Richard Krautheimer

La tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate

Maestro dell'Annunciazione Gardner
Annunciazione
particolare
XV secolo
Boston, Isabella Sewart Gardner Museum

Non posso iniziare che con un *mea culpa*: circa quaranta anni fa avevo collocato le cosiddette tavole della *Città ideale* di Urbino e Baltimora nel contesto della scenografia del Rinascimento, così come era stata codificata dal Serlio; non tanto progetti di scenografie vere e proprie – ammetto che anche la mia terminologia era deplorevolmente vaga – quanto esperimenti ante litteram, commenti dipinti al capitolo di Vitruvio sulla *Scena tragica* e sulla *Scena comica* (Krautheimer 1948). Quel mio vecchio saggio ha provocato numerose reazioni, soprattutto negli anni più recenti, in gran parte critiche (Ploder 1984; Riegel 1988), e a ragione. Nessuno potrebbe oggi essere più severo di me con quanto scrissi allora e questa mia autocondanna non riguarda tanto la tesi di fondo, anche se certamente neppure quella può più reggere nella forma originaria. Comunque, ripensandoci, mi vergogno profondamente del metodo con il quale ero arrivato a quella tesi, o per meglio dire della mancanza di metodo. Cominciai con quella che consideravo un'idea brillante, senza aver prima esplorato la realtà pura e semplice, le prove fisiche e visive che i tre pannelli offrivano. È vero che nel 1946-47 avevo osservato attentamente la tavola di Baltimora, ma quella di Urbino era dalla fine degli anni venti che non la vedevo e così mi basai su di una vecchia fotografia Alinari; quanto alla tavola conservata nei Musei di Berlino, e che anche avevo visto vent'anni prima, pur presentando lo stesso tema della città ideale, semplicemente non la presi in considerazione. A questo primo peccato capitale ne seguì un secondo: innamorato della mia brillante idea, fui portato a fare delle scelte nei confronti dell'evidenza che tendevo a interpretare non correttamente. Non essendomi accorto della croce che corona la rotonda di Urbino e interpretando come finestre le lastre di porfido sulle pareti dello stesso edificio, questo divenne invece che un *templum* un *macellum*; la basilica fu trasformata in una chiesa, una porta di città in una *regia*. Ogni cosa sembrava adattarsi perfettamente alle mie scene, comica e tragica, troppo perfettamente. Nessuno studente alle prime armi dovrebbe cadere in una simile trappola; se succede a uno studioso maturo, può solo ammetterlo, chiedere scusa e mettere in guardia: le idee brillanti sono pericolose.

Per redimermi dalle colpe di un tempo, mi sono impegnato a guardare meglio le tavole – tutte e tre: a riconsiderare la loro funzione fisica originale; le prove archeologiche – materiale, sostrato pittorico, costruzione della composizione; il soggetto e, infine, il loro significato.

Tutti e tre i pannelli, di legno di pioppo e ognuno composto di due o tre assi orizzontali, pare che servissero da spalliere - vale a dire sezioni di legno operato che si innalzano dalla parte posteriore di un arredo – o come inserti nel rivestimento ligneo di una stanza (cat. n. 178 a, b, c). La parte inferiore del pannello di Berlino, oltre tutto inclinata, imita pittoricamente proprio il rivestimento ligneo di un ambiente. Le altre due tavole, di Urbino e Baltimora, sul retro mostrano di essere state strappate da tali spalliere o da rivestimenti lignei[1]. È presumibile che i pannelli fossero montati a circa metri 1,20-1,30 dal livello del pavimento, dato che in tutte e tre le tavole il punto di fuga è collocato tra i 15 e i 29 centimetri dalla base. Circa la lunghezza, le tavole differiscono di poco ma le proporzioni della superficie dipinta variano notevolmente, dato che si passa da 1:2,3 a 1:3,5[2].

Come si vede sotto luce radente e raggi infrarossi in tutte le tre tavole la griglia prospettica, come il profilo degli edifici, è stata tracciata con accuratezza sul fondo di preparazione: nella tavola di Urbino le ortogonali della griglia sono state incise proprio sullo strato preparatorio così come i contorni di un primo progetto per il palazzo sul lato destro, che offriva sulla facciata principale, al piano terreno sei arcate più basse. Solo nella stesura finale, in effetti, il pittore le ha ridotte a cinque assottigliandone le proporzioni, nel contempo spostando leggermente verso destra l'intero edificio. Nel primo progetto era compresa anche una struttura monumentale fornita di timpano e colonnato (Seraceni 1992b), schizzata sul fondo con tratti scuri, visibile a destra e dietro la rotonda (probabilmente ne occupava, quindi, il posto). Sul fondo di preparazione sono delineate anche le sagome e i dettagli dei palazzi di destra e di sinistra. Il disegno preparatorio, per la maggior parte delle architetture, è tracciato in sottili linee a carboncino; squadra e compassi sono stati impiegati sia per le incisioni che per il disegno a carboncino; i buchi del compasso sono visibili su tutta la superficie del dipinto[3].

Anche nella tavola di Baltimora la griglia prospettica e le architetture sono state preparate sul fondo mediante una rete di verticali, orizzontali e ortogonali incise e/o disegnate con del materiale secco, probabilmente carboncino. Al contrario del pannello di Urbino, però, è la sagoma degli edifici che è incisa, ad eccezione dei particolari più piccoli, come i capitelli, men-

[1] La discussione intorno l'avvenuto taglio o meno del bordo inferiore della tavola di Urbino (Morolli in: *Piero e Urbino* 1992) sarebbe da accantonare fino all'emergere di ulteriori conferme.

[2] Per la descrizione dei dati tecnici relativi alle tavole ho fatto riferimento:
a) per la tavola di Urbino, al resoconto delle scoperte emerse nel 1978 (*Il restauro della Città ideale*... 1978); alle fotografie scattate durante tale indagine che mostrano le incisioni sullo stato preparatorio e il disegno più scuro evidente dalle immagini a infrarosso, gentilmente fornitemi dalla direttrice dell'Istituto Centrale di Restauro, la dottoressa Evelina Borea; infine, all'indagine condotta da Maurizio Seraceni (*Piero e Urbino* 1992: 469 sg.). Devo altresì ringraziare la dottoressa Vastano, della Soprintendenza alle Gallerie di Urbino per avermi fornito il catalogo e le fotografie.
b) per la tavola di Baltimora mi sono basato sull'esame a raggi infrarossi, a cui ho assistito io stesso, che è stato condotto il 4 maggio 1992 da Eric Gordon, restauratore presso il dipartimento di pittura della Walters Art Gallery; oltre allo scambio epistolare con quest'ultimo ho potuto poi far riferimento al resoconto da lui pubblicato, *Technical Notes on the Walters Ideal City*, sul numero 52 del "Journal of the Walters Art Gallery". Sono debitore al sig. Gordon per aver risposto con infinita pazienza a tutte le mie domande e per avermi fornito le immagini a infrarosso, i fotocolor e altro materiale attinente alla tavola. Desidero inoltre ringraziare Robert Bergman, allora direttore della Walters Art Gallery.
c) per quanto concerne invece la tavola di Berlino, devo ringraziare il dottor Wilhelm H. Köhler che ha condotto un esame a raggi infrarossi dell'opera rendendomi noti i risultati e fornendomi fotografie particolareggiate.

