal XV secolo²⁵².

Prima dell'edificazione dell'attuale complesso di Santo Spirito, gli Agostiniani svolgevano le proprie funzioni all'interno di una piccola chiesa precedente, omonima²⁵³ e ubicata in prossimità del sedime attuale²⁵⁴. La fabbrica era stata voluta e finanziata dal frate Aldobrandino degli Aldobrandini che aveva acquistato il terreno dove edificarla già nel 1252, data importante perché coincidente con la costruzione del ponte di Santa Trinita, principale via di collegamento – assieme a ponte Vecchio – tra il centro cittadino e il neonato quartiere di Santo Spirito²⁵⁵. L'antico edificio sacro, così come la comunità agostiniana, godeva certamente di grande prestigio e al suo interno avevano lavorato numerosi artisti tra cui Simone Memmi, Cimabue, Stefano Fiorentino, Agnolo Gaddi e per il quale lo stesso Brunelleschi aveva realizzato una Maria Maddalena andata perduta in un incendio nel 1471²⁵⁶.

L'attuale fabbrica, invece, iniziò a prendere forma probabilmente negli ultimi anni del XIV secolo, quando la riva sinistra dell'Arno iniziava a essere già maggiormente abitata e quando, sconfitti i Visconti nella battaglia di Governolo nel 1397, una Provvisione della Signoria ordinò agli operai di Santa Reparata di erigere in soli cinque anni (e in memoria di detta battaglia) una nuova chiesa più grande. Da cinque, gli anni però divennero presto circa quaranta, poiché la delibera entrò in fase esecutiva solo con il ritorno, nel 1434, di Cosimo il Vecchio a Firenze dopo l'esilio impostogli dagli Albizi. Per l'inizio della costruzione della nuova chiesa, altre fonti fanno riferimento invece a una data di poco precedente, il 1428, quando, secondo la *Vita* di Manetti, maestro Francesco Zoppo (frate Francesco Mellini) convinse con le sue prediche quaresimali i cittadini della necessità di attuare alcune modifiche urbane²⁵⁷.

²⁵¹ Antonio Paolucci, *Prefazione*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 11-12: p. 11.

²⁵² Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 20.

²⁵³ Si può definire praticamente omonima poiché dedicata a Maria Vergine, lo Spirito Santo e tutti i Santi.

²⁵⁴ Rocky Ruggiero ha dimostrato, grazie ad alcune evidenze d'archivio, che la vecchia e la nuova chiesa condividono lo stesso orientamento ma non si possono sovrapporre precisamente quanto a ubicazione; probabilmente la vecchia fabbrica occupava una parte dell'attuale piazza. Ruggiero, *Brunelleschi's basilica*, cit., p. 45.

²⁵⁵ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 33.

²⁵⁶ Ivi, p. 18.

²⁵⁷ Ivi, p. 40.

La commissione per l'edificazione della nuova Santo Spirito venne affidata a Filippo Brunelleschi a partire dalla fine del terzo decennio quando, nel 1428 secondo Carlo Ragghianti e Francesco Quinterio, egli realizzò il primo progetto²⁵⁸, nonostante nessuna delibera fosse stata ancora emanata dal comune. Bisognerà attendere gli anni 1433-1434, con l'elezione dei provvisori Stoldo di Leonardo Frescobaldi e Pietro di Andrea del Benino, per poter affermare la presenza di una volontà esecutiva. Da quel momento in poi Brunelleschi si occupò del cantiere sino alla sua morte avvenuta nel 1446. Purtroppo egli non riuscì a portare a termine l'opera perché – come avrò modo di spiegare nei prossimi paragrafi – innumerevoli furono le interruzioni cui il cantiere fu sottoposto e, a causa di molteplici vincoli socio-politici, egli non riuscì nemmeno a realizzare il progetto originale pensato per la basilica. Nonostante i ripiegamenti architettonici, il complesso agostiniano riuscì però a dare un forte impulso alle trasformazioni urbane dell'intera zona sud, in particolare sotto la direzione brunelleschiana. Fino al principio del Quattrocento, infatti, l'impianto del quartiere si sosteneva ancora sull'antico assetto del XII secolo, implementato solo successivamente nel Cinquecento dalle direttrici principali di via Maggio²⁵⁹, via Romana²⁶⁰ e via dei Serragli²⁶¹. Dalle fonti fiscali è possibile capire che nei secoli XIV e XV tutta l'organizzazione si appoggiava sulle arterie convergenti principalmente a ponte Vecchio²⁶² e, conseguentemente, le attività economiche e sociali si concentravano allora maggiormente lungo via Romana (naturale proseguimento della direttrice del ponte), ove sorgevano tra l'altro ospedali e ospizi, al tempo utilizzati anche come rifugi temporanei per i pellegrini. Fondamentali collegamenti fra le due macrozone di Firenze, separate dalle acque dell'Arno²⁶³, erano poi una serie di ponti che ben presto divennero i cardini degli spostamenti cittadini. I due poli della città, nord e sud, fin dall'età

²⁵⁸ Carlo Ludovico Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1977, p. 381 e Francesco Quinterio, *Il cantiere della chiesa: il vestibolo e la sagrestia*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 91-126: p. 44.

²⁵⁹ Via Maggio si denominò precedentemente per un breve periodo via Maggiore poiché la sua costruzione era volta al collegamento di importanti palazzi d'Oltrarno (come Pitti) con il centro fiorentino tramite il ponte alla Carraia. Piero Bargellini e Ennio Guarnieri, *Le strade di Firenze*, Firenze, Bonechi Editore, 1986, p. 12.

²⁶⁰ L'antica via Romana, proveniente da ponte Vecchio, prende il nome dall'orientamento che la vede rivolta verso sud (quindi verso Roma) e dall'imponente porta ancora presente al vertice sud della strada e realizzata con la sesta cerchia di mura fra il 1284 e il 1333. Le mura si estendevano verso sud già prima, a partire dalla quinta cerchia costruita tra il 1173 e il 1175. Nel XIX secolo poi, quando Firenze fu capitale tra il 1865 e il 1871, la cinta muraria venne quasi completamente abbattuta per allargare i limiti della città moderna e ampliarne il centro storico oramai altamente urbanizzato, ma anche per incrementare i collegamenti e agevolare le attività post-industriali e pre-capitaliste. L'unico tratto ancora visibile, restaurato nel 1998, è quello che va da porta Romana a piazza Tasso.

²⁶¹ Nel Codice Rustici il nome precedente della via è identificato con via Santa Chiara. Rustici, *Codice Rustici*, cit., p. 159. Diversamente, secondo Piero Bargellini ed Ennio Guarnieri, La strada aveva ben cinque nomi: via del Pugliese, via del Canto alla Cuculia, via Santa Chiara (oppure via Giano della Bella), via delle Fornaci e via di Boffi. Bargellini e Guarnieri, *Le strade di Firenze*, cit., p. 11. Il titolo via de' Serragli verrà conferito tardi grazie alla benemerita e omonima famiglia aristocratica che nei secoli XIV-XVII ricoprì cariche importanti e lasciò il suo patrimonio immobiliare in Oltrarno ai padri filippini. Acidini Luchinat, *La chiesa e il convento di Santo Spirito*, cit., p. 34.

²⁶² Giovanni Fanelli, *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, quarta edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 67.

²⁶³ Il fiume esondò per ben tre volte solo durante il XVI secolo: nel 1547, nel 1557 e nel 1589.

medievale erano collegati da tre attraversamenti sopravvissuti sino a oggi: ponte alla Carraia, ponte di Santa Trinita e ponte Vecchio²⁶⁴, ben visibili sia nella pianta della città conosciuta come “della Catena” (1472)(fig. 42) sia in un bozzetto a penna di Baldassarre Peruzzi (ca. 1520)(fig. 43)²⁶⁵.

Come si può notare dalla *veduta di Florentia* attribuita a Pietro di Jacopo del Massaio (fig. 44), all'interno di questo assetto, la realizzazione del complesso di edifici di Santo Spirito fu il primo intervento a dare forma stabile all'intero quartiere, il quale assunse la piena configurazione attuale solo nel XVI secolo con l'ultimazione di palazzo Pitti²⁶⁶ e del giardino di Boboli²⁶⁷ e con la crescita della vicina chiesa di Santa Maria del Carmine e del centro popolare di San Frediano.

Da un punto di vista socio-economico, i secoli XV e XVI rappresentarono un momento di grandi rinnovamenti e centralizzazione per il quartiere di Santo Spirito come dimostrano sia la celebre veduta a volo d'uccello dell'*Assedio di Firenze*²⁶⁸ a opera di Giovanni Stradano (fig. 45), sia i catasti cittadini. È proprio dalla comparazione tra il primo catasto nominale del 1427 e i censimenti promossi da Cosimo I a metà del Cinquecento²⁶⁹ che si comprende come l'area in quei secoli avesse raggiunto uno sviluppo demografico pari ai quartieri centrali della città e fosse seconda solo a San Giovanni per abitanti e numero di capi famiglia, sarti e addetti alla lavorazione dei metalli e del legno²⁷⁰. Conquistava invece il primo posto per coloro che erano impiegati nelle attività tessili (purgatori, divettini e bottai), categorie che beneficiavano della vicina presenza dell'Arno. Il fiume diventò quindi presto un asse strutturale fondamentale per i diversi processi di lavorazione dei tessuti ma anche per i mugnai, concentrati nella zona di San Niccolò, sotto la torre omonima, e per coloro che lavoravano le pelli. Numerosi rispetto agli altri quartieri erano inoltre orafi e gioiellieri, ortolani e contadini²⁷¹.

²⁶⁴ Ponte Vecchio fu l'unico attraversamento risparmiato dalle truppe tedesche che non venne minato nel 1944.

²⁶⁵ La planimetria, conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (360 UA r), raffigura in un unico colpo d'occhio le mura e i collegamenti della città, indicando puntualmente i singoli bastioni, l'ubicazione dei ponti, delle porte e delle antiporte nonché delle aree molitorie.

²⁶⁶ È con questo palazzo che si vede la residenza medicea slittare, nel breve giro di un secolo, da palazzo Medici Riccardi, a palazzo Vecchio a, infine, palazzo Pitti, che divenne dimora dialogante fra i due poli cittadini. È noto che sia Vasari sia, prima di lui, l'autore dell'anonimo Magliabechiano, facciano riferimento a un disegno che Brunelleschi avrebbe realizzato per il palazzo ma che fu rifiutato da Cosimo. L'acquisto dei terreni sulla collinetta al di là dell'Arno risalirebbe però al 1451 e la costruzione del palazzo non sarebbe stata iniziata quindi prima del 1458 da Luca Fancelli, dodici anni dopo la morte di Filippo. La paternità brunelleschiana di palazzo Pitti è stata per questo con buoni argomenti negata da moltissimi studiosi mentre da altri, come Giovanni Fanelli, confermata per il progetto innovativo e il coinvolgimento della prospettiva urbana nello stesso. Fanelli, *Le città nella storia*, cit., p. 73.

²⁶⁷ Nel 1549 iniziò la costruzione dei giardini di Boboli, affidata a Niccolò Tribolo e Bartolomeo Ammannati.

²⁶⁸ Ubicata presso palazzo Vecchio, questa rappresentazione mostra una città che prende poco più di un quarto dello spazio raffigurato e si focalizza invece maggiormente sulla vastità rimanente dove si dispiega il paesaggio toscano collinare, con l'Arno che entra prepotentemente nel tessuto cittadino e lo attraversa silenziosamente quasi fosse una divinità immanente. Tuttavia si può facilmente notare, ponendola a confronto con la pianta della Catena, come la mole abitata di Santo Spirito abbia avuto un notevole incremento.

²⁶⁹ Entrambi analizzati da Giovanni Fanelli. Cfr. Fanelli, *Le città nella storia*, cit., p. 106.

²⁷⁰ Si tratta di circa il 24,1% di 59.500 persone.

²⁷¹ In questo caso la percentuale sale al 45,4%.

Da questo momento in poi, Santo Spirito divenne per i Fiorentini un quartiere cardine per i numerosi servizi e impieghi che, grazie al fiume, forniva, ma diventò anche un luogo emblematico che incarna tutt'oggi gli ideali di *pax* e *tranquillitas ordinis* del nuovo istituto mendicante. Un sito rappresentativo anche perché, grazie all'intensa attività pastorale e di predicazione degli Eremitani, in breve tempo esso venne rivitalizzandosi e aumentò fortemente anche la sua popolazione favorendo lo sviluppo della produzione e del commercio. Oltre all'apertura sociale e culturale promossa dall'ordine, è bene sottolineare un altro aspetto fondante della *cives* fiorentina che tra Tre e Quattrocento incentivò la relazione con i monastici, ovvero la fede religiosa: «nella Firenze dell'età comunale fede religiosa, impegno politico, laboriosità quotidiana, costituiscono un tutto unitario nella coscienza del cittadino»²⁷². I Fiorentini venivano educati dall'esempio dei più anziani, dei vicini e dei compagni di lavoro, a vivere le giornate all'ombra delle chiese e delle torri civiche. Come afferma Arnaldo D'Addario, «il ritmo quotidiano dei rapporti sociali, dell'attività economica, della vita politica, delle manifestazioni individuali e collettive, della pietà, è scandito dal suono delle campane sacre e profane e non è difficile riconoscere nel fatto religioso una componente essenziale della realtà di ogni giorno, una espressione rilevante della vita cittadina»²⁷³. Particolare rilievo sociale a questo proposito ebbero le confraternite, specialmente in ambito di assistenza ai malati e ai più poveri. La sentita fede popolare combaciava perfettamente con l'*ars oratoria* dei frati: di fatto la grande rivoluzione introdotta dagli ordini mendicanti deve essere ricondotta principalmente al differente tipo di comunicazione instaurato con la popolazione che, tra le altre cose, prevedeva non più prediche in latino ma nella lingua del popolo, il volgare, al fine di incentivare la partecipazione delle masse alle cerimonie²⁷⁴. La conseguente necessità di creare nuovi spazi dove raccogliere i fedeli per le orazioni e per il teatro sacro condusse alla costruzione di vaste piazze antistanti alle chiese dei nuovi ordini (elemento che è invece assente nella parte più antica della città)²⁷⁵ e che Brunelleschi progettò anche per Santo Spirito. Fu così, interessandosi dell'aspetto umano e urbano, che i nuovi ordini mendicanti guadagnarono «il riconoscimento da parte delle classi dirigenti e delle autorità religiose e civili del loro ruolo di istituzioni finalizzate alla realizzazione del bene comune e indirizzate alla creazione di un'estetica della città «riconoscibile nelle loro chiese scabre e severe ma imponenti, dominanti su vaste piazze o prospicienti le principali arterie di espansione»²⁷⁶. I complessi monastici divennero con i Mendicanti

²⁷² Arnaldo D'Addario, *Vita politica e religiosa nella Firenze del '3- '400*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3- '400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, Basilica di S. Croce, 1977, pp. 19-49: p. 32.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Mediante la predicazione moralizzatrice della parola andò concretizzandosi però anche l'attività inquisitoria per la repressione dell'eresia. Bozzoni e Villa, *Fabbriche mendicanti e città tra Due e Trecento*, cit., p. 50.

²⁷⁵ Si tratta del cosiddetto quadrilatero romano tra piazza del duomo e piazza della Signoria.

²⁷⁶ Bozzoni e Villa, *Fabbriche mendicanti e città tra Due e Trecento*, cit., p. 51.

veri e propri centri e assi di sviluppo dei nuovi quartieri. Si può dunque parlare di «città degli Ordini Mendicanti» intesa esaltare la gloria di Dio, ma anche l'onore e il benessere dei suoi abitanti [...]: la “cittade beata” che il predicatore domenicano Giordano da Pisa proponeva come modello ai suoi uditori all'inizio del XIV secolo»²⁷⁷.

²⁷⁷ *Ibidem.*

2.2 Firenze e l'Oltrarno nella cartografia moderna

Così come per l'arte, l'età moderna si caratterizzò anche per l'intenso sviluppo della cartografia, strumento tecnico per la rappresentazione di informazioni geografiche ma anche statistiche, demografiche, economiche, politiche, culturali, relative a un territorio. Dispositivo imprescindibile per il governo del territorio, i "ritratti di città" si diffusero a metà del Quattrocento in tutta la Penisola e in Europa con l'ambizione di rappresentare nella loro complessità i tessuti urbani, esaltandone «magnificentia e splendor» e misurandoli con nuovi strumenti nonché applicando nuovi mezzi di disegno come la prospettiva²⁷⁸. Queste rappresentazioni appaiono oggi quanto mai importanti per lo studio della storia urbana al fine di comprendere non solo i connotati storici delle città ma anche per esperirne le principali dinamiche socio-culturali attraverso le valenze intellettuali e interpretative dei contemporanei. Per meglio comprendere la fabbrica architettonica di Santo Spirito e le sue adiacenze sono due gli esempi che prenderò in considerazione. Si tratta di due piante che, oltre a essere all'oggi celebri e rinomate per tutta la città di Firenze, risultano estremamente utili ai fini di questa mia ricerca per analizzare l'assetto urbano dell'area oggetto di studio tra la fine del Quattro e del Cinquecento.

La prima è la cosiddetta *pianta della Catena*²⁷⁹ – nota successivamente anche come “veduta berlinese” perché conservata a Berlino – di Francesco Rosselli da cui deriva la xilografia in sei fogli di Lucantonio degli Uberti (fig. 42)²⁸⁰. Databile circa al 1472 (con rispettiva trasposizione pittorica su tavola da parte dello stesso autore circa ventitre anni dopo), è la prima rappresentazione intera di città che adotta le strategie della prospettiva, non basandosi esclusivamente su una costruzione immaginativa²⁸¹. La datazione è stata confermata dagli studi di Corrado Ricci e, più ampiamente, di Heinrich Brockhaus che, a partire dall'analisi degli edifici illustrati nella veduta, ne hanno rilevato alcune particolarità. Tra queste si segnalano il giro completo delle mura con le torri, palazzo Pitti nella prima limitata forma architettonica, il quadrato fortificato di porta San Niccolò, Santa Maria del Fiore con la facciata poi abbattuta nel 1589, Santa Croce con l'alto tetto a cavaliere andato distrutto nel 1512, la mancanza del David di Michelangelo e della Giuditta di Donatello davanti a palazzo Vecchio e, soprattutto, la presenza della nuova facciata di Santa Maria Novella, finita non prima del 1470 e la cupola del duomo sormontata dalla palla e dalla croce, collocate solo nel

²⁷⁸ Cesare De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011, p. 13.

²⁷⁹ Dalla pianta della Catena deriveranno poi una serie di altre vedute nei decenni successivi, ad esempio la *Veduta Schedeliana*, datata 1493.

²⁸⁰ L'originale è pervenuto a noi solo in forma di piccolo frammento. Su quest'opera si veda De Seta, *Ritratti di città*, cit., p. 21.

²⁸¹ Fanelli, *Le città nella storia*, cit., p. 77.

maggio del 1471. Anche l'analisi dettagliata degli edifici che insistevano nell'area di Santo Spirito conduce nella direzione di una possibile realizzazione della veduta attorno al 1472. Mancano infatti ancora sia la cupola della basilica agostiniana che venne inaugurata nel 1482 sia palazzo Strozzi, compiuto a partire dal 1489²⁸².

Il punto di osservazione della veduta è posizionato a sud-ovest della città, in posizione molto elevata e, probabilmente, collocato sul campanile del Monte Oliveto, come lascia intuire anche la raffigurazione dell'artista ritratto di spalle in primo piano a destra nell'atto di delineare sul foglio le mura urbane. Pur impostata secondo criteri di oggettività topografica e con moderni intenti di verosimiglianza prospettica, la rappresentazione del tessuto urbano, come noto, appare leggermente alterata dalle volute manipolazioni visive introdotte dall'autore per porre al centro della xilografia la grande cupola della cattedrale, fulcro simbolico della città. Ciò ha portato a un inevitabile schiacciamento visuale di tutta l'area di Oltrarno²⁸³ – come era avvenuto anche nell'opera pittorica di Giovanni Stradano. Al di là però delle modifiche dei caratteri dimensionali, la veduta permette di delineare dettagliatamente l'ampliamento avvenuto nella seconda metà del Quattrocento nella zona urbana in Oltrarno, in particolare in quella gravitante attorno al complesso di Santo Spirito che emerge potente nel brulicare delle strette vie medievali. Si nota infatti la basilica agostiniana con la facciata rivolta verso sud, dirimpetto alla piazza, la cui struttura principale risulta già elevata in tutte le sue componenti, compresa la copertura e i fronti laterali del transetto.

La seconda importante rappresentazione della città, punto di svolta fondamentale per la storia dell'iconografia fiorentina in termini di restituzione figurativa del suo impianto urbano e architettonico²⁸⁴ è la ben più tarda veduta del monaco olivetano Stefano Buonsignori (1584) (fig.46)²⁸⁵, cartografo e cosmografo ufficiale di Francesco I e Ferdinando I de' Medici. Realizzata ad acquaforte, l'opera è caratterizzata da una pseudo-prospettiva ripresa dallo stesso punto di vista ideale altissimo, posto anch'esso in corrispondenza del tradizionale osservatorio di Monte Oliveto. L'accuratezza topografica di questo "ritratto urbano", frutto probabilmente di una sistematica campagna di rilievo a terra, permette di analizzare con un alto grado di dettaglio il complesso di Santo Spirito a fine Cinquecento, un secolo dopo la sua edificazione²⁸⁶. Come hanno ben sottolineato Attilio Mori e Giuseppe Boffito, «pure nella costruzione della pianta di Firenze, il Buonsignori mostra di aver compiuto opera originale; di aver cioè egli stesso, con osservazioni e misure direttamente praticate sul terreno, ricavato la topografia della nostra città e della nostra

²⁸² Attilio Mori e Giuseppe Boffito, *Firenze nelle vedute e nelle piante. Studio storico topografico cartografico*, Roma, Multigrafica Editrice, 1926, p. 16.

²⁸³ Fanelli, *Le città nella storia*, cit., p. 77.

²⁸⁴ Ivi, p. 121.

²⁸⁵ De Seta, *Ritratti di città*, cit., p. 191.

²⁸⁶ Al netto di alcuni errori topografici già ampiamente segnalati: cfr. *ibidem*.

regione. Nella storia della cartografia italiana ed in quella particolare della topografia cittadina, spetta all'umile monaco olivetano un posto eminente»²⁸⁷.

Da questa veduta si intuisce come il complesso agostiniano, assieme all'intero quartiere di Santo Spirito, risulti già estremamente aderente alla conformazione attuale, sia a livello urbano che architettonico, dimostrando che la zona sud assunse la sua configurazione presente già entro la fine del XVI secolo. Questo mi permette di sostenere che il progetto brunelleschiano per la nuova chiesa diede certamente un impulso significativo allo sviluppo totalizzante che investì la zona "diladdarno" nel secolo successivo, in particolare rispetto all'assetto del tessuto urbano.

²⁸⁷ Mori e Boffito, *Firenze nelle vedute*, cit., p. XXV.

2.3 Idee e progetti per la fabbrica architettonica

Come accennato, l'incarico del progetto per la ristrutturazione della chiesa di Santo Spirito non fu commissionato a Brunelleschi dai Medici (come invece fu per la basilica di San Lorenzo) o da altri patrizi facenti parte dell'oligarchia fiorentina che governava la città, ma dal popolo del quartiere di San Frediano. Durante la predica quaresimale del 1426, il maestro Francesco Zoppo sollecitò i cittadini a restaurare convenientemente la loro chiesa²⁸⁸. Questi, assieme al provveditore eletto, Stoldo Frescobaldi²⁸⁹, decisero di fare riferimento a Brunelleschi il quale accettò l'incarico anche e soprattutto perché, forse per la prima volta nella sua carriera, gli veniva offerta un'opportunità di dialogo diretto con il popolo fiorentino e non con l'autorità medicea, con la quale erano nel frattempo insorti dissapori all'epoca del progetto per palazzo Pitti da essi rifiutato²⁹⁰. Nel monologo immaginario scritto da Francesco Capolei e Piero Sartogo, l'architetto si sarebbe sentito così libero perché gli si presentava – rara occasione per un progettista – la possibilità «di proseguire nell'invenzione di spazi con maggiore libertà, non soggetto ai condizionamenti dell'ufficialità e delle regole»²⁹¹.

Tuttavia, fin dall'inizio dei lavori, Santo Spirito si rivelò un cantiere particolarmente sofferente: la costruzione venne infatti fortemente condizionata dalle imprese militari che, fino al 1444, impegnarono la Repubblica fiorentina nelle guerre di Lombardia e nelle lotte interne del 1433-1434 che terminarono con la sconfitta della fazione degli Albizi e il trionfo di Cosimo de' Medici²⁹². Finanziata inizialmente da privati cittadini, l'edificazione della nuova basilica venne sovvenzionata pubblicamente a partire dal 1440, e per i venticinque anni successivi. Allora i quattro quinti della sovvenzione derivavano da una tassa sul sale imposta dal governo mediceo alla cittadinanza; anche per questa ragione l'avanzamento del cantiere rimase in realtà sempre strettamente condizionato dalle vicende legate all'economia della Repubblica. Inoltre questi furono anni in cui Brunelleschi era impegnato in numerosi altri cantieri, in particolare in quello della cupola del duomo giunta nel suo punto di elevazione più delicato. Oltre alla grande struttura della cattedrale, l'architetto stava lavorando agli arredi del duomo, al restauro delle fortificazioni del Chianti ed era impegnato in una serie di consulenze a Ferrara per Niccolò d'Este (forse per villa di Belriguardo) e a Mantova per

²⁸⁸ Capolei e Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, cit., p. 68.

²⁸⁹ Antonio Manetti scrisse che «avanti che di provvedimento nessuno vi si facessi di danari, Stoldo di sua borsa provide ogni cosa con animo». Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 122.

²⁹⁰ Si veda la nota n. 278.

²⁹¹ Capolei e Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, cit., p. 71.

²⁹² Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 127.

Giovanni Francesco Gonzaga. È inoltre probabile che in questo stesso periodo egli sia sceso di nuovo a Roma, viste anche le novità introdotte nelle opere successive, compreso Santo Spirito.

Secondo Manetti, tra il 1428 e il 1435 Brunelleschi fornì agli Agostiniani un modello di legno in scala per la nuova chiesa²⁹³ e già da questo – aggiunge – si potevano intuire le numerose novità. Esse si possono riconoscere in tre elementi architettonici dominanti: la moltitudine di cappelle estradossate (poi occultate) che doveva ripercorrere il perimetro della chiesa, l'apertura di quattro porte in facciata e la ripetizione del modulo, caratteristica a fondo indagata da Leonardo Benevolo.

La serie di cappelle visibili dall'esterno (fig. 47), che avrebbe generato un notevole senso di dinamismo e di proiezione degli spazi interni al di fuori, venne ideata sul principio di un "azionariato diffuso"²⁹⁴, secondo il quale la fabbrica si sarebbe dovuta pagare grazie ai numerosi committenti, a partire dai titolari di almeno una cappella²⁹⁵. Il modello che probabilmente orientò Brunelleschi sulla costruzione di queste cappelle estradossate²⁹⁶ è già stato individuato nel duomo di Orvieto, fabbrica che – come già riportato nel primo capitolo – l'architetto doveva aver osservato in una delle sue soste di ritorno da Roma (fig. 10). Secondo Enzo Carli si tratta di un «motivo così originale e singolare da risultare unico in tutta l'architettura del Medioevo», ma che a sua volta fa ricorso a un modello precedente romano: l'aula del concilio del palazzo lateranense voluta da Leone III agli inizi dell'XI secolo (fig. 48). Quest'aula oggi non esiste più, ma la successione delle cappelle – dette anche "absidioline" – è chiaramente riconoscibile in un affresco cinquecentesco della Biblioteca Sistina e in una veduta delle sette chiese di Antoine Lafrery²⁹⁷. Rolf Lauer ha inoltre ipotizzato l'appartenenza antica di questo motivo, riconducibile alla sala del palazzo imperiale di Costantinopoli²⁹⁸ (fig. 49). Con questa riflessione intendo supporre che il modello delle cappelle estradossate adottato nel progetto originale di Santo Spirito da Brunelleschi possa essere derivato non solo dall'esperienza visiva del viaggio a Orvieto, bensì anche dalla conoscenza che lo stesso architetto poteva avere delle testimonianze riportate a Firenze da Arnolfo di Cambio, il quale aveva a lungo lavorato a Roma.

A partire dai decenni appena successivi alla morte del Brunelleschi, invece, altri due architetti italiani ripresero questo dettaglio architettonico non canonico nei loro progetti: Biagio Rossetti nella

²⁹³ Franco Borsi, *Il Santo Spirito di Brunelleschi*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 83-90: p. 84.

²⁹⁴ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 306.

²⁹⁵ Il coinvolgimento dei finanziatori laici aristocratici nei cantieri di chiese e conventi, in particolare per la realizzazione di cappelle private, fu una diretta conseguenza della stretta relazione che si instaurò fra i mendicanti e il popolo fedele, pur sempre rispettando il principio primo della meditazione e del vivere in preghiera e solitudine. Beltramo e Guidarelli, *Introduzione*, cit., p. 17.

²⁹⁶ Le cappelle dovevano essere sormontate probabilmente da una copertura conica su riferimento delle tribune morte di Santa Maria del Fiore.

²⁹⁷ Enzo Carli, *Il Duomo come architettura e scultura*, cit., p. 31.

²⁹⁸ *Ibidem*.

chiesa di San Benedetto a Ferrara²⁹⁹ (fig. 50) e Lorenzo da Bologna nella chiesa del Carmine a Padova³⁰⁰ (fig. 51). Questa particolarissima conformazione, se fosse stata mantenuta, avrebbe conferito anche a Santo Spirito un aspetto inedito con riverberi, per certi versi, quasi orientaleggianti. Ogni singola nicchia avrebbe costituito la rappresentazione scorciata di un'altra campata virtuale alludendo alla possibile continuazione del motivo distributivo ricorrente all'interno³⁰¹. Indubbiamente anche l'entità della deformazione delle nicchie angolari (fig. 52) doveva essere stata già prevista da Brunelleschi, oppure bisogna pensare che la problematica risalga interamente ai successori e che egli avesse ipotizzato una soluzione diversa, cioè l'effettiva compenetrazione delle stesse³⁰². È noto che anche nel progetto brunelleschiano le nicchie avrebbero dovuto restare in vista all'esterno dell'edificio ed è possibile ancora oggi ricostruire almeno in parte con precisione la forma originaria della parete esteriore, perché molte di queste sono state rifinite con intonaco e cornici prima di essere nascoste dal muro rettilineo che ricopre attualmente tutto il perimetro della chiesa, detto anche "ricignimento" (figg. 53-54). Nascondendo queste ultime, gli esecutori dimostrarono di non essere in grado di proseguire lo schema impostato da Brunelleschi optando per una soluzione estremamente semplificata³⁰³.

Negli anni ottanta del Quattrocento si intavolò poi una lunga discussione sul numero di aperture da aprire in facciata e, purtroppo, non disponendo di alcun progetto brunelleschiano cartaceo in merito, si può solo presupporre e sostenere l'opinione dei suoi più fedeli continuatori, ovvero che la sua idea fosse quella di aprire quattro porte frontali cosicché, accedendo all'interno, ogni visione dello spazio architettonico risultasse "obliqua"³⁰⁴. Gli elaborati che rappresentano probabilmente la soluzione più simile a quella formulata da Brunelleschi sono un disegno di Giuliano da Sangallo (fig. 55)³⁰⁵ e – proprio basata su questo – l'ipotesi di Hans Folnesics per quanto riguarda il deambulatorio e la sequenza di nicchie che avrebbero dovuto ripetersi anche in facciata³⁰⁶, andando così a delineare una porta per ciascuna delle quattro nicchie frontali (figg. 56-57). Tuttavia, dopo diversi scrutini quasi plebiscitari³⁰⁷, vinse la fazione tradizionalista dei tre accessi,

²⁹⁹ Per un approfondimento sulle aspirazioni urbane dell'architetto Biagio Rossetti si veda il libro di Bruno Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista europeo moderno*, Torino, Einaudi, 1960.

³⁰⁰ Per approfondire invece la storia della chiesa del Carmine di Padova il rimando è a Cesira Gasparotto, *S. Maria del Carmine a Padova*, Padova, Tipografia Antoniana, 1955.

³⁰¹ Leonardo Benevolo, *Indagine su Santo Spirito di Brunelleschi*, Rimini, Guaraldi, 2015, p. 54.

³⁰² Ivi, p. 57.

³⁰³ Ivi, p. 70.

³⁰⁴ Questo schema coinciderebbe con la negazione della visione tradizionale, simmetrica e assiale e dell'egemonia del percorso centrale verso l'altare.

³⁰⁵ Il disegno è conservato nel *Libro dei Disegni* custodito alla Biblioteca Apostolica Vaticana come Codice Barberiniano Latino numero 4424 f 14 V.

³⁰⁶ La soluzione inedita è testimoniata da Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 17. Inoltre è riportata nella tavola originale dell'autore al n° XVI in Hans Folnesics, *Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1915.

³⁰⁷ Francesco Quinterio, *Il cantiere della chiesa*, cit., p. 122.

soluzione che inevitabilmente portò a mutilare la dinamicità degli spazi ingegnosamente progettata da Brunelleschi. Come espresso da Luporini, solo pochi erano capaci, verso la fine del Quattrocento, «di capire a fondo la qualità e l'inscindibile legame problematico del fare brunelleschiano: il dal Pozzo Toscanelli e l'autore della Vita, cui sono forse da aggiungere Giuliano da Sangallo, Vittorio Ghiberti e coloro che pur con calore [...], difesero astrattamente la originale soluzione brunelleschiana delle quattro porte»³⁰⁸.

Nel caso di Santo Spirito, l'innovazione brunelleschiana sta poi anche nell'utilizzo di alcuni moduli geometrici ricorrenti, bagaglio tecnico appreso dalle architetture romaniche fiorentine e, nei suoi viaggi romani, dal magistero scientifico antico, come quello dei testi vitruviani che citano che la composizione dei templi risulta dalla "simmetria", e gli architetti devono osservare in modo estremamente scrupoloso i suoi principi; essa nasce dalla proporzione, «che Grecamente è detta *analoghia*»³⁰⁹. Il modulo utilizzato dall'architetto all'interno di Santo Spirito è da rintracciare soprattutto nelle cinque braccia e mezzo che comandano l'intelaiatura generale dell'organismo, nel braccio che stabilisce la dislocazione di tutte le membrature e nel dodicesimo di braccio che definisce invece le rifiniture in pietra. L'uso di questi moduli non fu in sé una novità, lo fu invece il loro coordinamento all'interno di un sistema unitario³¹⁰. Secondo Leonardo Benevolo, e tenendo conto dei numerosi interrogativi aperti rispetto all'incertezza sul valore delle misure dell'epoca rapportate ai valori odierni³¹¹, per la conversione del sistema metrico decimale in braccia fiorentine fu usata l'uguaglianza di $58,6 \text{ cm} = 1 \text{ br}$ ³¹² (fig. 58).

Brunelleschi conobbe certamente la progressione pitagorica e il suo significato sia nella teoria musicale sia nel discorso filosofico classico e medievale e l'importanza di questo riferimento e del suo sviluppo nella cultura dell'età di mezzo e del Rinascimento, soprattutto dopo la sintesi neoplatonica del tardo Quattrocento, è ormai stata attestata³¹³. Si tratta di una teoria delle proporzioni armoniche – appresa da Paolo Toscanelli³¹⁴ o dai testi che circolavano allora a Firenze – che è stata applicata dall'architetto nelle sue opere solo per quel tanto che serviva a mettere ordine nel sistema tradizionale di quotazione, senza compromettere il fondamentale orientamento empirico della sua ricerca. In Santo Spirito, la pianta dell'edificio è determinata da una certa combinazione

³⁰⁸ Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, cit., p. 26.

