



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

LA SCRITTURA AUTOGRAFA DEGLI ARTISTI
ITALIANI NELLA ROMA DEL QUATTROCENTO

DOTTORATO IN STORIA DELL'EUROPA

Candidato: Chiara Baldestein

Tutor: Professor Umberto Longo

Anno Accademico

2016-2017

*Ai miei Angeli,
a coloro che camminano ancora su questa terra,
e a coloro che sono già volati lassù e ora mi guardano e mi proteggono.*

Vi voglio bene

GRAZIE



INTRODUZIONE

«Pochi rami dello scibile sono così altamente psicologici come la paleografia, perché attraverso essa si rilevano le pieghe più oscure dello spirito di coloro che, scrivendo, tramandarono ai posteri, insieme alle opere, il riflesso dei loro pensieri. Così nello studio della paleografia, si può vedere, col più alto interesse, delinearsi, al fianco dei più importanti avvenimenti storici, i caratteri dei popoli e delle nazioni, tanto da formare quasi una etnologia paleografica»¹, così proclamava Pio XI in visita nel 1923 alla Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica.

Da questo presupposto prende il via la presente tesi, il cui fine è dimostrare come l'analisi della grafia sia un utile elemento di indagine volta alla completezza dello studio di una società o di un periodo storico. Questo è possibile se, proprio come diceva Pio XI, la paleografia esce dai margini della mera individuazione di caratteristiche grafiche per diventare un'antropologia della scrittura, superando il concetto che vede la scrittura come «monotona e culturalmente marginale, un'immagine che scaturisce da una considerazione monodimensionale delle sue funzioni, quasi che lo scrivere, appunto, altro non fosse che un semplice “visible speech”, un puro discorso visibile»².

Se studiati come un'espressione estremamente personale dell'individuo e della società in cui esso vive, i costumi grafici possono rispecchiare perfettamente quella che è la società stessa perché «la carica emotiva, e quindi potenzialmente “ideologica” e “politica”, racchiusa in una scrittura [...] è molto più potente di

¹ Discorso così riportato da Massimo Miglio in introduzione al secondo seminario su *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento* (Atti del II seminario, 6-8 maggio 1982, a cura di M. MIGLIO con la collaborazione di P. FARENGA e A. MODIGLIANI, Roma, *Roma nel Rinascimento*, 1983).

² M. MANCINI, *Le pratiche del segno. Un'introduzione all'etnografia della scrittura*, in M. MANCINI, B. TURCHETTA, a cura di, *Etnografia della scrittura*, Roma, Carocci, 2014, pag. 13.

quanto non si concepisca»³.

«Ogni segno di scrittura è così come uno “specchio” che rende visibili le relazioni invisibili degli uomini»⁴. Per questa ragione, nella storia dello studio del pensiero umano, la scrittura ha svolto un ruolo tanto importante. Poiché è proprio attraverso di essa che l’umanità ha potuto raccontare se stessa, e trasmettere il proprio pensiero attraverso il tempo. Dunque l’umanità ha, nei confronti della scrittura, un debito, e viceversa, poiché se è possibile considerare lo scrivere un bisogno essenzialmente biologico dell’essere umano essa è anche «tra i vari apprendimenti, il più rigidamente formalizzato in una società»⁵. La scrittura dunque influenza fortemente la società ma da essa è altresì estremamente influenzata⁶.

Tuttavia «gli studiosi del problema hanno sempre dedicato più attenzione ai sistemi in sé e per sé, e tutt’ al più alle loro origini storiche e diffusione, che non al fenomeno etnologico della scrittura»⁷.

I primi ad avvicinarsi allo studio della scrittura in questi termini furono i linguisti, e in particolare i sociolinguisti, che nell’ analisi del rapporto tra il linguaggio orale e la scrittura scoprirono che anche quest’ ultima, così come l’ espressione orale, aveva connotazioni che andavano al di là di una semplice funzione pratica. Per i neonati antropologi della scrittura, primo fra tutti la grande personalità di Giorgio Raimondo Cardona, e i suoi eredi quali Marco Mancini «con “scrittura” ci si riferisce *sensu strictiore* all’ insieme delle forme e delle tecniche materiali dello scrivere, studiate sia dal punto di vista strettamente pragmatico sia da quello più propriamente socio-antropologico. Si tratta di codificazioni, spesso assai rigide, che sovrintendono alle regole d’ uso del circuito comunicazione scritta

³ O. DURAND, *L’uso politico ideologico della scrittura*, in M. MANCINI, B. TURCHETTA, a cura di, *Etnografia della scrittura*, Roma, Carocci, 2014, pag. 205.

⁴ C. SINI, *La scrittura e il debito*, Milano, Jaca Book, 2002, pag. 16.

⁵ G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, UTET, 198, pag. 85.

⁶ A tale riguardo si segnala inoltre J. GOODY. *La logica della scrittura e l’organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.

⁷ O. DURAND, *L’uso politico ideologico della scrittura*, in M. MANCINI, B. TURCHETTA, a cura di, *Etnografia della scrittura*, Roma, Carocci, 2014, pag. 165.

(sovente asimmetrica tra produttori/scrittori e recettori/lettori). L' insieme delle grammatiche della scrittura a disposizione del singolo scrivente è definito "repertorio" »⁸

Dunque «i vari sistemi coerenti di simboli posseduti dallo scrivente possono essere paragonati, con le precisazioni che si diranno, alle varietà linguistiche che formano il repertorio verbale. Analogamente a quanto si dà nell' uso di questo repertorio, anche nello scrivere si sceglierà la varietà scrittoria più adatta all' evento scrittorio. Si ricorderà che ciò cui si riferisce non sono le varietà di lingua scritta (stile formale, stile epistolare, ecc.), bensì le varietà grafiche. Come accade già per le varietà verbali, ma con maggiore precisione, forse anche perché la scrittura è un sistema di comportamenti molto più riflesso, irreggimentato e canalizzato di quanto sia la lingua parlata, le varie culture hanno espresso esse stesse tipologie e nomenclature per indicare le diverse varietà di scritture di cui si servono»⁹.

Benché per l' appunto l' attività dello scrivere sia estremamente disciplinata essa presuppone anche una scelta ed ha la proprietà di essere un luogo anche fortemente ideologico. Questa sua caratteristica però spesso viene trascurata, a favore della natura funzionale che le è propria. In realtà non è raro che alcune modifiche all' interno di sistemi scrittori siano dipese non solamente da criteri di funzionalità ma anche dall' immagine che il sistema desidera proiettare, e attraverso di lui lo scrivente che sceglie di utilizzare quel detto repertorio.

Quindi gli studi si sono concentrati, sia in ambito etnografico che paleografico, su quella che è la "funzione" della scrittura, sia a livello pratico che ideologico, e «argomento più complesso e più proficuo ai fini di uno studio complessivo della "funzione" della scrittura in un determinato ambito sociale è dunque quello non tanto della identificazione in sé delle scritture elementari di base, quanto del rapporto

⁸M. MANCINI, *Le pratiche del segno: introduzione all'etnografia della scrittura*, in M. Mancini, B. Turchetta, a cura di, *Etnografia della scrittura*, Roma, Carocci, 2014. pag. 28.

⁹G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, UTET, pag. 75-76.

reciproco che le lega agli altri tipi grafici in uso o della diversità che da essi la separa»¹⁰ o del perché viene utilizzato o financo scelto un tipo grafico piuttosto di un altro, ossia, come si è detto all' inizio, sui legami invisibili che legano gli uomini all' interno della società.