[3] Seraceni (cfr. *Piero e Urbino* 1992) riassume brevemente i dati confermanti il disegno preparatorio. Una descrizione particolareggiata viene fornita da Dante e Maria Grazia Bernini in: *Il restauro*... 1978. Il disegno preparatorio o l'incisione sul fondo erano due tecniche assai diffuse nella pratica pittorica in Italia nel Quattrocento; entrambe dovevano fornire una cornice lineare che accoglieva le architetture e la griglia prospettica. Va notato, tuttavia, che Piero della Francesca nella *Pala di Montefeltro* e nella *Flagellazione* anziché il disegno preparatorio fa uso del carboncino.

Artista dell'Italia centrale
La città ideale
fine XV secolo
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
Cat. n. 178a

tre la griglia prospettica è disegnata, con l'eccezione di poche linee incise. Inoltre il bordo inferiore della tavola, base della griglia prospettica, è stato diviso in trenta unità numerate, ognuna lunga 73 millimetri, equivalenti a un *passus minor* vitruviano[4]. L'unità n. 14, a sinistra del centro, presenta nel disegno sottostante un quadrato in prospettiva delineato da un doppio segno e nel quale sono tracciate le due diagonali che conducono evidentemente ai punti di forza di una costruzione bifocale, posti sui bordi laterali del pannello (Kemp 1985). Ancora da spiegare sono altri numeri e lettere visibili sul fondo di preparazione lungo una larga linea orizzontale e un'altra che attraversa a metà il pannello. Suddivisioni e numerazione che nelle altre due tavole, di Urbino e Berlino, non sono state riscontrate. D'altra parte, in tutti e tre i pannelli, piccoli fori rivelano l'uso della corda o del compasso.

Anche nella tavola di Berlino la composizione è stata preparata incidendo sullo strato di base strutture e dettagli delle architetture, alcune ortogonali, le orizzontali della griglia della pavimentazione, come pure il profilo della scena sullo sfondo. Come nella tavola di Baltimora, anche in quella di Berlino sono state riscontrate due linee che s'incrociano diagonalmente sulla lastra centrale in primo piano della pavimentazione, mentre manca ogni traccia di un eventuale disegno preparatorio a carboncino o in qualsivoglia materiale secco, se mai ci sia stato. I piccoli quadrati della griglia, sia a Urbino che a Baltimora, servivano solo come base nella elaborazione degli schemi, di gran lunga differenti, della pavimentazione in grandi ottagoni, quadrati e rombi. In tutte e tre le tavole, infatti, sia il disegno sottostante sia le incisioni furono ignorate e cambiate nel dipinto ogni qual volta si siano ritenute preferibili correzioni nella composizione, nel disegno architettonico, nella veduta d'insieme o nella prospettiva: il palazzo sulla destra nella tavola di Urbino e quello sulla sinistra in quella di Baltimora sono stati spostati leggermente verso il centro e corrispondentemente ingranditi. E così, il pannello di Baltimora nel disegno sottostante rivela numerosi esperimenti nella collocazione delle architetture sia a sinistra che a destra dell'edificio ottagonale, nelle rampe di scale che salgono dalla piazza inferiore e in altri punti. Nella tavola di Urbino lo schema della pavimentazione, progettato con ottagoni (ciascuno diviso in otto sezioni), alla fine fu cambiato nel disegno attuale. In entrambi i quadri di Urbino e Baltimora sono frequenti correzioni di piccoli errori nella preparazione della prospettiva e delle architetture.

I tre dipinti non sono uguali nella composizione, nel colore e nella tonalità. La tavola di Urbino è costruita fermamente e il volume e la solidità delle strutture vengono chiaramente messe in risalto. Il centro della scena è dominato dal volume cilindrico della rotonda collocato sulla griglia grigia e bianca del pavimento disegnato in rombi e ottagoni. Le semicolonne color crema dell'ordine inferiore e di quello superiore della struttura sono solide e contrastano con le lastre di porfido purpureo dell'incrostazione. A destra e a sinistra le lunghe schiere di palaz-

[4] Come indicatomi gentilmente dal professor Christof Thoenes.

zi e case variano in disegno, altezza e colore, recedendo in profondità, e rispondono una all'altra in contrappunto, grigio-azzurro contro crema, rosso su bianco o bianco su grigio nelle membrature. Colonnati si ergono contro solide facciate, il profilo delle strutture movimenta, interrotto dal muro di un giardino, una costruzione bassa, un alto palazzo tra case più piccole, tutto sotto un cielo azzurro oltremarino. Nell'insieme è percepibile un'aura vitale. Nel pannello di Baltimora, invece, prevale una solennità maestosa; elemento fondamentale non è il volume, bensì lo spazio. Il centro è occupato dall'espandersi di una piazza su due livelli: il più basso è incassato e intarsiato con un motivo di ottagoni, quadrati e rombi, inscritti e circoscritti. Mentre questa parte di pavimentazione è resa in colori forti – crema, verde, bianco, grigio – la parte superiore della piazza è pavimentata uniformemente in bianco. Su questo livello superiore, e quindi collocati quasi su due podi gemelli al di sopra della piazza bassa, si affrontano due palazzi riccamente articolati ma monocromi, uno grigio e l'altro color crema. In secondo piano sono allineati i monumenti dell'antichità, l'anfiteatro grigio scuro, l'arco trionfale grigio chiaro; questa scala cromatica discreta è rotta soltanto dal verde e porpora dell'ottagono sulla destra e dai tocchi di rosso bruciato di casette e di mura cittadine che si vedono in lontananza sullo sfondo. Nel complesso, volume e colore delle strutture sembrano subordinati allo spazio che le avvolge, molto in contrasto con il ruolo subordinato che quest'ultimo gioca nella tavola di Urbino. La tonalità sommessa è completata da un cielo grigio-azzurro attraversato da poche nuvole e dorato da un pallido sole. È stata avanzata l'ipotesi che la veduta della tavola di Baltimora rappresenti la Roma antica e quella di Urbino la Firenze moderna (Saalman 1968) ma io non ne sono convinto.