³⁰⁹ Vitruvio, *I Dieci Libri dell'Architettura*, cit., p. 108.

³¹⁰ Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 6.

³¹¹ Il braccio è una misura utilizzata fin dal Medioevo, ma risulta troppo complesso fissare un suo valore assoluto e preciso per ogni epoca.

³¹² Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 7.

³¹³ La questione dei rapporti tra Brunelleschi e gli ambienti culturali e letterari della Firenze quattrocentesca vengono approfonditi da Giuliano Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari Fiorentini*, in *Filippo Brunelleschi la sua opera*, cit., pp. 125-144.

³¹⁴ Per una retrospettiva sul matematico Paolo dal Pozzo Toscanelli rimando al testo di Marco Conti, *Intorno al Pozzo dei Toscanelli. Firenze e il Primo Umanesimo*, Firenze, Libreria Salvemini, 2017.

delle campate perimetrali, tutte uguali e di forma quadrata, e il lato di questa campata è di undici braccia fiorentine esatte. Questa soluzione dimostra che in quest'opera esiste una ricerca modulare, ovvero uno sforzo di dedurre tutto l'organismo dell'edificio da una quantità di misure iniziali, una serie di semplici rapporti basati sul raddoppio (fig. 59). Si ritiene comunemente che il primo ordine – cerniera fondamentale di tutta la composizione – sia stato eseguito, almeno in un punto, sotto la direzione diretta del maestro, e corrisponda dunque al suo progetto in tutti i dettagli. Per quanto riguarda invece il secondo ordine, la corrispondenza delle misure al progetto originario è alquanto più incerta. Esso, innanzitutto, fu eseguito molto più tardi e quasi certamente fu poi alterato come risulta dal disegno di Giuliano da Sangallo. Egli indica una diversa soluzione planimetrica e documenta forse un'incertezza già esistente alla morte di Brunelleschi, che accompagnò la scelta della posizione dei pilastri e la loro esecuzione³¹⁵. Il progetto primigenio è stato ricostruito anche in un più recente disegno di Piero Sanpaolesi che, sulla base delle ricerche che ho condotto, mi sento di accogliere in ogni sua parte (fig. 60).

È probabile, infine, che la navata maggiore dovesse essere coperta con una volta a botte e che fosse rinfiancata da una serie di contrafforti (le cui basi sono state ritrovate all'attacco della crociera) collocati sugli archi tra le campate della nave minore (non si sa se visibili o meno dall'esterno). Anche il vertice della volta di conseguenza sarebbe stato ricavato dalla progressione modulare più volte citata³¹⁶. Il tetto sopra le navate laterali doveva presumibilmente essere a due spioventi trasversali su ogni campata, come a Santa Croce, per lasciare emergere i contrafforti partendo da una linea di base orizzontale³¹⁷ e per esaltare maggiormente la dilatazione dello spazio della navata centrale. Alcuni storici tuttavia sostengono la matrice originaria della copertura attuale, come Arnaldo Bruschi che sottolinea: «la navata e il transetto dovevano essere coperti in piano – non, come è stato supposto, da una grande volta – come le antiche basiliche pagane descritte da Vitruvio, anche per ottenere – contro le penombre gotiche – un'ampia e diffusa luminosità»³¹⁸.

³¹⁵ Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 30.

³¹⁶ Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, cit., p. 103.

³¹⁷ Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 59.

³¹⁸ Arnaldo Bruschi, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p.138.

2.4 Le fasi del cantiere e le modifiche dei continuatori

Sul fronte storico, Brunelleschi operò quando la fase più acuta della crisi cittadina – causata dalle pestilenze dei bienni 1347-1348 e 1373-1375, dalla lunga carestia sofferta tra gli anni 1365 e 1374 e culminata con il tumulto popolare dei Ciompi (1378) – era già in via di attenuazione³¹⁹. Subito all'indomani di questi eventi calamitosi, però, la crescita demografica di Firenze non solo era venuta arrestandosi, ma aveva subito una profonda battuta d'arresto con una popolazione scesa da circa novantamila abitanti ai settantamila dell'inizio Quattrocento. Egualmente lo sviluppo urbano aveva sofferto un'intensa frenata per cui la costruzione di molti edifici all'interno della terza cerchia di mura era stata interrotta. L'attività edilizia cittadina era dunque proceduta a singhiozzo per tutti i primi quattro decenni del secolo, rallentata anche a causa dei continui scontri tra Firenze e il Ducato di Milano che ebbero il loro apice nella nota battaglia di Anghiari del 29 giugno 1440.

Di contro, però, l'ampliamento degli scambi commerciali della città a livello europeo aveva iniziato a offrire buone opportunità anche all'interno del Mediterraneo, attraverso la ricerca di nuovi mercati orientali nel Levante: lentamente Firenze aveva cominciato a sostituirsi a Venezia negli empori che, poco a poco, venivano assoggettati al dominio ottomano. D'altra parte, durante la signoria medicea, le relazioni con l'Egeo erano favorite dall'acquisita e nuova disponibilità di Pisa e Livorno³²⁰. La produttività locale fiorentina puntava in particolare sulla fabbricazione di tessuti di lusso (nonostante la pressante concorrenza inglese, francese e fiamminga) e sulla tradizionale attività dei banchieri. Nuove famiglie di privati benestanti dedite al prestito e grandemente arricchite – primi fra tutti gli Strozzi, gli Albizzi, i Medici e i Pazzi – si sostituirono rapidamente alle pubbliche istituzioni in fatto di commissioni artistiche e, specialmente, architettoniche.

In questo clima di continue sospensioni, un'unica fabbrica pubblica era proseguita pressoché ininterrottamente, la cupola di Santa Maria del Fiore, opera simbolo dell'intera comunità con la quale Brunelleschi, come ha sostenuto anche Giovanni Michelucci, «si assume consapevolmente il compito storico di chiudere il Medioevo: e non lo chiude silenziosamente nel segreto della sua individualità, ma con un gesto pubblico e dunque con la precisa volontà di coinvolgere tutti. La sua cupola di Santa Maria del Fiore è un manifesto e una sollevazione»³²¹.

Se il Quattrocento fiorentino fu dunque per molti aspetti un periodo di civiltà feconda e di grandi opere, sul piano politico esso rappresentò anche un lungo e faticoso periodo di vacillamento costituzionale, di crisi della libertà repubblicana per il progressivo concentrarsi del potere nelle

³¹⁹ Fanelli, *Le città nella storia*, cit., p. 69.

³²⁰ D'Addario, *Vita politica e religiosa*, cit., p. 29.

³²¹ Capolei e Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, cit., pp. 6 e 14.

mani di pochi. È in questo clima fervente, ma comunque instabile politicamente e socialmente, che Brunelleschi trovò spazio per proporsi come rinnovatore dell'architettura e dello spazio urbano, in particolare con la basilica di Santo Spirito.

Come ho accennato nel paragrafo precedente, il cantiere agostiniano ebbe molte battute d'arresto proprio a causa dell'instabilità politica e delle guerre e seguirò in questa sede cercando di riassumere le fasi di avanzamento dei lavori. Con notevole ritardo, nel 1444, la Signoria assegnò definitivamente un contributo per la costruzione e l'anno successivo, si legge nel libro delle deliberazioni degli operai di Santo Spirito che, la chiesa era «principiata in buona parte»³²². A quella data i muri dovevano essere già elevati almeno fino all'imposta degli archi e delle volte delle navate laterali, visto che nel 1446, pochi giorni prima della morte dell'architetto, vennero consegnate cinque colonne precedentemente ordinate. Non vi sono informazioni su come il cantiere sia proceduto negli otto anni successivi ma con buona probabilità i lavori continuarono a rilento e con lunghissime pause sotto la direzione di diversi capimastri tra cui Antonio Manetti (omonimo del biografo), Giovanni da Gaiole, Giuliano Sandrini, Giovanni di Mariano e Salvi d'Andrea, eredi del progetto e fautori degli ingenti cambiamenti successivi. Si ha invece notizia di un rinnovato impulso alla fabbrica nel 1454. «Ricordo come adì 23 di Maggio 1454 in Giovedì, a ore 22 si rizzò la prima Colonna d'un pezzo nella Chiesa Nuova di Santo Spirito», scrive Ghinozzo di Dolfo, lanaio di via Maggio, in un libro di ricordanze della famiglia Cancellieri³²³. Dunque a otto anni dalla morte del maestro il braccio destro della fabbrica era ancora da costruire, escludendo le tre nicchie della testata, in riferimento alle quali anche Manetti cita che l'architetto cominciò la chiesa «e fondò qualche cappella e tironne un pezzo su ai suoi di con quella intentione»³²⁴. Tantomeno erano stati realizzati, alla intersezione della navata, gli incastri angolari delle nicchie. Il resto del cantiere era fermo a livello delle fondazioni che erano ancora da completare per permettere l'uso della vecchia chiesa adiacente³²⁵. Sostanzialmente quindi Brunelleschi aveva portato a termine le fondazioni della sola zona del transetto e di parte della navata e aveva impostato il perimetro; aveva poi forse eseguito l'alzato delle menzionate tre nicchie della testata orientale dove, la coerenza riscontrata nel sistema di misure, fa pensare a un suo controllo diretto. Inoltre erano già pronti in cantiere per il montaggio (o per lo meno in fase di lavorazione) alcuni pezzi normalizzati tra cui semicapitelli con volute a sella, fusti di semicolonne, basi, mostre di finestre e cornici. Nell'intervallo tra il 1446 e il 1454, sotto la direzione di Antonio Manetti e in attesa dell'arrivo in

³²² Francesco Quinterio, *Il cantiere della chiesa*, cit., p. 91.

³²³ Ivi, p. 33.

³²⁴ Benevolo, *Indagine su Santo Spirito*, cit., p. 80.

³²⁵ L'antica chiesa di Sant'Agostino era ortogonale alla navata di Santo Spirito; una sua porzione residua, ora adibita a museo, è ancora visibile sul fianco sinistro della facciata.

sito delle colonne ordinate, i lavori procedettero ancora una volta lentamente. Successivamente, seguendo il modello brunelleschiano, furono costruite le nicchie della zona occidentale fino all'imposta della cornice di coronamento. Infine, nel 1454 furono sistemate le prime colonne e costruite le volte a vela.

Negli anni Sessanta morì Manetti e la direzione nominò come nuovi capimastri Giovanni da Gaiole e Giuliano Sandrini. È proprio in questo frangente che venne travisato uno dei primi dettami brunelleschiani con l'erezione del cosiddetto "ricignimento"³²⁶(figg. 53-54), ovvero il muro continuo destinato all'occultamento delle nicchie semicircolari visibili dall'esterno. L'anno 1471³²⁷ viene ricordato per il tragico incendio della vecchia chiesa di Santo Spirito ancora in essere: nella notte del 15 marzo vennero distrutte opere e paramenti sacri, tra cui la Maddalena scolpita proprio dal giovane Brunelleschi. Tra il 1472 e il 1477 il cantiere iniziò finalmente a muoversi in maniera costante con solo qualche piccolo rallentamento a causa della vecchia abside adiacente in attesa di demolizione e, proprio nel 1477, venne fondato l'ultimo pilastro della tribuna³²⁸. Negli anni Ottanta si intavolò la discussione relativa al numero di porte da aprire in facciata, di cui ho detto. Non disponendo di disegni autografi di Brunelleschi, la diatriba si concluse con l'apertura di tre porte, dunque con l'applicazione di un'opzione più tradizionalista.

Nel 1488 venne demolito il vecchio campanile per favorire la costruzione di quello attuale e, solo nel 1571, la struttura muraria alta 70 metri di Baccio D'Agnolo poteva dirsi terminata. La costruzione della sacrestia a pianta ottagonale (diretto proseguimento del modulo brunelleschiano³²⁹) fu iniziata da Giuliano da Sangallo nel 1489 ed è probabilmente il punto più alto di ascendenza brunelleschiana dell'intero complesso architettonico. È facile infatti riscontrare molti aspetti comuni alla Sagrestia Vecchia e alla cappella de' Pazzi, fra cui la pianta ottagonale, le paraste corinzie scanalate e in pietra serena, le finestre rettangolari con frontone triangolare presenti nel tamburo, le aperture circolari ricavate nelle lunette e la cupola costolonata con lanterna finale (figg. 9-61-62). La sagrestia venne portata a compimento da Simone del Pollaiuolo solo tre anni dopo. La cupola, o tribuna, della chiesa è invece datata 1479-1482 e venne costruita secondo il modello di Salvi d'Andrea, che si avvicinava di molto a quello del maestro. Nella seconda metà del Cinquecento fu poi aggiunta un'altra struttura al complesso che si riconosce nel primo chiostro dell'Ammannati, luogo che fu ricovero e rudimentale *atelier* per l'esule Michelangelo dopo il

³²⁶ Quinterio, *Il cantiere della chiesa*, cit., p. 92.

³²⁷ Ancora il 1470 nel calendario fiorentino che vedeva iniziare l'anno il 25 marzo; convenzione mantenuta fino al 1750.

³²⁸ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 44.

³²⁹ Quinterio, *Il cantiere della chiesa*, cit., p. 125.

1492³³⁰. Più tardo di trenta/quarant'anni è invece il secondo chiostro, di Alfonso il Vecchio e Giulio Parigi. Seicentesca infine è la lanterna e la palla in rame collocata al di sopra della cupola e settecentesca la facciata odierna, nella quale «le volute riecheggiano forse il pensiero brunelleschiano»³³¹.

Le modifiche del cantiere interessarono quindi un intero secolo e, non essendo pervenuta l'opera teorica del maestro, non possiamo che ricostruirla esclusivamente attraverso le testimonianze a lui contemporanee. Per Santo Spirito, purtroppo, non è possibile parlare di corretta ricostruzione autografa, quanto piuttosto di una riproduzione filologica del progetto originale in chiave tardo-quattrocentesca, intendendo “corretta” non nel senso dell'aderenza e coerenza allo spirito del progetto, ma in rapporto alla cultura brunelleschiana dominante nel secondo Quattrocento a Firenze³³². Invero la costruzione del cantiere fu portata avanti in un clima piuttosto polemico, fatto di ripiegamenti, di rinunce, di modifiche e di disappunti. Lo testimoniano le parole del più fedele interprete di Brunelleschi, Giuliano da Sangallo³³³, che lottò per il proseguimento dei dettami e del modulo brunelleschiano che racchiudeva il vero “ingegno” dell'opera.

La maggior parte delle opere di Brunelleschi ha avuto perciò una sorte poco felice: alcune furono costruite dopo la sua morte, altre rimasero interrotte, altre ancora furono male interpretate dagli esecutori. Egli morì nel momento della sua massima capacità inventiva e del suo progetto “rivoluzionario” resta, per prendere a prestito le parole di Franco Borsi, «la classicità riinventata e non citata»³³⁴, la ripetizione del modulo, la prevalenza del pari e l'idea di continuità nonostante, in origine, l'organismo architettonico sia stato ideato con forme molto più complesse e articolate seguendo una linea curva che avrebbe dovuto modellare l'intero edificio³³⁵. Sono questi gli anni della maturità e del ritorno da un ulteriore, forse ultimo, viaggio a Roma. Se, come ha scritto Sanpaolesi, San Lorenzo non dovette dargli piena soddisfazione, Santo Spirito sembra finalmente essergli nato dentro, con sufficiente libertà e con un elemento dominante accanto all'ordine classico: questo elemento è la nicchia, quella adottata ormai in modo decisivo e prevalente verso il 1430 nelle tribune morte³³⁶.

Il risultato è quasi una chiesa “ideale”, pure se probabilmente in parte stimolata da una revisione critica delle opere precedenti. La portata maggiore di innovazione indubbiamente è la

³³⁰ È qui che l'artista poté studiare l'anatomia dei cadaveri provenienti dall'ospedale del convento, in funzione della sua scultura. Come ringraziamento per l'ospitalità dimostrategli, lasciò ai mendicanti un crocifisso ligneo policromo, tutt'oggi conservato - dopo diverse peripezie - nella medesima sacrestia.

³³¹ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 48.

³³² Ivi, p. 37.

³³³ Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi*, cit., 1992, p. 69.

³³⁴ Franco Borsi, *Il Santo Spirito di Brunelleschi*, cit., p. 85.

³³⁵ Cricco e di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, cit., p. 432.

³³⁶ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., p. 66.

sostituzione delle pareti piane con la serie di nicchie a chiusura degli spazi così come l'abbandono delle colonne quadrangolari scanalate e rudentate della giovinezza, sostituite da semicolonne a fusto liscio (fig. 63). Inoltre, assai significativa è la distribuzione e la graduazione della luce proveniente dall'alto e concentrata nello spazio della croce come vorrà poi Leon Battista Alberti per la costruzione dei templi³³⁷.

Questa basilica costituisce un punto di svolta e in qualche modo di arrivo nello sviluppo della produzione brunelleschiana e rinascimentale³³⁸: lo spettatore, entrandovi e avanzando attraverso le navate fino al capocroce, avrebbe potuto osservare il variare continuo dei punti di vista, la sequenza ritmica degli archi e delle campate, gli scorci prospettici dei filari di colonne in direzione delle nicchie o dei portali³³⁹. Prima con San Lorenzo e poi, con grande perizia e maturazione, in Santo Spirito, Brunelleschi arrivò a coniugare la pianta longitudinale a croce latina con colonne (la cui presenza nel mondo antico era testimoniata dai grandi edifici eretti a Roma da Costantino³⁴⁰) e una struttura ad andamento circolare centripeto (figg. 64-65)³⁴¹.

³³⁷ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 141.

³³⁸ Ivi, p. 127.

³³⁹ Capretti, *Brunelleschi*, cit., pp. 78 e 80.

³⁴⁰ Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento*, cit., p. 125.

³⁴¹ Capretti, *Brunelleschi*, cit., p. 80.

2.5 «Di ingegno tanto elevato»: il riorientamento di piazza Santo Spirito

*Sparutissimo de la persona, ma di ingegno tanto elevato, che ben si può dire che e' ci fu donato
dal cielo per dar nuova forma alla architettura*
Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1550, p. 275³⁴²

Nel vasto repertorio di ideazioni di Brunelleschi la pratica progettuale si originava da una continua e approfondita esperienza dei metodi di costruire ma anche da una costante ricerca a grande scala di modelli, tratti di volta in volta dall'antico e dal Medioevo, «purché fossero stimolanti e confacenti al suo modulo geometrico di interpretare le forme strutturali»³⁴³. Fu uno straordinario sperimentatore e, per riprendere nuovamente una calzante definizione di Sanpaolesi, «dovunque mise le mani fece scaturire una sorgente di energia»³⁴⁴.

È al biografo Antonio Manetti che si deve il primo riferimento all'idea originaria di Brunelleschi per la commissione di Santo Spirito (1433-1434) di rivolgere la facciata della grande basilica verso il fiume, auspicando una piazza affacciata sull'Arno e volendo quindi che chi arrivasse dal pisano o da Genova «vedessino la magnificenza di quella fabbrica»³⁴⁵. Scriveva Manetti: «Filippo gli confortò a fare el dinanzi della chiesa al contrario della vecchia e al contrario di quello che ella è ora, [...] e la faccia volta per modo che chi viene a Firenze di riviera di Genova la vedevano in faccia passando per la via»³⁴⁶.

Tuttavia il progetto non prese mai forma così come nacque nell'idea di Brunelleschi, poiché entrarono in gioco gli interessi e le dirette proprietà di importanti famiglie «d'intelletto e di reputazione e di credito»³⁴⁷, proprietarie di immobili nell'attuale Lungarno Guicciardini, quali i Capponi, i Vettori e i Frescobaldi, di cui Stoldo era, come già detto, provvisore della commissione per l'edificazione della nuova chiesa (fig. 66). Inoltre, tale ribaltamento avrebbe comportato un onere cospicuo per l'acquisto di nuovi terreni e per le demolizioni da parte del Comune. Forse allora, date queste premesse, Santo Spirito non fu propriamente il cantiere più "libero" come nelle speranze dell'architetto e ci si «domanda come abbia potuto fermare nello spazio e nel tempo una somma

³⁴² Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 275-276.

³⁴³ Sanpaolesi, *Brunelleschi*, cit., pp. 112-113.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 307.

³⁴⁶ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 123.

³⁴⁷ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 32.

così ardua e assoluta di sentimenti. E sale il rimpianto, che se fosse stato compreso, egli si che avrebbe potuto realizzare la città universale, più persuasoria e bella di tutte le città ideali»³⁴⁸.

In numerose opere Brunelleschi aveva dovuto rimettersi all'impianto urbano medievale della città anche se non mancano casi in cui le volontà dei committenti furono in grado di superare i vincoli cittadini. Basti pensare alla basilica medicea di San Lorenzo per la quale furono espropriate numerose case circostanti con l'obiettivo di allargare l'edificio³⁴⁹ o ancora a palazzo Pitti, per il quale furono abbattute, senza molti ostacoli, anche abitazioni di civili poi rimasti sfollati. Eppure Brunelleschi, partendo spesso dai criteri legati ai linguaggi architettonici del Medioevo, seppe accogliere tutte le strutture preesistenti all'interno di una visione nuova che ne modificava profondamente il significato. Egli si dimostrò capace di riassumere e coordinare le forme precedenti con le proposte future, ponendo grande attenzione a un collocamento armonioso delle sue opere all'interno del tessuto urbano e condizionando fortemente nei secoli successivi molti siti urbani fiorentini.³⁵⁰

Indipendentemente dai vincoli costruttivi posti dalla commissione, Brunelleschi iniziò a edificare le fondazioni di Santo Spirito proprio dall'area del transetto nella speranza che, nel frattempo, vi potesse essere un ripensamento in merito all'orientamento dell'edificio. Nonostante la caparbia, venuto meno il suo desiderio, non gli rimase che concentrarsi sull'oggetto architettonico, sulle numerose novità e sulle forme razionali e funzionali al contempo di una fabbrica ragionatamente inserita nel tessuto cittadino. L'unità dell'insieme sarebbe stata assicurata da un nuovo ordine globalizzante di rapporti proporzionali semplici, basati su numeri interi ripetuti e chiaramente leggibili nel dimensionamento delle parti e degli elementi. Anche in questo senso, però, le deviazioni dal modello di Brunelleschi rendono più incerta la ricostruzione del sistema proporzionale previsto³⁵¹.

Per quanto riguarda i possibili riferimenti cui l'architetto si ispirò per la realizzazione di una piazza sull'acqua approfondirò alcuni esempi all'interno del terzo capitolo, ma è necessaria qui una premessa. Sembra, sempre secondo Manetti, che Brunelleschi abbia proposto di cambiare l'orientamento della chiesa come Vitruvio aveva postulato per i templi, orientandola, per l'appunto, verso il fiume e verso la città. Di fatto, nel capitolo V del IV Libro del *De architectura*, intitolato *Di fare i Templi secondo le regioni*, Vitruvio dà un'indicazione fondamentale sull'ubicazione degli edifici religiosi che, secondo lui, dovrebbero rivolgere la cella (nostra abside) verso est, dimodochè l'immagine nell'altare guardi verso ponente e i fedeli siano invece rivolti verso levante sia nelle

³⁴⁸ Parri, *Verso la città universale*, cit., p. 158.

³⁴⁹ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 106.

³⁵⁰ Fanelli, *Le città nella storia d'Italia*, cit., p. 72.

³⁵¹ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 139.

suppliche, sia nei sacrifici. Se questa disposizione non fosse possibile per la natura del luogo, egli sottolinea, «allhora si devono voltare le fabbriche de i Templij, in modo che da' quel li si possa vedere la maggior parte della città»; e continua sottolineando che se i sacri Templi si facessero lungo i fiumi, come lo sono in Egitto intorno al Nilo, dovranno essi guardare verso le rive del fiume³⁵². Da queste parole posso dedurre che la matrice di rivolgere i templi antichi verso il fiume derivi da modelli prima orientali o addirittura islamici. L'idea appena riportata e a cui Brunelleschi si ispirò per la nuova chiesa di Santo Spirito implicava in realtà poche demolizioni ma, nonostante questo, non fu comunque accettata.

Rimane tuttavia significativa e non trascurabile la preoccupazione da parte dell'architetto di coinvolgere l'edificio, come già forse non del tutto intenzionalmente aveva fatto con il portico degli Innocenti, in una coerente e organica messa in scena prospettica dello spazio urbano. Il che comportava di fatto la promozione della fabbrica sacra da chiesa di quartiere a "basilica urbana", attestata su una delle grandi direttrici di accesso alla città, quella a occidente, coincidente con porta San Frediano. Come ho cercato di esplicitare nel capitolo precedente, in Brunelleschi vi fu sempre un forte nesso urbano nella scelta del sito, come era avvenuto anche a Santa Maria degli Angeli, posizionata lungo la direttrice della porta orientale³⁵³. Con analoga tensione verso una relazione tra edificio e contesto cittadino (e anche questa volta senza successo), egli aveva anche suggerito a Cosimo de' Medici di erigere il suo nuovo grande palazzo (poi realizzato da Michelozzo) su una piazza davanti a San Lorenzo, in modo che le due porte degli edifici potessero fronteggiarsi assialmente³⁵⁴ e dimodochè la chiesa divenisse una sorta di cappella palatina. Eppure la risposta, secondo il racconto vasariano, si concretizzò nello strappo del progetto cartaceo da parte di Cosimo³⁵⁵.

Negli ultimi decenni la storiografia ha superato le primitive considerazioni riferite alla sola opera architettonica di Brunelleschi e tende ad attribuire a parte della sua produzione un'incidenza ragguardevole anche sulla città. Non mancano di fatto gli storici che tentano di accrescere l'immagine del maestro come architetto urbano del primo Rinascimento, ad esempio Alberto Busignani e Raffaello Bencini che riassumono Santo Spirito come: «una struttura architettonica cresciuta sul filo di una assoluta eleganza, su un'idea originaria troppo grande per essere intesa nella sua interezza, che chiamava in causa – neppure questo si può dimenticare – la stessa struttura urbanistica del quartiere»³⁵⁶. Al contempo questa particolare inclinazione di Brunelleschi non è

³⁵² Marco Vitruvio Pollione, *I Dieci Libri dell'Architettura*, cit., p. 182. Confrontabile e confermabile con la versione più recente di Vitruvio, *On Architecture*, cit., p. 106.

³⁵³ Franco Borsi, *Il Santo Spirito di Brunelleschi*, cit., pp. 83-84.

³⁵⁴ Bruschi, *Brunelleschi*, cit, p. 128.

³⁵⁵ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 304. Evento che invece Sanpaolesi fa corrispondere allo schizzo per palazzo Pitti.

³⁵⁶ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 76.

ancora stata largamente approfondita rispetto al resto della sua produzione ed è per questo che nel prossimo capitolo cercherò di approfondire a quali modelli e parametri urbani l'architetto possa essersi ispirato per il progetto di una "piazza sull'acqua": dalla chiesa di Santa Maria in Posterula sul Porto di Ripetta, alle pisane Santa Maria della Spina e San Paolo a Ripa d'Arno, fino al bacino marciano di Venezia.

Indagando più ampiamente il ricco repertorio di opere brunelleschiane, si giunge facilmente al risultato che, senza dubbio, Santo Spirito – una chiesa tanto importante da imporre celermente il suo nome all'intero quartiere – «era cosa bella, che per avventura dalla materia in fuori ella non aveva pari tra' Cristiani, né ancora ha cogl'inconvenienti fàttivi e consentitevi per altri»³⁵⁷. La basilica agostiniana viene perciò considerata tuttora l'opera brunelleschiana più magniloquente ma al contempo più vulnerata e stravolta per volere altrui. Tanto che, sempre Manetti, cita: «non parve a di quei potenti che erano in quel tempo, e pentironsene poi, ché furono leggieri cagioni perché non si fece, e gli è vero che l'autorità conduce molte cose, ma alle volte ella ne guasta qualcuna»³⁵⁸. Il tradimento del pensiero originale brunelleschiano ha contribuito a privarci di uno degli episodi forse più importanti dell'architettura italiana, ma ha lasciato in luogo il tessuto urbano originario compreso tra l'abside della chiesa e il fiume, rispettato dalle costruzioni dei secoli XV e XVI³⁵⁹. Nonostante le molte alterazioni al progetto, l'organismo di Santo Spirito colpì profondamente quasi tutti i protagonisti della stagione architettonica successiva, a partire da Giuliano Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo, Bramante, Antonio da Sangallo il giovane e Baldassarre Peruzzi, i quali ne lasciarono testimonianza in libere interpretazioni, creative rielaborazioni e in disegni di rilievo³⁶⁰.

Di significativa importanza si fa dunque l'opinione, spesso trascurata rispetto ad altri elementi, dell'inclinazione urbana dell'architetto in tutti i progetti da lui realizzati, purtroppo non pervenutici e, nella concretezza, spesso modificati dai suoi successori. Alcuni studiosi hanno già fatto appello alla definizione di "dio-città" brunelleschiano, figura che governa silenziosamente superfici, posizioni e rapporti specifici e capace di creare una nuova dimensione del sacro³⁶¹, tacitamente rivolta alle epoche che l'hanno preceduto e al futuro al contempo, che si protende verso il mondo, verso le persone e le loro necessità.

³⁵⁷ Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., pp.123-124.

³⁵⁸ Ivi, p. 123.

³⁵⁹ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 14.

³⁶⁰ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 142.

³⁶¹ «E se non si può dire che è tutto sacro, forse si dovrà convenire che in nessuna occasione è interamente profano».

Cfr. Giovanni Michelucci, *Una dimensione nuova del sacro*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3-'400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, Basilica di S. Croce, 1977, pp. 133-140: p. 138.

Nel prossimo capitolo approfondirò alcuni modelli teorico-architettonici precedenti a Brunelleschi che ritengo possano aver inciso in maniera rilevante sulla sua esperienza di architetto. Il racconto spazierà ampiamente a livello geografico e temporale, come estesero i suoi viaggi e le fonti con cui, probabilmente, venne a contatto.

2.6 San Frediano e Ognissanti: chiese che guardano l'Arno

Santo Spirito compete però con altre due chiese che, pur costruite con intenti diversi e in secoli successivi, mostrano il prospetto principale affacciato sulle acque dell'Arno: la carmelitana San Frediano in Cestello e la chiesa di San Salvatore in Ognissanti, le quali, a loro volta, si fronteggiano assialmente.

Il complesso di San Frediano in Cestello (fig. 67) nacque dapprima come monastero delle carmelitane di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e fu presto convertito in monastero benedettino di Pinti per intervento di papa Urbano VIII Barberini. Prima dell'attuale complesso è testimoniata, a partire dalla veduta del 1550 di Sebastiano Münster³⁶², la presenza di una chiesa intitolata al medesimo santo e collocata all'estremità sinistra della piazza del Carmine, al tempo meno vasta poiché occupata dalla presenza di una serie di abitazioni. Il 14 settembre 1557 tuttavia l'Arno esondò e la chiesa di San Frediano venne distrutta con l'intero monastero. La sua ricostruzione fu affidata dagli stessi monaci a Gherardo Silvani e al figlio Pierfrancesco i quali, prevedendo la soluzione urbana inversa rispetto a quella originaria di Brunelleschi per Santo Spirito, proposero di rivolgere la chiesa e la piazza antistante verso l'entroterra del quartiere. I monaci però non si trovarono d'accordo sulla prospettiva urbana dell'edificio proposta e, non badando a spese, riaffidarono l'impresa al romano Giulio Cerruti che nel giro di dieci anni, fra il 1680 e il 1689, volse la chiesa verso l'Arno tale qual è ora³⁶³. Nel 1698 venne voltata la cupola da Antonio Maria Ferri³⁶⁴ insieme al «minuscolo campanile di bizzarro disegno barocco»³⁶⁵, portando a compimento uno scrigno dalle forme barocche insolite che, per prendere a prestito le parole di Busignani e Bencini, «è un documento insostituibile degli umori medicei e Fiorentini del tempo di Cosimo III, in cui l'antico rigore si muta nel freddo di un involucro murario che il Barocco riesce a sommuovere»³⁶⁶. Il prospetto non finito³⁶⁷ della chiesa del Cestello risulta perciò affacciato su Lungarno Soderini e sulle acque fluviali dell'Arno che – per citare i versi di Carlo Celso Calzolari – «[...] si fa sentire scrosciando sulla Pescaia di S. Rosa. È il tramonto. Il sole che cala carezza di luce anche la cupola e la facciata di San Frediano. Il tempo passa e gli eventi apparentemente travolgono uomini e cose. I valori dello spirito restano. In questo antico lembo di Firenze superano i secoli nel nome e nella

³⁶² Mori e Boffito, *Firenze nelle vedute e nelle piante*, cit., 1926, p. 32.

³⁶³ Carlo Celso Calzolari, *San Frediano in Cestello*, Firenze, Polistampa, 1972, pp. 101-102.

³⁶⁴ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 126.

³⁶⁵ Calzolari, *San Frediano in Cestello*, cit., p. 102.

³⁶⁶ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., pp. 129-131.

³⁶⁷ Come per altre chiese fiorentine, ad esempio San Lorenzo e Santa Maria del Carmine.

tradizione del grande irlandese, Frediano, che qui, simbolicamente, vinse l'impeto dell'Arno devastatore»³⁶⁸.

L'altro edificio religioso che si specchia specularmente al Cestello sulle acque del fiume è la chiesa di San Salvatore in Ognissanti (fig. 68), fondata dagli Umiliati religiosi industriosi che, come si può intuire dall'appellativo, non vivevano di sola carità bensì di duro lavoro. Usavano infatti tessere e lavorare la lana e per questo, dopo molte petizioni, fu donata loro nel quartiere di Santa Maria Novella, come abitacolo provvisorio, la cappella di Santa Lucia dal vescovo Giovanni de' Mangiadori; diversamente non avrebbero potuto continuare a esercitare la loro arte nella precedente sede (lontana dal centro fiorentino) di San Donato in Polverosa presso Novoli³⁶⁹. Approfittando del trasferimento, essi si accinsero presto (attorno al 1251) a edificare una nuova chiesa nei pressi di un oratorio ancor più prossimo alle mura³⁷⁰. Di questo primo corpo architettonico rimangono oggi le murature esterne, la testata del transetto sinistro, la sacrestia e il campanile analogo a quello di Santa Maria Novella con tre ordini di monofore, bifore e trifore. Contestualmente, quando nel 1277 si cominciò a progettare la seconda cerchia di mura e si espropriarono i terreni per costruirla, la Repubblica fece importanti concessioni agli Umiliati in luogo di qualche tratto della loro proprietà. In cambio, dinanzi alla chiesa, sarebbe stata lasciata «una piazza quadrata di braccia 100, senza mai potersi fabbricare»³⁷¹ data l'importanza che quello spazio aperto rappresentava per i frati che usufruivano dell'adiacente acqua del fiume per le diverse fasi della lavorazione dei tessuti. Secondo quanto riporta Marco Pomella, la piazza rimase attrezzata con numerosi lavatoi almeno fino al Cinquecento quando fu adibita al mercato dei bovini³⁷².