Pertanto «nella costruzione di una teoria della scrittura il metodo da seguire è forse quello, ovvio, di partire dal minimo elemento possibile tra quelli in gioco e di allargare poi la costruzione a cerchi concentrici inglobando via via»¹¹, quindi di volta in volta considerando la funzione della scrittura in determinati ambiti, siano essi cronologici, sociali e territoriali, e dunque analizzando il suo rapporto con la società e la cultura.

Per far questo, all' interno della presente tesi, è stato preso in considerazione un periodo in particolare, il XV secolo; questo perché «uno dei periodi maggiormente significativi dei rapporti intercorrenti tra scrittura e cultura fu quello dell' Umanesimo in Italia, dove appunto tra XIV e XV secolo il condizionamento esercitato dagli orientamenti della nuova civiltà culturale sui problemi formali della scrittura fu particolarmente esplicito e conseguì risultati duraturi»¹². Questo è il secolo d' avvio del Rinascimento, un periodo di rifioritura, ma soprattutto di trasformazioni durevoli, «in contrasto con le varie “rinascenze” medievali, questo Rinascimento consisté in quel che i biologi chiamerebbero cambiamento di trasformazione come opposto ai cambiamenti di evoluzione: un cambiamento, cioè,

¹⁰ A. PETRUCCI, *Funzione della scrittura e terminologia paleografica*, in *Palaeographica, diplomatica et archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979, pag. 26.

¹¹ G.R. CARDONA, *Per una teoria integrata della scrittura*, in A. PETRUCCI, A. BARTOLI LANGELI, *ALFABETISMO e cultura scritta nella storia della società italiana, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977*, Perugia, Università degli studi, 1978, pag. 58-59.

¹² A. PETRUCCI, *Scrittura e cultura nell'umanesimo italiano*, in *Cultura e scuola*, n. 10, Torino, Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, aprile-giugno 1964, pag.5. Sull'argomento segnalò anche: A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno: Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Italia medioevale e umanistica*, n. 12, Padova: Editrice Antenore, 1969, A. PETRUCCI, a cura di, *Libri, editori e pubblico nell' Europa moderna*, Roma, Laterza, 1977, A. PETRUCCI, a cura di, *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979, A. PETRUCCI, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il libro e il testo, Atti del convegno internazionale, Urbino 20-23 settembre 1982*, a cura di C. QUESTA, R. RAFFAELLI, URBINO, Università degli Studi di Urbino, 1984.

improvviso e permanente»¹³.

È opportuno tuttavia premettere che «ogni ricerca che voglia studiare i rapporti fra cultura scritta e società debbano comunque essere posti due elementi [...] e sono: 1) la diffusione sociale della scrittura, intesa genericamente come pura e semplice capacità di scrivere anche al più basso livello, cioè come percentuale numerica degli individui che in ciascuna comunità sono in grado di adoperare attivamente i segni dell' alfabeto [...]; 2) la funzione che la scrittura in sé considerata assolve nell' ambito di ciascuna società organizzata e che ciascun tipo o prodotto grafico assolve a sua volta nell' ambito del singolo ambiente culturale che lo produce e lo adopera; da cui deriva (o può derivare) il grado di prestigio sociale degli scriventi (o meglio dei capaci di scrivere) nella gerarchia sociale»¹⁴.

Ed è proprio per la fondamentale importanza che riveste il ruolo dello scrivente nella gerarchia sociale che sono stati scelti gli artisti, poiché essi avevano accesso e si muovevano all' interno della società attraversandone trasversalmente diversi strati, dovendosi confrontare da una parte con l'élite rappresentata dai committenti, e dall' altra con il pubblico, ossia la componente popolare¹⁵.

Venendo poi da background diversi e viaggiando molto essi arrivano a conoscere ogni livello della società assorbendo elementi sia dalle classi sociali superiori che inferiori, incamerando ogni cosa con cui vengono a contatto, arrivando così a rispecchiare la società.

Tutto ciò traspare dalle loro scritture poiché gli artisti, ancora più che altri scriventi, e per loro stessa natura, investono la scrittura di un forte valore

¹³ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013, pag. 191.

¹⁴ A. PETRUCCI, *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi – materiali – quesiti*, in A. PETRUCCI, A. BARTOLI LANGELI, *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977*, Perugia, Università degli studi, 1978, pag. 452.

¹⁵ Sul rapporto tra arte e società si rimanda in particolare ai fondamentali lavori di E. H. GOMBRICH: *Arte e Progresso*, Roma, Laterza, 2007 e *Norma e forma. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1963 e a M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

rappresentativo. «Il rapporto tra scrittura e arte, o meglio tra l' artista e la scrittura del suo tempo è un tema tanto affascinante quanto complesso e variegato che può essere affrontato da diversi punti di vista, spesso tra loro correlati e con diversi strumenti critici; per lo storico della scrittura, o meglio per chi si occupa di storia dello scrivere e degli scriventi, [...] la fonte privilegiata per scavare nella personalità degli artisti, per cercare di chiarirne la dimensione culturale e lo statuto sociale non saranno ovviamente tavole e tele, statue o affreschi ma lettere, appunti, ricordi e qualsiasi altro testo vergato dalla loro mano, insomma, come per qualsiasi laico alfabetizzato, sarà la scrittura usuale utilizzata per scopi comunicativi, amministrativi, fiscali, e anche almeno dalla seconda metà del Quattrocento in avanti, per redigere testi di carattere tecnico e teorico, a essere indagata e analizzata. [...] Vale la pena di rilevare, infatti, che le caratteristiche delle fonti utilizzate [...] permettono spesso di seguire l' evolversi di una mano nel corso degli anni, di verificare, per esempio, se il crescere della considerazione sociale, la fama raggiunta, le committenze importanti si accompagnano a un cambiamento di tipologia grafica [...], oppure [...] resta immutata, quasi un tratto fisiognomico»¹⁶.

È opportuno tuttavia chiarire che, in questa sede, con il termine artista, si intende l' *artifex*, ossia colui che fa parte del mondo delle arti figurative e meccaniche, escludendo quindi le arti liberali, ossia colui che compie un' attività pratica volta alla produzione di un oggetto o di una struttura concreta, perciò si parla di pittori, scultori, orafi, architetti, ma anche gli appartenenti alle arti minori, come i falegnami, i sarti, gli ebanisti ecc.

Una volta definito l' ambito cronologico e quello sociale, la scelta dell' ambito territoriale è ricaduta su Roma; questo perché il XV secolo, con il ritorno della curia, fu per la Città dei Papi «un periodo che, sebbene distante dagli

¹⁶ L. MIGLIO, *Un progetto ereditato, la scrittura e l'arte. Autografi d'artisti tra Medioevo e Rinascimento*, in N. CANNATA e M. SIGNORINI, a cura di, *Scrivere, leggere, conservare: a colloquio con Armando Petrucci*, Roma, Società filologica romana, 2014, pag. 41-42, 45.

splendori del Cinquecento dei Raffaello e Michelangelo, ha offerto alla nuova temperie artistica l'opportunità di una vetrina unica al mondo, e le ha consentito di arricchirsi con i canoni estetici della religiosità e della sacralità propri della sede del papato, cuore della cristianità, gettando così le basi per la nuova nascita dell'urbe come vera e riconosciuta capitale dello Stato della Chiesa. [...] Una realtà che agli albori del Quattrocento si mostrava ancora sfuggente, perché in pieno divenire, travagliata dai mutamenti che l'avrebbero vista, nell'arco di un secolo, passare da piccolo comune in balia di "bovattieri" e di rissose famiglie nobiliari a città rinascimentale per eccellenza, completamente rinnovata, anche urbanisticamente, quale sede del papato. La città, che di per sé stessa, è simbolo riconosciuto di una civiltà, proprio nel XV secolo riannoda le fila della propria storia già allora millenaria, per riconquistare quel ruolo centrale che aveva avuto per centinaia di secoli e che sembrava aver perduto a seguito delle tumultuose e ricorrenti guerre e saccheggi che l'avevano attraversata, ma che viceversa sentiva spettarle di diritto sullo scenario internazionale»¹⁷.