Ancora una volta, la tavola di Berlino offre qualche variante: una loggia, dietro una sottilissima striscia di pavimento in primo piano, introduce al dipinto. Le pareti, i pilastri e le colonne sembrano massicci ma il volume è alleggerito dai colori, bruni spenti, gialli e grigi. Anche lo schema della pavimentazione è semplice, ravvivato solo da un motivo di quadrati con rombi iscritti nel primo piano, in corrispondenza della loggia; il soffitto di questa, a lacunari a punta di diamante, ha fornito all'artista un'allettante possibilità di sperimentazione nella resa prospettica. Attraverso la loggia lo spazio fluisce verso la piazza del porto, pavimentata con una semplice griglia grigiastra e ruggine e costruita, a differenza di quella di Baltimora, su un unico livello. La piazza è fiancheggiata da case e palazzi, le cui membrature risaltano contro le pareti; le finestre sono ad arco o timpanate, i capitelli della loggia sono una libera variazione dell'ordine composito, i fusti delle colonne sono scanalati. Tra tali esempi di progettazione rinascimentale aggiornata si leva un palazzo merlato e una versione di Castel Sant'Angelo nel suo aspetto medievale. Nell'insieme, tuttavia, a questa tavola manca la vivacità compositiva e cromatica di quella di Urbino, come anche la maestosa spazialità di quella di Baltimora.

pagine seguenti
Artista dell'Italia centrale
La città ideale
particolare
fine XV secolo
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Artista dell'Italia centrale
Prospettiva architettonica
fine XV secolo
Baltimora, Walters Art Gallery
Cat. n. 178b

Nonostante le differenze riguardo a misure, preparazione e resa finale, i tre dipinti sono stati sempre considerati come un gruppo. Certo, sia il soggetto sia la resa li rendono intimamente affini; e, comunque, per il soggetto occupano un posto a parte nella pittura italiana del XV secolo. Tutti e tre i pannelli illustrano visioni di un ambiente urbano: una piazza fiancheggiata e sistemata con nobili edifici e monumenti; palazzi maestosi; una chiesa, *templum* nel linguaggio del XV secolo; una loggia; una serie di costruzioni dell'antichità romana; colonne onorarie, una fontana, vere di pozzo. Le tre versioni, pur presentando differenze, sembrano variazioni sullo stesso tema: un grandioso scenario architettonico, rappresentativo di una città nel suo centro prestigioso o nella maestosa corte che introduce al porto. La città vera e propria con case semplici lungo strade strette è appena accennata dietro i limiti della piazza. L'ambiente urbano si staglia contro quello non urbano: la campagna, le verdi colline in lontananza oltre le mura o la distesa del mare con le sue isole al di là degli alberi delle navi all'ancora. Tanto nella tavola di Urbino come in quella di Berlino non compaiono figure umane; quelle sparse nella tavola di Baltimora sono di dubbia autenticità, dipinte come sono leggermente sopra lo stato finale della scena architettonica. In ogni caso si perdono nella vastità della composizione spaziale.

Neanche la matrice da cui nascono le architetture che compaiono nei tre pannelli ha bisogno di lunghe discussioni. Le piazze e gli edifici nelle loro variazioni sono tutti concepiti nello spirito umanistico del XV secolo e rappresentati nel suo idioma architettonico. Ci sono i monumenti dell'antichità, così come sono stati classificati dagli umanisti del tempo, Flavio Biondo per esempio, in tre o quattro categorie principali: teatri; archi trionfali; templi - questa categoria rappresentata dal Tempio di Marte, il Battistero fiorentino; colonne onorarie; mura urbane. Ci sono anche edifici pubblici, ecclesiastici e secolari, secondo i dettami della teoria architettonica del XV secolo: una chiesa importante, la cattedrale - la rotonda monumentale con il colonnato che domina la tavola di Urbino; accanto a questa la facciata di una basilica, i tribunali; grandiosi palazzi per ospitare degnamente i capi dell'amministrazione civica e i loro uffici; una piazza che circonda la cattedrale, un'altra che fronteggia la basilica. E ancora, nella tavola di Baltimora attraverso un arco trionfale si entra in un ampio foro sistemato con

colonne onorarie, presumibilmente - secondo l'Alberti - il luogo d'incontro dei *patres togati*. Come già fu rivelato molti anni fa (Kimball 1927) e ancora recentemente (Morolli 1992a), gli edifici e le piazze sono presentati nel vocabolario umanistico, quale era stato messo a punto dall'Alberti e sviluppato, sulla sua scia, in combinazioni sempre variate nell'ultimo terzo del secolo XV e nei primi anni di quello successivo. Le facciate dei palazzi e delle chiese sono articolate in doppi e tripli ordini sovrapposti ora di lesene, singole, appaiate o delimitanti alternativamente campate più o meno ampie; ora di colonne incassate o di semicolonne combinate con archi ciechi sostenuti da semipilastri. Portici aperti al pianoterra dei palazzi, formati da colonne o pilastri trabeati oppure da arcate che poggiano su pilastri. Una loggia, a colonne e trabeata, circonda l'attico di un palazzo. Finestre, rettangolari o centinate, sono messe in rilievo da cornici profilate, quelle rettangolari sormontate a volte da un fiorone. Dal cornicione superiore si elevano bassi timpani fiancheggiati da piedistalli squadrati - le *arulae* dell'Alberti - destinati a sostenere statue (cfr. Brandt, saggio). La pavimentazione delle piazze è in *opus sectile* di marmi colorati disposti in grandi schemi geometrici. In tutte e tre le tavole i palazzi sembrano un campionario delle possibili variazioni di un vocabolario architettonico albertiano e post-albertiano (Morolli 1992a).

Ricercare un confronto con architetture progettate e costruite in mattoni e pietre in quegli stessi anni si risolve, non di meno, in un esercizio futile (Riegel 1988); certamente non aiuta per stabilire datazione o luogo d'origine di questi dipinti.