Dagli ultimi decenni del Quattrocento il convento fu vittima di una rapida decadenza che portò al trasferimento dei frati Minori Osservanti di San Francesco al Monte in questa sede, per la permuta del convento di Santa Caterina che accolse gli Umiliati fino alla loro soppressione, avvenuta nel 1571³⁷³. I religiosi si fecero fin da subito promotori di un generale rinnovamento del complesso architettonico, sostenuti dalla casata medicea e in particolare da Cosimo I, divenuto loro protettore³⁷⁴, il quale promosse una prima trasformazione urbana della zona. Nel 1582 la chiesa poteva considerarsi quasi integralmente finita, a eccezione della facciata tardo manierista secentesca di mano di Matteo Nigetti, e fu allora che venne intitolata a San Salvatore in Ognissanti. Nonostante

³⁶⁸ Calzolari, *San Frediano in Cestello*, cit., 1972, p. 126.

³⁶⁹ Fabio Sottili, *Vox super aquas intonuit. L'infinito cantiere di Ognissanti*, in *San Salvatore in Ognissanti*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze, Mandragora, 2018, pp. 29-50: p. 29.

³⁷⁰ Alberto Busignani e Raffaello Bencini, *Le Chiese di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1979, p. 179.

³⁷¹ Ivi, pp. 180-181.

³⁷² Marco Pomella, *Il complesso di San Salvatore in Ognissanti a Firenze*, Lecce, Edizioni Youcanprint, 2012.

³⁷³ Sottili, *L'infinito cantiere di Ognissanti*, cit., p. 36.

³⁷⁴ *Ibidem*.

ciò, la fabbrica religiosa continuò a essere modificata nel tempo e, come scrive Fabio Sottili, considerata: «l'infinito cantiere di Ognissanti»³⁷⁵.

Nel contesto urbano odierno, la piazza di Ognissanti si articola nell'invaso sul Lungarno Amerigo Vespucci e sulle acque del fiume, ed è questo aspetto che interessa principalmente la mia ricerca; voglio infatti supporre che i due esempi di chiese affacciate sull'Arno, le quali hanno entrambe adottato l'attuale conformazione e ubicazione tra i secoli XVI e XVII, siano il risultato maturo delle riflessioni brunelleschiane per Santo Spirito. Forse, la possibilità dell'apertura di una piazza sull'Arno era solo questione di tempo e di fortuna, di proprietà e concessioni diverse, di riscoperte. Di fatto nel secolo che separa il progetto primigenio respinto per Santo Spirito e l'orientamento di queste due chiese ebbero luogo due avvenimenti degni di nota. Il primo coincide con la pubblicazione a Venezia, nel 1511, della prima edizione illustrata da Fra Giocondo del *De architectura* di Vitruvio³⁷⁶; la versione riportava 136 disegni, ottenuti da xilografie e relativi ai concetti del trattato. Il secondo evento invece si identifica con la prima traduzione in volgare dello stesso trattato vitruviano a opera di Cesare Cesariano e pubblicata nel 1521. È particolarmente importante sottolineare come la diffusione dei concetti di Vitruvio si propaghino celermente nel corso del XVI secolo e contribuiscano a definire le nuove correnti artistiche e soprattutto architettoniche della Penisola, a partire dalla Toscana, fino a Roma e al Cinquecento veneto. Si potrebbe anche supporre che i religiosi committenti fossero venuti a conoscenza – grazie all'elevata erudizione e alla rete culturale che fra monasteri veniva a crearsi – delle prime idee brunelleschiane o delle testimonianze dirette dei continuatori.

C'è infine un'altra chiesa che ritengo essere in stretta relazione con il fiume sebbene rivolga le spalle all'Arno: la sua abside si sviluppa proprio in sospensione sopra le acque e si tratta di San Jacopo Sopr'Arno (fig. 69) dove, come ho accennato nel primo capitolo, anche Brunelleschi lasciò il suo segno. L'esistenza di questa chiesetta dalle caratteristiche forme del romanico fiorentino è documentata sin dal 1135, perciò la data di fondazione che se ne può ricavare è situabile tra la fine dell'XI e l'inizio del XIII secolo. Tale ipotesi è stata avvalorata da quanto emerso durante il restauro settecentesco³⁷⁷. Dalla seconda metà del Cinquecento San Jacopo divenne ricovero per i canonici scopetini e nel portale romanico si narra che, distrutta la sede di San Donato a Scopeto a causa della guerra, l'atrio venne ricostruito proprio con le pietre rimosse dalla vecchia struttura. Più complesso

³⁷⁵ Ivi, p. 29.

³⁷⁶ Poi ristampata in numerose edizioni, fra le quali quella fiorentina del 1513.

³⁷⁷ Il restauro fu promosso da Cosimo III, il quale ordinò agli Scopetini di cedere il convento ai Padri delle Missioni che l'avrebbero restaurato nel 1709. La storia della chiesa è approfondita da Margherita Cricchio, *Sul ponte a Santa Trinita. Il complesso di San Jacopo sopra'Arno*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, a cura di Stefano Bertocci, Atti del terzo convegno internazionale di studi (Camaldoli, 21-23 settembre 2012), Firenze, Edifir, 2012, pp. 400-405.

è il problema del portico che un esame attento ha dimostrato essere stato ricostruito solo tra il 1575 e il 1580³⁷⁸ e che Gianna Paoletti ha indagato in maniera approfondita in un articolo relativo all'ipotesi della sua ricostruzione³⁷⁹.

³⁷⁸ Busignani e Bencini, *Quartiere di Santa Maria Novella*, cit., p. 156.

³⁷⁹ Gianna Paoletti, *Ipotesi sul Portico della Chiesa di San Jacopo sopr'Arno a Firenze*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», vol. 70 (1989), pp. 45-49.

2.7 “Come sarebbe stato se”: il progetto urbano non realizzato

Vorrei infine aprire una piccola parentesi di epilogo sul rapporto tra ieri e oggi in merito all’area di Santo Spirito e sulla rilevanza che hanno attualmente i vari quartieri della città nella vita sociale fiorentina. Rispetto all’età moderna, oggi la situazione è radicalmente cambiata e i punti nevralgici della città sono indubbiamente il centro storico di San Giovanni, Santa Maria Novella con la stazione ottocentesca e Santa Croce, maestoso campo santo dei più celebri nomi della storia moderna e contemporanea. Tuttavia si tratta di zone continuamente assalite dal turismo di massa e dai mezzi di trasporto e per questo estremamente usurate e sofferenti. L’afflusso di persone in Oltrarno, invece, si concentra principalmente nella zona della torre di San Niccolò, poiché è da lì che si sale a piazzale Michelangelo, altra meta cardine dei gruppi turistici.

Diversamente da queste, i quartieri di Santo Spirito e San Frediano sono riusciti a mantenere una patina di autenticità, proprio perché siti marginali e di requie per i Fiorentini stessi che scappano dalla confusione centrale della città e vi si rifugiano³⁸⁰. La genuinità del quartiere è dovuta in parte anche alle vicende storiche che hanno visto concentrarsi le principali modificazioni del tessuto urbano in particolare nei tre quartieri sulla riva destra dell’Arno che, già a partire dalle trasformazioni due e trecentesche, del passato avevano conservato esclusivamente il reticolo viario romano. Oggi le forme di Santo Spirito richiamano ancora gli ideali quattrocenteschi di *pax* e *tranquillitas ordinis*, ma se il sentimento primigenio e il tessuto artigiano del quartiere continuano a reggere, nonostante la travolgente metamorfosi del sistema produttivo ed economico, la sua vita intellettuale ha perso purtroppo di visibilità, frammentandosi in numerosi piccoli universi non comunicanti tra loro³⁸¹. Come non comunicante sembra essere l’intenzione dei sostenitori del decoro della piazza e dei giovani, abituati a considerare le scalinate della chiesa come luogo fisso di ritrovo, sul recente ordinamento del 2021 che vieta di sedersi e consumare cibi e bevande sul sagrato. Che questo provvedimento abbia contribuito a preservare il sito storico o a debilitarne l’aspetto sociale e comunitario che fin dal Rinascimento ricopriva non è argomento di questa ricerca; l’unico aspetto certo che mi preme sottolineare è che la piazza di Santo Spirito nasce nella mente dell’architetto come luogo del popolo, organizzata in maniera tale da essere vissuta appieno dalla sua gente.

È facile riconoscere molte differenze con la vicina chiesa di Santa Maria del Carmine (fig. 70), secondo più importante nucleo ecclesiastico d’Oltrarno: più interna, incompiuta nella facciata, di

³⁸⁰ Forse questa affermazione poteva considerarsi del tutto veritiera fino a una decina di anni fa; oggi anche queste zone, durante la stagione turistica, sono assalite massivamente. Diversa è invece la situazione nei mesi invernali, per i quali si può dire che in Oltrarno regni ancora un poco la pace intesa da me in questa sede.

³⁸¹ Acidini Luchinat, *Introduzione*, cit., pp. 13-16: p. 15.

minori dimensioni, marginale e rivolta verso il fiume pur non affacciandosi direttamente su di esso. Il Carmine fa parte del convento dei frati dell'ordine omonimo ed è infatti dedicato alla Beata Vergine del Carmelo. La sua costruzione fu avviata nel 1268, come mostrano le tracce romanico-gotiche visibili sui fianchi, per concludersi poi nel 1476. «Oggi, il Carmine è Masaccio»³⁸², niente più, ma se la si guarda invece dall'altezza del monte Oliveto o dalla meridiana di Pitti, si intuisce facilmente come essa «costituisca uno dei termini fissi, con la sua mole petrosa che di tanto supera il tessuto rugginoso e logoro, straordinario, dei tetti, gli spartiti di intonaco, chiarissimo a filo del macigno e del laterizio»³⁸³. Le trasformazioni della chiesa proseguirono nei secoli successivi fino al 1771, quando i danni prodotti da un devastante incendio resero necessario un radicale rifacimento dell'edificio. Dal rogo si salvò miracolosamente la cappella Brancacci, all'estremità del transetto destro, che conserva il celebre ciclo di affreschi con le *Storie di San Pietro* dipinto da Masolino e Masaccio e completato da Filippino Lippi. Sono gli anni Venti del Quattrocento, committente è Felice Brancacci, influente protagonista della vita politica fiorentina: l'esito è un capolavoro della pittura rinascimentale, studiato e ammirato dalle generazioni dei maggiori artisti fiorentini³⁸⁴. Tuttavia, numerose sono anche le analogie attinenti la vicenda storica che accomunano le due chiese: entrambe nel Quattrocento crearono impiego per centinaia di cittadini³⁸⁵; quindi nonostante l'arte rinascimentale fosse finanziata e supportata principalmente dall'*élite* del quartiere, anche il popolo poteva trarne giovamento.

Ma tornando a Santo Spirito dopo questo breve confronto, per concludere, mi sono chiesta perché non ipotizzare “come sarebbe stato se” il volere di Brunelleschi fosse stato rispettato (fig. 71), quali sarebbero state le implicazioni a livello urbano se la chiesa agostiniana fosse stata rivolta verso il fiume e come sarebbe l'impostazione del quartiere oggi se il progetto originario fosse stato portato a termine. Sarebbe stato sicuramente di grande impatto uscire in Lungarno Corsini al di qua dell'Arno, dalle strette e alte “viette” della zona nord, per ritrovarsi oltre il fiume un tale scenario: una vasta piazza che introduce prospetticamente al complesso, che lo sintetizza se vista a debita distanza e che si riassume nell'intera facciata. Sicuramente un'idea innovativa e “rivoluzionaria”, che avrebbe dato ampio respiro al Lungarno Guicciardini, una soluzione che all'epoca non era mai

³⁸² Busignani e Bencini, *Quartiere di Santo Spirito*, cit., p. 92.

³⁸³ Ivi, p. 93.

³⁸⁴ Lo stesso Michelangelo eseguirà copie di alcuni particolari del ciclo.

³⁸⁵ Goldthwaite ha stimato che furono spese che 83,172 lire per i lavori della chiesa di Santo Spirito tra il 1477 e il 1491: l'equivalente di 554 anni di stipendi per un operaio non specializzato. Jill Burke, *Visualizing Neighborhood in Renaissance Florence*, in «Journal of Urban History», vol. 32, n. 5 (July 2006), pp. 693-710: p. 694.

stata proposta prima a Firenze e che avrebbe certo sconvolto i canoni secolari delle tradizioni architettoniche locali. In una comparazione forse ai limiti dell'azzardo mi sento di riconoscere in Brunelleschi il precursore di Bernini nel progetto mai realizzato delle tre ali in piazza San Pietro o, per lo meno, credo che la sensazione suscitata all'arrivo in queste due piazze potesse essere la stessa: trovarsi di fronte un'aperta vastità, nel caso di Firenze legata alla natura, al corso d'acqua e alle sue necessità. Tuttavia, rispetto a Bernini, Brunelleschi avrebbe creato così, con minor spettacolarizzazione ma con forme eleganti e modulate, un quartiere che «doveva diventare il luogo d'incontro del popolo di San Frediano e di tutta Firenze che, nei giorni di festa o di mercato si ritrova insieme scambiandosi gioiosamente battute e facezie [...]. Lo spazio libero di un Cristo uomo e, come dice Michelucci, lo spazio del venditore ambulante»³⁸⁶.

La visione innovativa di Brunelleschi portò un'architettura moderna in una Firenze ancora medievale e arnolfiana, impostata e difficilmente modificabile, nelle grandi ricostruzioni di San Lorenzo, del cantiere del duomo e in particolare di Santo Spirito. La chiesa, qui, divenne un paramento di ribaltamento dell'organizzazione del quartiere. Secondo i principi che saranno precisati da Leon Battista Alberti e che diverranno poi canonici, l'architetto sistemò, o almeno tentò di sistemare, le sue fabbriche nel tessuto urbano in modo da farne degli elementi principali. Vale a dire che Brunelleschi avrebbe teso a definire degli spazi autonomi rispetto al *continuum* urbano sottostante e del quale le sue opere avrebbero costituito i nuovi fulcri, i punti di fuga³⁸⁷. Pienamente inserita nell'assetto cittadino, la chiesa di Santo Spirito è più di un polo di edifici addizionati tra loro come risulta in altri quartieri, primo fra tutti quello di Santa Croce. Con Brunelleschi, quindi, Firenze divenne la città rinascimentale per eccellenza e anelò a divenire anche modello di città ideale. Di fatto sarà solo poi, nel Cinquecento, che gli architetti definiranno del tutto la forma pressoché attuale della città, moltiplicando proprio i moduli brunelleschiani (fig. 72)³⁸⁸.

Il terzo capitolo, dedicato ai modelli a cui Brunelleschi si riferì per il progetto originario di Santo Spirito di chiesa e piazza affacciate sull'acqua, conterrà la parte più sperimentale e in qualche modo più "audace" dell'intero elaborato. Spazierò da riferimenti antichi e medievali, per terminare con quelli contemporanei all'architetto. Come già presupposto nei capitoli precedenti, egli acquisì nuovi elementi in ognuna delle città che ebbe modo di visitare e, pur non disponendo di testimonianze certe, si ipotizza che abbia avuto la fortuna di venire a contatto con molte altre fonti che gli avrebbero suggerito la via per una sintesi come quella primigenia agostiniana.

³⁸⁶ Capolei e Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, cit., p. 71.

³⁸⁷ Miarelli Mariani, *Brunelleschi e Roma*, cit., p. 204.

³⁸⁸ Nel 1400 Brunelleschi portò a Firenze una visione anticipatrice e rivoluzionaria cui si ispireranno anche le scelte architettoniche cinquecentesche del Granducato. Fanelli, *Le città nella storia*, cit. p. 118.

Come ha scritto Franco Borsi: «E se mai ci fu bisogno di una conferma all'individualità di ogni singola opera d'arte nel Brunelleschi fu questa regola di vita e il Santo Spirito clamorosa conferma»³⁸⁹. Nonostante ciò che fu travisato, non posso non esaltare le caratteristiche di questo sito che racchiude in sé, con armonia e razionalità, architettura, arte, spazio urbano e paesaggio. Un Santo Spirito unico nelle sue forme e nei suoi silenzi, nel suo dolce compenetrarsi di edifici nell'*urbe*, nella sua piazza e nella sua gente. Un Santo Spirito dove arriva sempre il sole.

³⁸⁹ Franco Borsi, *Il Santo Spirito di Brunelleschi*, cit., p. 90.

Il progetto brunelleschiano per una piazza sull'acqua: i riferimenti antichi, medievali e contemporanei

*È forse l'ultima piazza del centro storico dove approdano,
a esporre vegetali contorti e sparuti [...],
e a primavera mazze di anemoni e narcisi nei secchi,
gli ultimi ortolani suburbani.*

Cristina Acidini Luchinat, *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, 1966, p. 15.

3.1 Roma e il rapporto con il Tevere: il porto di Ripetta e la chiesa di Santa Maria in Posterula

Da sempre Roma vanta uno stretto e simbiotico rapporto con il Tevere, fiume che l'attraversa da quando «le sue acque avevano deposto la cesta con i gemelli ai piedi del Lupercale»³⁹⁰. Una relazione ontologica per secoli però minata dall'instabilità del livello delle sue correnti, più volte esondate nel corso del tempo. Di questi eventi, che usavano verificarsi in media ogni trent'anni, si conserva memoria scritta fin dall'antichità quando già Giulio Cesare tendeva a preoccuparsi delle piene del fiume e delle conseguenze che esse portavano come la diffusione di epidemie³⁹¹. Oltre a lui ne parlano Plutarco, Cornelio, Tito Livio e Tacito³⁹² e, più attendibilmente, se ne traccia il ricordo in targhe commemorative lungo le vie della città fin dal 1277³⁹³.

Numerose furono le opere di bonifica attuate nel corso dei secoli³⁹⁴, soprattutto lungo la riva sinistra del fiume, più soggetta all'invasione delle acque in corrispondenza del rione di Campo Marzio e di via di Ripetta. Fu però nel XIX secolo, a causa dell'urbanizzazione sempre più totalizzante della città, che il fiume diventò man mano meno navigabile, le inondazioni si fecero più preoccupanti e, unitamente alla parallela risalita delle fognature, non era più possibile prevedere un

³⁹⁰ Orietta Rossini e Arianna Farina, *Il Porto di Ripetta. Storia e distruzione di un antico scalo fluviale*, in *Roma. Nascita di una capitale 1870-1915*, a cura di Flavia Pesci, Federica Pirani e Gloria Raimondi, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021, pp. 180-185: p. 180.

³⁹¹ Maria Margarita Segarra Lagunes, *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 26.

³⁹² Ivi, p. 70.

³⁹³ Per una retrospettiva ampia sull'argomento rimando al libro Rodolfo Lanciani, *Le acque e gli acquedotti di Roma antica*, Roma, Edizioni Quasar, 1975.

³⁹⁴ Ad esempio Augusto fece allargare e ripulire l'alveo del fiume, da tempo ostruito dai detriti e ristrettosi per l'estendersi degli edifici. Successivamente Tiberio, allo scopo di rendere abituali le opere di spurgo del fiume, creò un corpo di funzionari chiamati *Curatores riparum alvei Tiberis*, responsabile della regolazione delle acque del fiume. Cfr. Segarra Lagunes, *Il Tevere e Roma*, cit., p. 70.

futuro così precario per la nuova capitale d'Italia³⁹⁵. Fu istituita allora una commissione per la sistemazione degli alvei e per l'edificazione dei cosiddetti "muraglioni" che dovevano fungere da argini a protezione dell'intero centro urbano³⁹⁶. I lavori, diretti dal nuovo ufficio tecnico speciale per la sistemazione del Tevere, iniziarono nel 1875 su sollecitazione di Giuseppe Garibaldi e vennero portati a termine nel corso dei successivi trent'anni³⁹⁷. Tali modificazioni condussero allo smantellamento di gran parte degli edifici e delle attrezzature che nei secoli precedenti erano stati costruiti sulle rive (in particolare in quella sinistra) a partire dai porti di Ripa Grande e di Ripetta. Quando si fa riferimento a quest'ultimo, si intende uno scalo fluviale minore per l'attracco di piccole merci – come olio, vino e legname – provenienti dall'Umbria e dalla Toscana³⁹⁸, commercio già testimoniato nella Roma di Tiberio, ma sicuramente esistente da prima come documentato anche da Tacito negli *Annali* dove è riportato che lo sbarco avrebbe avuto luogo fin dal 17 d.C.³⁹⁹.

L'area del porto nel XV secolo, quando Brunelleschi vi si recò in uno dei molteplici viaggi a Roma, era segnata da una piccola banchina su cui insisteva l'antica chiesa in rovina di Santa Marina⁴⁰⁰ ed era considerata una zona decadente della città, dove i residenti usavano gettare i rifiuti e nei cui dintorni si praticava la prostituzione⁴⁰¹. Non si conoscono molte informazioni rispetto a come dovesse apparire il fronte acqueo di attracco all'epoca, se non che l'area di approdo era lunga approssimativamente 20 metri, la banchina alta circa 7⁴⁰² e che vi era una grande piazza antistante. Il porto mantenne questa semplice conformazione fino al principio del XVIII secolo, come dimostra la vasta cartografia romana, in particolare le diverse piante della città realizzate da Leonardo Bufalini (1551)(fig. 73), Antonio Tempesta (1661-62) (fig. 74) e Christopher Browne (1700 ca.)⁴⁰³ (fig. 75).

Proprio per la situazione di degrado in cui versava il porto, la chiesa doveva all'epoca assumere il ruolo fondamentale di cardine connettivo delle attività economiche e sociali dell'area ma anche fungere da riferimento visivo importante all'interno del sito, un'architettura affacciata sul

³⁹⁵ Il 28 dicembre 1870 venne registrato uno dei livelli più alti all'idrometro di Ripetta: 17,22 metri. Le conseguenze furono un generale allagamento del centro storico, da Campo Marzio a porta del Popolo, sino al Pantheon. Cfr. Rossini e Farina, *Il Porto di Ripetta*, cit., p. 180.

³⁹⁶ I muraglioni sono alti circa 17 metri rispetto alla quota dell'idrometro di Ripetta.

³⁹⁷ L'ultimo tratto del Lungotevere Aventino venne ultimato nel 1926. Rossini e Farina, *Il Porto di Ripetta*, cit., p. 180.

³⁹⁸ Diversamente dal porto di Ripa grande che accoglieva le merci che arrivavano dal mare.

³⁹⁹ Rossini e Farina, *Il Porto di Ripetta*, cit., p. 185

⁴⁰⁰ La chiesa di Santa Marina è menzionata dal XI secolo come situata "prope montem Augustum" e nel 1242 è detta ancora in funzione. Jasenka Gudelj, San Girolamo degli Schiavoni (also: degli Illirici/ dei Croati) in Roma communis patria. Constructing National Identity Through Papal Interventions, in «Riha Journal», n. 242 (2020), s.p.

⁴⁰¹ Si trattava di una zona particolarmente povera e marginale. Cfr. Vitale Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente. Strategie di riforma urbana tra volontà papali e istituzioni laiche*, in «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», vol. 35 (2003/04), pp. 209-286: p. 228.

⁴⁰² Tod A. Marder, *The Porto di Ripetta in Rome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», ol. 39, n. 1 (March 1980), pp. 28-56: p. 34.

⁴⁰³ La mappa di Christopher Browne può darsi prima del 1703-1704 proprio per la rappresentazione della vecchia conformazione del porto di Ripetta.

Tevere che si imponeva come un asse urbano visibile, nella sua semplice struttura architettonica, anche dall'altra sponda del fiume. Così come avrò modo di spiegare anche per Venezia, è nella configurazione di una piazza di mercato e di scambio cui fa capo una fabbrica ecclesiastica che si può cogliere, pur con le dovute differenze, una stretta correlazione tra l'area di Ripetta e piazza Santo Spirito a Firenze, sebbene questa non riuscì mai a essere rivolta verso l'Arno e a integrare realmente le attività economico-sociali legate alle acque al tessuto cittadino circostante.

Come per la zona d'Oltrarno, a partire dalla seconda metà del Quattrocento l'area di Ripetta fu soggetta a una serie di sistematici interventi urbani che ne accrebbero in poco tempo la rilevanza all'interno del centro storico e che si impostarono a partire dall'edificazione o dal riammodernamento di alcune fabbriche religiose. Nel 1453⁴⁰⁴, papa Niccolò V⁴⁰⁵, nel tentativo di incoraggiare la demografia di Ripetta (all'epoca ancora poco popolata e fortemente trascurata) donò alla collettività di rifugiati slavi, già presenti in città dall'inizio del secolo⁴⁰⁶, la piccola chiesa decadente di Santa Marina⁴⁰⁷, la quale fu celermente ingrandita con l'aggiunta di un ospizio e di una casa d'asilo per donne illiriche in difficoltà⁴⁰⁸. Il grande complesso fu dunque battezzato con il nome del santo protettore della comunità: San Girolamo degli Illirici o degli Schiavoni (poi dei Croati)⁴⁰⁹. Al suo fianco era poi situata un'altra chiesetta con oratorio intitolata a San Martino, sostituita nel 1499 dalla chiesa di San Rocco⁴¹⁰ e, fino ad allora, anch'essa di proprietà degli Schiavoni.

Negli anni Ottanta del Cinquecento, infine, papa Sisto V ordinò la demolizione della vecchia chiesa degli Illirici – che, come è stato dimostrato, condivideva la stessa posizione di quella

⁴⁰⁴ La data esatta della fondazione della comunità degli Schiavoni risale al 21 aprile 1453. La costruzione della nuova chiesa vide coinvolto in prima persona Baldassarre Peruzzi che vi lavorò sia come pittore che come architetto progettando la tribuna. Cfr. Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente*, cit., pp. 224 e 229.

⁴⁰⁵ Lanciani, nella sua rassegna critica della storia e dei personaggi di rilievo romani nei secoli XV e XVI, definisce papa Niccolò V come un vero e proprio rinnovatore della città, il primo che cercò di riammodernarla dopo lo stato di devastazione che aveva maturato nel corso dei secoli precedenti. Rodolfo Lanciani, *L'epoca d'oro del Rinascimento a Roma. Le trasformazioni, i personaggi e le opere che hanno caratterizzato uno dei periodi più significativi della storia moderna della città*, Roma, Newton Compton Editori, 2006, p. 20.

⁴⁰⁶ La comunità slava si rifugiò a Roma dopo la vittoria turca di Cossovo nel 1387. Claudio Rendina, *Le chiese di Roma. Storie, leggende e curiosità degli edifici sacri della Città Eterna, dai templi pagani alla grandi basiliche, dai conventi ai monasteri ai luoghi di culto in periferia*, Roma, Newton Compton Editori, 2010, p. 149.

⁴⁰⁷ Chiesa già menzionata nell'XI secolo nei documenti dei vescovadi di Porto e Silva Candida ai quali apparteneva. Christian Hüelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1927, p. 380.

⁴⁰⁸ Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Edizioni R.O.R. di Nicola Ruffolo, vol. I, 1941, p. 400.

⁴⁰⁹ La zona slava in questione era detta anche Schiavonia. Cfr. Marder, *The Porto di Ripetta in Rome*, cit., p. 30.

⁴¹⁰ La chiesetta è citata sin dal X secolo con il nome di San Martino *de Flumine* o *Iuxta Flumine*. Vedi Roberta Bernabei, *Chiese di Roma*, Milano, Electa, 2007, p. 30. L'oratorio di San Martino fu poi affidato alla confraternita di San Rocco (fondata da Papa Alessandro VI) nel 1499, dalla quale prese il nome la chiesa successiva e l'ospedale che fu costruito nei suoi pressi per la cura degli ammalati di peste. Giovanni Tesi, *Le chiese antiche di Roma*, Roma, Polo Books, 2009, p. 78.

attuale⁴¹¹ – in favore della riedificazione più maestosa e monumentale di una nuova architettura sacra, di mano dell’architetto Martino Longhi il Vecchio⁴¹². Per lungo tempo le due chiese appena prese in considerazione divennero le istituzioni principali della zona dello scalo fluviale, come si nota facilmente dalla veduta di Alessandro Specchi realizzata nei primi anni del Settecento (fig. 76) e da un’incisione di Giovanni Battista Piranesi (fig. 77). Queste trasformazioni testimoniano l’inevitabile crescita del quartiere che riuscì a raggiungere le dimensioni attuali con la costruzione del cosiddetto “tridente”⁴¹³ viario durante il XVI secolo e riconoscibile oggi nelle vie di Ripetta, del Corso e del Babuino, che da piazza del Popolo a nord conducono fino al centro della città.

La conformazione moderna del porto si deve invece agli interventi riqualificativi condotti da Alessandro Specchi tra il 1703 e il 1704⁴¹⁴ – opera che costituì un’altra fase di notevole importanza per le vicende urbane dell’intera zona – ben visibili nella pianta della città di mano di Giovan Battista Nolli (1748)(fig. 78), come anche nelle vedute citate poco innanzi. Per la costruzione del nuovo porto tardo barocco sull’asse della chiesa di San Girolamo⁴¹⁵, furono probabilmente utilizzati materiali di spoglio provenienti dal Colosseo, caduti a seguito del forte terremoto del 1703⁴¹⁶. Il

⁴¹¹ Da un rilievo conservato presso l’archivio di San Girolamo degli Illirici è possibile ricostruire la condizione della chiesa prima delle demolizioni di fine Cinquecento. Si può notare chiaramente come essa consistesse in una semplice aula quadrangolare con l’accesso rivolto verso il Tevere e l’abside verso est. Unica differenza era un leggero arretramento rispetto alla strada. Cfr. Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente*, cit., p. 226.

⁴¹² La facciata dell’edificio sembra oggi dissonante in seguito all’interramento del porto settecentesco, il quale era stato proprio «costruito in armonia con la medesima». Giovanni Biasotti e Josif Butković, *San Girolamo degli Schiavoni in Roma*, Roma, tipografia Poliglotta Vaticana, 1925.

⁴¹³ La struttura urbana e viaria denominata “tridente” rimane uno dei pochi progetti nati nel primo Cinquecento a opera di Giulio II, portati a compimento da Leone X e preservati fino all’età contemporanea. La costruzione di percorsi rettilinei lungo il fiume aveva un precedente nelle due nuove vie Giulia e della Lungara sulla riva destra del Tevere. Nonostante la morte di Giulio II (1513), a riconfermare la capacità regolativa del tratto fluviale da parte delle reti stradali fu Leone X con la definizione del tracciato di via Leonina (oggi via di Ripetta) sulla riva sinistra. Egli portò a compimento il piano regolatore stradale del suo predecessore e anzi, prolungò la via adiacente al fiume fino al centro storico di Roma. L’inserimento di un così moderno progetto urbano nel tessuto preesistente medievale di Campo Marzio fu opera lungimirante, destinata a essere uno dei segni emblematici della modernità dell’Urbe. La via Centrale del tridente invece (oggi via Corso) è un rettilineo di origine medievale denominato via Lata, prolungamento dell’antica via Flaminia. Questo tracciato fu rettificato più tardi da papa Paolo II. Infine via del Babuino che era già esistente nel XIV secolo con i due nomi di via dell’Orto di Napoli e via del Cavalletto; numerosi furono i Papi che misero mano anche a quest’ultima via, ultimata in ritardo da Clemente VII, a causa delle conseguenze del Sacco di Roma. Per una retrospettiva più puntuale sulle vicende viarie si rimanda a Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente*, cit..

⁴¹⁴ Alessandro Specchi si avvale della collaborazione del suo maestro Carlo Fontana e del “capo de’ Muratori” Pietro Giacomo Patriarchi. Segarra Lagunes, *Il Tevere e Roma*, cit., p. 57. La commissione di questo rinnovamento fu ordinata da Papa Clemente XI (al tempo ancora Giovanni Francesco Albani) e diretta da Niccolò del Giudice, allora presidente del tribunale delle strade, il quale, oltre a realizzare un disegno emulativo di come doveva essere realizzato il porto, scelse a quale architetto affidare i lavori. Rossini e Farina, *Il Porto di Ripetta*, cit., p. 180.

⁴¹⁵ Il nuovo porto avrebbe fatto guadagnare alla città, oltre a una vista pittoresca unica, una nuova piazza pubblica governata dalla linea curva borrominiana e dotata di scalinate, banchine e piazzali ma al contempo «Si trattava tuttavia di una piazza che non poteva essere percepita nel suo complesso, a meno di trovarsi sul fiume o sulla sua sponda opposta». Elisabeth Kieven, *Gli spazi urbani sull’esempio dell’architettura del XVIII secolo a Roma: il Porto di Ripetta ed altri mutamenti urbanistici nella Roma del Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, a cura di Mariny Guttilla, Palermo, Gruppo Editoriale Kalós, 2008, pp. 115-128: p. 117.

⁴¹⁶ Questa informazione deriva dal manoscritto *Roma Antica e Moderna* dove viene riportato che: «e li Travertini impiegarono del Colosseo caduti in terra». *Roma antica, e moderna o sia Nuova descrizione della moderna città*

seguito rimando all'antichità è il chiaro pretesto per ricordare la testimonianza di Agostino Maria Taja⁴¹⁷ il quale, durante la nuova sistemazione dello scalo di Ripetta, assistette al rinvenimento dei resti di una platea antica, usata come base per la costruzione settecentesca. Il nuovo porto legittimava così la sua imponenza e favoriva una vista esclusiva sull'orizzonte tiberino e vaticano con Castel Sant'Angelo che si specchiava anch'esso sulle rive del fiume.

A distruggere definitivamente anche l'ultima configurazione di Ripetta fu, oltre all'erezione degli alti muraglioni, la costruzione di ponte Cavour all'inizio del secolo scorso e delle carreggiate del lungotevere, le quali arrivarono a restringere il letto del fiume andando a modificare un assetto urbano che, con la sua sontuosità, voleva celebrare l'antico nel quotidiano dei commerci, dei mercati, dei traghettatori e degli incontri fra la gente. Di fatto il dettaglio che dovette quasi certamente destare l'attenzione di Brunelleschi consisteva proprio nel fatto che il porto conservava questa funzione sociale fin dalle epoche antiche quando il fiume faceva parte della vita di tutti i Romani e che si estinse a causa delle modificazioni contemporanee appena citate. Ma queste ingenti trasformazioni non passarono inosservate anzi, numerose furono le lamentele dei cittadini che, da allora, non ebbero più lo stesso rapporto con le acque vitali del fiume.

La seconda architettura che considero strettamente correlata con il corso fluviale e fonte di possibili riflessioni per Brunelleschi è una piccola chiesetta parrocchiale e conventuale risalente al IX secolo e abbattuta nel 1883⁴¹⁸ per la costruzione del ponte e del lungotevere Marcio e Tor di Nona denominata Santa Maria in Posterula. Situata nel rione Ponte, in corrispondenza del lato sinistro dell'attuale piazza e ponte di Umberto I, la chiesa aveva fondazioni altomedievali, tanto da essere menzionata in occasione di una piena del Tevere nel *Liber pontificalis* all'interno della biografia di papa Niccolò I (858-867), con il nome di Sant'Agata. Inoltre, nel catalogo di Cencio Camerario (fine XII secolo) è ricordata al numero 222 con il nome di *Sancte Mariae in Pusterulis*. Le posterule erano quattro porte che si aprivano sulle mura che costeggiavano il Tevere e che chiudevano la città da porta Flaminia a ponte Sant'Angelo: la piccola fabbrica sacra si trovava vicino alla posterula Domizia. Con il nome di Santa Maria in Posterula è ricordata anche nei secoli successivi in due bolle pontificie (rispettivamente del 1205 e del 1222)⁴¹⁹ per poi essere rinominata come Santa Maria *ad flumen* e, dal XVI secolo, come Santa Maria dell'Orso, in riferimento alla strada su cui si affacciava l'edificio e che transitava accanto ad esso⁴²⁰. Nel 1604 la parrocchia

di Roma [...] con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi [...], Roma, appresso Niccola Roisecco Mercante Libraro, vol. II, 1765.