In questo secolo Roma fu caratterizzata da una grande fluidità dell' organismo sociale e divenne polo di attrazione per esperti di molti settori, tra i quali anche copisti, editori e in generale chi gravitava intorno al mondo della produzione scrittoria. Infatti la «grande capitale del Rinascimento italiano cominciò a svolgere il suo ruolo di centro di sperimentazione e insieme di luogo di esposizione di ogni possibile elaborazione monumentale della scrittura e di diverse e successive estetiche grafiche, di volta in volta adattate o inserite nel contesto urbano e nelle sue diversificate strutturazioni; un ruolo che avrebbe conservato per secoli, anche se con raggio d' influenza via via decrescente. [...] A Roma la produzione del codice di lusso umanistico toccò allora, forse, i suoi vertici per sontuosità di mezzi profusi e per attenta ricerca di solennità; e ciò avvenne in concomitanza, più che in contrasto,

¹⁷ M. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, a cura di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, pag. 3.

con l' introduzione della stampa a caratteri mobili e con la prima produzione italiana di libri»¹⁸. Questo fece di Roma un grande laboratorio culturale nel quale si scontrarono diverse forme scritte, quelle ereditate dal Medioevo e quelle scritte “create” dagli umanisti che finiranno poi nell' utilizzo della stampa, e attraverso di quello fino a noi.

Dunque sono stati presi in esame solamente coloro che in questo momento si trovarono a soggiornare a Roma per un lasso di tempo più o meno lungo, d'altra parte «il rapporto fra scrittura e città riveste fondamentale importanza per lo storico della cultura scritta»¹⁹.

Gli studi ampi e sfaccettati riguardanti la rinascita della Città Eterna hanno permesso di delineare molto attentamente quella che è la società romana e la componente artistica, tuttavia non è stato preso in particolare considerazione l'aspetto paleografico, partendo da un approccio tecnico e passando principalmente ad uno antropologico, senza dimenticare le valenze sociologiche che sono proprie della disciplina.

Il Quattrocento a Roma è un periodo estremamente peculiare e affascinante poiché si tratta di un secolo di per sé di passaggio, in una città che viveva, grazie al ritorno della corte pontificia, un senso di mutamento profondo²⁰. La fine dello scisma segna infatti il momento di passaggio tra il passato medievale e la rinascenza. La città, seppure qualche anno in ritardo rispetto alle altre corti, viene reintegrata nei grandi circuiti internazionali di diffusione del sapere e della cultura, e la società romana torna ad avere un'ottica internazionale, divenendo infine una calamita per tutta l'Europa. «Arnold Esch afferma che la Roma papale è “produttiva” [...]. Il mercato romano [...] era avviato a essere riorganizzato e a essere inserito, a partire

¹⁸ A. PETRUCCI *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, pag. 25.

¹⁹ A. PETRUCCI, C. ROMEO, *Scriptores in urbibus*, Bologna, Mulino, 1992, pag. 58.

²⁰ A tale riguardo segnalo M. MIGLIO, *Scritture, scrittori e storia, 2, Città e corte a Roma nel Quattrocento*, Manziana, Vecchiarelli, 1993.

dagli ultimi decenni del Trecento, ad opera dei nuovi gruppi curiali giunti in città dopo la fase avignonese, in un sistema integrato [...] Certamente lo sviluppo quattrocentesco era legato ai movimenti della Curia, ma ciò non implicava una passività, perché rappresentava una situazione comune a tante città italiane rinascimentali che utilizzavano la rendita, che scaturiva dalle opportunità politiche, per sviluppare la loro capacità di produrre e di consumare»²¹

Di conseguenza, a Roma, nel Quattrocento si concentrano diverse componenti della compagine artistica italiana ed estera.

Concentrando la propria analisi su quella particolare tipologia di scrittura che sono le scritture d'artista finora ci si è interessati ad essa principalmente con i seguenti obiettivi: lo studio delle firme esposte²² come strumento utile ai fini dell'attribuzione, come dimostrazione dell'autocoscienza dell'autore, del suo desiderio di uscire dall'anonimato, e come strumento per l'analisi delle circostanze relative all'esecuzione dell'opera (committenza, tecniche, costi, professionalità, ecc.). In quest'ultimo caso non è tanto la scrittura ad interessare quanto le informazioni contenute nei documenti, testimonianza delle abitudini di quel secolo, ed è proprio in questa prospettiva di studio che il più delle volte si omette di specificare quando si tratta di autografica e quando no. Per questa ragione ai miei fini tralascerò l'aspetto delle firme e delle scritture esposte²³ concentrandomi sulle scritture dei contesti documentari e manoscritti dove è accertabile l'autografia ed è possibile analizzarle utilizzando gli strumenti della disciplina paleografica in quanto

²¹I. AIT, D. STRANGIO, *Turisti per...ventura. L'attività alberghiera a Roma nel Rinascimento*, in «Storia del Turismo. Le imprese», 8, Milano, 2011, pag. 14-15.

²²Un esempio per tutti «la classe di oggetti forse percentualmente più firmati nel Medioevo, che è la meno indagata e la più sorprendente: le campane, che, ancora in via di censimento, nel Senese sono già più di sessanta, per lo più inedite» (M. M. DONATO, *Presentazione*, in *Opera Nomina Historie*, 1, Rivista online, 2009).

²³Sulle scritture esposte segnalo in particolare la pubblicazione a cura di A. Bartoli Langeli *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona* (Brescia, Grafo, 1995) e quella a cura di C. Ciociola *“Visibile parlare”: Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Napoli, ESI, 1997).

tali.

Per quanto riguarda l'analisi degli studi finora portati avanti in merito alla documentazione di argomento artistico dunque si è potuto appurare che gli autografi degli artisti vengono principalmente studiati come fonti storico-artistiche e sono per lo più inseriti in repertori che raccolgono in maniera generale la documentazione relativa all'arte. Per questa ragione è bene chiarire ulteriormente la differenza tra autografia d'artista, ovvero la sua scrittura d'uso, e la firma d'artista²⁴, intesa genericamente come iscrizione che contiene informazioni sulla paternità dell'opera cui è apposta, che non lascia informazioni analizzabili a livello paleografico e che non sono caratterizzate per lo più da alcuna personalizzazione. È fondamentale sottolineare questa differenza prima di tutto perché solo lo studio delle grafie può essere oggetto di indagine paleografica e poi perché, diversamente da quello delle firme, tale studio non può che partire dal tardo medioevo, non solo perché solamente in questo periodo l'artista raggiunge un buon livello di alfabetizzazione, ma anche perché non prima di allora egli raggiunge un grado di consapevolezza intellettuale tale da desiderare di lasciare traccia di sé sia attraverso l'arte che attraverso la sua scrittura. Non che mancasse all'*artifex* medievale uno spirito di autocoscienza: lungo il Medioevo «non mancano immagini in cui l'artista medievale si è raffigurato intento al lavoro, nell'atto di presentare la propria opera, o prosternato in preghiera. Rappresentare la propria immagine non aveva un unico senso: se la ricerca della fama, il desiderio di essere riconosciuto potevano giocare un ruolo, l'introdurre in un