Dopotutto, ciò che qui è stato raffigurato non è il progetto di un architetto; si tratta piuttosto di una veduta ideale di un ambiente urbano, di un'utopia, di un mondo superiore governato dai princìpi dell'Umanesimo. Inattuabile per le limitazioni, finanziarie, tecniche e organizzative imposte dalle condizioni e realtà urbane del XV secolo, questo mondo superiore poteva facilmente essere costruito con riga, squadra e compassi e dipinto sulla superficie di una tavola. Ma rimane una visione, un regno fuori del tempo e dello spazio, anche se l'immaginazione architettonica del disegnatore si è concretizzata in una chiarezza di rapporti spaziali e di interazione di spazio e volumi, nella precisione di calcoli prospettici, nei minuziosi dettagli di ordini, capitelli e profili.

pagine seguenti
Artista dell'Italia centrale
Prospettiva architettonica
particolare
fine XV secolo
Baltimora, Walters Art Gallery

Artista dell'Italia centrale
Prospettiva architettonica
fine XV secolo
Berlino, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz
Gemäldegalerie
Cat. n. 178c

Piero della Francesca
Flagellazione
1450-60
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

D'altra parte le vedute ideali architettoniche proprio per la loro natura anticipano, spesso di decenni, la comparsa nell'architettura "reale", costruita, di progetti o dettagli immaginati: le facciate dei palazzi, articolate da ordini di lesene dell'affresco di Teofilo nella Cappella Brancacci nel Carmine a Firenze, dipinto da Masaccio nel terzo decennio del XV secolo, non compaiono nell'architettura reale che dopo il 1450 e il 1460. Inoltre, la visione architettonica il più delle volte anticipa elementi o combinazioni che rimangono abortive, come testimoniano le grandiose strutture sognate da Donatello nei tondi della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo o, per continuare con le nostre tavole, una loggia come quella del pannello di Berlino, una cattedrale con la pianta della rotonda, in quello di Urbino, o i palazzi che si aprono in profondi portici al piano terreno verso la piazza pubblica, o le file di tozzi pilastri sormontati da una trabeazione che sostiene tutto il peso del muro di un alto palazzo.
I pannelli rappresentano quindi visioni di ambienti urbani; gli edifici in sé sono il soggetto dei dipinti. Una costruzione architettonica con un carattere così autonomo non è un fenomeno frequente nella pittura del Quattrocento. Certo già agli inizi del secolo Brunelleschi aveva sviluppato un sistema di prospettiva lineare scientifica attraverso la quale definire correttamente, quanto a proporzioni, una struttura o uno spazio limitato da edifici, paralleli o ad angolo con il piano del quadro – il Battistero, piazza della Signoria. Un'immagine di tal fatta – si suppone – doveva essere stata per lui semplicemente uno strumento a disposizione dell'architetto. Che fosse o meno basata sulla linea di orizzonte, sui punti di fuga o di forza e sulla conseguente griglia di ortogonali e orizzontali, tale procedimento veniva trasferito e messo in uso nelle arti figurative. È proprio a cominciare dall'affresco nella Cappella Brancacci di Masaccio, forse in collaborazione con Brunelleschi, che un lastricato a griglia in prospettiva lineare e circondato da edifici divenne per pittori e scultori il mezzo essenziale per raccontare in modo convincente una storia; in termini tecnici, per creare su una superficie un credibile spazio tridimensionale nel quale porre figure in proporzione con le dimensioni della griglia; una storia. Come era stato codificato dall'Alberti nel 1435, mettendo in rapporto le dimensioni della griglia in proporzione con l'altezza delle figure, la storia e la sua ambientazione diventarono misurabili. Piero della Francesca, infine, fornì i fondamenti matematici di un tale procedimento (Kemp 1985).
Gli edifici che fanno da cornice agli affreschi della Cappella Brancacci appartengono a due categorie: o del genere che pittore e pubblico incontravano quotidianamente, o costruiti nel

Masaccio
Resurrezione del figlio di Teofilo
particolare degli affreschi nella Cappella Brancacci
1424-27
Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine

nuovo linguaggio "all'antica" che Brunelleschi stava sviluppando proprio in quei tempi. D'altra parte questi stessi edifici mancano di sostanza e sono sproporzionati, sia in altezza che in volume, rispetto alle figure. Elemento dominante è la storia, l'azione delle figure che si affollano su un proscenio senza profondità. Le architetture che inquadrano la composizione sono semplicemente materiale scenico così come il fondale, i cui elementi architettonici o paesaggistici suggeriscono uno spazio profondo ma collegato in modo poco convincente con quello della storia. Questa costruzione dello spazio pittorico rimane sostanzialmente invariata fino a tutto l'ottavo e nono decennio del secolo. Inoltre, e sempre parlando in termini generici, lo scenario architettonico della storia sarà sempre più privato di valore dal proliferare di un'ornamentazione sovrabbondante. Questi materiali scenici, degradati al rango di vetrine di cultura archeologica, come nella *Calunnia di Apelle* del Botticelli o nelle *Tavole Barberini*, attraggono l'attenzione senza guadagnare in sostanza e volume o senza creare uno spazio che dia profondità al proscenio in maniera convincente. La grande eccezione è costituita dalle opere di Piero della Francesca: la *Pala di Montefeltro* e la *Flagellazione*, entrambe anteriori al 1473 (cfr. *Piero e Urbino* 1992).

Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora vanno contro quel degrado dell'ambientazione architettonica. Il primo piano, invece che essere occupato dalla storia, è vuoto, fatta eccezione per il pannello di Urbino dove una fascia del lastricato è occupata da due vere di pozzo. Da qui, comunque, lo spazio si espande convincentemente in profondità e verso i lati, articolato dalle figurazioni del lastricato. Gli edifici che fiancheggiano o che si elevano in quello spazio e la successione dei loro ordini forniscono il ritmo della terza dimensione. Non è necessaria alcuna azione; l'impianto architettonico in se stesso è la storia, narrata dalla convincente vastità dello spazio, dai considerevoli volumi delle strutture, dal credibile intreccio di pieni e di vuoti. La resa di forme architettoniche, di un ambiente urbano, ha raggiunto l'autonomia, è come se si fosse liberata, per modo di dire, dalla zavorra della narrazione. L'ambientazione architettonica, che per il Brunelleschi era strumento di un architetto, era stata convertita in un mezzo ad uso del pittore che potesse fornire un palcoscenico per la sua storia: nelle tre tavole è diventata un testo di per sé meritevole di essere raccontato.