⁴¹⁷ Rossini e Farina, *Il Porto di Ripetta*, cit., p. 181.

⁴¹⁸ Ronald T. Ridley, *Francesco Valesio's diary and "Archaeology" in Rome in the first half of the Eighteenth Century*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 116 (2015), pp. 79-88: p. 79.

⁴¹⁹ Hüelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, cit., p. 360.

⁴²⁰ Rendina, *Le chiese di Roma*, cit., p. 240.

venne ampliata con l'inclusione della vicina chiesa sul fiume di San Biagio della Tinta (conosciuta anche come San Biagio Nuovo)⁴²¹. Nella seconda metà del XVII secolo fu annesso poi alla chiesa un piccolo convento (con collegio teologico) che doveva divenire la sede cittadina della congregazione celestina dei monaci benedettini, il cui complesso era situato a Sant'Eusebio all'Esquilino in aperta campagna e quindi scomodo rispetto al centro di Roma. È ancora possibile individuare la chiesa nelle piante settecentesche di Christopher Browne (1700 ca.), contrassegnata al numero 95 con il nome di "Mar: d'Orso d: M. Celestini", e in quella di Giovanni Battista Nolli (1748) al numero 522 (figg. 79-80). In questa ultima planimetria la fabbrica è posizionata parallelamente al fiume e costeggiata dalla strada che portava a piazza di Ponte; si scorge inoltre un piccolo avancorpo quadrato, probabilmente un portico, e gli studiosi ritengono che un tempo di fronte alla chiesa si aprisse una piazza con un passaggio coperto che conduceva a una porta d'acqua che immetteva nel Tevere, garantendone un diretto collegamento.

A inizio Ottocento la congregazione dei Celestini venne soppressa con i provvedimenti napoleonici e in sua sostituzione, nel 1814, vennero accolti al suo interno alcuni padri agostiniani irlandesi provenienti dal convento di San Matteo a Merulana⁴²². Da allora nessun'altra informazione su Santa Maria in Posterula è reperibile dalle fonti se non la dismissione dell'edificio voluta da papa Leone XII il quale, con la bolla *Super Universam* del 1824, ordinò un importante riordino delle parrocchie del centro storico. A questo evento succedette la demolizione dell'edificio, datata a fine secolo e, come preannunciato, dovuta alle modificazioni urbanistiche del lungotevere.

Ho scelto di prendere in considerazione queste due diverse realtà urbane, in particolare quella del porto di Ripetta, per supporre una relazione con il progetto che Brunelleschi aveva in serbo per Santo Spirito di una chiesa che, come Santa Marina e Santa Maria in Posterula, divenisse, oltre a punto di riferimento e di accoglienza per la cittadinanza, *input* generativo per le numerose modificazioni urbane seguite nei secoli. Partendo dal presupposto che queste due chiese romane versavano, al tempo di Brunelleschi, in condizioni di forte decadenza, suppongo che egli abbia potuto maturare, pur dal loro povero esempio, un progetto invece di carattere monumentale. Pur nell'impossibilità di affermare con certezza una reale influenza di queste fabbriche come modello per il caso fiorentino, è lecito vedere nell'architetto una sorta di anticipatore dei consistenti rinnovi urbani condotti in molte realtà della Penisola e, in questo caso, dell'imponenza che la chiesa di San Girolamo degli Schiavoni esibiva sul fiume e sulla piazza portuale, perfettamente intuibile dalla

⁴²¹ Per un'analisi puntuale delle vicende storiche dell'area si rimanda al progetto *Interactive Nolli Map Website* sviluppato dall'University of Oregon:

<https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/#%5B12.4717%2C41.9017%5D> (consultato il 25/09/2023).

⁴²² Francis Xavier Martin, *Archives of the Irish Augustinians, Rome: A Summary Report*, in «Archivium Hibernicum», vol. 18 (1955), pp. 157-163: p. 158.

veduta di Alessandro Specchi. Mi preme infine sottolineare l'analogia che vede i diversi ordini mendicanti, le confraternite e le autorità religiose come veri e propri agenti protagonisti della storia urbana in età moderna.

3.2 Pisa e le chiese romaniche sull'Arno: San Paolo a Ripa d'Arno e Santa Maria della Spina

Come precedentemente accennato, tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento Brunelleschi iniziò una serie di sopralluoghi a Pisa per fornire consulenze in merito alle fortificazioni cittadine, seguite da consigli per altri piccoli centri urbani gravitanti lungo i confini fiorentini. In città egli ebbe sicuramente modo di osservare le numerosissime architetture romaniche, in particolare le due chiese più fortemente relazionate con le acque dell'Arno, ovvero San Paolo a Ripa d'Arno e Santa Maria della Spina.

La prima, affidata dapprima a una comunità benedettina e poi, dalla fine dell'XI secolo, ai monaci vallombrosani, si trova lungo quello che è oggi denominato lungarno Sidney Sonnino, in corrispondenza della porta a Mare e dietro l'ex complesso di San Benedetto⁴²³. Similmente alla fiorentina Santo Spirito, la chiesa di San Paolo è collocata oltre il fiume, in un'area che nelle prime fasi di vita del monastero risultava fortemente spopolata e, come si può notare dalla pianta di Matteo Florimi (1603), attornata prevalentemente da campi coltivati e dalle acque fluviali⁴²⁴ (fig. 81). Nel manoscritto *Descrizione delle Chiese, Monasteri, et Oratori della Città di Pisa*⁴²⁵, Paolo Tronci ascrive l'origine della fondazione della fabbrica sacra a Carlo Magno, nell'anno 815, e individua nella contessa Beatrice di Lorena la donatrice dell'edificio ai Vallombrosani (1115)⁴²⁶; conferisce infine alla chiesa l'appellativo di "duomo vecchio", alimentando così la credenza secolare che essa sia stata il primo duomo della città⁴²⁷. Nonostante le molte disquisizioni ancora in atto, gran parte delle ipotesi menzionate sono state smentite da studi recenti che ne hanno dimostrato l'inconsistenza, a partire dalla presunta fondazione da parte dell'Imperatore del Sacro Romano Impero, invero deceduto l'anno prima dell'ipotetica fondazione, nell'814. Inoltre, un antico manoscritto dell'archivio dell'ordine «di mano di D. Marco monaco della chiesa sopra indicata del 1287, assegna positivamente la fondazione della medesima all'anno 805»⁴²⁸.

Considerata comunque tra le chiese più antiche di Pisa, la sua costruzione è oggi datata tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo, testimoniata da una lamina plumbea che ricorda la traslazione

⁴²³ Paolo Tronci, *Descrizione delle Chiese Monasteri et Oratori della Città di Pisa*, a cura di Stefano Bruni, Pisa, ETS edizioni, 2018, p. CXXXIV.

⁴²⁴ Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Gabriella Garzella, Stefano Sodi e Daniela Stiaffini, *La vicenda storica*, in *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*, a cura di Francesca Barsotto, Ospedaletto, Pacini Editore, 2016, pp. 21-48: p. 32.

⁴²⁵ Datato intorno al 1635.

⁴²⁶ In particolare al fondatore dell'ordine Giovanguualberto.

⁴²⁷ Tronci, *Descrizione delle Chiese*, cit., p. CXXXIV.

⁴²⁸ Francesca Barsotti e Lorenzo Carletti, *La chiesa di San Paolo allo specchio*, in *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*, a cura di Francesca Barsotti, Ospedaletto, Pacini Editore, 2016, pp. 117-164: p. 141.

delle reliquie di Sant'Anastasia dal vecchio al nuovo edificio il 20 luglio 1133⁴²⁹. La conformazione prettamente rurale della zona attorno alla chiesa fu destinata presto a cambiare, sul finire del XII secolo, grazie alla presenza dei Vallombrosani che, come molti altri ordini monastici cittadini, ne favorirono lo sviluppo urbano portando alla creazione di quello che dal 1139 è conosciuto come Borgo San Paolo⁴³⁰. Da allora la piazza a emiciclo che si apre di fronte all'edificio sacro e che collega le tre vie che lo circondano tramite viali alberati è divenuta uno dei nodi cardine della città e della sua economia. Essa si estende di fatto anche sul lato destro della chiesa, verso il lungarno, poiché, fin dal Medioevo, nell'intera "ripa" accanto a porta a Mare si svolgevano molte attività legate al corso del fiume. Innanzitutto si era costituito nei secoli un cantiere per la costruzione di piccole imbarcazioni, utilizzate principalmente per la pesca o per il trasporto di merci e persone e, in corrispondenza dello stesso punto, le acque dell'Arno venivano inoltre sfruttate per la realizzazione di laterizi e ceramiche⁴³¹. Come per Santo Spirito dunque numerose erano le funzioni che una piazza strettamente relazionata con l'acqua poteva ospitare e legare, senza contare che ognuna di esse contribuiva all'insediamento di diverse comunità sui terreni adiacenti e dunque allo sviluppo urbano della zona, come fu per i navicellai pisani stanziatisi in corrispondenza della stessa porta a Mare e quindi anche dell'adiacente chiesa di San Paolo⁴³².

Nonostante una ricostruzione filologica degli antichi caratteri morfologici e urbani della città pisana risulti più complessa che per quelle fiorentine e romane, sia per la mancanza di fonti puntuali che per la profonda trasformazione topografica e idrografica subita dai suoi territori⁴³³, è ineludibile l'intima affinità del centro cittadino con il fiume, un asse strutturale fondamentale come per la vicina Firenze. Alcune analogie si evidenziano ad esempio nel parallelismo tra la confluenza delle acque di Auser-Arno per Pisa e Mugnone-Arno per Firenze, ma soprattutto nell'attraversamento centrale del fiume che diviene mezzo di scambio e di commerci e nella presenza di quattro storici ponti che lo attraversano nonché nella suddivisione dell'abitato in altrettanti quartieri: Ponte, di Mezzo, Fuoriporta e Chinzica⁴³⁴. Ma diversamente dall'Oltrarno fiorentino che ebbe nei secoli XVI

⁴²⁹ Ivi, p. 24.

⁴³⁰ La nascita dell'ordine vallombrosano è collocabile nel contesto riformatore dell'XI secolo, quando all'interno del mondo monastico, si fece più forte il bisogno di un ritorno alla semplicità e all'austerità, alla solitudine e a una maggiore povertà. Ceccarelli Lemut, Garzella, Sodi e Stiaffini, *La vicenda storica*, cit., pp. 33-34.

⁴³¹ Le produzioni di "navicelle" veniva situata in questo preciso punto perché base di partenza delle navi che potevano solo risalire l'Arno verso la sorgente e non proseguire verso il mare per mancanza delle vie alzaie. Per quanto riguarda invece la lavorazione dell'argilla, nelle golene del fiume venivano create vaste depressioni artificiali, dove si depositavano a lungo le acque al fine di ottenere una fanghiglia ideale per l'impasto delle forme dei mattoni. Piero Pierotti, *Pisa e le sue acque. Viaggio fotografico fra due millenni*, Firenze, Alinari IDEA, 2004, pp. 16-17.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Emilio Tolaini, *Forma Pisarum, Storia urbanistica della città di Pisa problemi e ricerche*, seconda edizione, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1992, p. 5.

⁴³⁴ Tolaini, *Forma Pisarum*, cit., pp. 101-102. Oggi i quartieri hanno modificato il loro nome e rispettivamente coincidono con: Santa Maria a nord-ovest, San Francesco a nord-est, San Martino a sud-est e Sant'Antonio a sud-ovest.

e XVII una notevole espansione, quello pisano, come si evince dalla cartografia e, in particolare, dalle piante di Matthäus Merian (1640) e di Christoff Riegel (1692), mostrava ancora vaste aree aperte naturali, in particolare nelle vicinanze del fiume e della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, ultima struttura architettonica a sud-ovest della città compresa all'interno delle mura (figg. 82-83).

Come molti altri edifici sulla riva meridionale dell'Arno, anche questa chiesa fu devastata dai bombardamenti dell'estate del 1943 – che portarono al crollo dei soffitti – e ricostruita nel dopoguerra. L'esterno si salvò parzialmente dal crollo e si preservò la facciata in stile romanico pisano ad arcate cieche con rosoni e losanghe. Dietro l'abside si trova ancora oggi la cappella ottagonale di Sant'Agata, probabilmente utilizzata in precedenza come battistero. Le ricostruzioni tuttavia non fecero perdere al complesso architettonico il valore nativo del sito che ha continuato a essere, come Santo Spirito, luogo d'incontro e di scambio, lontano dal turismo di massa, come ha sottolineato anche William Dean Howells giudicando «meglio l'antica chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, seduta in disparte lungo la sponda del fiume»⁴³⁵(fig. 84).

L'altra fabbrica che mi preme prendere in considerazione per la stretta relazione con il fiume è quella di Santa Maria della Spina. Questo nome particolare è dato dal fatto che la chiesa ospitò una reliquia della spina della corona di Cristo. Edificato intorno al 1230 sul greto dell'Arno⁴³⁶, in corrispondenza del ponte Novo⁴³⁷, l'edificio è un perfetto esempio di gotico pisano dalla pianta rettangolare, ad aula unica e dagli alzati completamente rivestiti di marmi bicromi, eleganti cuspidi, timpani e tabernacoli decorati con tarsie, rosoni e numerose statue, eseguite dai maggiori scultori del Trecento pisano⁴³⁸. Alla decorazione dell'edificio parteciparono Lupo di Francesco, scultore a capo di un'attiva bottega in cui lavoravano i suoi tre figli Cecco, Asinello e Ghiero e cui sarebbe succeduto Andrea Pisano, formatosi in ambito fiorentino e in particolare sui modelli giotteschi, affiancato dai figli Nino e Tommaso. Contrariamente non è certa la diretta partecipazione ai lavori dell'edificio del rinomato scultore Giovanni Pisano e del seguace Giovanni di Balduccio, pur comparendo tra le decorazioni due importanti sculture a loro attribuite⁴³⁹. È di fatto in facciata che si aprono due porte sovrastate da archi a doppia ghiera e separate da un pilastro su cui poggia l'elegante tabernacolo con le statue della Madonna con Bambino tra due Angeli attribuito proprio al Pisano. Diversamente dai tre lati esposti verso la strada, il fianco rivolto lungo il fiume non presenta decorazioni ed è scandito solamente da otto bifore.

⁴³⁵ Barsotti e Carletti, *La chiesa di San Paolo allo specchio*, cit., p. 125.

⁴³⁶ Tronci, *Descrizione delle Chiese*, cit., p. CVII.

⁴³⁷ Secondo il manoscritto di Paolo Tronci la chiesa, prima dell'entrata della reliquia, portava il nome di Santa Maria di Pontenuovo proprio per l'attraversamento adiacente. *Ibidem*.

⁴³⁸ Le statue sono state sostituite da copie; gli originali si trovano al Museo Nazionale di San Matteo.

⁴³⁹ Contrariamente alle tendenze storiografiche contemporanee, Tronci sottolinea che Giovanni Pisano lavorò al cantiere di Santa Maria della Spina e il suo buon operato venne notato proprio lì. Solo in seguito alla «intera soddisfazione» data, venne chiamato al cantiere del duomo. Tronci, *Descrizione delle Chiese*, cit., p. CVII.

Proprio la vicinanza con l'Arno ha rappresentato nel corso dei secoli una costante minaccia per la stabilità della chiesa; come attestano numerosi documenti, fin dal Quattrocento l'edificio è stato sottoposto a ripetuti restauri volti a riparare i danni dovuti al cedimento del terreno e a consolidare le strutture architettoniche⁴⁴⁰. I lungarni pisani di fatto furono soggetti a saltuari interventi locali fino all'anno 1840 e vennero incrementati sistematicamente a seguito della piena disastrosa del dicembre 1869. Questo evento comportò l'ampliamento delle sedi stradali (e dunque il restringimento dell'alveo dell'Arno), l'eliminazione di quasi tutti gli scali fluviali⁴⁴¹ e la creazione di un muraglione in mattoni curvilineo in entrambi i lati⁴⁴². Le seguenti modificazioni portarono a un letterale "spostamento" della chiesa rispetto al sito originario – ancora visibile nella pianta di Matteo Florimi (1600) –, anzitutto in favore della costruzione del nuovo ponte Solferino, progettato dall'architetto Vincenzo Micheli e che sostituiva il precedente ponte Novo medievale⁴⁴³ (fig. 85). Non è quindi possibile ripercorrere con precisione tutte le tappe storiche che hanno contribuito all'aspetto odierno della chiesa poiché essa, oltre a essere stata traslata dalla sua antica sede, è stata alterata nelle proporzioni e nelle forme, smontata nelle sue strutture portanti originali e spogliata all'interno dei suoi arredi scultorei e pittorici⁴⁴⁴.

Quel che concerne sottolineare ai fini di questa ricerca è però, ancora una volta, il rapporto delle due chiese con le acque fluviali dell'Arno e la vicinanza dimostrata con il pensiero brunelleschiano. È presumibile che Brunelleschi abbia ripetutamente visitato le due strutture architettoniche e avuto l'occasione di riflettere sul modello di entrambe. L'osservazione della situazione urbana attorno ad esse gli avrebbe permesso di ragionare dunque su di una prima sintesi dei due modelli: l'una affiancata dal fiume e da esso dipendente nella buona e nella cattiva sorte, l'altra leggermente discostata ma con un'ampia piazza antistante e laterale ad abbracciarla, le cui dimensioni si sono pressoché conservate nei secoli, come è possibile confrontare dalla pianta di Pierre Mortier (1712) con la conformazione attuale (figg. 86-87). Nel suo pensiero Brunelleschi poté integrare le qualità funzionali dell'una e dell'altra tenendo conto della doppia valenza che assumeva il fiume in loro relazione: da una parte il beneficio estetico e funzionale (riferito all'elemento vitale dell'acqua e al sostentamento di mercati e commerci), dall'altro il rischio costante di esondazioni e, di conseguenza, di distruzione e oblio. Pur nelle evidenti differenze esistenti – dimensionali e funzionali – tra Santo Spirito e le fabbriche religiose di San Paolo a Ripa d'Arno e a Santa Maria

⁴⁴⁰ L'intervento più radicale rimane quello del 1871 quando l'edificio fu completamente smontato e ricostruito ad una quota superiore; in quest'occasione la chiesa fu rialzata di circa un metro, molte sculture furono tolte e sostituite da copie, mentre la sagrestia fu distrutta, lasciando un edificio alterato nelle proporzioni e nella forma.

⁴⁴¹ Rimasero solo lo scalo dei Renai sulla sponda destra, ricostruito dall'ingegnere Materassi a partire dal 1850 e quello antistante in corrispondenza di palazzo Roncioni.

⁴⁴² Riccardo Ciuti, *Pisa. Le trasformazioni della città storica*, Pisa, Felici Editore, 2021, p. 48.

⁴⁴³ Ivi, p.49.

⁴⁴⁴ Mariagiulia Burrese, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Milano, Silvana Editoriale, 1990, p. 19.

della Spina, credo che questi due riferimenti abbiano costituito un modello importante per le riflessioni condotte dall'architetto al momento dell'ideazione del progetto originario per la piazza fiorentina d'Oltrarno. Ritengo che, se non prettamente nelle loro caratteristiche formali, l'ubicazione e integrazione nel tessuto cittadino di tali manufatti abbiano accresciuto in Brunelleschi la consapevolezza del ruolo e del peso di grandi cantieri architettonici – e in particolare ecclesiastici – nella configurazione degli spazi e più in generale nei processi di rinnovo cittadino, secondo un modello che Joseph Connors ha poi sapientemente definito “urbanistica istituzionale” per il caso romano⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Cfr. Joseph Connors, *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2005.

3.3 Venezia città d'acqua: il bacino marciano e il tessuto urbano lagunare

Come anticipato nel primo capitolo in occasione del discorso sui viaggi di Brunelleschi, già nella prima metà del Quattrocento Venezia doveva coincidere con una tappa importante e obbligatoria per gli artisti più aggiornati e all'“avanguardia”, soprattutto in riferimento alla sua singolare conformazione naturale, la cui fondazione rientrava nel mito di una città miracolosamente adagiata da Dio sulle acque⁴⁴⁶. Nessuna testimonianza certa in merito a un possibile passaggio dell'architetto nelle terre della Serenissima è ancora stata individuata, ma gli influssi veneti, bizantini e orientali che si riscontrano nelle sue opere conducono in questa direzione. La concezione costruttiva e formale tardo-antica dell'architettura romana che Brunelleschi adottò nella sue architetture appare spesso mediata da molteplici tradizioni civili che avevano i loro centri tanto nella Penisola quanto nell'oriente bizantino, probabilmente conosciuto solo attraverso i suoi riflessi locali: dai monumenti ravennati al San Lorenzo di Milano (non ancora trasformato nel Quattrocento) e da San Marco di Venezia a Santa Sofia di Costantinopoli. Howard Burns ritiene ad esempio che l'andamento movimentato delle cappelle estradossate del progetto originario di Santo Spirito sarebbe stato ispirato, oltre che al duomo di Orvieto, all'ala nord dell'atrio di San Marco a Venezia e, secondo lo storico, le mezze colonne tra le nicchie semicircolari nell'edera alla base della cupola avrebbero dei parallelismi sempre in Veneto nell'abside della cattedrale di Murano o, ancora, nell'atrio della basilica di San Marco⁴⁴⁷.

Ma l'aspetto più genuinamente veneziano che riguarda maggiormente questa ricerca è il rapporto simbiotico che la città ha instaurato, dall'alba dei tempi, con l'acqua e la laguna circostanti, considerate fin dalla prima età moderna quali vere e proprie parti della città, occupate quotidianamente da pescatori, coltivatori di saline e viandanti⁴⁴⁸. Da sempre Venezia è stata perciò condizionata in ogni sua fase da questo fattore, prima per i commerci e gli scambi, poi per le aspirazioni estetiche e il favoreggiamento del turismo, tanto che l'ambiente acqueo ha mantenuto nei secoli un ruolo di palcoscenico, dove cerimonie ed eventi – specie di ostentazione del potere e della fama – avevano luogo⁴⁴⁹. Apice di questo rapporto ontologico con l'acqua è certamente la

⁴⁴⁶ Questo aspetto entra prepotentemente in quello che è nome come “mito di Venezia”. Cfr. Daniel Savoy, *Venice from the Water. Architecture and Myth in an Early Modern City*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. 2.

⁴⁴⁷ Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 281.

⁴⁴⁸ Savoy, *Venice from the Water*, cit., p. 9.

⁴⁴⁹ In particolare durante l'età moderna, per i Veneziani il centro urbano, i territori circostanti e le acque salmastre erano uno spazio solido e organico come sottolinea Ludovica Galeazzo: «the early modern lagoon was a unique organic environment where the mingling of human action and natural ecosystem was enduring and profound». Cfr. Ludovica Galeazzo, *The Venetian Archipelago: Society, Everyday Life, and Cultural Exchange in the Early Modern Lagoon*, in *Market Spaces, Production Sites, and Sound Landscape of European Cities: From History to Regeneration*, edited by Elena Svalduz, Padova, Padova University Press, 2022, pp. 69-78: p. 69.

platea marciana i cui edifici statali ed ecclesiastici, nonostante le numerose trasformazioni urbane occorse nei secoli, vivono ancora oggi un rapporto osmotico con la laguna che li abbraccia. In questo senso vale la pena ricordare che piazza San Marco e, più in generale, il bacino al tempo di Brunelleschi risultavano estremamente differenti rispetto al contesto attuale. Come ha evidenziato Manuela Morresi, nell'intera zona marciana convivevano, fin dal Medioevo, dogi, mercanti, procuratori e forestieri provenienti da ogni parte del mondo ma anche una pletera di bottegai e venditori impegnati in attività economiche spesso legate al basso commercio. La loro presenza fu per secoli determinante anche per l'impianto urbano e architettonico della grande piazza cittadina tanto che molti dei provvedimenti presi tra Cinque e Settecento per separarli e «tener la piazza libera et spedita»⁴⁵⁰ non ebbero spesso seguito proprio per l'ostruzionismo condotto da queste categorie. Piazza San Marco era nata per essere un luogo versatile dove ogni funzione doveva convivere con l'altra (come d'altro canto è possibile osservare al giorno d'oggi, con l'amara aggiunta dell'usura apportata dai milioni di persone che vi transitano ogni anno). Lo schema ricostruttivo della piazza medievale realizzato dalla studiosa⁴⁵¹ (fig. 88) porta alla luce gli esercizi presenti prima delle demolizioni cinquecentesche, in particolare per quanto riguarda la zona della piazzetta. Precedevano temporalmente la Libreria Marciana, nel fronte dirimpetto palazzo Ducale, un lungo edificio a un piano adibito a *panetteria* alle cui spalle erano ubicate le più note foresterie e osterie della città che accoglievano mercanti e viaggiatori stranieri da ogni parte del Mediterraneo. Chiudeva invece l'angolo la celebre *beccheria* (macelleria) – ancora visibile nella veduta del bacino marciano di Jost Amman (1565 ca.) (fig. 89) –, ultimo edificio a essere smantellato in ordine di tempo nel programma di *renovatio urbis* grittiana e per la cui demolizione emersero numerose diatribe⁴⁵². Sul sedime dell'attuale Zecca e dei giardinetti reali trovavano invece posto una lunga serie di botteghe da *casaria* (per la vendita di prodotti caseari) e il grande granaio della Repubblica ubicato nella struttura in laterizio di oltre trecento metri nota come magazzini di Terra Nova. Davanti a essi si svolgeva tutti i giorni il mercato del pesce: lungo la fondamenta giungeva un via vai di imbarcazioni di pescatori che depositavano la mercanzia direttamente lungo la riva su banchi di legno e ceste per la vendita al minuto, procurando non poco disturbo alle altre attività del

⁴⁵⁰ Morresi, *Piazza San Marco*, cit., p. 11.

⁴⁵¹ Ivi, p. 20.

⁴⁵² La macelleria si era insediata in piazza San Marco sin dal tardo Duecento, quando venne interrata l'area sulla quale fu costruita. Venne invece abbattuta dopo il 1570 quando, a seguito della morte di Sansovino, la Libreria fu proseguita dalla diciassettesima alla ventunesima campata da Vincenzo Scamozzi. In termini di spazio e di prestigio, per il completamento del nuovo edificio era necessario lo smembramento di tale bottega. In un vero e proprio piano di trasformazione cittadino, la *renovatio urbis* fu corredata anche dalle *renovatio securitas, scientiae e iustitiae*. Si veda Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, pp. 164-165.

bacino⁴⁵³. La demolizione nel corso dei secoli di tutte le fabbriche adibite al commercio rientrò pertanto in uno specifico piano di trasformazione della piazza cittadina da “mercato del mondo” a nuovo palcoscenico della Repubblica, intenzionata quest’ultima a promuovere il proprio prestigio politico anche attraverso l’architettura e il rinnovo urbano. Non è qui la sede per ripercorrere i numerosi cambiamenti che coinvolsero la piazza marciana ma trovo interessante la critica che John Ruskin fece in *Le Pietre di Venezia* riguardo a queste scelte e ai dissapori conseguenti quando affermò che: «l’errore principale [...] fu la malaugurata richiesta della perfezione ad ogni costo»⁴⁵⁴.

La ricostruzione storica di quest’area fatta da Manuela Morresi si basa inevitabilmente – oltre che su fonti scritte – sulle testimonianze cartografiche che sono pervenute, a partire dalla celebre veduta a volo d’uccello di Venezia di Jacopo de’ Barbari, datata 1500, acme di ricerca e di qualità nella rappresentazione della città. Si tratta di una xilografia in sei fogli commissionata all’artista dal mercante tedesco Anton Kölb, nella quale è possibile notare chiaramente la vecchia conformazione mercantile e commerciale del bacino (fig. 90). Fu poco dopo il cambio di secolo che le funzioni dei negozi iniziarono ad acquisire un valore molto “basso” rispetto a ciò che in quella piazza si esercitava ormai preponderantemente: il potere e la legge, volti al rilancio della gloria eterna di una potenza sempre più in espansione. Di fatto negli ultimi anni del secolo XV era in corso una guerra in sostegno di Pisa che stava dissanguando le finanze della Serenissima. Per rilanciare il suo *status* di potenza millenaria allora, come cita Manfredo Tafuri, «la città, per suo conto, dovrà consolidarsi e celebrare la propria pacifica potenza con sfoggi di pompe e magnificenze, sia nelle pubbliche cerimonie, che nel suo volto edilizio: e la bellezza della città è salutata come strumento politico, dato che essa permette di guadagnare il rispetto e il timore del nemico»⁴⁵⁵.

Non è trascurabile il fatto che il provvedimento di eliminare le botteghe insistenti sulla *platea* fu una tra le delibere più esaustive e celeri della storia della Repubblica: nel breve giro di un mese venne messo a punto un piano di pulizia e di riqualificazione dell’intera piazza⁴⁵⁶. Il centro marciano cominciò dunque a delinearci, gerarchizzarsi e specializzarsi sempre maggiormente (in particolare in quanto a funzioni di rappresentanza) intorno al 1530⁴⁵⁷ quando «la piazza inizia a rivestirsi all’Antica» e, per convenienza, «dal cuore della città vengono dunque allontanate alcune delle principali espressioni della sua tradizione»⁴⁵⁸. L’impulso di rinnovamento relativo al decoro

⁴⁵³ Cfr. Ludovica Galeazzo, *Architettura e alimentazione*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, a cura di Donatella Calabi e Ludovica Galeazzo, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 208-215.

⁴⁵⁴ John Ruskin, *Le Pietre di Venezia*, introduzione di John D. Rosenberg con i disegni originali di John Ruskin, Milano, Bur Rizzoli, 2016, p. 270.

⁴⁵⁵ Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, cit., p. 156.

⁴⁵⁶ Morresi, *Piazza San Marco*, cit., p. 26.

⁴⁵⁷ Questo processo fu velocizzato da un incendio che, nel 1512, colpì la *platea* marciana. Ennio Concina, *Storia dell’architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 1995, p. 156.

⁴⁵⁸ Morresi, *Piazza San Marco*, cit., p. 27.

della *res publica* trova un non casuale parallelo con il rinnovato studio del trattato di Vitruvio, diffuso nel 1511 a Venezia dalla riedizione curata da Fra' Giocondo, corredata per la prima volta di illustrazioni che ne dimostrassero più concretamente i contenuti testuali⁴⁵⁹. Già nella seicentesca pianta di Venezia attribuita a Giovanni Battista Arzenti (fig. 91), ampiamente indagata da Gianmario Guidarelli ed Elena Svalduz⁴⁶⁰, appare chiaramente come tutti gli storici esercizi fossero stati smantellati in favore della costruzione della Libreria Marciana e della Zecca e la piazzetta di San Marco potesse dirsi ormai decorosamente completata, come esalta un secolo dopo Canaletto nel dipinto *Il Molo verso Ovest* (1755) (fig. 92).

Sebbene tali interventi abbiano profondamente modificato il legame tra la cittadinanza e il centro marciano (il cui risvolto si individua ancora oggi nella presenza quasi esclusiva di visitatori all'interno della piazza), il rapporto tra Venezia e le sue acque non venne inficiato come successe invece per Roma, Pisa e Firenze. La città non perse nemmeno il suo fascino di insediamento integralmente affacciato sull'acqua, basti pensare al successo ottenuto (e tuttora attuale) del genere pittorico del vedutismo settecentesco di Canaletto, della famiglia Guardi, di Gaspar van Wittel, di Luca Carlevarijs e di molti altri.

L'antica conformazione e destinazione funzionale del bacino veneziano trova, a mio avviso, una precisa affinità con la piazza fiorentina ipotizzata per l'originario Santo Spirito nata, nell'idea di Brunelleschi, come luogo di mercato, di botteghe e di incontro, in diretta relazione con l'Arno e con le attività economiche che si svolgevano lungo le sue rive. Oltre al bacino ducale erano però molte le chiese veneziane che all'epoca, prima della loro demolizione o dell'interramento di gran parte dei rii cittadini, erano circondate dall'acqua e il cui fronte principale si affacciava direttamente su essa anticipato da un campo: da Santa Maria Gloriosa dei Frari a Sant'Agostino (demolita nel 1873), da Santa Maria dei Servi a San Severo (demolite rispettivamente nel 1815 e 1829), dalla Madonna dell'Orto ai Santi Giovanni e Paolo, da San Pietro a San Nicolò di Castello (demolita nel 1810), solo per citarne alcune. Queste, così come gli innumerevoli palazzi patrizi affacciati sui canali, potevano considerarsi armonicamente *water-oriented*, ubicate lungo particolari coni ottici per essere viste da lunghe distanze sull'acqua in qualità di punti di riferimento visivi e per fungere da snodi principali dei vari sestieri veneziani⁴⁶¹. Prendendo come esempio la chiesa mendicante non più esistente di Santa Maria dei Servi a Cannaregio, essa offriva – come lo definisce Ludovica Galeazzo – «un rapporto “ontologico” che per secoli legò saldamente l'area dei Servi alla rete

⁴⁵⁹ Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, cit., p. 160.

⁴⁶⁰ Gianmario Guidarelli ed Elena Svalduz, *Venetia riflessa sull'acqua: ipotesi e nuove proposte*, in «in_bo», vol. 12, n. 16 (2021), pp. 140-155.

⁴⁶¹ Savoy, *Venice from the Water*, cit., p. 72.

canalizia interna cittadina, così come ai principali assi idroviari da e per la terraferma»⁴⁶² (fig. 93). L'*insula*, dalla forma fortemente squadrata, era percorsa da numerosi canali e per questo, a livello socio-economico, era garantita la presenza di numerose attività che dell'acqua traevano beneficio, dall'industria serica alla produzione tintoria e alla piccola cantieristica navale, tutti e tre impieghi direttamente connessi con la vita dei mendicanti Servi di Maria e praticabili grazie all'ampio campo di loro proprietà situato di fronte alla chiesa⁴⁶³. La conformazione appena citata è visibile in due vedute settecentesche rispettivamente di Domenico Lovisa e Bernardo Bellotto (figg. 94-95). I frati mendicanti si concentrarono dunque sullo sviluppo del tessuto urbano e artigianale interno dell'*insula*⁴⁶⁴, erigendo primariamente la stessa chiesa gotica e l'attiguo convento, gestendo autonomamente le proprie fabbriche, dando vita a diverse scuole piccole e confraternite e preoccupandosi successivamente di collegarla, tramite una rete viaria, a quelle contigue. Posso quindi supporre che, nel pensiero originale, Brunelleschi non mancò di prendere in considerazione la configurazione urbana veneziana, specie nella comprensione del potenziale dell'elemento acqueo che per una città come Venezia risultava di "normale" quotidianità, per Firenze invece un complesso rapporto da riuscire mantenere nel tempo. La chiesa di Santa Maria dei Servi costituiva un altro esempio di complesso urbano formato dal binomio edificio architettonico sacro e piazza/campo al quale l'architetto avrebbe potuto guardare per l'insieme di relazioni di diversa natura cui dava vita e che si perse definitivamente con la soppressione napoleonica dell'ordine, l'abbattimento della chiesa e lo scollamento dell'isola generato dalla demolizione di una delle principali vie di accesso. Per quanto riguarda invece il centro di San Marco, la sensazione affine – descritta nel capitolo precedente – che doveva provare lo spettatore nel giungere di fronte al monumentale spiazzo di Santo Spirito pensato da Brunelleschi, potrebbe essere comparata con la sorpresa che ancora oggi si prova a Venezia quando, dalle "claustrofobiche" calli con i piccoli rii, si giunge alla vista infinita della piazzetta del bacino marciano, individuato da Benedetto Bordone (1528) quale centro cosmologico ideale della città. Di fatto, come spiega Daniel Savoy, l'intenzione dell'*environmental urbanism* proprio di Venezia, è quella di sopraffare il visitatore e di sfumare sempre più il limite che suole (spesso convenzionalmente) separare l'architettura e la natura⁴⁶⁵.