²⁴ A tale riguardo segnalo N. Hegener, *Künstler signaturen von der antike bis zur Gegenwart. Artist's signatures from antiquity to the present* (Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013) e in particolare l'opera portata avanti da Maria Monica Donato, ossia la creazione del *corpus*-repertorio *Opere firmate dell'arte italiana/Medioevo*, al quale si è affiancata la rivista online *Opera Nomina Historie*, giornale di cultura artistica fondato nel 2009 e diverse pubblicazioni. Da uno di queste cito quanto segue «Trovo stimolante a questo proposito riflettere sul significato che il termine "firma" ha nella lingua tedesca, nel senso proprio di impresa, e mi pare che piuttosto in questo senso possa spiegarsi [...] l'apposizione di un nome, [...] che alla fine diviene marchio di fabbrica di un atelier [...] diviene proprio per questo garanzia, sotto l'aspetto formale, di una qualità che alla fine è anche vanto per chi ha promosso l'opera» (S. LOMARTIRE, *Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni*, in M. M. DONATO, a cura di, *L'Artista Medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, p. 279.).

certo contesto la propria persona accanto a scene e personaggi sacri apriva una via alla salvezza»²⁵; l'autocoscienza però si manifestava solo in relazione al proprio lavoro, o tutt'al più al sacro, ed entro questi confini rimaneva, relegando l'artista nel suo ambito e non permettendogli di avere una concreta interazione con il resto della società. Solo con l'arrivo del secolo XV si manifesta una crescente coscienza dell'aspetto intellettuale dell'operare artistico, portando sullo stesso piano le arti liberali e quelle figurative e permettendo quindi a chi era impiegato in queste ultime di relazionarsi da pari a pari con i letterati e con i mecenati.

In questo senso dunque la prospettiva paleografica può fornire un contributo importante, come già detto analizzando la scrittura in un ambito specifico, ossia la componente artistica nella Roma del Quattrocento, e le discipline paleografiche divengono uno strumento utile per la ricerca poiché, partendo dalla scrittura ma guardando allo scrivente, da esso è possibile risalire alla società in cui egli si muove e al rapporto tra società e cultura.

Un proposito di questo genere si rivela estremamente impegnativo e certamente la presente ricerca non pretende di raggiungere obiettivi così ambiziosi, che però vengono tenuti come punti di riferimento ideali. Certamente con questa tesi si fornisce un primo contributo alla costituzione di un *corpus* documentario che raccolga attestazioni dell'autografia di artisti operanti a Roma nel primo Rinascimento.

Procedendo quindi alla ricerca dei documenti si è operato seguendo due strade parallele: ricavando informazioni dalla documentazione menzionata nelle pubblicazioni di settore e dall'altra avviando uno spoglio sistematico degli inventari dei fondi archivistici, selezionati sulla base della letteratura, sull'analisi delle

²⁵ E. CASTELNUOVO, a cura di, *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma, Laterza, 2004, pag. XV.

committenze²⁶ e studiando i mezzi di corredo dei singoli archivi, anch'essi selezionati secondo i medesimi criteri, al fine di escludere ciò che per argomento o per epoca non poteva contenere materiale utile alla ricerca. Gli inventari considerati sono stati i seguenti.

Dunque seguendo questo criterio sono stati consultati gli inventari relativi e conseguentemente consultato materiale conservato nei seguenti fondi:

Nell'ASV:

- Camera Apostolica (schedario Garampi²⁷ cronologico vol. 100, 101 / schedario Garampi miscellanea vol. I 85, II 125/ schedario cronologico Sella vol. 1-19, inventario alfabetico vol. 158-167)
- *Instrumenta Miscellanea* (blocchetti 4-27²⁸)

Nell'ASR:

- Confraternita della S.S. Annunziata (inv. 24²⁹, 60/103)
- Confraternita S. Caterina della Rosa o dei Funari (inv. 62)
- Ospedale SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum* (54³⁰, 54bis, 60/136)
- Miscellanea artisti (inv. 266)
- Università di Arti e Mestieri (inv. 93b)
- Miscellanea Famiglie (inv. 104/I-XXII)
- Acquisti e doni (inv. 354)

²⁶ Seguire la strada delle committenze significa seguire la strada stessa della produzione artistica e dunque della produzione documentaria ad essa legata, dunque si è proceduto ad identificare committenti ed opere d'arte, e a ricercare negli archivi la documentazione relativa. Tuttavia questa strada si è rivelata poco fertile di materiale autografo.

²⁷ Frutto dell'iniziativa di Giuseppe Garampi (Prefetto dell'Archivio dal 1751 al 1772). Esso costituisce ancora oggi l'unico Indice Generale per nomi e per materie della documentazione presente nell'Archivio Segreto Vaticano fin quasi a tutto il XVIII secolo

²⁸ In particolare, il documento analizzato nella presente tesi è indicato nel blocchetto 27

²⁹ In particolare, il documento analizzato nella presente tesi è indicato nel volume 24

³⁰ In particolare, il documento analizzato nella presente tesi è indicato nel volume 54

- Collegio dei Notai Capitolini (inv. 1, 8, 9)
- Miscellanea Notarile (inv. 350)
- Trenta Notai Capitolini (inv. 1)
- Camerale I (inv. 112/1-40)
- Camerale II (inv. 113/1-40)
- Camerale III (inv. 114/I-II)

Nell'Archivio Capitolino:

- Notarile Generale Urbano (inv. 115)
- Camera Capitolina (inv. 1-31, 34/1-2,
- Famiglie Miscellanea (inv. 173/3)
- Orsini (inv. 134³¹)

Nell'Archivio di Stato di Firenze:

- Mediceo Avanti il Principato

Nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si è esaminato il materiale presente nella Fototeca nella quale sono raccolte riproduzioni di tavole in esso conservate ma anche quelle di altri enti italiani ed esteri.

Sempre sulla base delle notizie ricavate dall'edito e grazie agli strumenti di corredo (inventari, indici, guide ecc.) si è consultato anche materiale conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, nell'Archivio di Stato di Siena, nell'Archivio di Stato di Mantova e materiale riprodotto appartenente alla Biblioteca dell'Istituto di Francia a Parigi e alla Pierpont Morgan Library di New York.

³¹ In questo inventario è indicato il documento analizzato nella presente tesi

Dai fondi selezionati ovviamente non è stato possibile ricavare notizie immediate relative all'autografia dunque la conseguente consultazione diretta del materiale estrapolato da inventari e indici si è rivelata, per la maggior parte dei casi, deludente. Inoltre in alcuni casi il documento è d'argomento artistico ma i dati riguardanti l'identità dello scrivente sono troppo pochi per identificarlo come *artifex*, molte infatti erano le figure coinvolte nella nascita di un'opera d'arte e non tutte erano artisti.

Questo è il motivo per cui il *corpus* costituito al termine dello spoglio archivistico è risultato, tutto sommato, piuttosto discreto. Tuttavia si possono segnalare alcuni casi fortuiti, come per esempio il rinvenimento del contratto di di mano di Jacopo da Pietrasanta³², al quale sono giunta a seguito dello scrutinio dello schedario cronologico dell'Archivio Segreto Vaticano inventari relativi al fondo *Instrumenta Miscellanea*, selezionato secondo i criteri già dichiarati tra quelli che potevano contenere materiale d'interesse.

Conseguentemente al censimento dunque si è giunti a definire un gruppo di artisti in numero di dodici i quali hanno lasciato una quantità di scrittura adeguatamente ampia da permettere l'analisi paleografica. I loro autografi possono dunque costituire un *corpus* che rappresenti le abitudini grafiche utilizzate dal campione d'interesse.