È stato detto che le tre tavole sono reliquie solitarie di una categoria, un tempo assai diffusa, di vedute ideali autonome di ambienti urbani, dipinte su spalliere o altro mobilio, oppure inserite in rivestimenti parietali (Kemp 1991e). La fragilità degli oggetti d'uso quotidiano, il

Cristoforo e Lorenzo da Lendinara
Veduta urbana
tarsia lignea del coro
Modena, Duomo

trattamento negligente al quale sono sottoposti una volta fuori di moda e, di conseguenza, la perdita di esemplari di questa categoria, favoriscono la plausibilità di questa proposta.
La storia, tuttavia, non è sempre dalla parte di ciò che sembra plausibile: per quanto ne possa sapere io a questo punto, nell'Italia del XV secolo non sono così frequenti vedute ideali urbane di grandi dimensioni del genere rappresentato da questi pannelli. Gli inventari di arredi domestici finora pubblicati (Shearman 1975; Sangiorgi 1976; Lydecker 1987a) – e sono davvero troppo pochi – solo raramente elencano "un quadro lungo con prospettiva", che poteva corrispondere a una sovrapporta, come quella già nel Palazzo Ducale di Urbino, o a una spalliera[5]. Tra le centinaia di cassoni dipinti, l'unica categoria di arredo che sia giunta fino a noi in numerosi esemplari, solo pochissimi offrono vedute urbane e nessuna di queste può essere confrontata con le tre tavole che trattiamo. L'esecuzione è di qualità inferiore, la prospettiva, anche se fortemente angolata, non è convincente, gli edifici rappresentati sono antiquati, generalmente medievali con qua e là una struttura rinascimentale, e l'intero impianto è quello di una veduta vera e propria anziché la visione di un ambiente urbano alla maniera dell'Alberti, come nelle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino.
Quarant'anni fa André Chastel richiamò l'attenzione degli studiosi sul fatto che dopo il 1460 abbondano le vedute urbane eseguite a intarsio in legni svariati (Chastel 1953; 1978; 1987). Il nocciolo della sua tesi era che la tradizione dell'intarsio, e la sua fusione *ab ovo* con la nascita della prospettiva lineare, aveva offerto la matrice dalla quale sorsero i pannelli di cui trattiamo. Tralascio le recenti interpretazioni che considero forzate (Ferretti 1982 e 1986) della limpida proposta di Chastel, ma non posso essere d'accordo nemmeno con questa. Le vedute urbane eseguite ad intarsio che ci interessano, vale a dire quelle databili nell'ultimo terzo del Quattrocento, offrivano una realtà architettonica quale gli artigiani o i loro committenti vedevano, o avrebbero potuto vedere quotidianamente: la piazza del Duomo di Cremona, il Battistero di Parma, il Santo di Padova, o una vignetta che era, o poteva essere, una veduta familiare da un arco o da una finestra con le imposte spalancate, case che si ammassano sulla parte superiore delle mura e il tetto di una struttura ottagonale, probabilmente un battistero (vedi tarsia del coro nel Duomo di Modena), il pendio di una strada ripida fiancheggiato da case alte e strette; il profilo turrito di una città arroccata su di un colle; un ponte con le spallette alte che attraversa un ruscello nel mezzo della città (vedi la tarsia di Lucca); tutte realtà medievali rimaste in eredità (Ferretti 1982 e 1986). Le botteghe degli intarsiatori sono raggiunte dal vocabolario e dai principi del Rinascimento ma raramente per quanto riguarda l'inquadramento architettonico dell'ambientazione di una storia, come fu disegnato da un grande artista quale Giuliano da Maiano (Haines 1983). È solo dopo il secondo decennio del Cinquecento che sarà accettato il nuovo stile nell'intarsio, con rese autonome e idealizzate di grandiosi ambienti urbani. Tutto questo è vero in generale. Perché le tarsie per le porte degli appartamenti ducali nel Palazzo di Urbino – eseguite tra il 1474 e il 1482 – si distinguono dalle scene urbane realistiche e tradizionali consuete in quegli anni alla normale schiera degli intarsiatori (Trionfi Honorati 1992). Che fossero o meno invenzioni degli artigiani stessi, i disegni sui quali lavoravano a Urbino erano stati toccati da quei principi architettonici dell'Umanesimo che pervadono i nostri tre pannelli.

pagina a lato
Cristoforo da Lendinara
Veduta urbana
tarsia lignea
Lucca, Museo di Villa Guinigi

pagine seguenti
Porte della Camera della Duchessa
Veduta urbana
tarsia lignea
Urbino, Palazzo Ducale

[5] La prospettiva su questa sovraporta, considerate le sue dimensioni, si riferisce probabilmente a un paesaggio urbano. Va considerato, comunque, che il termine indica di per sé solamente un *trompe l'œil* – la veduta di un armadio, delle ante socchiuse al di là delle quali si intravvedono un conglomerarsi di libri, un liuto, una armatura, una sfera armillare e un vaso di fiori.

Palazzo
Porta della Sala del trono
tarsia lignea
Urbino, Palazzo Ducale

Gli intarsiatori attingono liberamente dal nuovo vocabolario anche se qualche volta in maniera goffa e con qualche fraintendimento. Gli intarsi su due sportelli di una porta si uniscono per espandersi nella veduta di una piazza, con un grande campo angolare anche se leggermente forzato (vedi le porte della Camera della Duchessa). Limitata da imponenti strutture, presenta una visione piuttosto che una veduta. Un grandioso palazzo in stile moderno si erge su un podio al di sopra del livello della piazza; il suo pianoterra si apre in un'arcata su pilastri; il piano nobile è articolato da un ordine di lesene, anche se stranamente snelle; le finestre sono timpanate; l'ultimo piano è circondato da una loggia trabeata e su pilastri. O ancora, due palazzine che si fronteggiano (vedi la porta della Sala del trono), ognuna larga solo tre campate, sono marcate da cornicioni classici, trabeazioni, fregi e lesene d'angolo; la pavimentazione, una griglia bianca con bordi neri, porta lo sguardo verso un arco rusticato a tre fornici che si apre su di un porto. D'altra parte queste visioni e questi prestiti da un'architettura umanistica si mescolano con strutture, proprio appartenenti al mondo del Quattrocento: case antiquate, una chiesa e una torre medievali, ben in vista la facciata merlata e fornita di torre

Palazzo
Porta della Sala del trono
tarsia lignea
Urbino, Palazzo Ducale

di quella che potrebbe essere la reggia principesca, di fronte al grande palazzo. In modo antitetico merlature sono poste sulla cima della facciata di un palazzo, articolata da un ordine classico di arcate, lesene e architravi.