Assieme a Ravenna, nella sua natura di città cosmopolita e di cerniera tra il Levante e i territori d'Oltralpe, Venezia potrebbe essere stata inoltre il medium per informazioni riguardanti la lontana

⁴⁶² La rete di corsi d'acqua che tuttora caratterizza il tessuto nei pressi di Santa Maria dei Servi venne descritta per la prima volta a fine Quattrocento da Marcantonio Sabellico. Ludovica Galeazzo, "L'isola dei Servi". *Trasformazioni del tessuto urbano e sociale tra XIV e XIX secolo*, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XIX)*, a cura di Eveline Baseggio, Tiziana Franco e Luca Molà, Roma, Viella, 2023, pp. 35-50: p. 35.

⁴⁶³ Ivi, p. 37.

⁴⁶⁴ Diversamente dalla "mire espansionistiche" proprie degli altri ordini mendicanti.

⁴⁶⁵ Savoy, *Venice from the Water*, cit., rispettivamente pp. 21 e 15.

architettura dell'Oriente, come ha già sottolineato Piero Sanpaolesi nel saggio dedicato alle analogie strutturali riscontrabili tra la cupola di Brunelleschi e quella del mausoleo di Ilkhan Uljaitu Soltanieh in Persia⁴⁶⁶. L'architettura orientale e, in particolare, quella islamica ha infatti sempre goduto di un rapporto intimo con l'acqua presente, dove possibile, nel contesto naturale in cui si inserivano solitamente gli edifici. Basti pensare alla moschea di Cordoba (fig. 96) che, nel suo monumentale svilupparsi sullo specchio laterale del fiume Guadalquivir, è un esempio ineludibile del rapporto primigenio dell'architettura sacra con l'acqua o, ancora, alle fabbriche della Palermo normanna. Se non esistono fonti che attestino la circolazione a Venezia di notizie sulle strutture architettoniche presenti al di là dei Pirenei, è più facile credere che nel Quattrocento giunsero nella Penisola settentrionale informazioni della mediterranea "Balarm" (Palermo), specie relativamente alla sua fertile "conca d'oro"⁴⁶⁷ che ospitava diverse strutture architettoniche islamiche come i palazzi di Ja'far Al Kalbi (998-1059) (fig. 97) nel parco della Favara (tradotto: sorgente) e del complesso architettonico palaziale di Cuba, Cubula e Zisa (1180 ca.) (figg. 98-99) situate nel grande giardino del Genoardo (tradotto: paradiso in terra)⁴⁶⁸. In particolare a Firenze poteva essere giunta notizia dei mirabili sistemi idraulici e di incanalamento delle acque naturali in laghi artificiali e parchi monumentali realizzati dagli Arabi in Sicilia, grazie anche al suggerimento di Boccaccio che ambienta la VI novella del *Decameron* proprio nella Cuba di Palermo.

Non vi è qui modo di approfondire un argomento tanto delicato come quello dei possibili influssi orientali e islamici nell'opera brunelleschiana, mi premeva però – sulla scorta degli studi avviati da Isabelle Hyman e riportati nel saggio *the Venice connection*⁴⁶⁹ – poter aprire una nuova possibile pista di lettura basata sul fatto che, grazie allo sviluppo dei commerci marittimi e delle relazioni mediterranee nella prima età moderna, Brunelleschi possa essere venuto a contatto con tradizioni e fonti più lontane di quelle locali, in virtù dei suoi rapporti lavorativi con le città marinare di Pisa e a quelli probabilmente più indiretti con Venezia.

⁴⁶⁶ Piero Sanpaolesi, *La cupola di Santa Maria del Fiore ed il Mausoleo di Soltanieh. Rapporti di forma e struttura fra la cupola del duomo di Firenze ed il mausoleo del Ilkhan Uljaitu a Soltanieh in Persia*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 1972, pp. 221-260.

⁴⁶⁷ Il terreno della conca d'oro, al tempo attraversata dai due fiumi Papireto e Kemonia ora interrati, si dimostrava particolarmente fertile, permeabile e ricco di sorgenti naturali. Nella Sicilia islamica e normanna questa caratteristica gli valse il nome di "paradiso terrestre", come racconta il geografo e viaggiatore Al Idrisi nel libro di Ruggero: abbondante di alberi da frutto e, dentro le mura, di palazzi, dolci acque e ruscelli che scendono giù dalle montagne. Muhammad Idrisi Ibn-Muhammad al-Idrisi, *Il libro di Ruggero. Il diletto di chi è appassionato per le peregrinazioni attraverso il mondo*, traduzione e note di Umberto Rizzitano, Palermo, Flaccovio Editore, 2008.

⁴⁶⁸ Le tre architetture erano letteralmente immerse e circondate dalle acque di un lago artificiale. Per approfondire l'argomento rimando al libro di Alireza Naser Eslami, *Architettura del mondo islamico. Dalla Spagna all'India (VII-XV secolo)*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010.

⁴⁶⁹ Isabelle Hyman, *The Venice connection. Questions about Brunelleschi and the east*, in *Florence and Venice comparisons and relations*, Atti di due conferenze a Villa I Tatti (Florence, 1976-1977), a cura di Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein e Craig Hugh Smyth, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 193-208.

3.4 La sintesi brunelleschiana

Questa ricerca si focalizza, come è emerso anche dai capitoli e paragrafi precedenti, sulla sintesi moderna di modelli preesistenti antichi, medievali, architettonici e urbani operata da Brunelleschi nei suoi edifici, con un particolare focus sulla chiesa agostiniana di Santo Spirito, il suo progetto primordiale e i riferimenti che lo orientarono nella sua stesura. Le fonti cui Brunelleschi si rifece per la progettazione di una fabbrica per molti versi “innovativa” furono innumerevoli sia per quanto concerne l’apparato architettonico che per l’assetto urbano ad essa direttamente collegato.

Indubbio è il riferimento all’architettura romana antica e tardoantica espresso in numerosi dettagli decorativi e strutturali a partire dall’adozione della colonna e parasta con base, del fusto e capitello corinzio e della trabeazione composta da architrave fregio e cornice sino all’utilizzo dell’arco a tutto sesto (fig. 100)⁴⁷⁰. Si tratta di elementi già ampiamente presenti a Firenze e in Toscana, in particolare nelle architetture delle chiese romaniche, che Brunelleschi seppe però non solo accogliere ma anche ammodernare. Dalla tradizione locale deriverebbe anche l’idea dell’unione tra il corpo basilicale longitudinale dell’impianto distributivo e lo spazio centrico della cupola: gli esempi più eloquenti di questa compenetrazione architettonica sono avvicinati al duomo di Pisa e, pur se in forma gotica, a quello di Siena e alla fiorentina Santa Maria del Fiore. Santo Spirito veniva così a unire una grande cupola eretta su un ottagono, soluzione comune anche ai modelli architettonici paleocristiani precedenti, basti pensare a Santa Costanza a Roma e a San Lorenzo a Milano o agli impianti ravennati come quello di San Vitale a Ravenna⁴⁷¹.

Si comprende dunque come la conoscenza e lettura del mondo medievale abbiano costituito un cardine imprescindibile nel repertorio brunelleschiano, composto tanto da elementi direttamente legati all’antico quanto da un protorinascimento tutto fiorentino incarnato dal battistero, dalla chiesa dei Santissimi Apostoli e dalla basilica di San Miniato al Monte⁴⁷² (figg. 101-28-102) – per la quale Franco Pratesi ha asserito nel sottotitolo del libro a essa intitolato: «Il Rinascimento inizia da qui»⁴⁷³ – e dalla tradizione gotica a lui contemporanea. Se l’arco a tutto sesto è elemento facilmente

⁴⁷⁰ Tutti questi elementi architettonici in Brunelleschi sono ampiamente approfonditi nella loro componente romana in Arnaldo Bruschi, Gaetano Miarelli Mariani, Daniele Imperi, Renata Ramina, Maria Piera Sette, Paola Zampa, *Fonti del linguaggio brunelleschiano. Appunti sulla componente romana*, in *Filippo Brunelleschi la sua opera il suo tempo*, cit., vol. II, pp. 389-440.

⁴⁷¹ Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi*, cit., p. 79.

⁴⁷² Edificio dalle preziose incrostazioni marmoree e dalle membrature policrome, dove gli ordini classici vitruviani rivivono, assieme a minimi dettagli quali le scanalature delle colonne o le fasce degli architravi. Cfr. Schütz, *L’Europa dei Monasteri*, cit., p. 412.

⁴⁷³ Franco Pratesi, *La splendida Basilica di San Miniato al Monte a Firenze. Il Rinascimento inizia da qui*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1995.

riferibile all'architettura romana, la sua adozione all'interno della Loggia dei Lanzi (figg. 103) costituì probabilmente un momento di riflessione importante per l'architetto e lo stesso può dirsi per le cappelle a nicchia presenti nel duomo di Orvieto⁴⁷⁴. Le forme gotiche divennero probabilmente un bagaglio culturale importante per Brunelleschi anche attraverso lo studio di soluzioni redatte in ambito veneto (conosciute nel probabile viaggio padovano), in particolare con riferimento alle volte a vela e cupole su pennacchi sferici presenti nel battistero patavino⁴⁷⁵. Se è certo quindi che Brunelleschi fu tra i più precoci patrocinatori dello spirito dell'architettura antica nel Quattrocento, è altrettanto lecito mettere in luce i suoi interessi molto ampi rispetto al Medioevo e alla sua più vasta – e non esclusivamente locale – contemporaneità⁴⁷⁶. Come ha asserito Cesare Calano, egli «si rivela in effetti, come il realizzatore di una sintesi armonica tra due termini complementari: tradizioni medievale e classicismo»⁴⁷⁷. Al contempo, però, ogni riferimento architettonico precedente per Brunelleschi non rappresentò mai un diretto modello da imitare o emulare, piuttosto una nuova fonte di suggerimenti da rielaborare in vista della soluzione di problemi più specifici. Santo Spirito è probabilmente il paradigma più esaustivo di tale approccio culturale e architettonico, la fabbrica che meglio riassume l'ampia poliedricità di Brunelleschi.

Quanto inoltre questa ricerca vuole portare all'attenzione è l'ancora poco sondata "attitudine urbana" dimostrata dall'architetto, precocemente interessato e impegnato nell'integrare armoniosamente le sue architetture nel tessuto cittadino preesistente con la specifica intenzione di utilizzare l'architettura come motore per un più generale rinnovamento urbano del sito circostante. Scrive Arnaldo Bruschi: «Le costruzioni del grande architetto fiorentino sono "macchine" architettoniche [...] capaci di inserirsi naturalmente nei luoghi e di condizionare e rinnovare i tessuti urbani in cui sono poste, poiché sono il prodotto di una personalità la cui intelligenza creativa vibra, trasuda, gronda in ogni azione e non soltanto nelle opere architettoniche»⁴⁷⁸. L'opera urbana di Brunelleschi è individuabile – come ho avuto modo di esporre nei capitoli precedenti – in particolare in tre architetture: nello Spedale degli Innocenti e nella relazione che esso instaura con la piazza Santissima Annunziata, nella Rotonda degli Angeli e nel loggiato mai realizzato verso via dei Servi ma, soprattutto, nel progetto originario per la chiesa di Santo Spirito. Proprio quest'ultima opera ha dimostrato l'"eclettismo" dell'architetto, in grado di prendere a modello tre diverse città – presumibilmente da lui visitate – e le loro architetture per la realizzazione di una nuova, e allora inedita, piazza sull'acqua. Acqua che da sempre è simbolo intimamente connesso alla sfera umana,

⁴⁷⁴ Cohen, *Beyond Beauty*, cit., p. 203.

⁴⁷⁵ Klotz, *Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 116-139.

⁴⁷⁶ Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, cit., p. 277.

⁴⁷⁷ Calano, *Echi medioevali nelle basiliche brunelleschiane*, cit., p. 445.

⁴⁷⁸ Bruschi, *Brunelleschi*, cit., p. 7.

poiché, come scrive Daniel Savoy: «It possesses an innate metaphorical richness whose countless associations, from purity to cleanliness, fertility to the cycle of life, the raw power of nature to heroic journeys, and on and on, have been traced through the millennia»⁴⁷⁹. Inoltre essa è elemento sociale di importanza vitale poiché genera crescita, benessere ed è in grado di far fiorire, nei suoi pressi, attività commerciali e mercantili di vario genere. Come ho spiegato più approfonditamente nei paragrafi precedenti, ognuno degli esempi presi plausibilmente come matrice per il progetto di Santo Spirito da Brunelleschi condividevano la funzione di piazze proiettate, idealmente e funzionalmente, sul fiume, ricche di esercizi e mansioni commerciali ma al tempo stesso erano state fautrici di un rinnovamento urbano di zone spesso ancora poco urbanizzate della città. Ritengo che Brunelleschi abbia concepito il primigenio orientamento di Santo Spirito come una sintesi di questi esempi esistenti, cercando però di elevarli a un grado di compiutezza maggiore rispetto a come li aveva potuti osservare. Da Roma avrebbe preso in prestito la conformazione del Porto di Ripetta e del vasto piazzale che si apriva tra il Tevere e la vecchia chiesa di Santa Marina, immaginata forse già allora dall'architetto con la monumentalità che gli verrà conferita nel Settecento da altri interpreti. A Pisa si lasciò coinvolgere quasi sicuramente dalla relazione che San Paolo a Ripa d'Arno intesseva con il fiume tramite la sua piazza estesa su più lati e con le attività che su di essa e sulla riva adiacente si svolgevano. A Venezia è probabile che lo abbiano piacevolmente colpito, oltre ai giochi di scala e ai con visivi che si aprono una volta giunti in corrispondenza del bacino marciano via acqua, la moltitudine di botteghe e attività mercatorie presenti all'interno di piazza San Marco che rendevano il rapporto tra le fabbriche e il paesaggio lagunare estremamente fluido, tratto originale che conferiva alla piazza spaziosa e maestosa un ruolo di vero catalizzatore, incarnando lo spirito più autentico della città di mare.

Brunelleschi desiderò probabilmente un Santo Spirito così: una commistione di esempi lontani tra loro ma vicini nella considerazione del valore che l'elemento acqueo per essi rappresentava. La basilica fiorentina sarebbe dunque dovuta essere l'esempio di un'architettura nuova per forme e per il suo articolarsi sul tessuto urbano preesistente. E non si può forse che concordare con quanto scritto da Vasari che: «Faceva tremare e temere a pensare che un solo ingegno fusse capace di tanto, quanto era diventato quel di Filippo»⁴⁸⁰ negli anni della sua maturità.

Non è certo se nei secoli il modello originario per la chiesa agostiniana sia stato diffuso e nemmeno se qualcuno si ispirò direttamente a esso rispetto all'idea di una chiesa avanzata da una grande piazza affacciata come quinta scenica su un corso d'acqua, rimane però evidente che la

⁴⁷⁹ «Possiede un'innata ricchezza metaforica le cui innumerevoli associazioni, dalla purezza alla pulizia, dalla fertilità al ciclo della vita, dalla forza cruda della natura ai viaggi eroici, e così via, sono state tracciate nel corso dei millenni». Savoy, *Venice from the Water*, cit., p. 14.

⁴⁸⁰ Vasari, *Le Vite*, cit., p. 298.

soluzione ideata da Brunelleschi anticipò i grandi cantieri pubblici quattro-cinquecenteschi che fecero del rapporto tra spazio urbano, elementi naturali e manufatti architettonici una cifra distintiva del rinnovo cittadino.

Conclusioni

Di Brunelleschi si è scritto molto nei secoli, lo si evince – come accennavo all’inizio di questa tesi – dalla vastissima bibliografia e dai numerosi studi magistrali che ne hanno indagato ora la vita ora le opere, a partire proprio dalla prima fonte riconoscibile nella biografia di Antonio di Tuccio Manetti. Forse sulla sua figura non si smetterà di scrivere poiché molteplici sono le strade che si potrebbero ancora percorrere per tentare di comprendere a tutto tondo un ingegno che, a detta di molti, può considerarsi lontano dall’ordinario. Ho provato così anch’io a dare il mio umile contributo su uno degli aspetti certamente meno approfonditi delle inclinazioni dell’architetto: quello urbano. In questa ricerca ho cercato di fornire una spiegazione puntuale in merito alla prima soluzione progettuale meditata da Brunelleschi per Santo Spirito, prendendo ad esempio sei architetture e piazze della Penisola poste in diretta relazione con l’acqua con l’idea che esse possano essere state assunte a modello per una proposta tanto lontana dalle pratiche realizzative in essere nella Firenze di primo Quattrocento. Ho per questo analizzato le aree del porto di Ripetta con la chiesa medievale di Santa Marina e la chiesetta di Santa Maria in Posterula a Roma, le fabbriche ecclesiastiche di San Paolo a Ripa d’Arno e di Santa Maria della Spina a Pisa, il bacino marciano di piazza San Marco e la chiesa gotica di Santa Maria dei Servi a Venezia, tappe più probabili dei suoi spostamenti all’interno della Penisola e luoghi più intimamente legati al progetto di Santo Spirito.

Sono consapevole che numerosi altri potrebbero essere stati i riferimenti – ancora esistenti o scomparsi – per un architetto che viaggiò molto sia per studio e aggiornamento personale sia per commissioni lavorative, sebbene non si disponga ad oggi di fonti dettagliate per attestarne né un itinerario preciso né, tantomeno, una reale conoscenza di tali luoghi. Tentare di ripercorrere però nel dettaglio, sulla scorta delle informazioni note dalla storiografia e dalla documentazione archivistica, le città e le architetture che potrebbe aver potenzialmente visitato – dai piccoli centri toscani e umbri alle capitali del nord della Penisola, sino alle terre malatestiane – credo sia stata per me un’occasione importante per comprendere meglio la figura di Brunelleschi e la sua naturale propensione all’osservazione di edifici non solo sacri, bensì anche militari e civili. Cercando di ricostruire le tappe dei percorsi svolti dall’architetto nella sua vita mi è parso evidente come egli si lasciasse spontaneamente affascinare dalle più varie maniere peninsulari del costruire che ebbe modo di vedere, indagare e studiare tanto negli aspetti architettonici che in quelli costruttivi. Perciò anche se in molte delle mete citate non è individuabile una vera e propria corrispondenza con architetture sviluppate sull’acqua, la materia dei viaggi brunelleschiani mi ha permesso di avanzare alcune ipotesi circa gli elementi fondamentali, urbani e architettonici, che lasciarono in lui un segno

indelebile nelle diverse città in cui transitò. Conoscere con precisione il tragitto del Brunelleschi architetto attraverso la Penisola potrebbe quindi coincidere con la conoscenza più certa, data la sua capacità di leggere le architetture e i contesti urbani, dei modelli a cui guardò per i differenti edifici (nello stile e nella destinazione d'uso) che tutt'oggi portano il suo nome.

Dopo aver avuto l'occasione di studiare con attenzione i suoi numerosi e versatili progetti, vorrei concludere questa ricerca con una mia riflessione personale sull'architetto, come già fecero molti prima di me. Credo che sia difficile non rimanere affascinati dall'opera brunelleschiana, da cui scaturirono idee, progetti e fabbriche architettoniche armoniche e fortemente innovative. Brunelleschi, a detta di Vasari, «non spese mai il tempo in vano»⁴⁸¹ e questo non può che trovarmi concorde, poiché egli lasciò ai successori un approccio e una base progettuale solidi e ricchi di esempi da cui sviluppare la prossima architettura del Rinascimento maturo e alla quale attingere anche nelle epoche future. Numerosi furono gli allievi diretti e indiretti che egli vantò, a partire dal contemporaneo Giuliano da Sangallo fino al giovane Leonardo da Vinci forse perché, come cita Mario Graziano Parri, egli «[...] fu un uomo scomodo, artista ribelle e di un gelosissimo individualismo, uno spirito carico di terribilità: un'anima che ha superato la propria età e vive in una dimensione totale di tempo»⁴⁸².

⁴⁸¹ Vasari, *Le Vite*, cit., p.276.

⁴⁸² Parri, *Verso la città universale*, cit., p. 157.

Vorrei però terminare questo elaborato con alcune mie parole dedicate a Santo Spirito.

Metacittà Ideale

(fig. 104)

*Santo Spirito è un'idea
è la forma perfetta nella mente dell'artista
È Brunelleschi
e insieme i milioni di persone che l'hanno vissuto e travisato nei secoli
È una città nella città
autonoma, silenziosa
che respira
che traspira razionalità e purezza*

*Santo Spirito è rinascenza
è insieme Pitti, Boboli e porta Romana
è l'incanto delle recondite viette d'Oltrarno
- poiché proprio al di là del fiume -
È l'Arno
che prepotentemente entra nel tessuto cittadino
quasi fosse divinità immanente*

*Santo Spirito è modello, famiglia, volgo e magnificenza
è la piazza degli aperitivi al tramonto,
dei giovani, la sera, che bevendo vino suonano la chitarra
È il Santo Spirito delle vecchie botteghe artigiane
degli artisti improvvisati
e delle sensazioni identitarie di pace, sicurezza e armonia.*

*Santo Spirito rimane ancora per pochi conoscitori e innamorati dell'Arte
per chi ha occhi e cuore per osservare e non solo vedere.*

Anna De Venz

Appendice iconografica



Fig. 1 Filippo Brunelleschi, Busti di Sant'Agostino (all'interno della nicchia) e di San Giovanni Evangelista (sopra), 1400 ca. (Pistoia, duomo di San Zeno, altare argenteo di San Jacopo).



Fig. 2 Filippo Brunelleschi, Formelle quadrilobate con Geremia (a sx) e Isaia (a dx), 1400 ca. (Pistoia, duomo di San Zeno, altare argenteo di San Jacopo).



Fig. 3 Filippo Brunelleschi, *Il sacrificio di Isacco*, formella per la porta nord del battistero di San Giovanni, 1401 (Firenze, Museo dell'opera del duomo).



Fig. 4 Filippo Brunelleschi, *Crocifisso ligneo*, 14010-1415 ca. (Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, cappella Gondi).

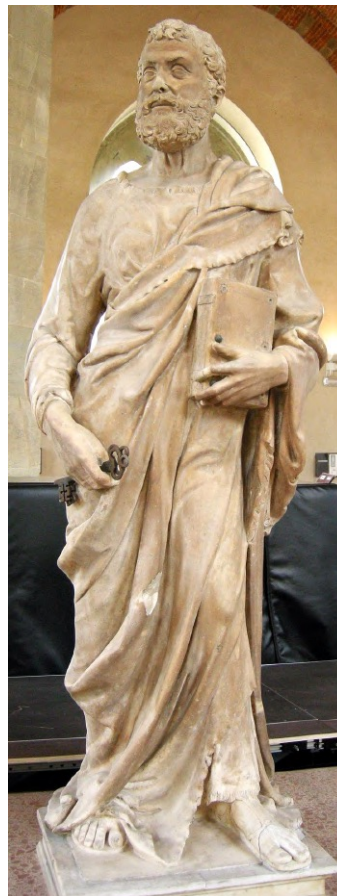


Fig. 5 Filippo Brunelleschi, *San Pietro*, 1410-12 ca. (Firenze, chiesa di Orsanmichele).

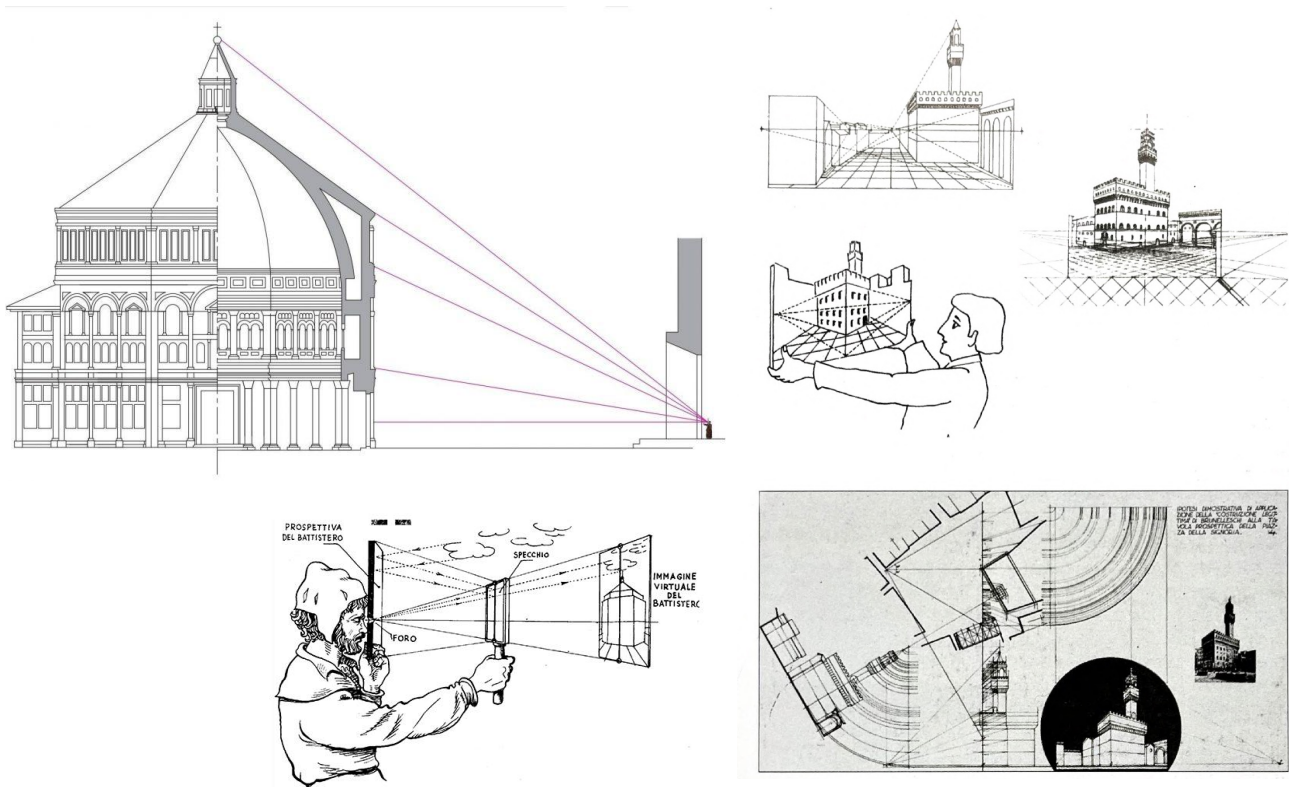


Fig. 6 e 7: Ricostruzioni del sistema prospettico brunelleschiano messo a punto per la realizzazione delle due tavolette scomparse rappresentanti rispettivamente il battistero fiorentino e palazzo della Signoria.



Fig. 8 Cappella Barbadori Capponi, 1420 ca. (Firenze, chiesa di Santa Felicita).



Fig. 9 Sagrestia Vecchia, 1419-1428 (Firenze, Chiesa di San Lorenzo)

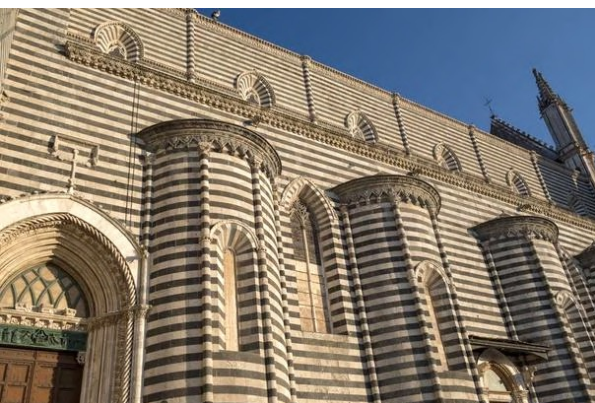


Fig. 10 Duomo di Santa Maria Assunta, XIII-XVI secolo (Orvieto).



Fig. 11 Battistero di San Giovanni Battista, XII secolo (Padova, cattedrale di Santa Maria Assunta).



Fig. 12 Cappella degli Scrovegni, 1302-1305 (Padova).



Fig. 13 Mausoleo di Ilkhan Uljaitu, 1304-1312 (Iran, Soltanieh).



Fig. 14 Leonardo da Vinci, Elevatori brunelleschiani, 1478-1518, (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, c. 138r).

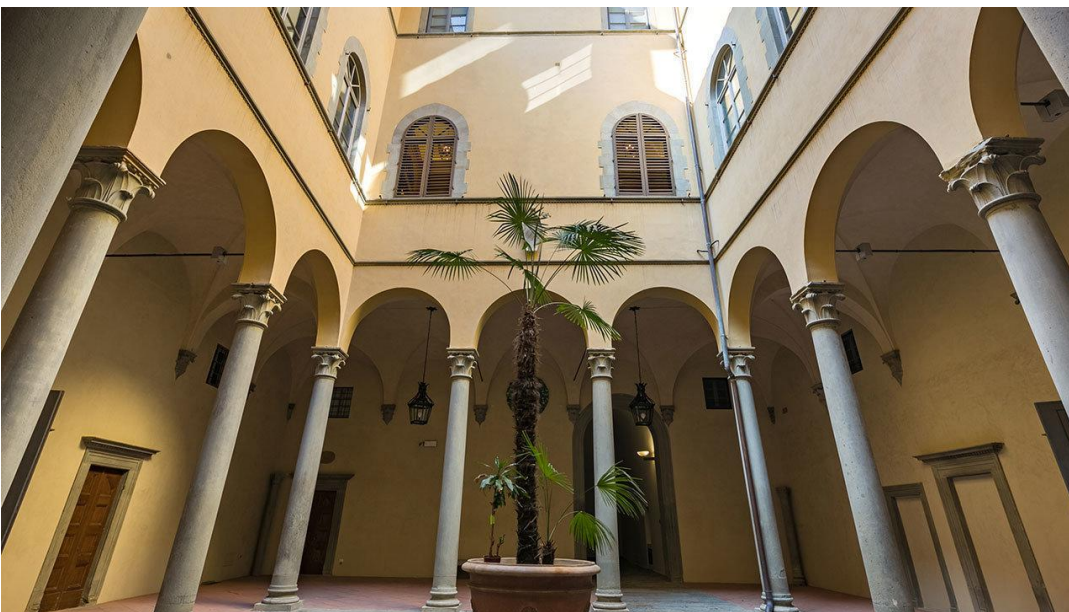


Fig. 15
Cortile
interno di
palazzo
Busini Bardi,
1430 ca.
(Firenze).



Fig. 16 Portico dello Spedale degli Innocenti, 1419-1420 (Firenze).



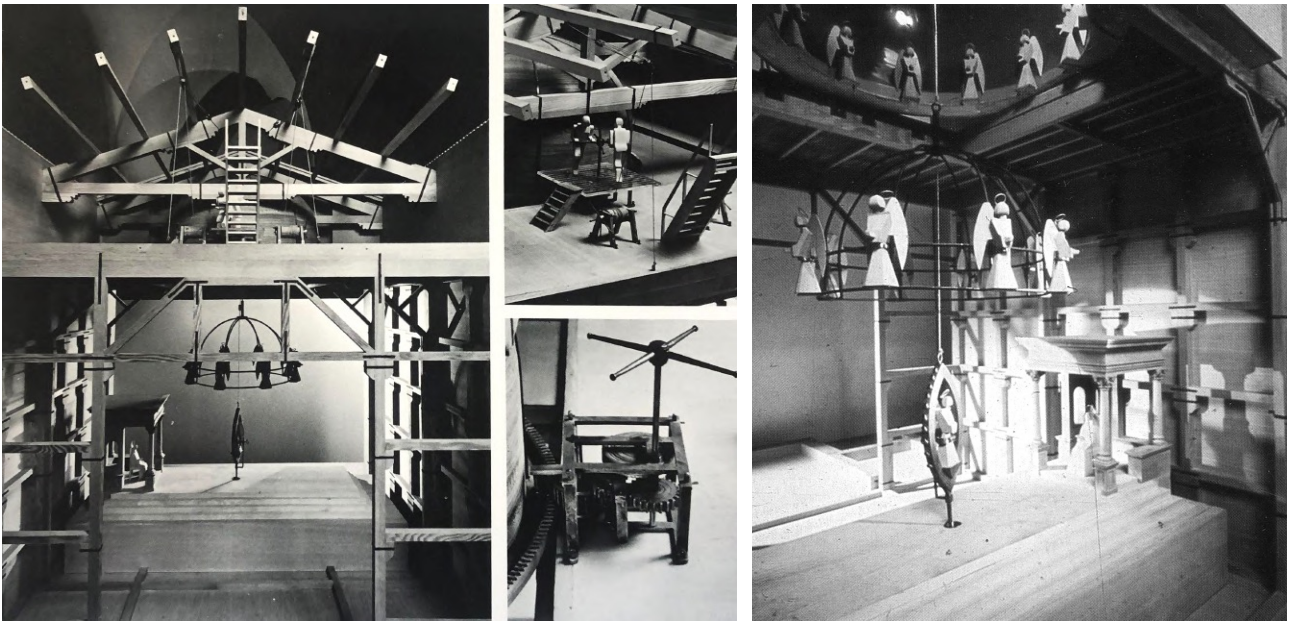
Fig. 17 Parete esterna e Sala Grande di palazzo di Parte Guelfa, 1418 - 1589 ca. (Firenze).



Figg. 18-21 Rispettivamente, dall'alto a sx verso il basso a sx: rocca di Vicopisano, cinta di Staggia, mura di Lastra a Signa e resti delle mura di Malmantile.



Fig. 22 Leonardo Da Vinci, Sbarramento di canale, 1487-1489 (Parigi, Institut de France, Ms. B, f. 64r).



Figg. 23-24 Ipotesi di ricostruzione della festa dell'Annunciazione alla Santissima Annunziata (1439), modello in legno dell'architetto Lisi riproposto in Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa Editrice, 1976, pp. 302-303.

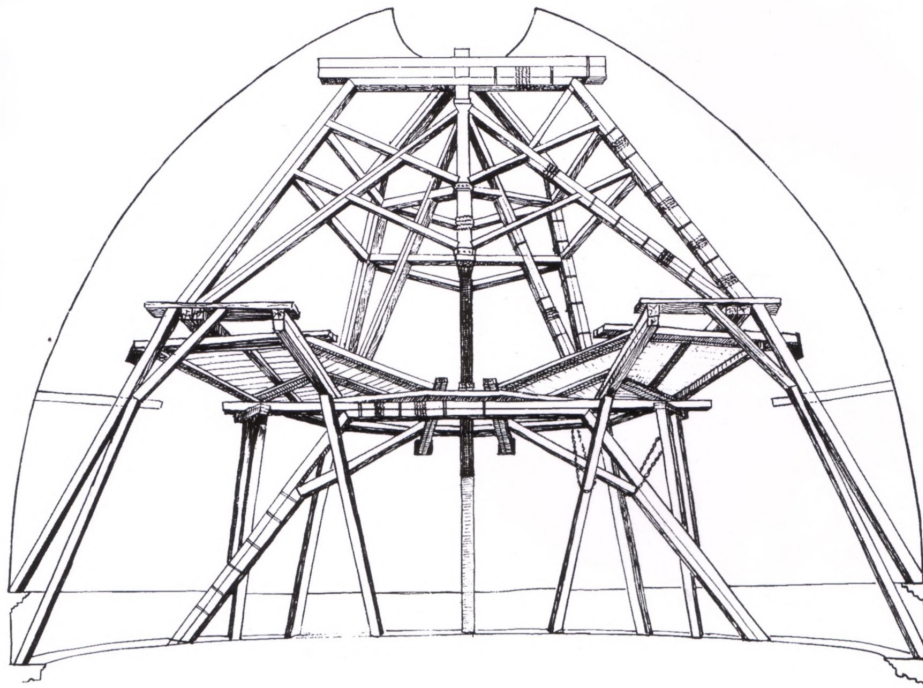


Fig. 25 Schema grafico dei ponteggi utilizzati all'interno della cupola di Santa Maria del Fiore.