I dodici artisti i cui autografi si possono prendere in considerazione, ovvero coloro che hanno lasciato scrittura autografa in quantità adeguata da permettere un'analisi paleografica, sono, in ordine cronologico per data di nascita vera o presunta: Giacomo di Maestro Giovanni, orafo senese, Leon Battista Alberti, architetto genovese, Jacopo da Pietrasanta, scultore romano, Fra' Giocondo, architetto veronese, Francesco di Giorgio Martini, architetto senese, Antoniazio Romano, pittore romano, Francesco Pompei, orafo fiorentino, Donato Bramante,

³² ASV, *Instrumenta Miscellanea*, 7310, 1

architetto urbinato, Giuliano da Sangallo, architetto fiorentino, Leonardo da Vinci, pittore toscano, Antonio da Sangallo, architetto fiorentino e Simone del Pollaiuolo detto Il Cronaca, architetto fiorentino. Già da questo primo elenco si nota una notevole presenza di architetti in termini di professione, e di fiorentini in termini di provenienza. Per quanto riguarda le tipologie di fonti esaminate abbiamo un *corpus* formato da tre contratti di committenza, quattro taccuini e 62 carte sparse, sette lettere, quattro opere letterarie. Tra questi particolarmente interessanti sono due contratti di committenza inediti, uno dello scultore Jacopo Da Pietrasanta³³ e l'altro dell'orafo Francesco Pompei³⁴, la lettera dell'orafo Giacomo di Maestro Giovanni³⁵ che, seppur menzionata in un repertorio del secolo XIX, non è stata mai analizzata, e infine i testimoni di Simone del Pollaiuolo poiché, se ampiamente studiate sono le opere architettoniche, non altrettanto lo sono i suoi scritti.

Nell'avviare la tesi tuttavia si è ritenuto opportuno principiare con un inquadramento storico e storico artistico della Roma del XV secolo, questo perché gli avvenimenti storici, ma anche gli usi e costumi della società quattrocentesca, sono utili non solo a inquadrare l'ambiente nel quale gli artisti hanno vissuto ma anche a giustificare i loro spostamenti e alcune scelte artistiche compiute nella loro produzione. Questo è particolarmente vero per coloro che si trovavano invischiati in questioni politiche, sia interne allo stato pontificio, ad esempio antagonismi tra alti prelati e famiglie romane, sia tra la corte papale e i restanti poteri italiani, in particolare Firenze. Un esempio per tutti la diatriba che coinvolse i fratelli Da Sangallo e che li vide fronteggiarsi in due fazioni opposte, da una parte i Borgia, dall'altra Giuliano Della Rovere. D'altra parte è noto come questi artisti fossero incaricati come emissari diplomatici o semplicemente come "merce di scambio" tra potenti, come fu sempre per Giuliano e Antonio da Sangallo inviati dal Magnifico

³³*Ibidem*

³⁴ASR, *Confraternita della S.S. Annunziata*, Vol. 109, cc. 268r., 269r.

³⁵ASS, *Concistoro*, n. 1903, c.48.

alla corte del Moro e a quella di Ferdinando D'Aragona³⁶.

Definito quindi il contesto storico e l'aspetto artistico, è stato possibile delineare le singole personalità dei dodici artisti sopracitati attraverso delle schede monografiche corredate dalle trascrizioni dei documenti e, ove possibile, da immagini. Fatto questo sono stati presi nuovamente in considerazione tutti i dati fino a quel momento desunti e si è passato ad illustrarli all'interno della sezione finale, dedicata alle scritture del *corpus*.

³⁶ Sull'argomento segnalo A. ESCH, *Sul rapporto fra arte ed economia nel Rinascimento italiano*, in A. ESCH, C.L. FROMMEL, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530): atti del convegno, Roma 1990*, Torino, Einaudi, 1995.

I

ROMA NEL QUATTROCENTO

IL QUADRO POLITICO - ISTITUZIONALE

Le vicende che interessarono Roma durante il XV secolo sono ovviamente più che note e largamente studiate. Amplicissimi e variegati sono gli studi relativi all'Italia del Primo Rinascimento e nello specifico quelli relativi a Roma negli ultimi anni hanno avuto particolare fortuna³⁷. Dal commercio, alle caratteristiche della nuova corte pontificia, dall'operato dei papi, alla rivalsa delle famiglie romane, dagli approvvigionamenti per una popolazione in veloce aumento alla rinascita della filiera alberghiera e, infine alla rinascita della cultura e delle arti.

In questa sede dunque mi limiterò solamente a definire le linee generali degli eventi e delle situazioni che caratterizzano Roma e l'Italia nel Quattrocento al fine di delineare il contesto storico in cui gli artisti operarono e scrissero. Fare ciò, come già detto, è fondamentale prima di tutto perché gli eventi storici condizionarono gli spostamenti degli artisti, le committenze e le consistenze documentarie e secondo poi perché per capire il loro vissuto e la loro grafia è indispensabile tenere presente la società di cui facevano parte.

Dal Diario della città di Roma di Stefano Infessura Scribasenato:

«Et come piacque alla Maiestà divina che tutte queste guerre et tribulationi havessero fine, providde alla città de Roma, et volse che queste cose mancassino; li cardinah et moltissimi signori che erano nello conciho providdero, et fecero papa missore Oddo Colonna, lo quale fu dopo chiamato Martino quinto, lo quale quanno fu fatto tutto lo monno se ne allegro, massime la città de Roma, et fecerone granne festa. [...] et per ogni rione si fecero otto giocatori gentilhomini et folli fatto grannissimo honore; et li conservatori et li caporioni con molti cittadini di Roma parecchie sere si givano colle torcia in mano accese, la sera sempre dicendo: «viva papa Martino, viva papa Martino». Et gionto che fu papa Martino, volle administrare giustitia, perchè Roma stava molto scorretta et era piena di ladri, et subito provide a tutte le cose, massime a quelli che rubbavano fuor di Roma, et tutti

³⁷ Fra i tanti segnalo S. DANESI SQUARZINA, *Ricerche sul '400 a Roma. Pittura e architettura*, Roma, Il Bagatto, 1991 e tutti i volumi della rivista "Roma nel Rinascimento"

quelli che rubbavano li poveri romieri che venivano alla perdonanza di Roma [...], per questo la Sua Santità subito provvedde. [...], se rimase papa Martino senza alcun altro impaccio, et manteneo nel suo tempo pace et divitia, et venne lo grano a sòldi quaranta lo rubbio, In tempo suo fu pentato Santo Ioaimi Làteranò, et fece racconciare lo palazzo de Santo Apostolo, dove che esso stette la maiore parte dello riempo suo»³⁸

Ecco quindi qual era la situazione a Roma in quel primo scorcio di XV secolo allorché la corte pontificia fece ritorno nella Città Eterna e, come i recenti e ampi studi hanno sottolineato, tornò ad essere un polo di grandissima attrazione commerciale, politica e culturale.

Ma vediamo quali sono nel dettaglio, seppur sinteticamente, i singoli eventi e i pontefici che hanno governato Roma lungo il XV secolo.