È stato affermato che le nostre tavole imitano la tradizione delle tarsie (Ferretti 1986), ma a me sembra proprio il contrario: certo i disegnatori del dipinto e delle tarsie di Urbino hanno attinto alle stesse fonti, un'architettura umanistica ideale, presumibilmente della cerchia dell'Alberti. Le pitture sono solidamente radicate nei principi di quell'ambiente mentre le tarsie delle porte dell'appartamento ducale s'impadroniscono di alcuni elementi del vocabolario, usandoli senza coerenza e, spesso, erroneamente[6].

Con tutto ciò, gli intarsiatori attivi a Urbino nell'ottavo decennio del Quattrocento e in quello successivo, o chiunque abbia fatto i disegni per loro, ruppero quanto alle vedute architettoniche con le usanze della loro arte. Sono degli isolati rispetto ai contemporanei, allo stesso modo di coloro, o colui che progettò e dipinse i pannelli di cui ci occupiamo.

Ammesso pure che le tre tavole facessero parte di arredi o del rivestimento ligneo di una stan-

[6] La proposta attribuzione a Bramante delle tarsie prospettiche di Urbino non riesce a convincermi del tutto (Bruschi 1969b; Trionfi Honorati 1992).

Piero della Francesca
Pala di Montefeltro
Sacra Conversazione
1472-74
Milano, Pinacoteca di Brera

za, sono sempre uniche nella loro categoria. Uniche nel secolo XV, tali prospettive architettoniche autonome, rivestite del vocabolario umanistico, riappaiono solo dopo la prima decade del Cinquecento (Trionfi Honorati 1992). È meglio lasciare aperta la questione se questo genere di ambientazione urbana fosse diffuso o meno nel secolo XV; almeno fino ad ora non ho prove conclusive per l'una o l'altra tesi.

Si è molto discusso sulla paternità e sulla datazione dei tre dipinti ma nessuno dei nomi proposti finora ha convinto gli esperti (Conti 1976), né si è arrivati ad accordarsi se uno stesso artista abbia dipinto le tre tavole (Clark 1951; Zeri 1976) o almeno quelle di Urbino e Baltimora (Kimball 1927; *Il restauro della Città ideale...* 1978), o se ognuno dei tre sia dovuto a mani diverse (Chastel 1978; Shearman 1975; Kemp 1991e, anche se è incerto). È stato anche proposto che un architetto, come disegnatore, e un pittore (non necessariamente della stessa bottega) siano intervenuti su ognuno dei tre pannelli (Sanpaolesi 1949).

Mai nella mia vita ho avuto l'occhio né la preparazione per essere un esperto di pittura e sarebbe folle se mi azzardassi nella giungla delle attribuzioni e degli attribuzionisti. Non oso nemmeno pronunciarmi sull'assegnare a un solo artista i tre pannelli o sull'individuare due o tre mani diverse (Quanto ai dubbi più o meno recenti sulla tavola di Urbino, si veda anche

Tafuri 1992). In ogni modo desidero prendere posizione su tre punti. Una datazione nell'ultimo decennio del secolo (Sanpaolesi 1949) o intorno al 1500 (Kemp 1991e) per qualsivoglia delle tre tavole mi sembra da escludere a causa dell'iscrizione documentata delle porte degli appartamenti ducali nel Palazzo di Urbino che colloca le tarsie tra il 1474 e il 1482. Dopo tutto le tarsie si rifanno e qualche volta utilizzano in modo errato il vocabolario della stessa matrice architettonica nella quale sono fermamente radicati i nostri tre pannelli, che sono, quindi, contemporanei o di poco precedenti le tarsie. In secondo luogo non esiste nella pittura italiana del Quattrocento nulla di confrontabile con queste tavole, quanto a soggetto, vale a dire la presentazione autonoma, nell'idioma umanistico, di un paesaggio urbano. Mi sembra quindi improbabile assegnare il pannello a Firenze - come è stato fatto spesso. Infine, vorrei escludere la collaborazione tra un architetto, responsabile per il disegno preparatorio sottostante, e un pittore responsabile dell'esecuzione: il pittore non ha tenuto conto del disegno preparatorio sottostante con troppa libertà - il grandioso palazzo sostituito dalla rotonda nel quadro di Urbino, lo spostamento del luogo e la variazione nel disegno dei palazzi sia di destra che di sinistra nella tavola di Baltimora - fatto che induce a pensare che la stessa persona deve aver disegnato i progetti iniziali e i cambiamenti finali. Nonostante questi dati siano stati interpretati proprio al contrario (*Il restauro...* 1978; Seraceni 1992b), la mia sembra la conclusione logica da trarre dalla pura evidenza.

Nel tentativo di stabilire il posto occupato da questi pannelli nell'ambito dell'arte del XV secolo, a me sembra che la cosa migliore sarebbe di non pensare esclusivamente ai pittori o alla schiera di costruttori e architetti. Dopo tutto stiamo trattando con visioni utopistiche di paesaggi urbani e quindi potremmo anche - e forse sarebbe meglio - rivolgerci a quelli che misero per iscritto le loro idee utopistiche sull'architettura e sull'urbanistica e a coloro ai quali erano indirizzati tali scritti: l'Alberti e, sulla sua scia, il Filarete e Francesco di Giorgio, da una parte, e, dall'altra, i loro mecenati, reali o ipotetici, che avrebbero eventualmente potuto in futuro rendere reali i loro sogni di rinnovamento urbanistico. Dobbiamo ricordarci che l'Alberti non si considerò mai un architetto, né lo fu: egli si considerava una sorta di consulente umanistico e dall'alto di questa posizione egli studiava principi e tecniche di un ampio ventaglio di attività e consigliava i suoi lettori (e i suoi non meno importanti ascoltatori) su filosofia e religione, agricoltura, allevamento dei cavalli, politica, pittura e scultura. Quale consigliere umanistico egli espresse anche le sue idee sull'architettura nel *De re aedificatoria libri decem*. Il significato di questo titolo, scelto dall'Alberti al posto del vitruviano *De Architectura*, grecizzante ma anche vago, potrebbe essere reso in modo adeguato, anche se bizzarro, con la perifrasi "Intorno a tutto ciò che riguarda il costruire", vale a dire, dalla pratica edificatoria e dalla progettazione alle varie categorie necessarie e rappresentative di un progetto urbano ideale del Quattrocento - un *templum*, cioè la chiesa principale, la cattedrale; una basilica, cioè i tribunali; palazzi per le autorità, al contempo sedi amministrative e residenziali per le loro grandi "famiglie"; grandi piazze per le necessità del commercio e per le riunioni dei *patres togati*; abitazioni per le classi inferiori - questo è però menzionato solo di passaggio, queste classi dovevano arrangiarsi come meglio potevano. Le categorie architettoniche dell'Alberti, quindi, corrispondono alle necessità e alle attività di una comunità utopica, politica e sociale, composta da una gerarchia di classi e culminante in un'oligarchia ecclesiastica e secolare; una utopia, si badi, adattata alle realtà italiane del secolo XV in quanto prevista sotto varie forme di governo: repubblica, principe che regna in armonia con i suoi sudditi o tiranno che impone il suo volere. L'architettura, quindi, s'intreccia con necessità sociali e doveri, con la politica e l'arte del governare. Forse è meglio lasciare aperta la questione se e quanto questo intreccio di urbanistica e arte del governare nella città ideale sia collegato al risorgere delle idee platoniche (Garin 1965) e se il "mito della città ideale" si applichi al governo di Federico da Montefeltro (Castelli 1992).