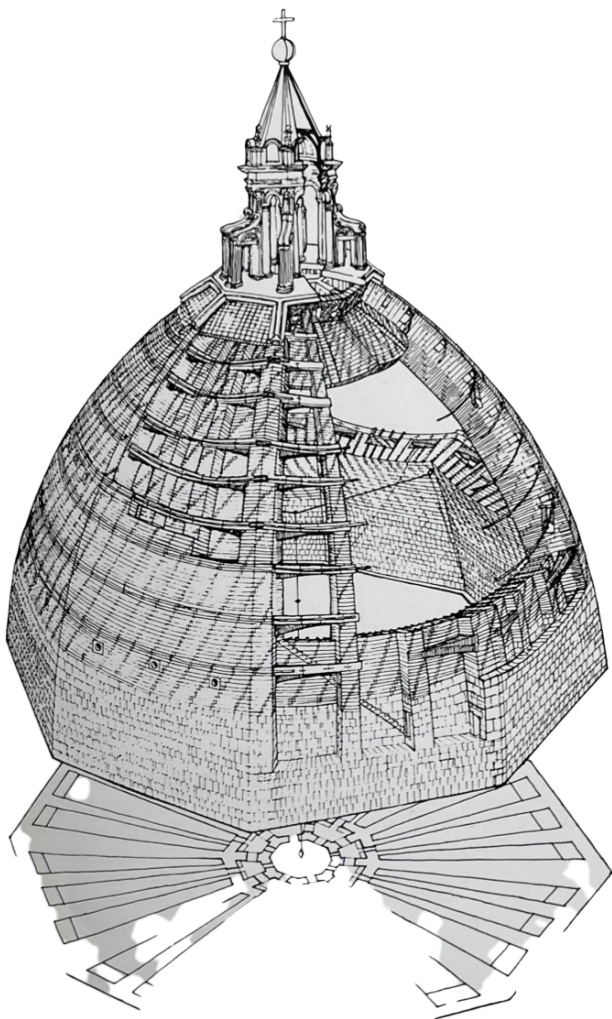


Fig. 26 Rappresentazione dello schema strutturale della cupola di Santa Maria del Fiore, da P.A. Rossi, *Principii costruttivi nella cupola di Santa Maria del Fiore*, in «La critica d'arte», n.s., XLII, 1978, riproposto in Arnaldo Bruschi, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 39.



Fig. 27 Cupola e cattedrale di Santa Maria del Fiore viste da piazzale Michelangelo.



Fig. 28 Interno della basilica di San Miniato al Monte, XII secolo (Firenze).

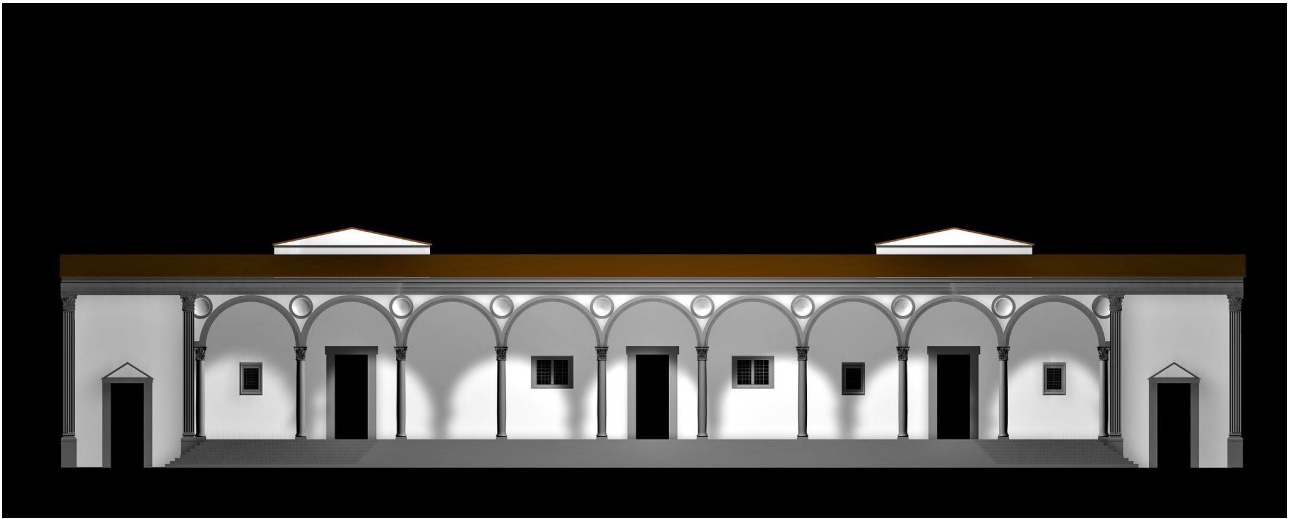


Fig. 29 Adriano Marinazzo, Ricostruzione del prospetto dello Spedale degli Innocenti secondo il progetto originale di Brunelleschi, in Adriano Marinazzo, *La restituzione digitale della fronte porticata dell'Ospedale degli Innocenti da Brunelleschi a Della Luna (1420-1440)*, in *Il mercante, l'Ospedale, i fanciulli*, a cura di Stefano Filipponi, Eleonora Mazzocchi, Ludovica Sebgondi, Firenze, Nardini Editore, 2010, pp. 86-87: p. 86.



Fig. 30 Tempio della Fortuna (Roma).

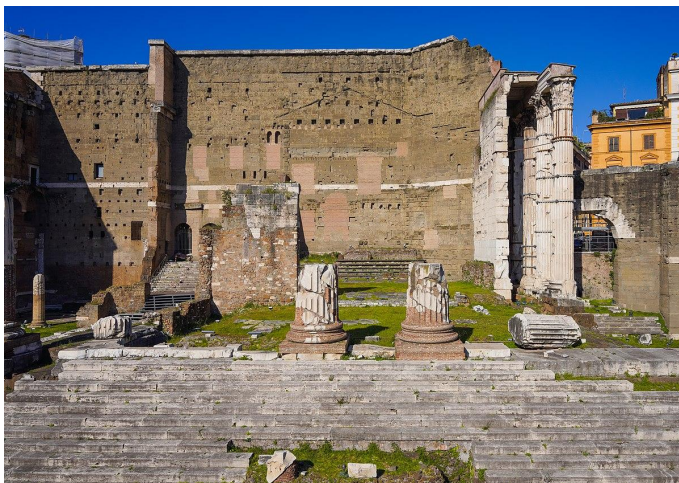


Fig. 31 Resti del tempio di Marte Ultore (Roma).



Fig. 32 Il chiostro (o cortile) degli uomini all'interno dello Spedale degli Innocenti, 1417-1436 (Firenze). L'immagine mostra l'ambiente oggi, conservato nei secoli, 2022 (foto dell'autrice).



Fig. 33
Ricostruzione di una
domus romana con
chiostro centrale.

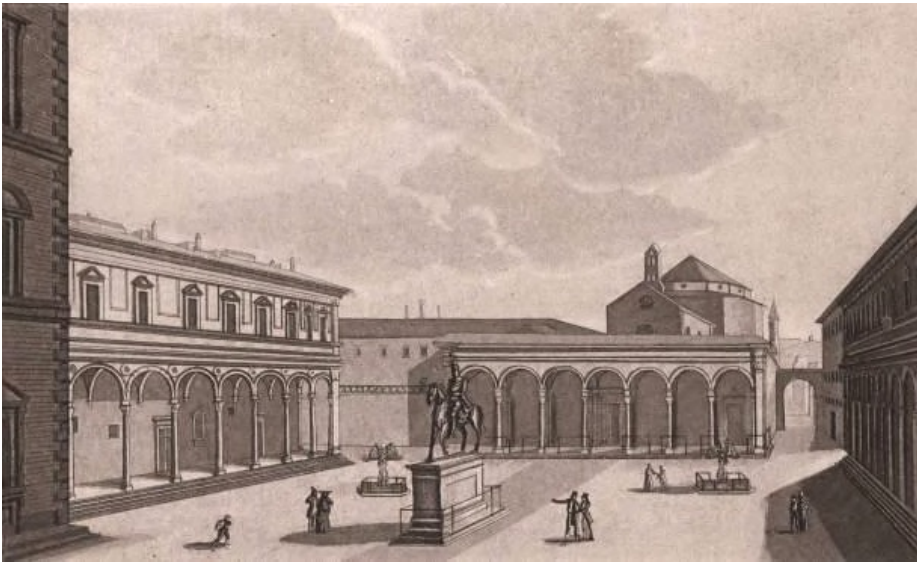


Fig. 34 Francesco Gandini, Veduta della piazza Santissima Annunziata, 1830 ca. (Firenze).



Fig. 35 Gentile Bellini, *Processione in piazza San Marco*, 1496 (Venezia, Gallerie dell'Accademia).



Fig. 36 Piazza Ducale, 1494 ca. (Vigevano).



Fig. 37 Codice Rustici, Dettaglio di Santa Maria degli Angeli, 1448-1453 ca. (Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore).

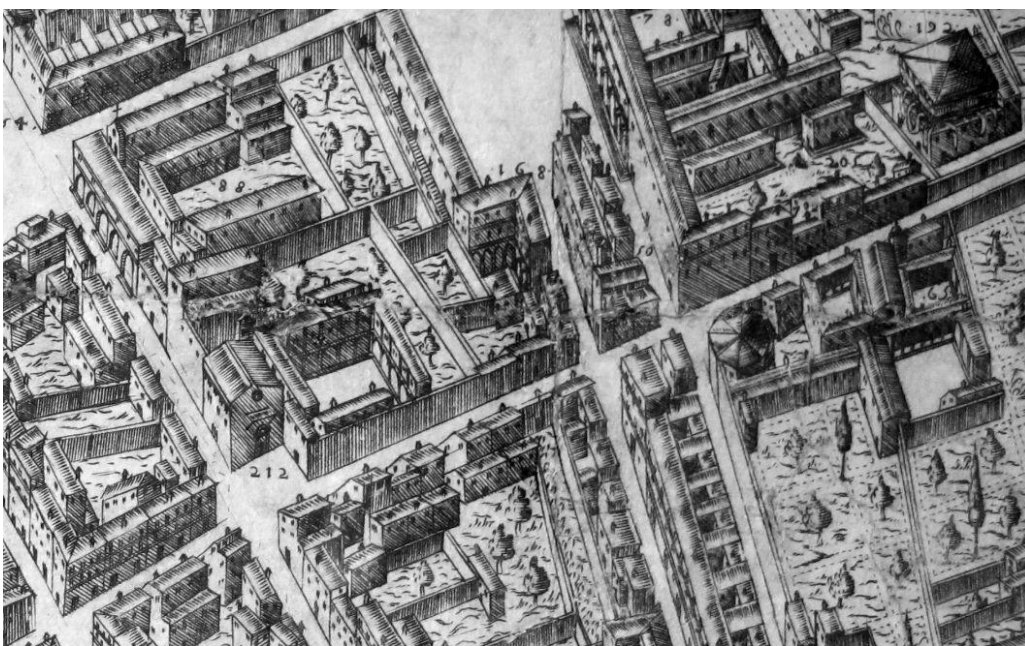


Fig. 38 Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, dettaglio del monastero di Santa Maria degli Angeli, 1584.

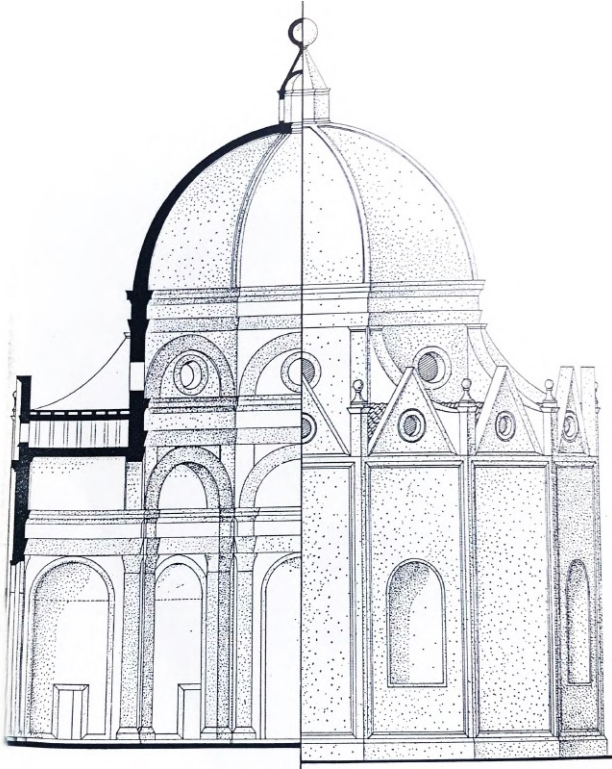


Fig. 39 Paola Zampa, Ipotesi di ricostruzione della rotonda descritta da Arnaldo Bruschi, pubblicata sulla rivista *Palladio* nel 1972.

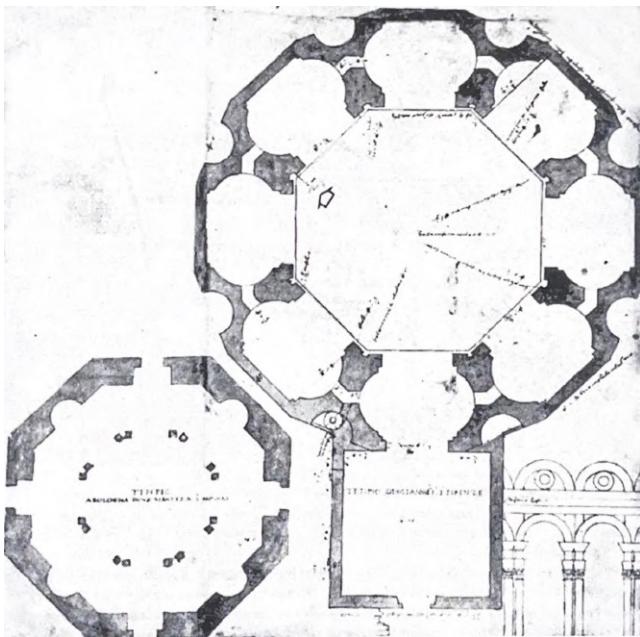


Fig. 40 Giuliano da Sangallo (sx), Pianta della Rotonda degli Angeli, Codice Barberiniano Latino 4424 f. 15 (Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana). Da Leonardo Benevolo, Stefano Chieffi e Giulio Mezzetti, *Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi*, in «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», serie XV, n. 85-90 (1968), pp. 1-52: p. 11.

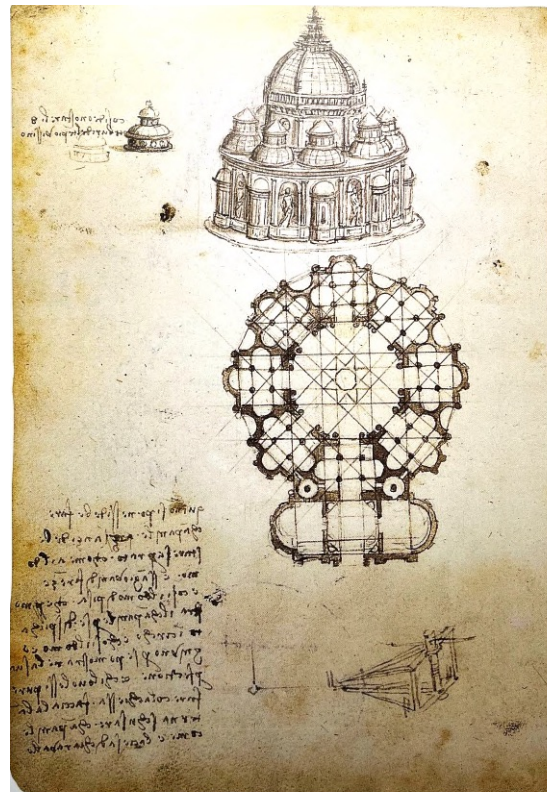


Fig. 41 Leonardo Da Vinci, Studio di chiesa a pianta centrale, 1487-1489 (Parigi, Institut de France, Ms. B, c. 95v.).



Fig. 42 Francesco Rosselli, Veduta di Firenze nota anche come *pianta della Catena*, 1472 (Berlino, Kupferstichkabinett).

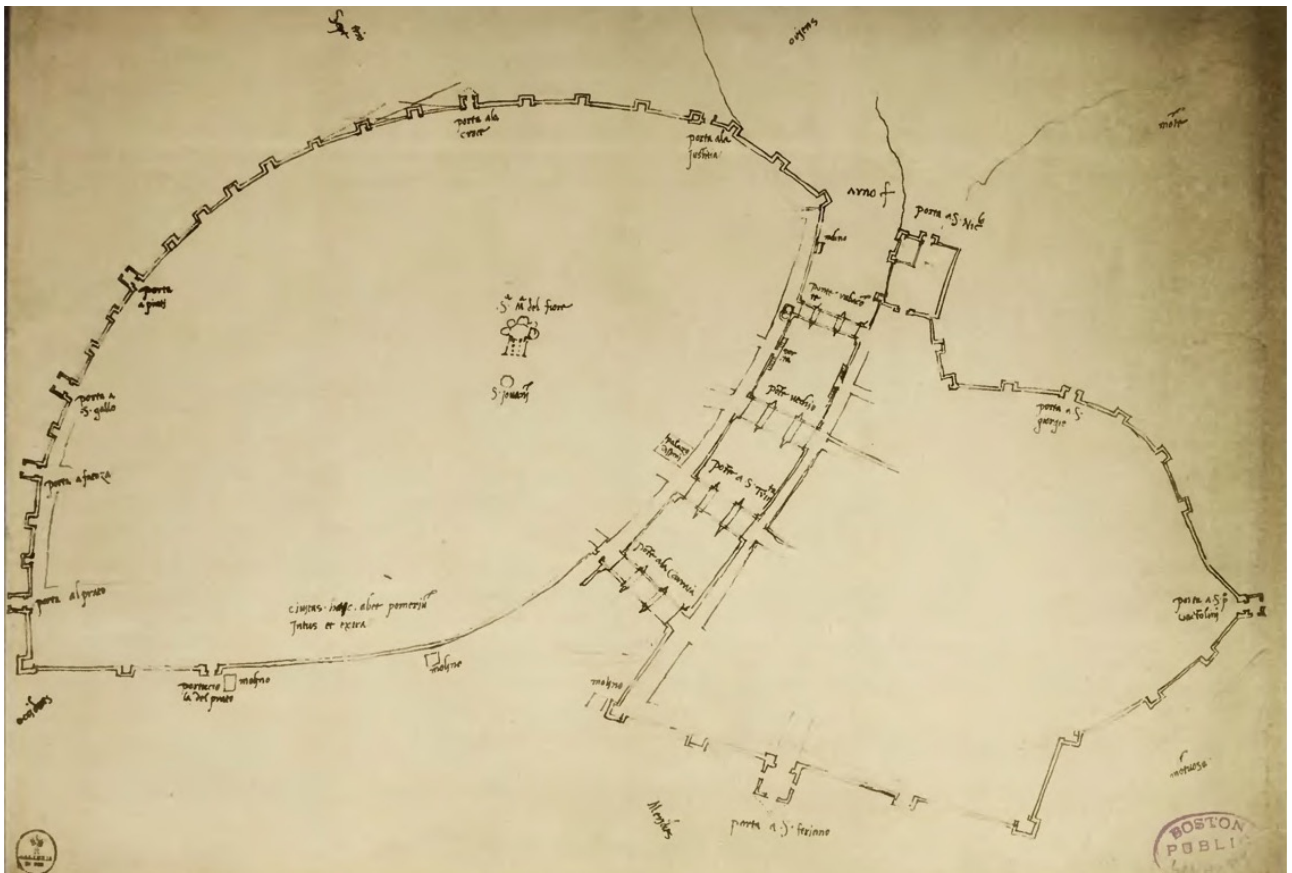


Fig. 43 Baldassarre Peruzzi, Planimetria delle fortificazioni e dei ponti della città di Firenze (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 360 UA r).



Fig. 44 Pietro di Jacopo del Massaio (attr.), *Veduta di Florentia*, dalla *Geografia* di Claudio Tolomeo, nella redazione di Jacopo d'Angelo (1472 ca.) (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 277, c. 130 v).



Fig. 45 Giovanni Stradano, *Assedio a Firenze da parte delle truppe del Principe d'Orange*, 1561-1562 (Firenze, palazzo Vecchio, Sala di Clemente VII).

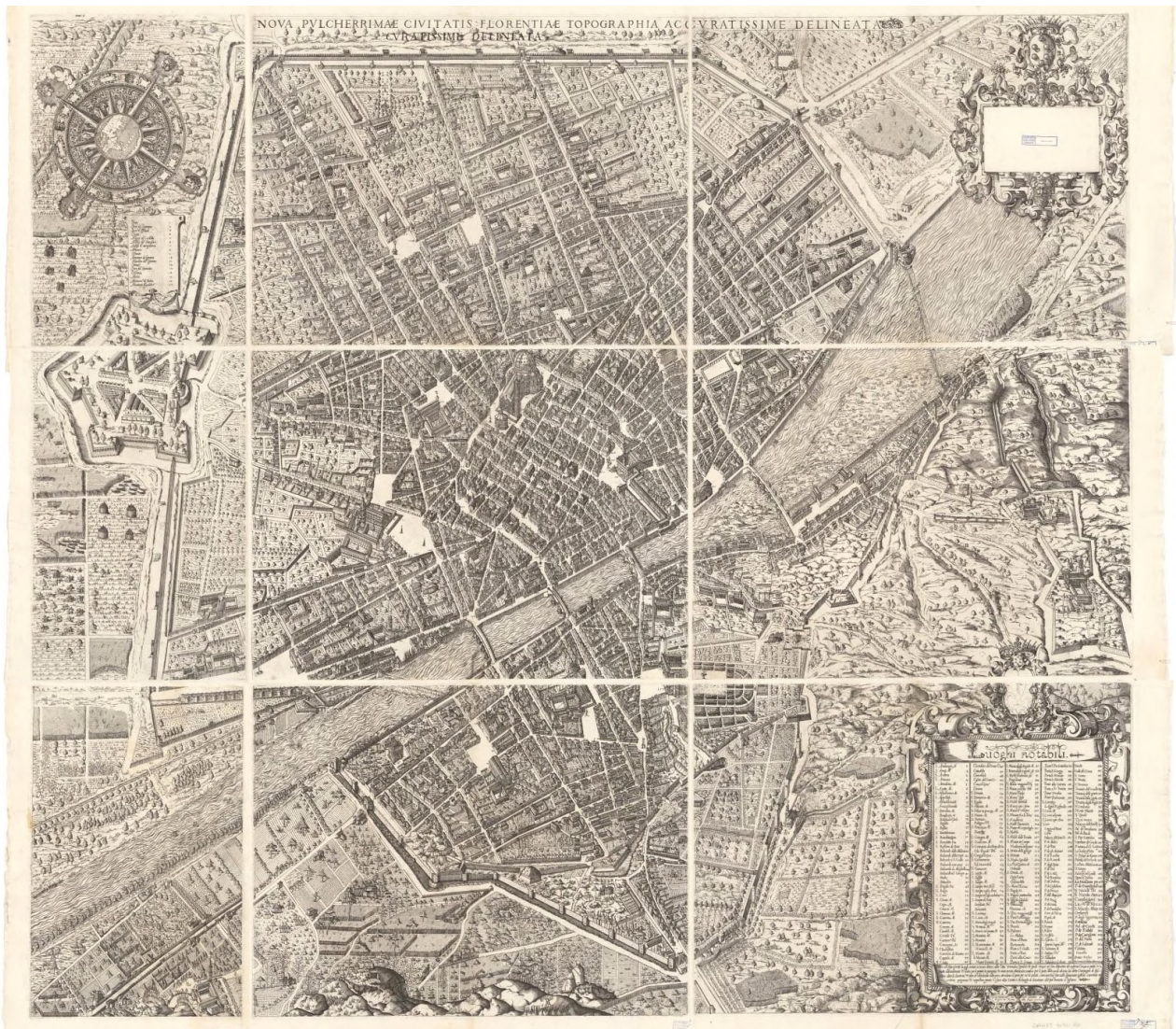


Fig. 46 Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae [...]*, 1584 (Firenze, palazzo Vecchio).

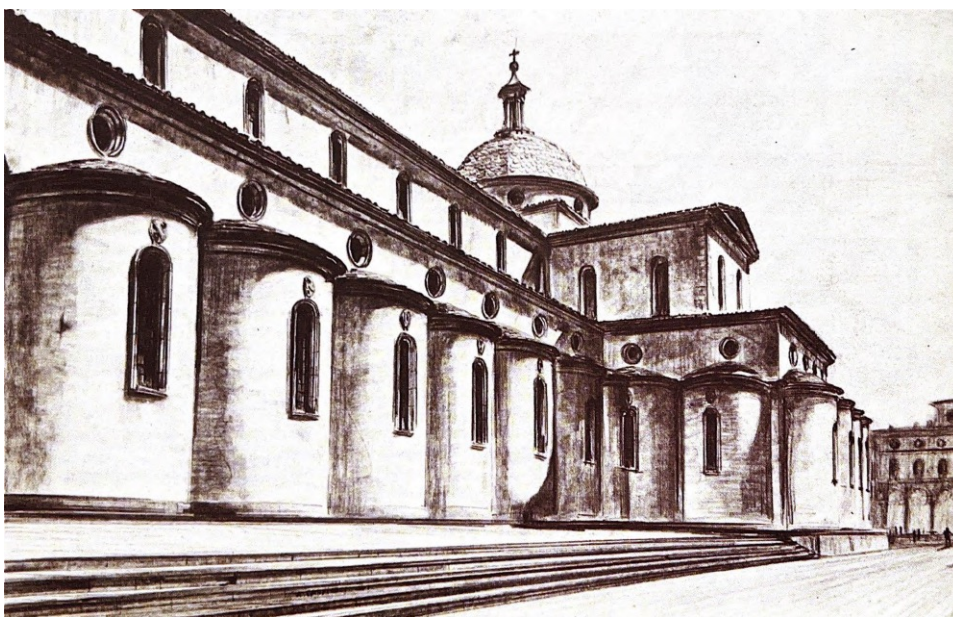


Fig. 47 Alberto Carpiceci, Veduta ideale di Santo Spirito con le cappelle a nicchia estradossate previste visibili dall'esterno, prima del loro definitivo occultamento, 1978. Da Acidini Luchinat, *La chiesa e il Convento di Santo Spirito*, cit., p.96.

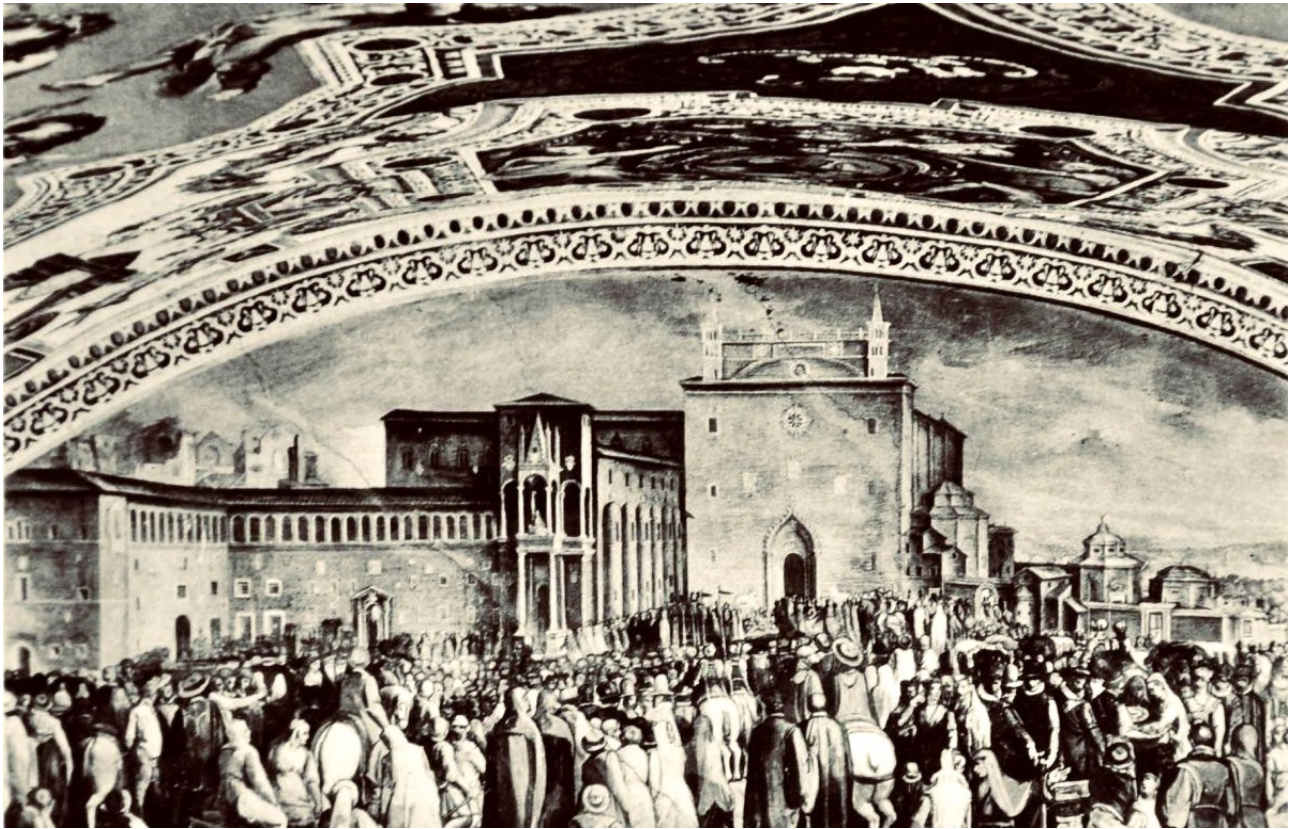


Fig. 48 Cappelle estradossate visibili dall'esterno dell'aula del concilio del palazzo lateranense voluta da Leone III agli inizi dell'XI secolo (Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana).

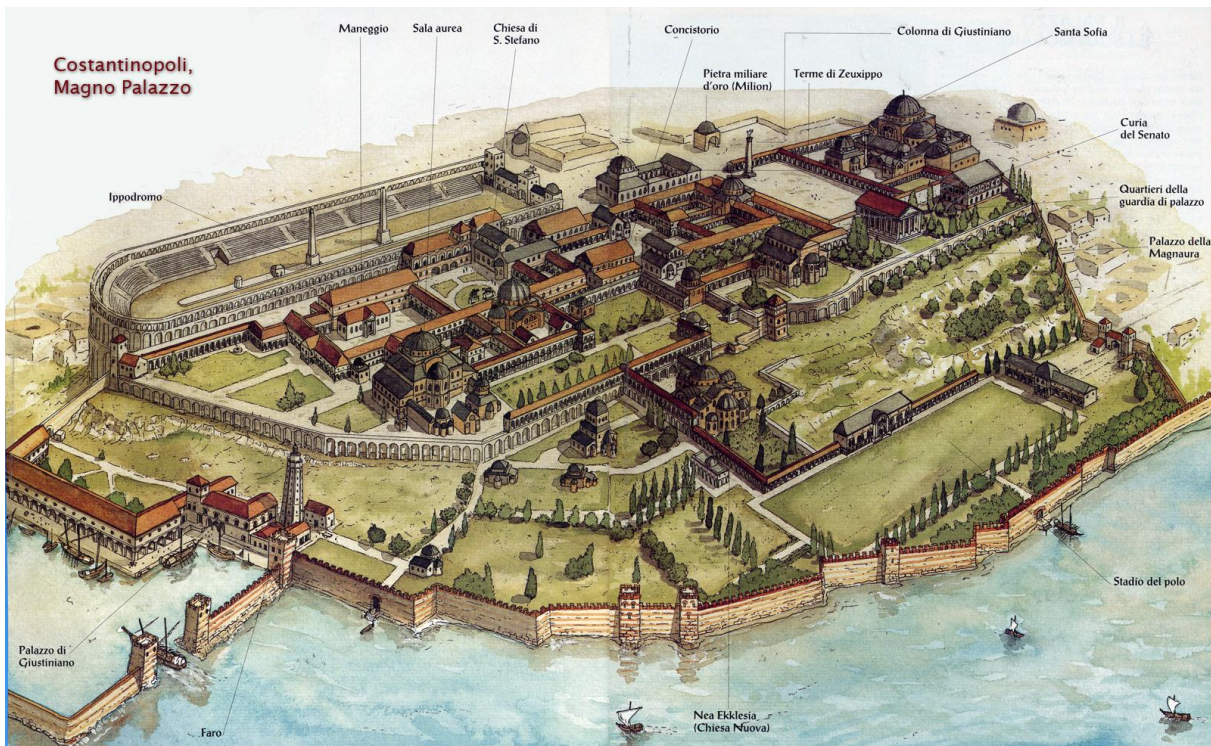


Fig. 49 Ricostruzione del palazzo di Costantinopoli.



Fig. 50 Chiesa di San Benedetto, dettaglio delle cappelle laterali estradossate, 1496-1533 (Ferrara).



Fig. 51 Chiesa di San Maria del Carmine con il dettaglio delle cappelle estradossate lungo il fianco sinistro della fabbrica, XIII-XVI secolo (Padova).



Fig. 52 La soluzione angolare in Santo Spirito, 2022 (foto dell'autrice).



Fig. 53 L'estradosso di una delle cappelle visibile in una delle intercapedini. Da Acidini Luchinat, *La chiesa e il Convento di Santo Spirito*, cit., p.98.

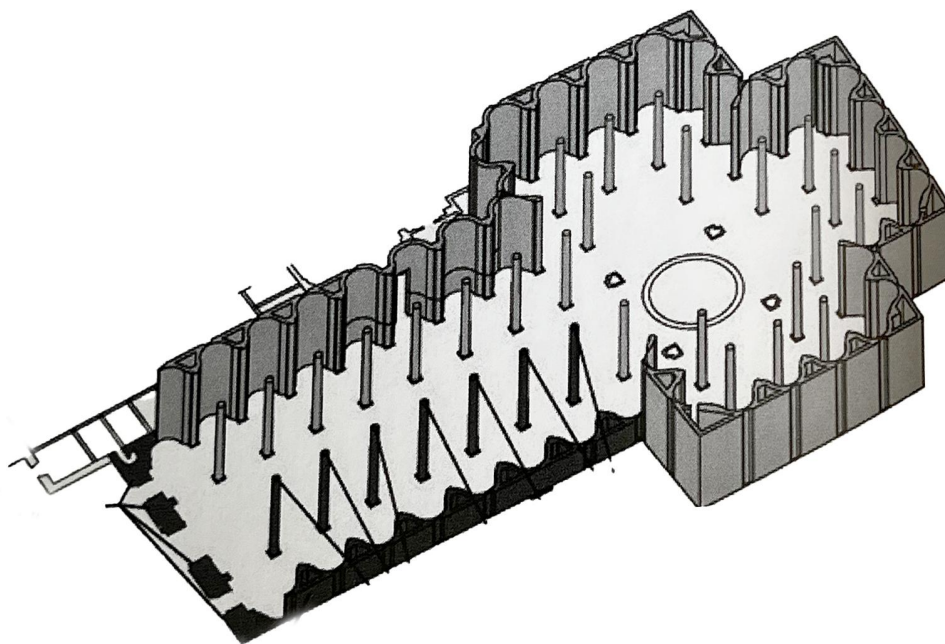


Fig. 54 Stato di erezione del "ricignimento" realizzato nel 1476 nella basilica di Santo Spirito.