Di fatto lo Stato Pontificio visse nel XV secolo un periodo di profonda crisi e transizione: sul finire del '300 la Chiesa aveva vissuto lo Scisma d'Occidente scatenatosi con il ritorno a Roma del papa e con la conseguente protesta della parte cardinalizia francese, che arrivò ad eleggere un proprio papa. Alle soglie del XV secolo la cristianità aveva infatti due papi, papa Benedetto XIII e papa Gregorio XII: le due curie sperarono di risolvere la diatriba indicando un concilio, svoltosi a Pisa nel 1409 e conclusi con l'elezione di Alessandro V, ma i due antipapi non accettarono

³⁸ O. TOMMASINI, a cura di, *Diario della città di Roma di Stefano Infessura Scribasenato*, in *Fonti per la Storia d'Italia*, V, Roma, Forzani e Co, 1890, pp. 22-25. Stefano Infessura nasce a Roma nel 1440 in un'agiata famiglia romana e muore sempre a Roma in data incerta ma sicuramente entro il 1500. Egli era *legum doctor* presso la corte papale e a lui dobbiamo la scrittura di una fonte fondamentale per il Quattrocento Romano, un Diario che va dal 1294 al 1494 e che racconta in maniera più o meno aneddotica, le vicende avvenute a Roma e nei dintorni in ben due secoli di storia. «Scritto con l'acume del giurista e il cuore del romano, il Diario avvince per la sua specifica mescolanza di informazione precisa e spontanea passionalità. L'Infessura è volentieri citato dalla storiografia non solo perché non esistono quasi altre opere paragonabili, ma perché gli specifici aspetti e problemi della Roma di allora vengono acutamente focalizzati e illustrati [...] Nel Diario si parla poco di quello che è stato lo specifico contributo del Rinascimento: gli manca (come a non pochi altri romani della sua generazione) una più profonda comprensione per l'arte e l'Umanesimo. [...] Eppure egli dà, dall'interno della vita della città, un'immagine di Roma nel Rinascimento che per la sua intensità è imparagonabile». (A. ESCH, *Infessura Stefano*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 62, 2004, pag.351-353).

la decisione e lo dichiararono nullo. Così l'Europa si trovò ad avere ben tre papi.

La situazione si risolse grazie all'iniziativa dell'imperatore Sigismondo che si adoperò per indire un secondo concilio, questa volta a Costanza, nel 1414. I lavori durarono fino al 1417 quando finalmente le diverse parti concordarono sulla necessità di una riconciliazione. Gli antipapi fecero un passo indietro e come unico papa fu eletto Martino V.

Il papato di Martino V tuttavia non poté certo dirsi tranquillo: egli infatti fu costretto a indire ben due concili per poter considerare definitivamente saldata la spaccatura che divideva la Chiesa ormai da quasi un secolo. Il primo fu il Concilio di Pavia-Siena (1423-1424) e poi Basilea, aperto nel 1431 ma di fatto non vissuto da Martino che morì poco prima. Il concilio fu quindi retto dal suo successore, Eugenio IV, che tentò come Martino prima di lui di bloccare le profonde ingerenze del collegio cardinalizio oltre a proporsi come un senato a cui il papa doveva riferirsi prima di prendere qualunque decisione, desiderava soprattutto riformare la Chiesa cattolica e rinsaldare i rapporti con gli stati principi d'Europa e con la Chiesa greca. C'era molto quindi da decidere e il Concilio, spostato a Ferrara nel 1437 e a Firenze nel 1439, si chiuse infine a Roma nel 1445.

Durante questi concili fu chiaro come non mai che teologia e politica non facevano che scontrarsi, sia nel rapporto tra stati sia nel rapporto tra chiese. In questo senso il Concilio di Ferrara-Firenze poté dirsi un successo, riportando sotto l'egida della Chiesa di Roma i territori europei da est a ovest e così portando prestigio alla figura di Eugenio IV. Ma tale riunificazione durò poco e già sotto il suo successore, eletto nel 1447 con il nome di Niccolò V, le spaccature si stavano riaprendo. «Il conciliarismo - ha scritto Jedin - aveva voluto collegare nel concilio la riforma della Chiesa con l'unità della Chiesa. Il secondo scopo era stato raggiunto, il primo no e il papato tornò al principio strettamente monarchico»³⁹.

³⁹ F. GAETA, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). Il nuovo assetto dell'Europa, Storia*

Dal papato di Niccolò V la Chiesa romana entrò quindi in un periodo di relativa stabilità, in cui il papa agiva e veniva considerato alla stregua di un altro principe della cristianità, e non il suo capo. Anche per questa ragione con Niccolò poté dirsi aperta la stagione dei grandi papi umanisti, uomini di cultura e mecenati che molto si adoperarono per dare nuovo lustro a Roma, sede definitiva della curia. In particolare Niccolò può essere considerato il creatore del primo nucleo della Biblioteca Apostolica Vaticana.

A succedere a Niccolò fu nel 1455 Callisto III, che nei suoi tre anni di pontificato si impegnò soprattutto nella battaglia contro l'avanzata dei turchi che nel 1453 avevano preso Costantinopoli. Il suo papato lasciò un'impronta fondamentale perché fece affluire a Roma i suoi consanguinei, in particolare il nipote Rodrigo Borgia, figura fondamentale per il futuro della Penisola.

Alla sua morte, nel 1458, il soglio di Pietro fu occupato da Pio III, al secolo Eneo Silvio Piccolomini, che la storiografia ha riconosciuto come uno dei papi più duttili che la Chiesa abbia mai conosciuto. Prima di divenire pontefice egli seppe destreggiarsi in ogni ruolo che gli veniva assegnato dai precedenti papi e quando toccò a lui si impegnò strenuamente contro i turchi, ma ancora di più profuse le sue energie nella diffusione della cultura arrivando addirittura a fondare una città, Pienza, che verrà in seguito riconosciuta come la città simbolo dell'ideologia umanistica e rinascimentale. Purtroppo però il suo pontificato non fu lungo in quanto, sebbene non si potesse dire vecchio, il suo fisico era già fiaccato quando venne eletto. Lasciava il governo della Chiesa a Paolo II nel 1464.

Il nuovo papa, soprattutto per una volontà autocratica nei confronti del collegio cardinalizio, cercò di concentrarsi soprattutto sulla città di Roma e sul suo governo, considerandola come lo zoccolo duro da cui partire per accentrare e rafforzare il suo potere, ma la sua azione non fu decisiva poiché anche lui morì prematuramente nel

universale dei popoli e delle civiltà. Vol. 9\1, Torino, Utet, 1976. pag. 35.

1471.

Con la morte di Paolo II si aprì per la Chiesa e per Roma un periodo di grande opulenza, originata dalla personalità di Francesco Della Rovere eletto papa con il nome di Sisto IV.

Questo papato fu caratterizzato da un'attività molto energica in diversi campi: una continuata offensiva contro i turchi, un rinnovato fasto per il Giubileo del 1475, la nascita dell'Inquisizione Spagnola, una politica di nepotismo spregiudicata che favorì il futuro papa Giuliano della Rovere e il nipote di Sisto Girolamo Riario, il quale ebbe un ruolo di primo piano nelle vicende romane. Ma più di ogni altra cosa Sisto IV, sebbene non possa essere considerato un ottimo papa dal punto di vista della riforma della Chiesa, anzi agevolandone il processo di secolarizzazione, può, a buon diritto, essere ritenuto uno dei più grandi mecenati e protettori delle arti che la storia ricordi. Roma di fatto rinacque sotto di lui⁴⁰, uscendo definitivamente del Medioevo e diventando una città foriera di cultura e innovazione come erano ormai già da qualche decennio le altre signorie italiane.

Suo successore fu papa Innocenzo VIII nel 1484. Egli avrebbe dovuto essere solamente un papa di transizione eletto da un Conclave che non sapeva decidersi tra Rodrigo Borgia e Giuliano della Rovere ma fu invece un papa con una certa dose di tenacia. Intervenne infatti personalmente in molte questioni relative ad altri territori italiani, ma la sua azione non fu mai decisiva e quello che fece di fatto Innocenzo fu aprire la strada al suo successore, Alessandro VI Borgia.

In questo periodo in cui lo Stato Pontificio ritrovava finalmente la coesione in un solo papa, l'Italia, invece, viveva un'estrema frammentazione territoriale. Il Quattrocento fu il secolo in cui si formarono alcuni stati regionali, i quali però, nel tentativo di ottenere ognuno l'egemonia sull'altro, di fatto si immobilizzarono a

⁴⁰ A tale riguardo segnalo M. MIGLIO, *Un Pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484): atti del convegno, Roma, 3-7 dicembre 1984*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1986.

vicenda, creando un equilibrio precario e destinato ad indebolire tutta la Penisola.