Piero della Francesca
Ritratto di Federico da Montefeltro
1465 circa
Firenze, Galleria degli Uffizi

In effetti il trattato albertiano (scritto in latino, si badi bene) non fu composto a beneficio di costruttori e neppure di architetti - ma chi, dopotutto, l'Alberti avrebbe potuto definire architetto tra i suoi contemporanei, a parte il Brunelleschi che era morto nel 1446? Secondo me, il trattato dell'Alberti è indirizzato ai mecenati e, dato che tra vecchi governanti rari erano i mecenati-umanisti, egli si proponeva proprio di educarne una nuova generazione, capace di comprendere e con la volontà di promuovere un'architettura umanistica.

Questo nuovo genere di mecenati l'Alberti poteva trovarlo nei giovani signori di Ferrara, di Mantova e di Urbino - Lionello e Meledusio d'Este, Ludovico Gonzaga e suo fratello Carlo, Federico da Montefeltro: tutti giovani intorno ai vent'anni e giunti al potere negli anni dopo il 1440; tutti che avevano studiato con umanisti quali Guarino da Verona o Vittorino da Feltre; ci si poteva quindi, rivolgere a loro, tutti in grado anche di conversare in latino, in questa che era la lingua dell'Umanesimo e nel suo spirito. In sintonia con le nuove idee, questi principi potevano recepire la "visione fantastica" dell'Alberti, e così anche un vecchio umanista da poco assurto al rango dei potenti, il papa Niccolò V. Può essere perfino che l'Alberti si sia dilettato con l'idea di un mecenate di questo genere che collaborasse con lui, come dieci anni

più tardi il Filarete fantasticava di progettare insieme al suo principe l'utopica Sforzinda[7]. Qualcuno di questi nuovi mecenati avrebbe potuto perfino costruire un *templum* o un palazzo con il nuovo linguaggio, o meglio cominciare a costruirlo – nessuna costruzione era compiuta, semmai, dopo decenni – le difficili situazioni finanziarie e la realtà urbana esistente rendevano necessariamente frammentarie queste imprese. D'altra parte queste limitazioni non avrebbero impedito ad architetti, pittori, principi umanisti e cortigiani di sognare la nuova architettura su vasta scala e di tener vivo il sogno trasformandolo in una quasi realtà, per esempio in un'*ekphrasis*, come il racconto di Giannozzo Manetti dei fantasiosi progetti attribuiti a Niccolò V per il Palazzo Vaticano, per il rifacimento di San Pietro e di Borgo (Dehio 1880; Westfall 1974; si veda anche Tafuri 1992, che ridimensiona in fatti reali l'encomio umanistico del Manetti e le sue affermazioni). Poteva divenire anche una realtà visiva in un affresco, come quello in cui Fra Angelico rappresentava San Pietro ricostruito nel linguaggio umanistico, come era stato proposto – o almeno io credo – dall'Alberti (Krautheimer 1977b); o dipinto su una tavola – un'intera piazza, circondata o adorna di strutture che variano per tipo, funzione e disegno ma tutte declinanti il nuovo linguaggio in tutte le sue possibili variazioni.
Dovremmo quindi considerare tavole come quelle conservate a Urbino, Baltimora e Berlino dei pro-memoria visivi piuttosto che letterari, il cui scopo era proprio quello di conservare queste visioni di un'architettura umanistica davanti agli occhi dei contemporanei interessati, vale a dire i nobili mecenati e i loro amici umanisti? Probabilmente sarebbero stati consapevoli che questo genere di impianto urbano non poteva essere costruito, o almeno non ancora; ma quei dipinti avrebbero ricordato loro per sempre che bisognava tendere verso la nuova architettura e la società nuova alla quale sarebbe servita, che si riuscisse o meno a realizzare. Secondo me, lo scopo ultimo dei tre pannelli è dunque semplicemente incentivante.
Sorgono quindi nuovi interrogativi sulla loro origine e sul committente – o committenti. Quanto a soggetto e funzione le tre tavole formano un gruppo strettamente collegato; d'altra parte differiscono, pare, una dall'altra per la preparazione tecnica e nella rifinitura. Se è così, vuol dire che le tre tavole sono state ordinate da tre committenti, tutti volti a promuovere la nuova architettura dell'Umanesimo? Nella seconda metà del Quattrocento committenti umanisti erano ancora rari in Italia. I tre pannelli furono allora commissionati da un unico mecenate? E se il committente è unico, le differenze indicano forse che ordinò a tre diversi artisti di disegnare per lui tre versioni di un ambiente urbano in gusto umanistico, ambiente ideato da un consigliere umanista o dal mecenate stesso in collaborazione con questo genere di consigliere? Oppure il committente richiese a un artista di sperimentare tre approcci diversi con lo stesso soggetto (Kemp 1991e)?
La ricerca dell'ipotetico committente – o committenti ? – è destinata a restare congettura e anche senza molti punti fermi; ovviamente è intrecciata con la ricerca della provenienza delle tavole e del loro luogo d'origine. Si può stabilire con qualche probabilità solo la provenienza del dipinto di Urbino: viene dalla Chiesa di Santa Chiara in Urbino, una chiesa annessa a un convento fondato da Elisabetta, figlia di Federico da Montefeltro, e sua residenza dotale. Si può lasciare aperta la questione se la tavola raggiunse il convento attraverso Elisabetta o più tardi e, in questo caso, se vada identificata con la "sovraporta con prospettiva" inventariata nelle camere ducali del palazzo di Federico tra il 1582 e il 1631. In ogni modo la provenienza da Urbino è probabile per questo pannello mentre per quelli di Baltimora e di Berlino non se ne può stabilire plausibilmente nessuna[8].
Il luogo d'origine di un'opera d'arte non corrisponde necessariamente con la sua provenienza, cionondimeno il pannello di Urbino sembrerebbe essere stato progettato e dipinto per e nel Palazzo Ducale che era stato costruito e decorato dagli anni dopo il 1460 o prima, sotto Federico da Montefeltro.
Come abbiamo accennato, l'architettura dell'Umanesimo e il suo vocabolario formò la matrice alla quale tra il 1474 e il 1482 gli intarsiatori che lavoravano alle porte dell'appartamento ducale attinsero in modo frammentario per formare l'idioma delle loro immagini architettoniche. Dato che le tavole di Baltimora e Berlino sono assai vicine a quella di Urbino per il soggetto e che il gruppo costituisce un *unicum* nella pittura italiana del XV secolo, non mi sembra impossibile che anche le altre due tavole provengano da Urbino (cfr. anche Damisch 1987: 172). Il mecenate che con ogni probabilità ha commissionato la tavola di Urbino, e forse tutte e tre, sarebbe stato quindi Federico da Montefeltro. Da quanto ne sappiamo, questo ruolo gli si addice perfettamente: ascoltava – così narra Vespasiano da Bisticci – le opinioni degli architetti della sua corte ma poi decideva di operare per suo conto, discuteva di architettura quasi fosse il mestiere principale che avesse mai esercitato e discuteva di costruzioni e le realizzava secondo le sue idee. Questo di Vespasiano è ovviamente un encomio, ma c'è qualcosa di vero: dopotutto Federico da Montefeltro era vicino all'Alberti; in un lungo discorso che il Landino mette in bocca all'Alberti stesso, nel quale viene lodato lo stile di vita misurato di Federico, viene notato di passaggio – e quindi, probabilmente, con fondamento – che Leon Battista Alberti si recava ogni anno a trovare il principe per ragioni di salute e di riposo, vo-