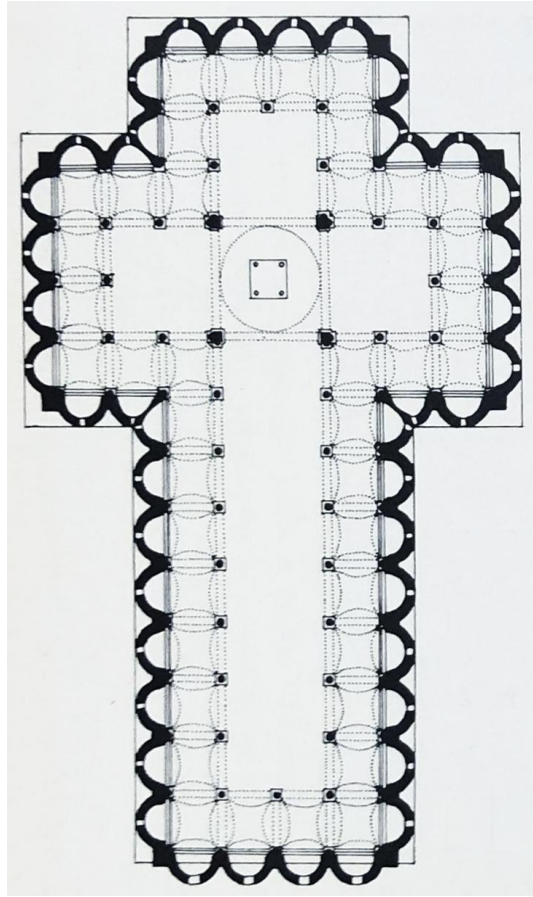
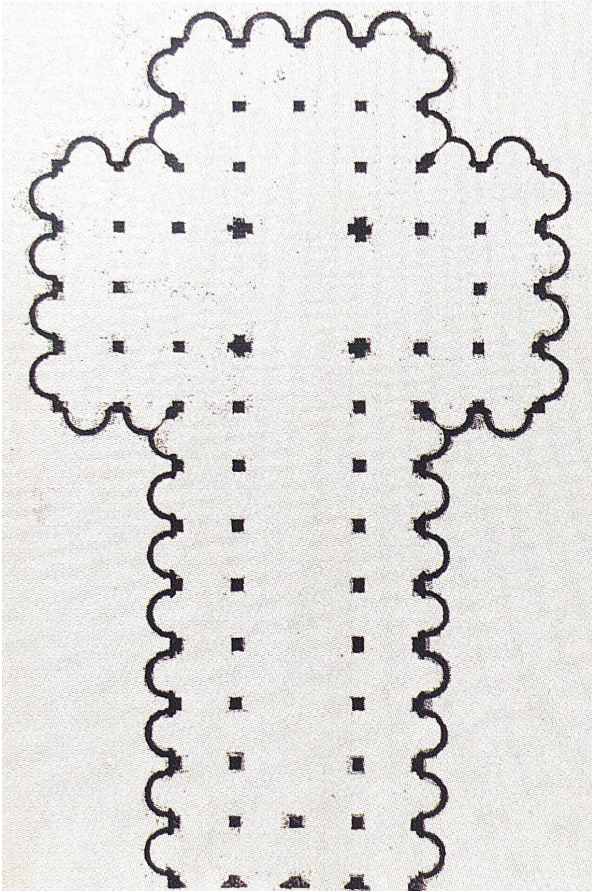


Fig. 55 Giuliano da Sangallo, Pianta della basilica di Santo Spirito, 1486 ca. (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4424, c. 14r).

Fig. 56 Hans Folnesics, Riproposizione della pianta di Santo Spirito di Giuliano da Sangallo che mostra l'ipotesi delle quattro porte in facciata. Da Hans Folnesics, *Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1915, tavola XVI.

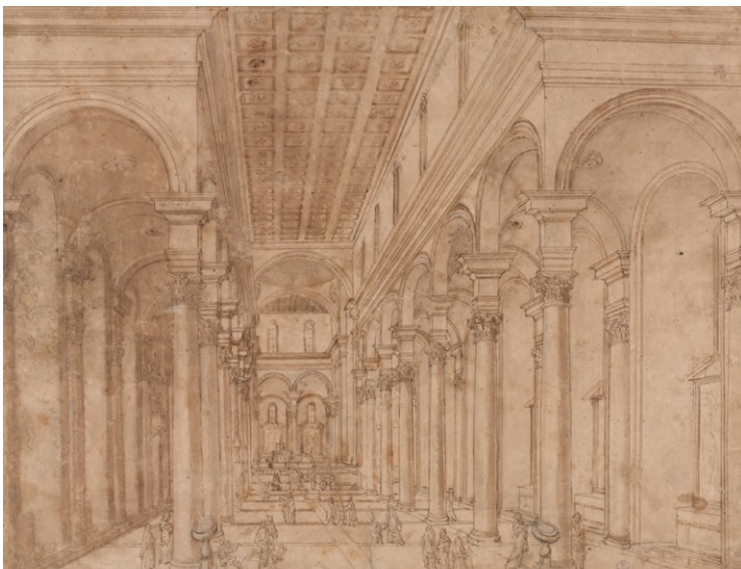


Fig. 57 Veduta dell'interno di Santo Spirito, prospettiva simile alla veduta obliqua che doveva provare lo spettatore entrando da una delle quattro porte, 1577-1599 ca. (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 6746 A).

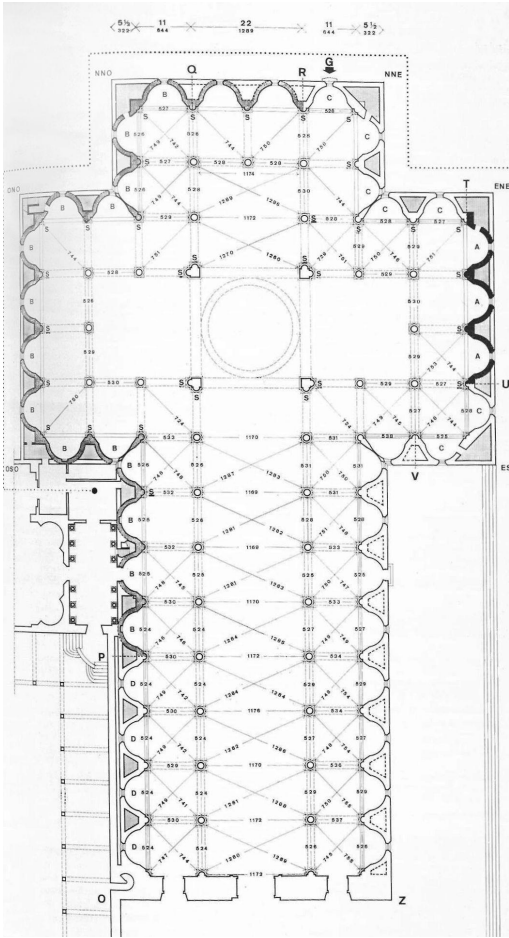


Fig. 58 Ricostruzione del modulo brunelleschiano proposta da Leonardo Benevolo, *Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi*, in «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», serie XV, n. 85-90 (1968), pp. 1-52, dis. XXVI.

Fig. 59 Il risultato visivo del modulo architettonico.

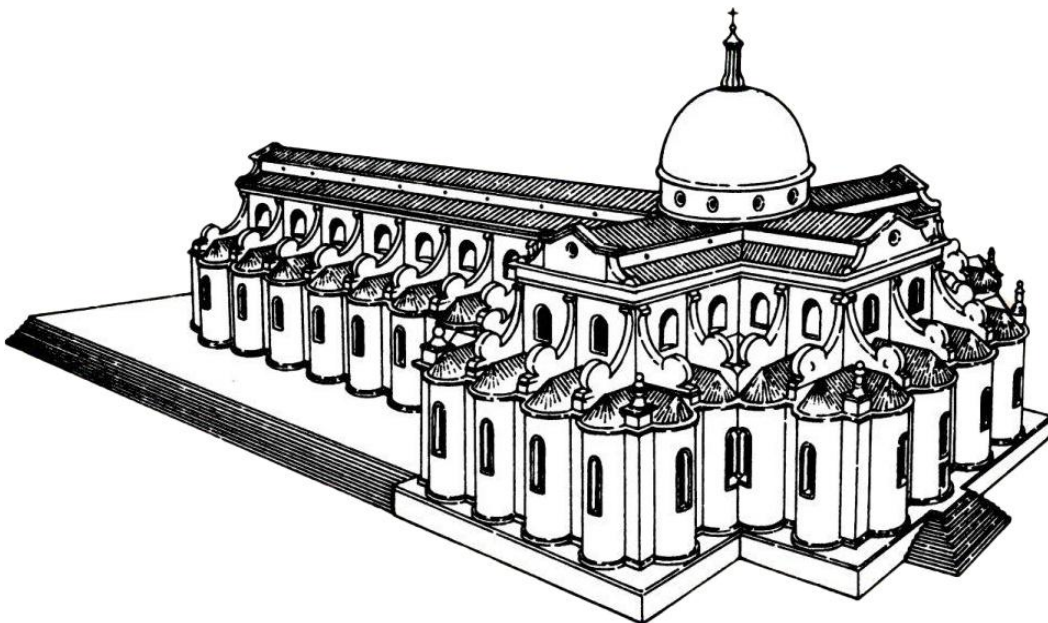


Fig. 60 Piero Sanpaolesi, Ricostruzione della basilica di Santo Spirito secondo il progetto originario brunelleschiano, 1962.



Fig. 61 Cappella Pazzi, 1442-1443 (Firenze).



Fig. 62 Giuliano da Sangallo e Simone del Pollaiuolo, Sagrestia di Santo Spirito, 1489-1492 (Firenze, basilica di Santo Spirito).



Fig. 63 Vista di una semicolonna angolare a fusto liscio, 2022 (foto dell'autrice).



Fig. 64-65 Congiunzione della pianta longitudinale a croce latina con quella ad andamento centrale centripeto.

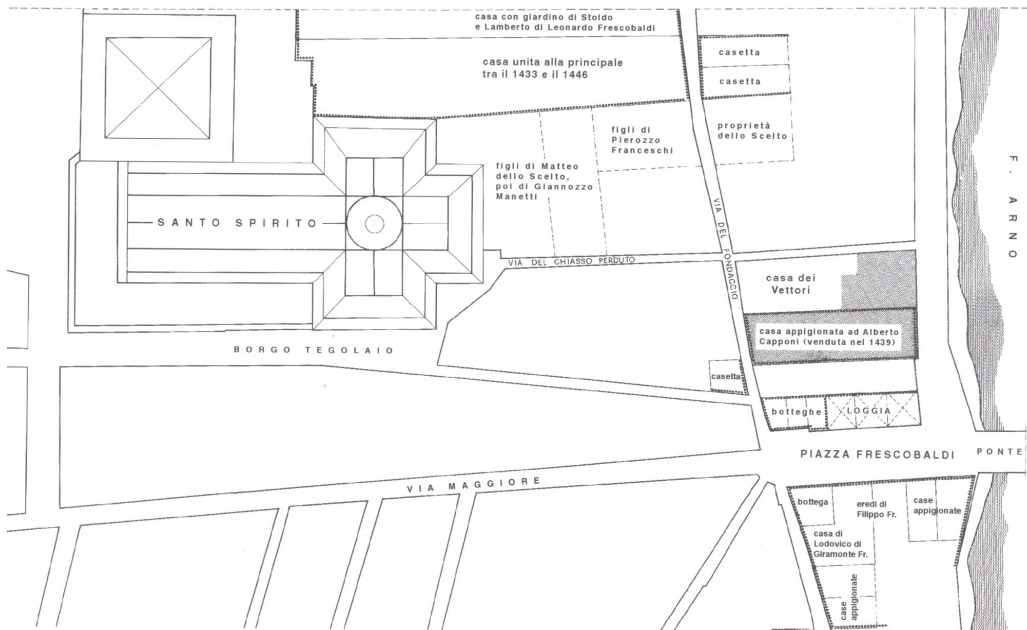


Fig. 66 G. Placi, Le possessioni Frescobaldi, Capponi, Vettori et al. poste nel Lungarno dai catastri del 1427 e del 1439. Da Cristina Acidini Luchinat (a cura di), *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, Firenze, Giunti, 1996, p. 38.



Fig. 67 Chiesa di San Frediano in Cestello, XV-XVII secolo (Firenze).



Fig. 68 Chiesa di San Salvatore in Ognissanti, XIII-XVIII secolo (Firenze).



Fig. 69 Abside della chiesa di San Jacopo Sopr'Arno, X-XVII secolo (Firenze).



Fig. 70 Chiesa di Santa Maria del Carmine, XIII-XVIII (Firenze).



Fig. 71 “Come sarebbe stato se”: ipotesi ricostruttiva di come sarebbe potuta apparire la basilica di Santo Spirito secondo il progetto originario di Brunelleschi (elaborazione dell’autrice).



Fig. 72 Basilica di Santo Spirito oggi.

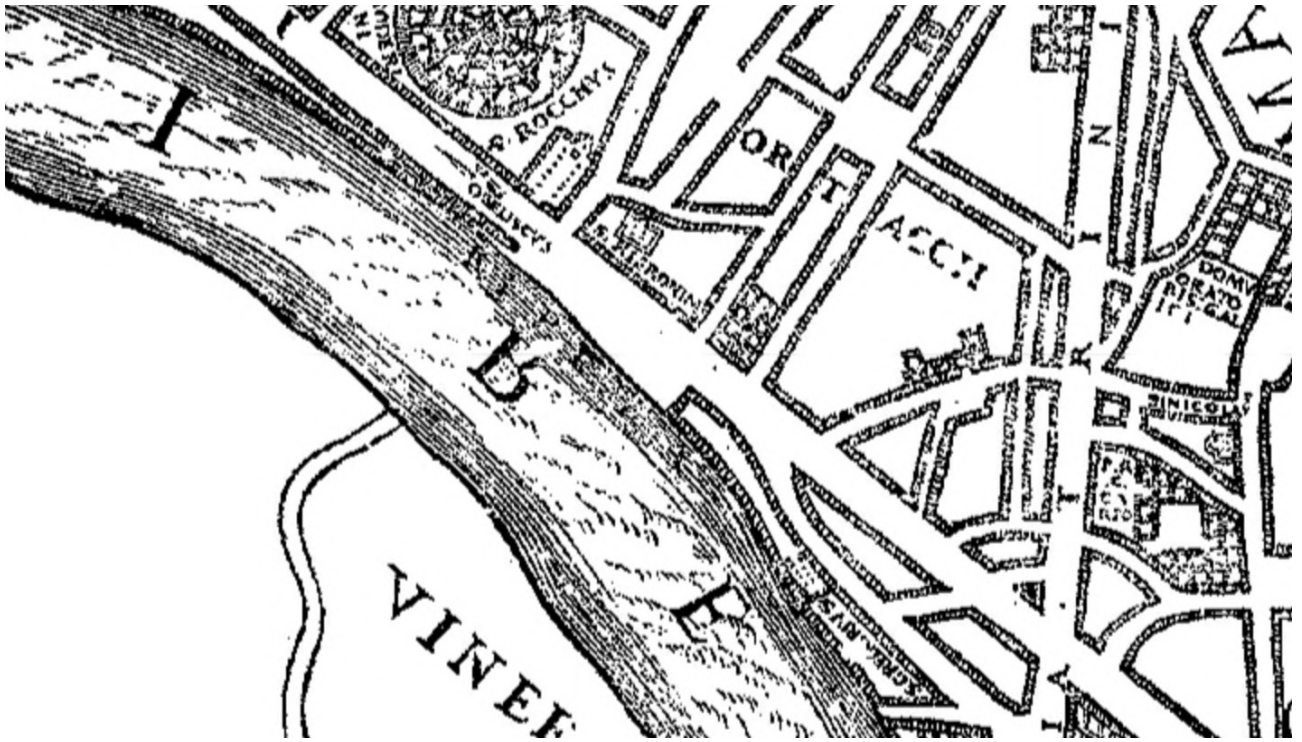


Fig. 73 Il porto di Ripetta nella pianta di Roma di Leonardo Bufalini, 1551.



Fig. 74 Il porto di Ripetta nella pianta di Roma di Antonio Tempesta, 1593.



Fig. 75 Il porto di Ripetta nella pianta di Roma di Christopher Browne, 1700 ca.



Fig. 76 Alessandro Specchi, Il porto di Ripetta, *post* 1706 (Roma, Bibliotheca Hertziana).



Fig. 77 Giovanni Battista Piranesi, Il porto di Ripetta, da *Vedute di Roma*, tomo I, 1747, tav. 50.

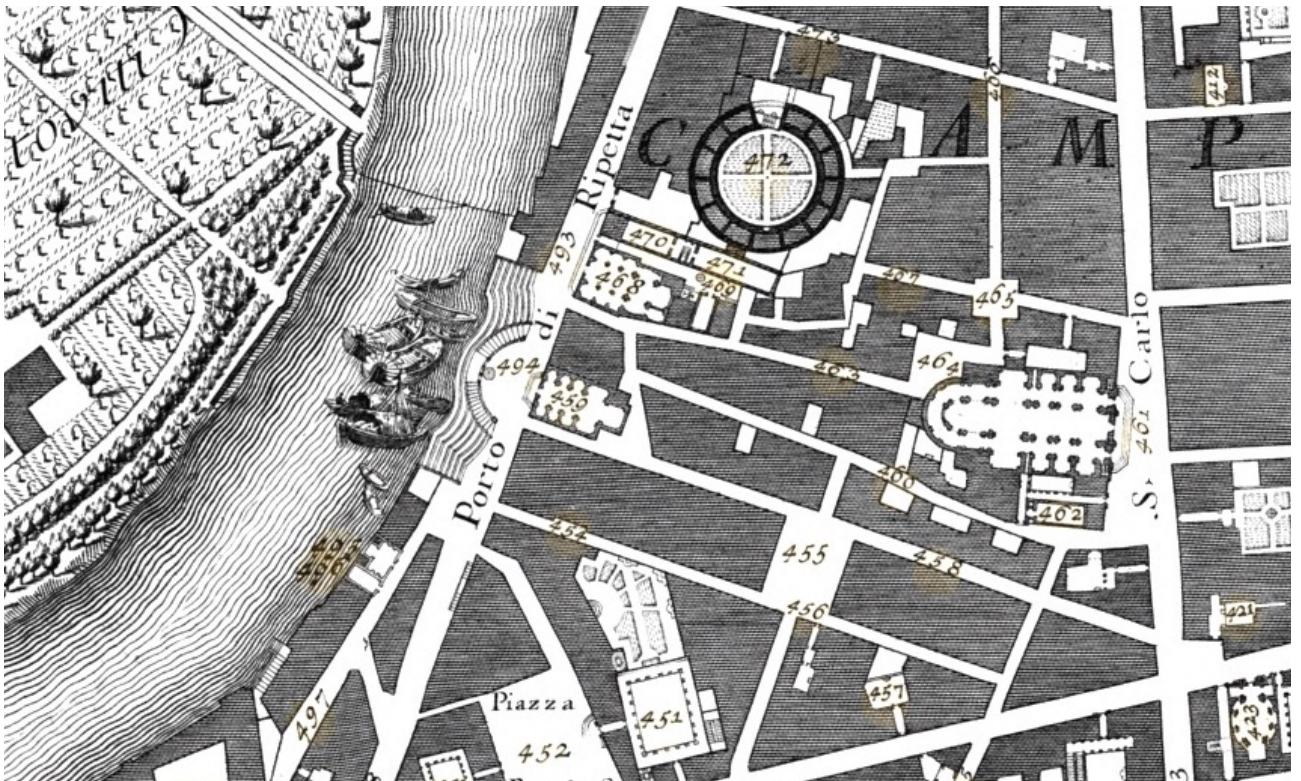


Fig. 78 Il porto di Ripetta nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli, 1748.



Fig. 79 Chiesa di Santa Maria Posterula nella pianta di Roma di Christopher Browne (n. 95), 1700 ca.

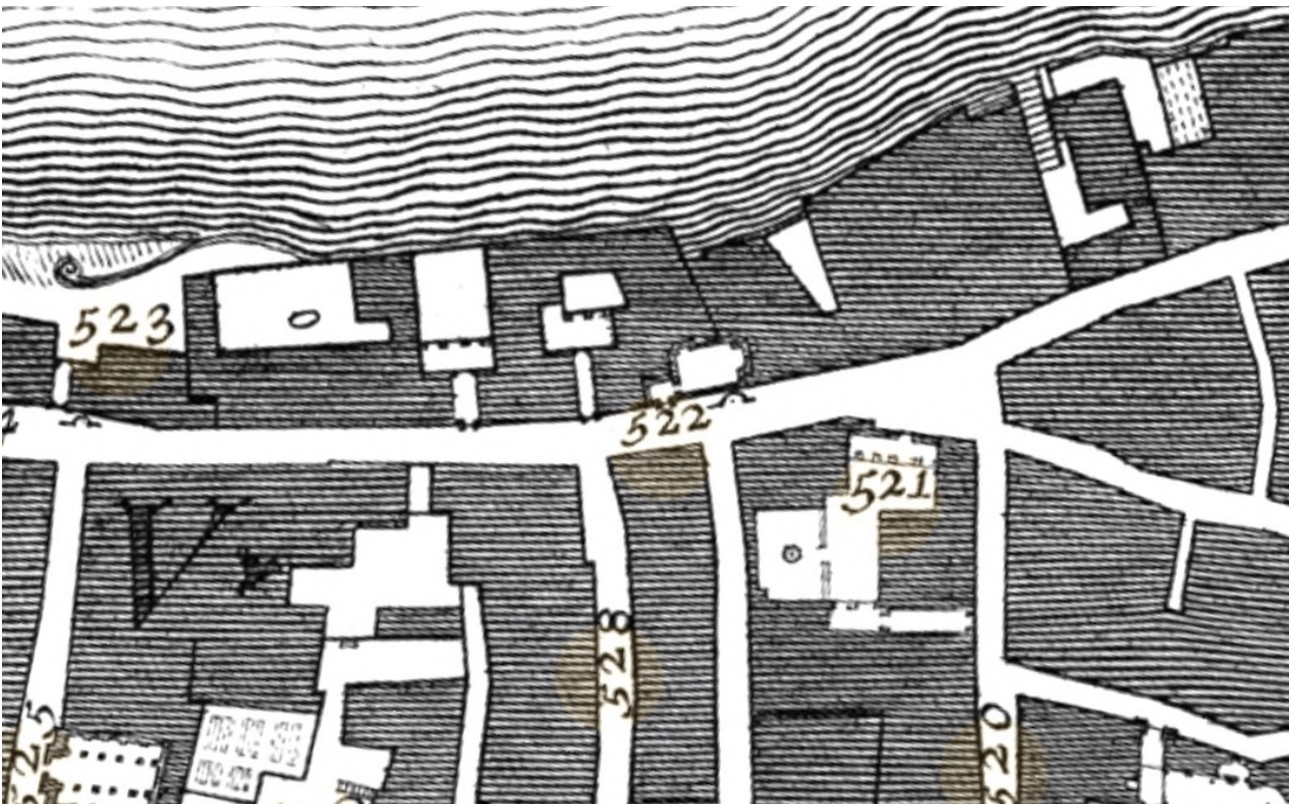


Fig. 80 Chiesa di S. Maria Posterula nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli (n° 522), 1748.

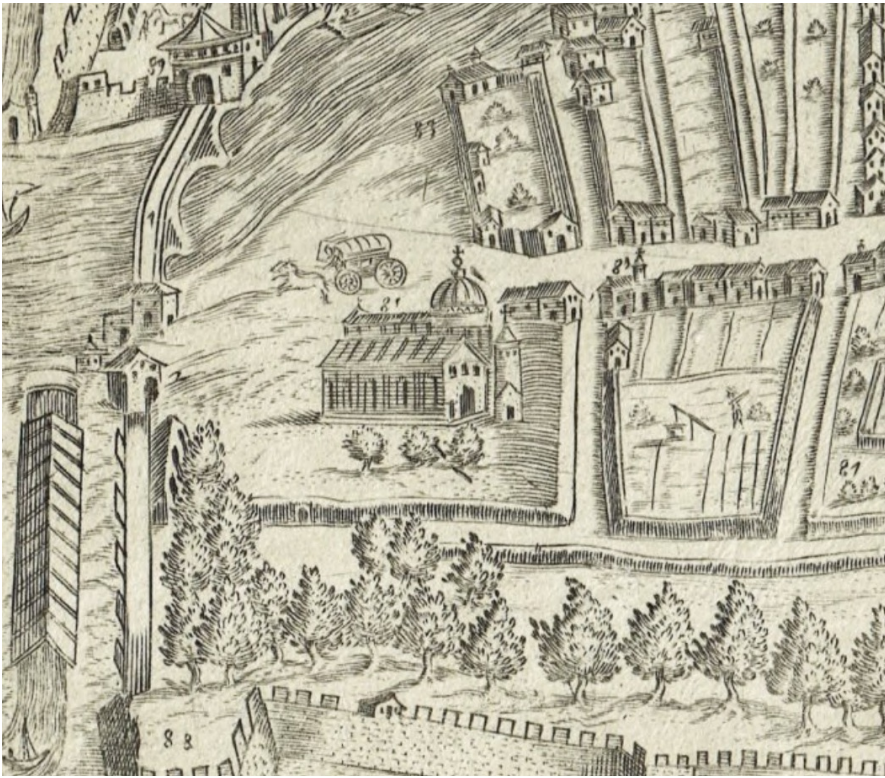


Fig. 81 La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno nella pianta di Matteo Florimi, 1603.

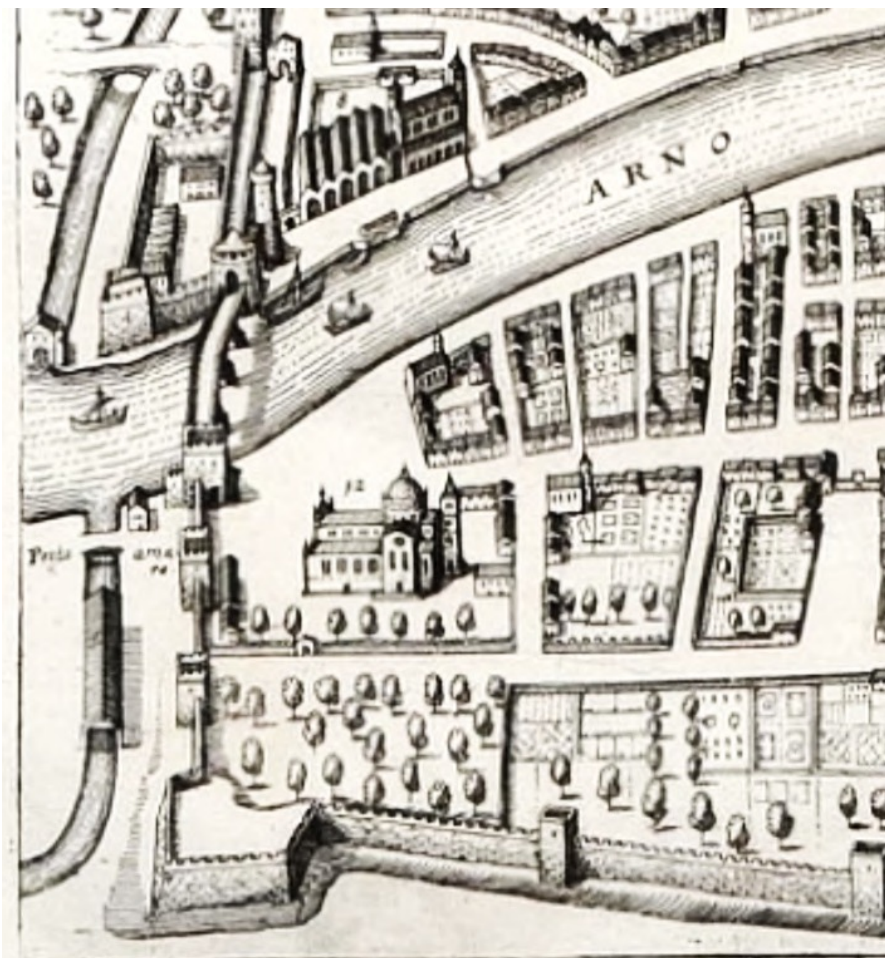


Fig. 82 La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno nella pianta di Matthäus Merian, 1640.



Fig. 83 La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno nella pianta di Pisa di Christoff Riegel, 1692.

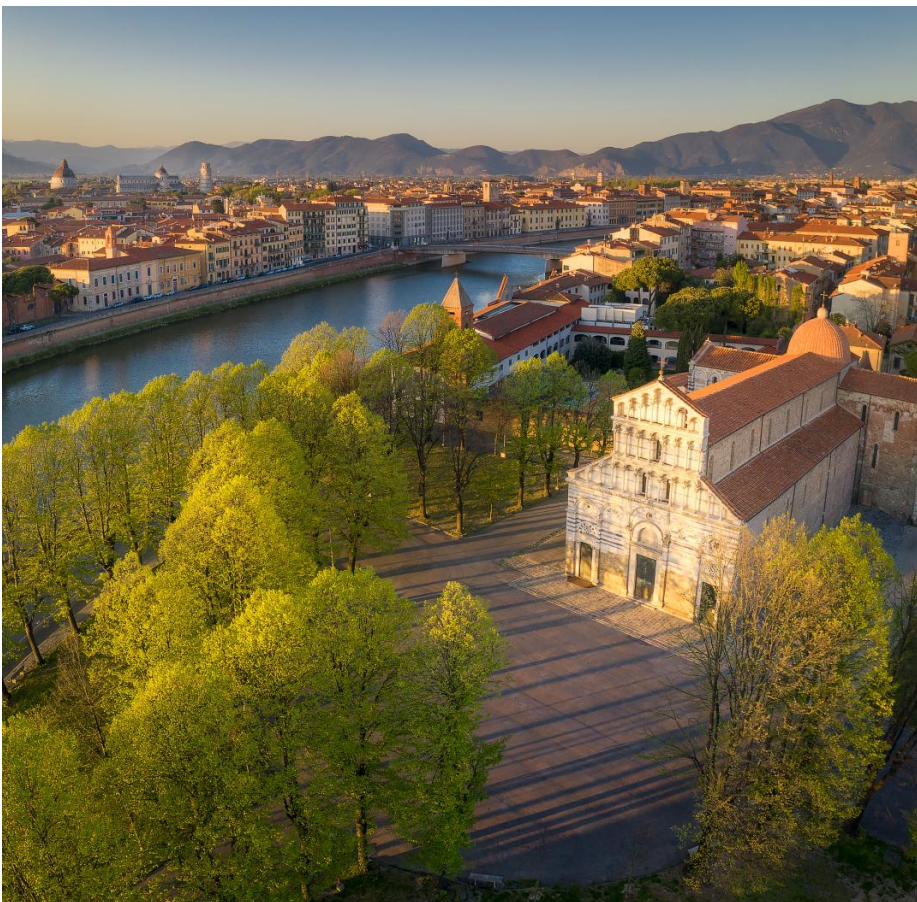


Fig. 84 Guglielmo Giambartolomei, La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno oggi, 2021.

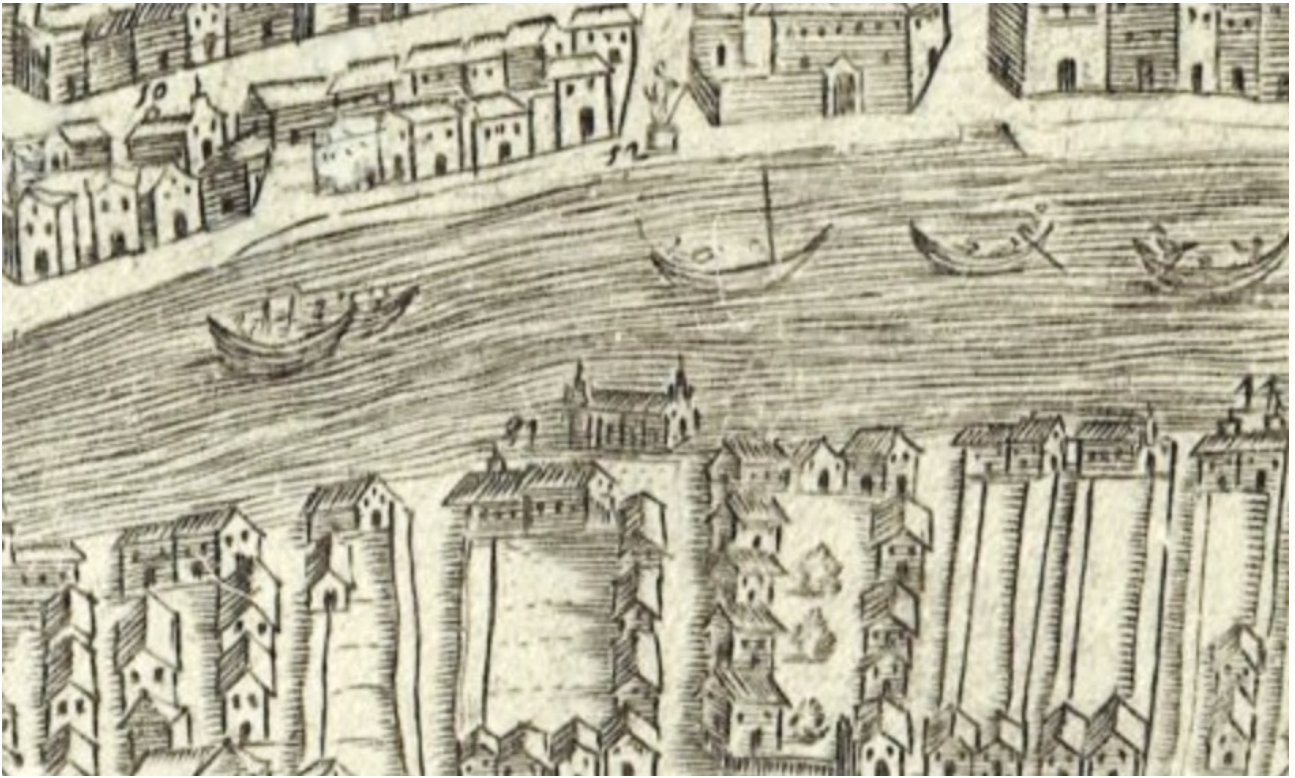


Fig. 85 La chiesa di Santa Maria della Spina nella pianta di Matteo Florimi, 1600.



Fig. 86 La chiesa di Santa Maria della Spina nella pianta di Pierre Mortier, 1712.



Fig. 87 Chiesa di Santa Maria della Spina, 2022 (foto dell'autrice).