La situazione era instabile perché questi regimi regionali si fondavano non su una politica di dominio ben articolata, ma sul carisma e sulle capacità di governo di un solo leader, morto il quale spesso si ripiombava in un periodo di sconvolgimenti a raggio più o meno ampio.

Nella corso del secolo le principali entità territoriali, oltre allo Stato Pontificio, erano tre. A Nord, il ducato milanese, dove il potere inizialmente in mano ai Visconti, personalità poco incisive, passò in quelle più capaci di Ludovico Sforza. Al centro, Firenze stava vedendo l'ascesa dei Medici, che divennero in quel periodo signore *de facto* della città. A sud, il regno di Napoli, vedeva finalmente la fine della diatriba tra Angiò ed Aragona, conclusasi con la vittoria di questi ultimi, che riunirono il reame napoletano con il Regno di Sicilia e instaurarono il loro dominio su tutto il meridione. Nel resto della penisola, a parte le signorie autonome dell'Italia centrale, che stavano vivevano periodo di relativa pace e prosperità, l'altra grande realtà territoriale era costituita dalla città di Venezia, forse l'unico vero "stato" italiano del primo Rinascimento.

I rapporti che intercorrevano tra queste varie entità erano tendenzialmente tesi, ma regolati, seppur forzatamente dagli accordi presi nella pace di Lodi in cui ogni stato, volente o nolente, riconosceva i possessi dell'altro fondando una Lega basata sull'asse Roma-Firenze-Napoli che avrebbe dovuto mantenere questo *status*, ma che di fatto, in quanto basata su l'accordo tra grandi personalità, non era certo stabile.

All'interno di questo sistema Roma e lo Stato Pontificio si troveranno a fare da cuscinetto tra i vari regni e signorie, a causa, come in passato, della sua centralità geografica e del suo ritrovato prestigio. Roma e il papato erano visti come un punto di riferimento e per questa ragione sia la città che il papa non potevano evitare di interfacciarsi con gli altri territorio della penisola.

Infatti, come possiamo dedurre dalla promulgazione della legislazione sistina, «se [...] fu realmente il re di Napoli a sensibilizzare il papa sull'opportunità di introdurre sostanziali variazioni nell'aspetto fisico della città bisognerà concludere che, per un certo verso, [...] soltanto dopo il contatto diretto con le idee ormai mature in altre realtà cittadine italiane la politica urbana sistina compie un giro di boa. Vale a dire, è il confronto con l'esterno, molto più avanzato, il fattore che fa scattare a Roma l'urgenza di rompere in maniera radicale con il passato e di promuovere la trasformazione della dimensione fisica della città»⁴¹.

A sua volta questa trasformazione, caratterizzata dalla rinascita della cultura e dalla ricerca di una connessione con l'antichità romana, attirò presso la corte papale grandi personaggi che collaborarono alla diffusione di una nuova e grande idea di Roma. portando a Roma un massiccio numero di cortigiani e manovalanza, anche provenienti dalle zone d'origine del papa eletto. Questo aspetto, più di altri, coinvolgerà in prima persona gli artisti, utilizzati, come già detto, in alcuni casi come ambasciatori in altri come “merce di scambio” per conquistare le simpatie e il favore di un altro sovrano.

Tale stato delle cose sarà tuttavia sconvolto sul finire del secolo.

Nel 1492 Colombo scopre il Nuovo Mondo, aprendo all'uomo orizzonti inimmaginabili, Alessandro VI Borgia sale al soglio pontificio e Lorenzo il Magnifico, grande mecenate e uomo politico, ago della bilancia degli equilibri italiani, muore nella Villa di Careggi, lasciando un'Italia incerta e vulnerabile davanti alle forze delle nuove potenze europee.

Appena due anni più tardi infatti, nel 1494, le mire espansionistiche del re di Francia Carlo VIII Valois lo spingono a scendere in Italia, con lo scopo di conquistare il Regno di Napoli al quale ambiva in quanto nipote di Maria D'Angiò.

⁴¹ M. VAQUERO PIÑEIRO, *Una città da cambiare: intorno alla legislazione edilizia di Sisto IV*, in F. BENZI, C. CRESCENTINI, a cura di, *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Shakespeare and Company 2, 2000, p. 426.

Riuscì a raggiungere la città in pochi mesi ma l'occupazione fallì costringendolo, dopo la disfatta di Fornovo del 1495, a tornare umiliato in patria dove morì nel 1498.

Questi anni, che videro in Italia la discesa di Carlo VIII e a Roma l'”invasione” spagnola perpetuata dalla famiglia di papa Borgia, si possono considerare l'inizio della fine delle grandi signorie europee. Morto Lorenzo, la stella dei Medici cominciò a brillare di meno e arrivò addirittura a perdere la signoria di Firenze che visse un periodo repubblicano sotto la stella del Savonarola, stella che cadde proprio sotto i colpi del papa che lo scomunicò nel 1497. La restaurazione medicea non riportò comunque la città ai fasti di un tempo, eccettuato un momentaneo periodo di prosperità durante i pontificati medicei. Ludovico Sforza a Milano non resistette alla seconda invasione francese, il re Luigi XII, alleato con Venezia, che ridiscese in Italia e conquistò il ducato che da quel momento fu ceduto a forze straniere. Contemporaneamente anche Napoli cedeva definitivamente all'occupazione spagnola. Nemmeno Rodrigo riuscì nel tentativo di creare uno stato forte che regnasse in tutto il centro Italia e suo figlio Cesare risultò essere, nonostante la personalità carismatica, una meteora che non sopravvisse alla morte del padre avvenuta nel 1503. L'unica forza italiana che resisteva era la Serenissima ma, a parte questa eccezione di fatto l'Italia entrò nel nuovo secolo con la sola prospettiva di essere una “colonia” straniera. Se infatti la campagna del re di Francia non aveva avuto esito felice aprì la strada alle dominazioni straniere che da lì a qualche decennio fecero dell'Italia un mero prolungamento di dei loro domini.

L'arrivo del nuovo secolo e le mire dei sovrani stranieri dunque decreteranno la fine di un periodo di particolare splendore anche per Roma. Il sacco del 1527 perpetrato dalle truppe di Carlo V mise in ginocchio la città pontificia e la portò ad un'involuzione, al ritorno ad un'esistenza “provinciale”. Per questa ragione il Quattrocento rimane per Roma un secolo unico, particolarissimo e ricchissimo di novità, tra le quali per l'appunto la presenza massiccia di artisti che influenzati dagli

eventi della politica italiana e romana, giungevano a Roma per conoscere la città o lavorarci da tutta Italia.

Come gli appariva questa città al loro arrivo? Come si presentavano Roma e la società romana nel Primo Rinascimento?

All'inizio del XV secolo la caratteristica degli stati europei, Italia e stato pontificio compresi, stava nella neonata capacità di creare una società basata sul coinvolgimento di masse di popolazione sempre più numerosa alla vita dello stato, attuato attraverso una maggiore consapevolezza della loro appartenenza ad esso. In Italia, arrivata alla sua fine l'epoca delle grandi realtà comunali, i confini della comunità di appartenenza diventano molto più ampi.

Conseguentemente a questa ritrovata prosperità e cosmopolitismo la compagine sociale si diversifica e acquista nuove sfumature.