[7] Sono debitore nei confronti di Christof Thoenes per aver richiamato la mia attenzione ai passi pertinenti del Filarete nel Libro VII.

[8] La sovraporta viene elencata nel 1582 come "lungo tre braccia o poco più et alto un braccio e mezzo incirca" (Sangiorgi 1976, *Documenti*, n. 233) ovvero 1,80 x 0,88 metri. Poiché la tavola misura 2,20 x 0,67 metri, l'identificazione con la sovraporta è stata rifiutata. Ipotizzando invece un errore di trascrizione da parte dello scrivano, le dimensioni di "tre braccia e mezzo e poco più et alto un braccio incirca", ossia 2,10 x 0,59 metri, corrisponderebbero all'incirca alle dimensioni della tavola e della sovraporta. La provenienza urbinate è stata proposta anche per la tavola di Baltimora (*Il restauro...* 1978; *Piero e Urbino* 1992). Tale affermazione si basa sul fatto che al momento dell'acquisto il dipinto si trovava nella Collezione Massarenti (del XIX secolo?) nel Palazzo Accoramboni-Rusticucci di Roma che, nel XVII secolo, era la residenza dell'arcivescovo di Urbino. Nonostante il riferimento ai "quadri riquardevoli" conservati nel palazzo (Titi 1763: 432) tali dati mi sembrano poco comprovanti per ritenersi accettabili.
La tavola di Berlino venne acquistata al termine del XIX secolo presso un mercante fiorentino che confermava la sua provenienza da una villa dei dintorni della città.

Sebastiano Serlio
Scena tragica
incisione del XVII secolo
Milano
Museo Teatrale alla Scala

lendo sfuggire agli autunni romani e alle stravaganze della Curia. Nel ringraziare Landino per avergli dedicato le *Disputationes Camaaldulenses* (cfr. Lohr 1980, IX), Federico, parlando dell'Alberti e di sé, scrive che per loro non esisteva nulla di più intimo e caro dell'amicizia che li univa.

E allora, possiamo attribuire all'Alberti progetto ed esecuzione della tavola di Urbino (Morolli 1992a)? o di tutt'e tre le tavole, accettando l'ipotesi che egli volesse sperimentare approcci diversi (Kemp 1991e)? Molti elementi sembrano favorire questa ipotesi: la visione di un paesaggio urbano concepito nello spirito dell'Umanesimo ed eseguito conseguentemente proprio secondo i principi e il vocabolario architettonico umanistico; l'uso enfatico di una prospettiva lineare scientifica quale principio fondamentale per la resa di quel paesaggio urbano secondo la codificazione dell'Alberti nel *De pictura* che rispecchia il procedimento pittorico del quadro di Baltimora: la linea base è suddivisa in parti uguali e viene tracciato un quadrato attraversato da diagonali per basare su di esso la griglia e i punti di forza; uso per la suddivisione del *passus minor* di Vitruvio e quindi profonda conoscenza dello stesso. Non di meno non mi sento di sposare questa causa. Finora non conosciamo nessuna opera dell'Alberti; i suoi scritti e le sue idee nel 1470 erano ampiamente diffuse così come la conoscenza del *De Architectura* di Vitruvio. Eppure l'idea di Morolli è brillante.

A questo punto, un ultimo sguardo a quel mio vecchio saggio dove consideravo le tavole di Urbino e Baltimora come esperimenti *ante litteram* di scenografia. Averle identificate rispettivamente con la scena comica e la scena tragica del Serlio fu chiaramente un grosso errore, basato su numerosi errori di minor conto, e fraintendimenti, dei quali mi dichiaro colpevole. Le tavole, dato che secondo me sono databili agli anni immediatamente posteriori al 1470, non possono essere collegate direttamente con la "scena" di Serlio né, per quanto ne so, con scene precedenti, intorno al 1510. D'altra parte, nonostante l'intervallo di quaranta anni e passa, esiste un legame tra questi quadri e la scenografia rinascimentale. Costruire su un palcoscenico con assi, tele e pittura un grandioso scenario architettonico che non appartiene a nessun tempo e a nessun luogo non è molto diverso dal disegnarlo e dipingerlo sopra un quadro. Che fosse il secolo XV o il secolo XVI, scenografia e pittura attingono allo stesso patrimonio di architettura umanistica; scena e quadro sono intimamente legati ad un uso coerente della prospettiva. Tutte e due creano come per magia un mondo artificiale, un mondo nel quale lo spettatore è spinto a forza, un mondo al di là della realtà quotidiana. Scene e quadri sono collegati tra di loro anche se in modo più vago di quanto non pensassi mezzo secolo fa.