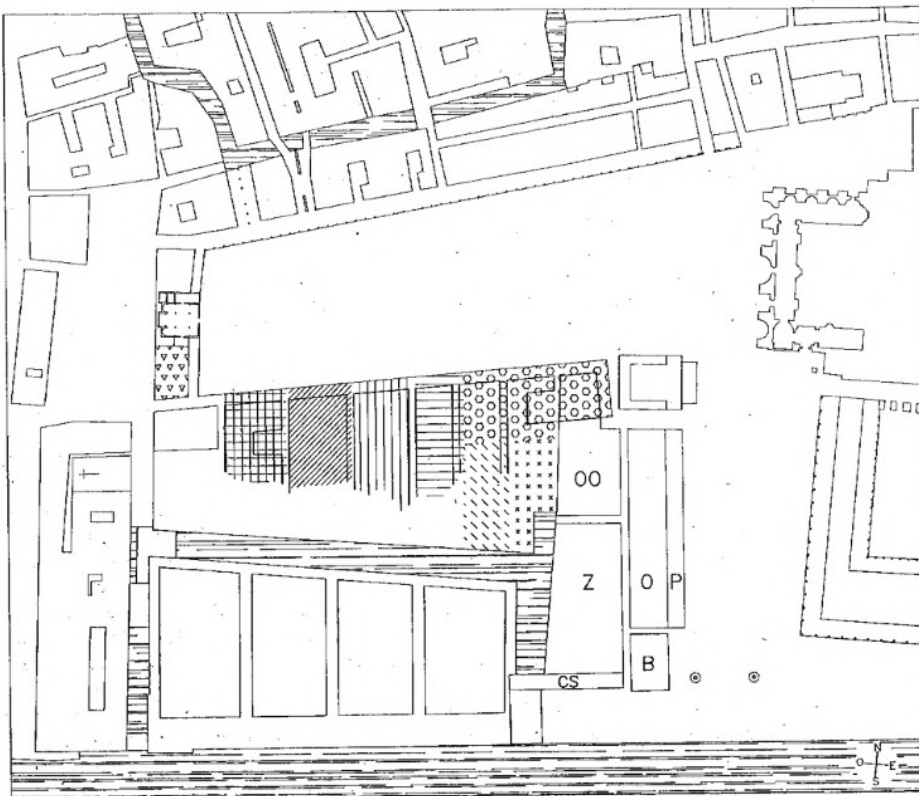


Fig. 88 Marta Dalle Mule, Schema di ricostruzione dell'assetto della piazza prima delle trasformazioni sansoviniane da Manuela Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999, p. 20.

[Legenda:
 OO = Ospizio Orseolo;
 Z = Zecca vecchia;
 P = Panetteria;
 CS = Botteghe di casaria;
 B = Beccheria vecchia]



Fig. 89 Jost Amman, *Processione del Doge per il Bucintoro il giorno dell'Ascensione*, 1565 ca.



Fig. 90 Jacopo de' Barbari, *Venetie MD*, veduta di Venezia, dettaglio del bacino Marciano, 1500 (Venezia, Museo Correr).



Fig. 91 Giovanni Battista Argenti, *Pianta di Venezia*, 1621-26 (Venezia, Museo Correr).



Fig. 92 Canaletto, *Il Molo verso ovest*, 1755 (Milano, Civica pinacoteca del Castello Sforzesco).



Fig. 93 Jacopo de' Barbari, *Venetie MD*, dettaglio della chiesa di Santa Maria dei Servi a Cannaregio con indicazione degli idronimi, 1500 (Venezia, Museo Correr).

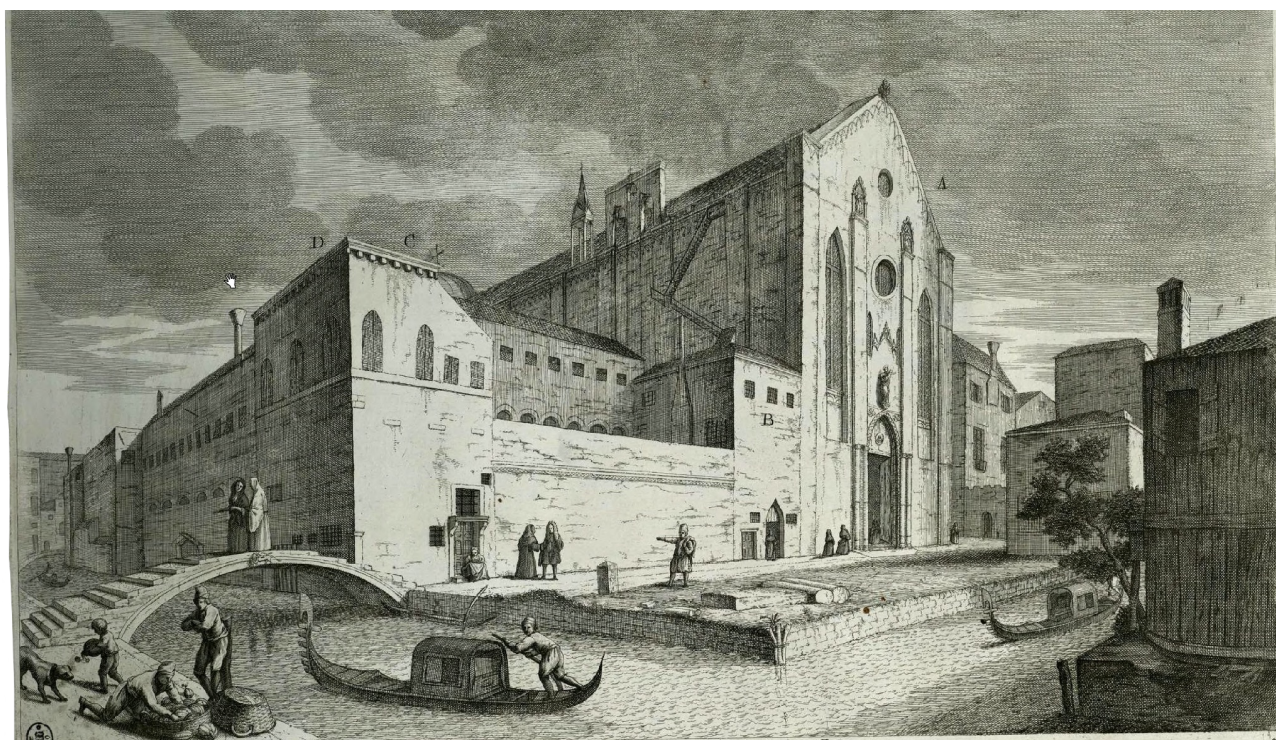


Fig. 94 Domenico Lovisa, *Veduta della chiesa di Santa Maria dei Servi*, 1720, da Id., *Il Gran Teatro delle più insegne prospettive di Venezia*, Venezia, dell'Autore, 1720 ca.



Fig. 95 Bernardo Bellotto, *Veduta della chiesa di Santa Maria dei Servi a Cannaregio*, 1740-1750 ca. (Indiana, Notre Dame, Snite Museum of Art).



Fig. 96 Grande Moschea di Cordoba sul fiume Guadalquivir, VII-XIII (Spagna, Cordoba).



Fig. 97 Resti del castello di Ja'far Al Kalbi (detto anche di Mareddolce), XII secolo (Palermo).



Fig. 98 Rocco Lentini, *La Cuba*, rappresentazione pittorica del palazzo della Cuba e del relativo padiglione della Cubula, risalenti al XII secolo, 1922 (Palermo).

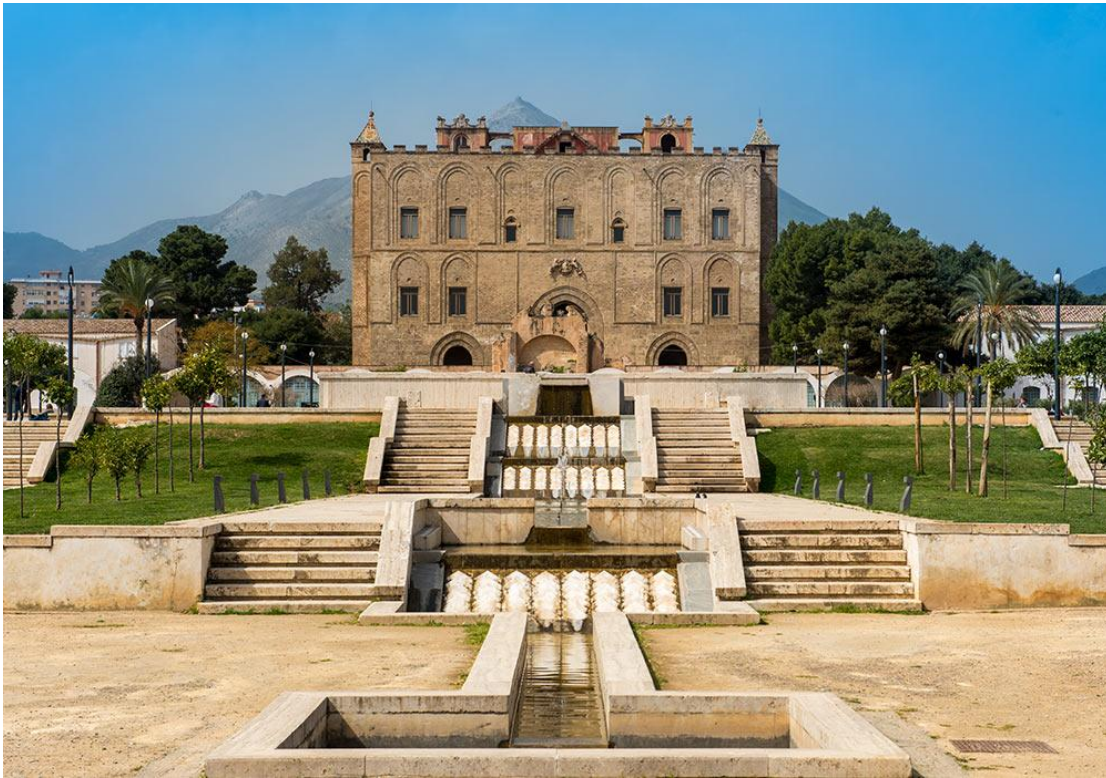


Fig. 99 Palazzo della Zisa, XII secolo, Palermo.



Fig. 100 Dettagli architettonici romani negli edifici del Pantheon, II secolo d.C. (sopra) e (sotto) del mausoleo di Santa Costanza, VI secolo d.C. (Roma).



Fig. 101 Battistero di San Giovanni, XI-XII secolo (Firenze).



Fig. 102 Chiesa dei Santi Apostoli, XI-XVI secolo (Firenze).



Fig. 103 Giuseppe Zocchi, *Piazza della Signoria a Firenze*, prima metà del XVIII secolo (Firenze).



Fig. 104 Santo Spirito e la piazza di mercato, oggi: un Santo Spirito dove arriva sempre il sole.

Bibliografia

- Maria Accame Lanzillotta e Emy Dell'Oro, *I Mirabilia urbis Romae*, Tivoli, Tored, 2004.
- Cristina Acidini Luchinat, *Introduzione*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 13-16.
- Leon Battista Alberti, *Il Trattato della Pittura e i cinque ordini architettonici*, con prefazione di Giovanni Papini, Lanciano, R. Carabba Editore, 1934.
- Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1955.
- Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Edizioni R.O.R. di Nicola Ruffolo, voll. I e 2, 1941.
- Luciano Artusi, *Le arti e i mestieri di Firenze*, Roma, Newton Compton, 1990.
- Andrea Augenti, *Archeologia dei castelli della Romagna: linee programmatiche di un'indagine in corso*, in *Castelli medievali e neomedievali in Emilia-Romagna*, Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005), a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli e Antonella Campanini, Bologna, Clueb, 2006, pp. 75-93.
- Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972.
- Piero Bargellini e Ennio Guarnieri, *Le strade di Firenze*, Firenze, Bonechi Editore, 1986.
- Francesca Barsotti e Lorenzo Carletti, *La chiesa di San Paolo allo specchio*, in *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*, a cura di Francesca Barsotti, Ospedaletto, Pacini Editore, 2016, pp. 117-164.
- Maria Teresa Bartoli, *Piazza SS. Annunziata. Rinascimento e dis-continuità nel racconto storico dell'architettura fiorentina*, in *Firenze Architettura*, anno XVII, n. 2, (2013), pp. 110-158.
- Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa Editrice, 1976.
- Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, *Introduzione. Questioni aperte e proposte di ricerca*, in *La città medievale è la città dei frati?*, a cura di Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, Sesto Fiorentino, Edizioni all'Insegna del Giglio s.a.s., 2021, pp. 15-22.
- Leonardo Benevolo, *Indagine su Santo Spirito di Brunelleschi*, Rimini, Guaraldi, 2015.
- Leonardo Benevolo, Stefano Chieffi e Giulio Mezzetti, *Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi*, in «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», serie XV, n. 85-90 (1968), pp. 1-52.
- Paola Benigni e Pietro Ruschi, *Il contributo di Brunelleschi all'assedio di Lucca*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 517-529.

- Roberta Bernabei, *Chiese di Roma*, Milano, Electa, 2007.
- Sara Benzi e Luca Bertuzzi, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze, Firenze University Press, 2006.
- Giovanni Biasotti e Josif Butković, *San Girolamo degli Schiavoni in Roma*, Roma, tipografia Poliglotta Vaticana, 1925.
- Franco Borsi, *Il Santo Spirito di Brunelleschi*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 83-90.
- Corrado Bozzoni e Guglielmo Villa, *Fabbriche mendicanti e città tra Due e Trecento. Storia, fortuna e prospettive degli studi*, in *La città medievale è la città dei frati?*, a cura di Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli, Firenze, Edizioni all'Insegna del Giglio s.a.s., 2021, pp. 39-60.
- Arnaldo Bruschi, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori Electa, 2006.
- Arnaldo Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1999, pp. 123-182.
- Arnaldo Bruschi, Gaetano Miarelli Mariani, Daniele Imperi, Renata Ramina, Maria Piera Sette, Paola Zampa, *Fonti del linguaggio brunelleschiano. Appunti sulla componente romana*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 389-440.
- Jill Burke, *Visualizing Neighborhood in Renaissance Florence*, in «Journal of Urban History», vol. 32, n. 5 (July 2006), pp. 693-710.
- Howard Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, April 1969), a cura di Ralph R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 269-287.
- Mariagiulia Burrelli, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Milano, Silvana Editoriale, 1990.
- Alberto Busignani e Raffaello Bencini, *Le Chiese di Firenze. Quartiere di Santo Spirito*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1974.
- Alberto Busignani e Raffaello Bencini, *Le Chiese di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1979.
- Donatella Calabi, *Storia della città. L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Cesare Calano, *Echi medioevali nelle basiliche brunelleschiane*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 441-445.
- Carlo Celso Calzolari, *San Frediano in Cestello*, Firenze, Polistampa, 1972.

- Francesco Capolei e Piero Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, Roma, Universale di Architettura, collana diretta da Bruno Zevi, n. 56, Testo & Immagine, 1999.
- Elena Capretti, *Brunelleschi*, Firenze, Giunti Editore, 2003.
- Enzo Carli, *Il Duomo come architettura e scultura*, in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, a cura di Guido Barlozzetti, Atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 ottobre 1990), Roma, Nuova Eri, 1995, pp. 27-52.
- Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Gabriella Garzella, Stefano Sodi e Daniela Stiaffini, *La vicenda storica*, in *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*, a cura di Francesca Barsotti, Ospedaletto, Pacini Editore, 2016, pp. 21-48.
- Alessandro Chiappelli, *Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI*, Firenze, Leo S. Olschki, 1896.
- P. Gino Ciolini O.S.A., *Santo Spirito: città di Dio, città dell'uomo*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 17-32.
- Ennio Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 1995.
- Joseph Connors, *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2005.
- Riccardo Ciuti, *Pisa. Le trasformazioni della città storica*, Pisa, Felici Editore, 2021.
- Arthur M. Cohen, *Beyond Beauty: Reexamining Architectural Proportion in the Basilicas of San Lorenzo and Santo Spirito in Florence*, Leiden, Leiden University Scholarly Publications, 2011.
- Marco Conti, *Intorno al Pozzo dei Toscanelli. Firenze e il Primo Umanesimo*, Firenze, Libreria Salvemini, 2017.
- Margherita Cricchio, *Sul ponte a Santa Trinita. Il complesso di San Jacopo sopra'Arno*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, a cura di Stefano Bertocci, Atti del terzo convegno internazionale di studi (Camaldoli, 21-23 settembre 2012), Firenze, Edifir, 2012, pp. 400-405.
- Giorgio Cricco e Francesco Paolo di Teodoro, *Itinerario nell'arte. Da Giotto all'età barocca*, terza edizione, Bologna, Zanichelli, 2011.
- Arnaldo D'Addario, *Vita politica e religiosa nella Firenze del '3-'400*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3-'400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, Basilica di S. Croce, 1977, pp. 19-49.
- Irina Danilova, *La rappresentazione dell'Annunciazione nella chiesa della Santissima Annunziata in Firenze vista dall'arcivescovo Abramo di Souzdal*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. I, 1980, pp. 173-176.

- Cesare De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011.
- Hendrik Dey, *Architettura monastica in Italia dagli inizi all'epoca carolingia*, in *Storia dell'architettura in Italia da Costantino a Carlo Magno*, a cura di Sible De Blaauw, Milano, Electa, 2011, pp. 300-320.
- Giovanni Fanelli, *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, quarta edizione, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Hans Folnesics, *Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1915.
- Elio Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis Editore, 2011.
- Christoph Luitpold Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano, Skira, 2009.
- Virgilio Carmine Galati, *Le tre 'stagioni' delle fortezze marchigiane dell'Umanesimo*, in *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, a cura di Francesco Quinterio e Ferruccio Canali, Roma, Gangemi Editore, 2009, pp. 30-32.
- Ludovica Galeazzo, "L'isola dei Servi". *Trasformazioni del tessuto urbano e sociale tra XIV e XIX secolo*, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XIX)*, a cura di Eveline Baseggio, Tiziana Franco e Luca Molà, Roma, Viella, 2023, pp. 35-50.
- Ludovica Galeazzo, *Architettura e alimentazione*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, a cura di Donatella Calabi e Ludovica Galeazzo, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 208-215.
- Ludovica Galeazzo, *The Venetian Archipelago: Society, Everyday Life, and Cultural Exchange*, in *the Early Modern Lagoon*, in *Market Spaces, Production Sites, and Sound Landscape of European Cities: From History to Regeneration*, edited by Elena Svalduz, Padova, Padova University Press, 2022, pp. 69-78.
- Paolo Galluzzi, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti-Istituto e Museo di storia della scienza, 1996.
- Cesira Gasparotto, *S. Maria del Carmine a Padova*, Padova, Tipografia Antoniana, 1955.
- Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1947.
- Leonardo Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti & Barbèra, 1972.
- Richard A. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale: una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Rosanna Golinelli Berto, *La Rotonda romanica di San Lorenzo a Mantova*, in *La via romea imperiale. Mantova, Modena, Pistoia. Sulla strada dei sovrani germanici*, a cura di Iacopo Cassigoli e Gabriele Farinelli, Pistoia, Settegiorni Editore, pp. 224-232.

- Jasenka Gudelj, *San Girolamo degli Schiavoni (also: degli Illirici/ dei Croati) in Roma communis patria. Constructing National Identity Through Papal Interventions*, in «Riha Journal», n. 242 (2020), s.p.
- Gianmario Guidarelli e Elena Svalduz, *Venetia riflessa sull'acqua: ipotesi e nuove proposte*, in «in_bo», vol. 12, n. 16 (2021), pp. 140-155.
- Margaret Haines, *Myth and Management in the Construction of Brunelleschi's Cupola*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 14/15 (2011-2012), pp. 47-101.
- Margaret Haines e Gabriella Battisti, *Un'altra storia. Nuove prospettive sul cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore*, Berlino-Firenze, Gli anni della Cupola – Studi, 2015.
- John Henderson, *L'ospedale rinascimentale: la cura del corpo e dell'anima*, Bologna, Odoja, 2016.
- Christian Hüelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1927.
- Isabelle Hyman, *The Venice connection. Questions about Brunelleschi and the east*, in *Florence and Venice comparisons and relations*, Atti di due conferenze a Villa I Tatti (Florence, 1976-1977), a cura di Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein e Craig Hugh Smyth, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 193-208.
- Muhammad Idrisi Ibn-Muhammad al-Idrisi, *Il libro di Ruggero. Il diletto di chi è appassionato per le peregrinazioni attraverso il mondo*, traduzione e note di Umberto Rizzitano, Palermo, Flaccovio Editore, 2008.
- Elisabeth Kieven, *Gli spazi urbani sull'esempio dell'architettura del XVIII secolo a Roma: il Porto di Ripetta ed altri mutamenti urbanistici nella Roma del Settecento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, a cura di in Mariny Guttilla, Palermo, Gruppo Editoriale Kalós, 2008, pp. 115-128.
- Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi. The Early Works and the Medieval Tradition*, Londra, Academy Edition, 1990.
- Rodolfo Lanciani, *L'epoca d'oro del Rinascimento a Roma. Le trasformazioni, i personaggi e le opere che hanno caratterizzato uno dei periodi più significativi della storia moderna della città*, Roma, Newton Compton Editori, 2006.
- Rodolfo Lanciani, *Le acque e gli acquedotti di Roma antica*, Roma, Edizioni Quasar, 1975.
- Wolfgang Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, Electa, 1977.
- Eugenio Luporini, *Brunelleschi, Forma e Ragione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.
- Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta dalla Novella del Grasso*, edizione critica di Domenico di Robertis con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976.
- Antonio Manetti, *Notizia di Filippo di ser Brunellesco ovvero Vita di Filippo Brunelleschi*, saggio introduttivo di Antonio Natali, trascrizione e note di Giuseppe Giari, Firenze, Mandragora, 2021.
- Tod A. Marder, *The Porto di Ripetta in Rome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 39, n. 1 (March, 1980), pp. 28-56.

- Adriano Marinazzo, *La restituzione digitale della fronte porticata dell'Ospedale degli Innocenti da Brunelleschi a Della Luna (1420-1440)*, in *Il mercante, l'Ospedale, i fanciulli*, a cura di Stefano Filipponi, Eleonora Mazzocchi, Ludovica Sebreghondi, Firenze, Nardini Editore, 2010, pp. 86-87.
- Francis Xavier Martin, *Archives of the Irish Augustinians, Rome: A Summary Report*, in «Archivium Hibernicum», vol. 18 (1955), pp. 157-163.
- Angelo Meneghesso, *Il Battistero di Padova*, Padova, Tipografia Antoniana, 1934.
- Gaetano Miarelli Mariani, *Brunelleschi e Roma. Un incontro fra mito e realtà*, Roma, estratto dalla «Rivista Trimestrale dell'istituto di studi romani», anno XXV, n. 2 (aprile-giugno 1977).
- Giovanni Michelucci, *Una dimensione nuova del sacro*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3-'400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, Basilica di S. Croce, 1977, pp. 133-140.
- Attilio Mori e Giuseppe Boffito, *Firenze nelle vedute e nelle piante. Studio storico topografico cartografico*, Roma, Multigrafica Editrice, 1926.
- Manuela Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999.
- Alireza Naser Eslami, *Architettura del mondo islamico. Dalla Spagna all'India (VII-XV secolo)*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010.
- Marta Nezzo e Giuliana Tomasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020.
- Dino Palloni, *I Castelli. Antologia di scritti*, a cura di Andrea Ugolini e Chiara Mariotti, Firenze, Altralea Edizioni, 2017.
- Gianna Paoletti, *Ipotesi sul Portico della Chiesa di San Jacopo sopr'Arno a Firenze*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», vol. 70 (1989), pp. 45-49.
- Antonio Paolucci, *Prefazione*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 11-12.
- Mario Graziano Parri, *Verso la città universale*, in *Filippo Brunelleschi nella Firenze del '3-'400*, a cura di Alessandro Parronchi, Massimiliano Rosito e Renzo Chiarelli, Firenze, Edizioni città di vita, 1977, pp. 155-159.
- Gastone Petrini, *Indagine sui sopralluoghi e le consulenze di Filippo Brunelleschi nel 1438 per le fabbriche Malatestiane in relazione a documenti inediti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 973-978.
- Andrea e Fabrizio Petrioli, *1333 Firenze. Dove passavano le ultime mura*, Firenze, Sarnus, 2017.

- Piero Pierotti, *Pisa e le sue acque. Viaggio fotografico fra due millenni*, Firenze, Alinari Idea, 2004.
- Marco Pomella, *Il complesso di San Salvatore in Ognissanti a Firenze*, Lecce, Edizioni Youcanprint, 2012.
- Franco Pratesi, *La splendida Basilica di San Miniato a Firenze. Il Rinascimento inizia da qui*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1995.
- Lionello Puppi, *Tracce a Padova del Brunelleschi architetto*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 741-751.
- Paola Quattrini, Elsa Rizzi e Simonetta Zanzottera, *Chiese a pianta centrale. Roma e dintorni*, a cura di Paola Quattrini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato S.p.A., voll. 1 e 2, 2008.
- Francesco Quinterio, *Il cantiere della chiesa: il vestibolo e la sagrestia*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 91-126.
- Francesco Quinterio, *Il complesso di Santo Spirito, dal primo insediamento agostiniano al progetto del Brunelleschi*, in *La chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze, Giunti, 1996, pp. 33-48.
- Carlo Ludovico Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1977.
- Claudio Rendina, *Le chiese di Roma. Storie, leggende e curiosità degli edifici sacri della Città Eterna, dai templi pagani alla grandi basiliche, dai conventi ai monasteri ai luoghi di culto in periferia*, Roma, Newton Compton Editori, 2010.
- Chiara Ricci, *Santa Maria degli Angeli: un monastero dimenticato nel centro di Firenze. Analisi del percorso storico-architettonico in età moderna e contemporanea*, Firenze, Firenze University Press, 2021.
- Chiara Ricci, *Un monastero dimenticato: il cenobio camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze dagli anni dell'abbazia (1585) fino alla sua disgregazione*, tesi di dottorato di Ricerca in Architettura, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2017-2018.
- Milena Ricci, *Legenda Aurea e Legenda Picta nelle Miniature della Biblioteca Estense Universitaria*, in *Legenda aurea: iconografia religiosa nelle miniature della biblioteca estense universitaria*, a cura di Paola di Pietro Lombardi, Milena Ricci, Anna Rosa Venturi Barbolini, Modena, Il Bulino, 2001, pp. 31-49.
- Ronald T. Ridley, *Francesco Valesio's diary and "Archaeology" in Rome in the first half of the Eighteenth Century*, in «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 116 (2015), pp. 79-88.
- *Roma antica, e moderna o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma [...] con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi [...]*, vol. II, Roma, appresso Niccola Roiseco Mercante Libraro, vol. II, 1765.

- Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo stil novo del gotico italiano*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Paolo Alberto Rossi, *Principi costruttivi della cupola di Santa Maria del Fiore*, in «Critica d'Arte», n. 157-159 (1978), pp. 85-118.
- Orietta Rossini e Arianna Farina, *Il Porto di Ripetta. Storia e distruzione di un antico scalo fluviale*, in *Roma. Nascita di una capitale 1870-1915*, a cura di Flavia Pesci, Federica Pirani e Gloria Raimondi, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021, pp. 180-185.
- Rocky Ruggiero, *Brunelleschi's Basilica. The Building of Santo Spirito in Florence*, Roma, Viella, 2020.
- John Ruskin, *Le Pietre di Venezia*, introduzione di John D. Rosenberg con i disegni originali di John Ruskin, Milano, Bur Rizzoli, 2016.
- Marco di Bartolomeo Rustici, *Codice Rustici. Dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolcro e al monte Sinai. Facsimile del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze*, saggi a cura di Elena Gurrieri, Edizione critica a cura di Kathleen Olive e Nerida Newbiggin, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015.
- Marcello Salvatori, *Considerazioni sulle fortificazioni del Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. II, 1980, pp. 685-701.
- Maria Teresa Sambin De Norcen, *I miti di Belriguardo*, in Chiara Baglione, Maria Teresa Sambin de Norcen e Francesco Benelli, *Nuovi antichi: committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di Richard Schofield, Milano, Electa, 2004, pp. 16-65.
- Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962.
- Piero Sanpaolesi, *La cupola di Santa Maria del Fiore ed il Mausoleo di Soltanieh. Rapporti di forma e struttura fra la cupola del duomo di Firenze ed il mausoleo del Ilkhan Ulgiaitu a Soltanieh in Persia*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 1972, pp. 221-260.
- Divo Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi. Storia e documenti*, Firenze, Esuvia Edizioni, 1992.
- Daniel Savoy, *Venice from the Water. Architecture and Myth in an Early Modern City*, New Haven and London, Yale University Press, 2012.
- María Margarita Segarra Lagunes, *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*, Roma, Gangemi Editore, 2004.
- Bernhard Schütz, *L'Europa dei Monasteri. Architettura, arte e storia*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2004.
- Fabio Sottili, *Vox super aquas intonuit. L'infinito cantiere di Ognissanti*, in *San Salvatore in Ognissanti*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze, Mandragora, 2018, pp. 29-50: p. 29.

- Elena Svalduz, *Architettura tra cura e carità. Gli ospedali a Venezia nel Rinascimento*, in *La città e la cura. Spazi, istituzioni, strategie, memoria/The City and Healthcare. Spaces, institutions, strategies, memory*, a cura di Marco Morandotti e Massimiliano Savorra, Torino, Aisu international, Insights 2, 2021, pp. 169-182.
- Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985.
- Giuliano Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari Fiorentini*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera ed il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. 1, 1980, pp. 125-144.
- Giovanni Tesei, *Le chiese antiche di Roma*, Roma, Polo Books, 2009.
- Marvin Trachtenberg, *An observation on Alberti's choice of antique models: the anxious shadow of a brunelleschian anti-canon*, in *Leon Battista Alberti: architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, L. S. Olschki, 1999, pp. 71-77.
- Marvin Trachtenberg, *Building and Writing S. Lorenzo in Florence: Architect, Biographer, Patron, and Prior*, in «The Art Bulletin», vol. 97, n. 2 (June 2015), pp. 140-172.
- Emilio Tolaini, *Forma Pisarum, Storia urbanistica della città di Pisa problemi e ricerche*, seconda edizione, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1992.
- Valeria Tomasi, *L'organizzazione dei cantieri in epoca rinascimentale. I loggiati su Piazza SS. Annunziata a Firenze*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», vol. 119 (2007), pp. 299-320.
- Paolo Tronci, *Descrizione delle Chiese Monasteri et Oratori della Città di Pisa*, a cura di Stefano Bruni, Pisa, ETS edizioni, 2018.
- Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, Torino, Einaudi, vol. I, 2015.
- Marco Vitruvio Pollione, *I Dieci Libri dell'Architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1997.
- Marco Vitruvio Pollione, *On Architecture*, translated by Richard Schofield with an introduction by Robert Tavernor, London, Penguin Books, 2009.
- Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, a cura di Anna Maria Poma, Firenze, Uniedit S.p.A, voll. I e II, 1979.
- Cornelius von Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (cod. Magliabechiano xvii, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 12, n. 191 (1893), pp. 15-94.
- Cornelius von Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale Di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 7, n. 182 (1891), pp. 299-368.

- Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- Vitale Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente. Strategie di riforma urbana tra volontà papali e istituzioni laiche*, in «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», vol. 35 (2003/04), pp. 209-286.
- Bruno Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista europeo moderno*, Torino, Einaudi, 1960.
- Ludovico Zorzi, *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e reinterpretativi*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, vol. I, 1980, pp. 161-171.

Sitografia

- <https://utoronto.maps.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=d9692905ff41436d99cf7c398552ca39>
- <http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/>
- <https://www.ideararemaps.com/wp-content/uploads/2016/08/pisa-riegel.jpg>
- <https://www.ideararemaps.com/prodotto/pisa-3/>
- <https://www.lapuntaseccastampeantiche.com/Mappa-della-citta-di-Pisa-1712>
- <https://www.bourlot.it/it/pisa.-francoforte-mattheus-merian-1640..php>
- <https://www.cartageo.com/pisa.-florimi.-1600-%28incisione.-b-n%29.html>
- <https://www.cartageo.com/pisa.-florimi.-1600-%28incisione.-colore%29.html>
- <https://geoportale.cittametropolitanaroma.it/cartografia-storica/20>
- <https://waters.iath.virginia.edu/BufaliniComp/BufaliniComp.htm>
- <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/index.html>
- https://romanchurches.fandom.com/wiki/Blessed_Virgin_Mary
- <https://collections.library.yale.edu/catalog/2046660>
- <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2fb06059c8/vestigia-vaticana/showcases/d501fa549b/xi-vestigivm-vndecimvm/sections/b109269cf0>
- <https://www.leonardodigitale.com/>

Ultima consultazione di tutti i siti avvenuta in data 29 settembre 2023.

Ringraziamenti

Per questo traguardo devo devo dire grazie di cuore ad alcune persone che, come ho scritto al principio di questo elaborato, mi hanno sempre sostenuto: senza fare rumore e senza mai dimenticarsi dell'amore. Fra queste c'è la mia relatrice e professoressa Ludovica Galeazzo che con delicatezza e premura mi ha appoggiato fin dal principio e alla quale devo la passione per ciò che ho studiato, la fiducia nelle mie competenze e il desiderio di conoscere: grazie a lei il mio amore per Firenze è cresciuto oltremodo, molto più di quanto già non fosse grande. Allo stesso modo provo una sincera gratitudine per la professoressa Elena Svalduz, correlatrice di questo mio elaborato e stimata docente fin dai primi anni universitari che mi ha insegnato l'arte dell'osservare con dedizione e curiosità la dimensione totalizzante dell'architettura.

Indubbiamente un riguardo particolare e primario va alla mia famiglia, a mamma e papà che, nonostante le mie, le loro e le altrui fragilità, sono sempre stati presenti insegnandomi la delicata devozione all'altro, il rispetto del dolore e – con i nonni e lo zio – l'ardua consapevole accettazione del grande mistero racchiuso nel fine vita: rinnovo la speranza di una futura conquista della libertà insieme. Il più leale riconoscimento va poi ai miei fratelli Lenny e Dakota che rendono bella la vita ogni giorno, non mancano mai di esserle grati essendo un esempio per noi umani e mi danno speranza nel credere che tutti gli amici del rifugio troveranno una casa sicura.

Grazie inoltre ai tanti amici giovani, adulti, anziani, lontani, vicini e parte della famiglia che non elencherò ma che reputo preziosi e indispensabili, i quali non si sono mai scordati di me, mi riservano nel cuore un angolo inalienabile e che, quando leggeranno questa frase, sentiranno dentro – sotto forma di calore – e fuori – sotto forma di un sorriso –, di essere compresi e di essere da me profondamente amati.

Dulcis in fundo, grazie al mio Marco che, malgrado ogni mia difficoltà, persegue sorreggendomi in ogni ambito della vita, donandomi tutta la resilienza di cui ho bisogno, tutto l'amore di cui dispone e tutte le attenzioni che ogni donna meriterebbe dal/dalla proprio/a compagno/a, insegnandomi che «la sete è un fatto di spostare luce, di dov'è che metti la luce e che la fede è là dove versi attenzione».

Dedico infine e in particolare questa tesi sentita ai miei ragazzi e alle mie ragazze della comunità San Francesco di Monselice che mi hanno cambiato la vita e preso a cuore dal primo giorno come una figlia o come una sorella, dandomi in dono il racconto del loro trascorso e, soprattutto, avendomi reso parte del loro futuro. Con l'arte e la poesia, spero possa essere questo l'auspicio silente di una loro prossima, ricca e piena riconquista della vita, perché possano tutti/e capire come «illuminare quello che vogliono che abbia vita e calore».