La popolazione, che durante il medioevo aveva subito una drastica diminuzione, si avviò durante il secolo ad una netta risalita che, come già accennato, ebbe come effetto un pesante inurbamento. Il settore edilizio subisce un impulso incredibile: c'è necessità di nuovi nuclei abitativi, di restaurare strutture cadenti, di riportare all'antico splendore, con una conseguente grande richiesta di manodopera. L'apertura di svariati cantieri darà alle arti, in particolare all'architettura, un nuovo, forte, impulso e le maestranze accorreranno a Roma consapevoli di trovarvi lavoro. Ciò viene confermato dai documenti ritrovati, non sono solo i grandi artisti che vengono a Roma in questo periodo, ma anche semplici *artifices*, come Francesco Pompei, orafo fiorentino che nella città dei papi svolge la sua attività.

Inoltre in questa fase storica, fatta di tensioni tra le varie entità politiche e tra le famiglie romane, ad aver bisogno di restauri non furono solo le strutture urbane ma anche le numerose fortificazioni disseminate per il territorio italiano e per lo stato pontificio, aspetto che coinvolse particolarmente gli architetti. Molti di loro infatti si

prestarono alla guerra come geni militari, sai per rafforzare o costruire *ex novo* fortezze ma anche per inventare nuovi congegni. In questo periodo, con la progressiva introduzione delle armi da fuoco, fare la guerra diviene sinonimo di progresso scientifico poiché si decide di investire molto nella sperimentazione di mezzi meccanici più raffinati e distruttivi, e la guerra passa dalle mani dell'uomo a quello delle macchine, anche se in principio imperfette.

Ma i committenti non erano solo nobili e signori territoriali. Una serie di elementi: la crescita demografica, lo stato di “guerra fredda”, l'urbanizzazione, portano alla creazione di una borghesia militare e imprenditoriale tenace e capace di guadagnare grosse ricchezze, ma ora al di là del mero arricchimento aspirano a raggiungere una fascia sociale superiore, e le grandi disponibilità economiche diventano un «mezzo per accedere al suo rango, seguirne alcuni modi di vita, dividerne il senso di superiorità e spartire con essa la supremazia»⁴².

Inoltre, in questa nuova fase, anche il clero romano, davanti ai mutamenti incorsi anche in campo religioso, acquista tratti più simili all'aristocrazia. Dai dissesti dello Scisma nacquero tendenze autonomistiche, e i prelati maturano una diversa consapevolezza che li renderà rappresentanti di un ceto ecclesiastico nazionale invece che universale. Questo diverso sentire porterà il clero a essere tra i più raffinati e prodighi mecenati, spinti dal desiderio di glorificare se stessi e dalla competizione tra le famiglie romane di alto rango, dalle quali essi provengono⁴³.

Dunque segno distintivo della società del Quattrocento fu proprio questa eccezionale fluidità dell'organismo sociale. Ora i confini tra una classe e l'altra sono decisamente più labili e gli artisti cavalcheranno l'onda di queste trasformazioni, consapevoli che la loro arte era uno degli strumenti utilizzabili dai committenti per

⁴²R. ROMANO, A. TENENTI, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). La nascita della civiltà moderna, Storia universale dei popoli e delle civiltà*. Vol. 9\2, Torino, Utet, 1972, pp. 14-15.

⁴³Sull'argomento segnalò M. CALVESI, *Le arti in Vaticano*, Milano, Fabbri Editori, 1970 e M. CALVESI, A. CAVALLARO, a cura di, *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma, Il Bagatto, 1985.

elevare il proprio *status symbol*. Abbellire la propria persona o la propria casa con un'opera artistica oppure finanziare un progetto di pubblica utilità si dimostra un ottimo metodo per omologarsi alle classi più altolocate e propagandare se stessi e le proprie idee.

Tuttavia la società italiana e romana del XV secolo fu caratterizzata più di ogni altra cosa da un rinnovamento culturale che portò alla nascita dell'Umanesimo. In questo secolo «i due fenomeni che caratterizzano maggiormente il rinnovamento del sapere occidentale [...] sono da un lato l'Umanesimo e dall'altro l'osservazione scientifica»⁴⁴.

L'Umanesimo, messo in atto dagli uomini di lettere, mette da parte la filosofia scolastica per riallacciarsi ai classici, in maniera a volte estremamente produttiva a volte quasi soffocante, ma questa volontà di unire tradizione e innovazione crea un ambiente inedito, antropocentrico, concentrato sull'idea di Natura e sulla perfezione della forma.

L'attività degli umanisti ebbe grande impeto anche grazie all'interesse dei potenti verso queste nuove tendenze culturali. Anche se in alcuni casi dipendere dalla loro tutela poteva fiaccare lo sforzo immaginifico dei letterati in quanto era richiesta una stretta adesione all'ideologia dei mecenati.

L'osservazione scientifica invece trovò terreno fertile nelle attività degli artigiani e degli artisti, che nelle loro botteghe si fanno veri propugnatori di una nuova scienza, nata dalla pratica. Ci vorrà un certo tempo perché la ricerca scientifica raggiunga una sua autonomia e un valore pari a quello della cultura letteraria ma, quando questo avverrà, lo sfruttamento delle risorse scientifiche sarà sistematico e tragherà l'Europa verso l'era delle rivoluzioni.

E in questo ambiente culturale, in cui si riscopre la classicità, Roma non poteva

⁴⁴ R. ROMANO, A. TENENTI, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). La nascita della civiltà moderna, Storia universale dei popoli e delle civiltà*. Vol. 9\2, Torino, Utet, 1972, pag. 345.

non rinascere. Il recupero dell'antichità classica, fortemente voluto dall'*élite* umanista, non poteva non creare, con rinnovato vigore, un riallaccio con la città eterna che aveva reso e ancora rendeva Roma un punto di riferimento immancabile per chi voleva acquisire autorevolezza.

La città, tornata sede della Curia, seguì le sorti dei vari pontificati e visse quindi periodi alterni di fermento e di relativa stasi ma questi anni rimangono per Roma «quanto mai importanti per una ridefinizione sociale e politica. In questo periodo si compatta e si definisce una classe sociale, non completamente nuova, ma che prende coscienza della propria funzione e che acquisisce la volontà politica di gestione della città [...] che recupera anche il senso, l'orgoglio, la necessità di una memoria storica»⁴⁵.

Tale desiderio veniva espresso anche richiamando in città un numero di intellettuali di alto rango. Essi incrementavano il prestigio della città e le davano risonanza richiamando l'attenzione su Roma, contribuendo a riannodarla con la sua storia millenaria e, grazie ad un fitto intreccio di lettere che quotidianamente ricevevano e spedivano, fungendo da collegamento tra la città dei papi, l'Italia e l'Europa. Ad esempio ci riporta la studiosa C. Bianca «“il mio animo desidera tornare in curia”»: così il 30 novembre 1420, da Londra, Poggio Bracciolini scriveva all'amico Niccolò Niccoli»⁴⁶ segno di quanto i nuovi umanisti anelassero tornare presso la Città Eterna, quanto bramassero tornare a fare parte della sua vita.

Dopo tutto, da sempre, Roma era ammantata di fascino, con il suo passatovecchio di secoli, che si respirava per le strade, il suo essere un “libro di

⁴⁵ M. MIGLIO, *Il progetto culturale nel Quattrocento a Roma. Scelte pontificie e aspirazioni culturali*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, pag. 107.

⁴⁶ C. BIANCA, *Dopo Costanza: classici e umanisti*, in *Alle origini della nuova Roma, Martino V (1417-1431)*, M. CHIABÒ, G. D'ALESSANDRO, P. PIACENTINI, C. RANIERI, a cura di, Roma, Roma nel Rinascimento, 1992, p. 85.

pietra”⁴⁷, un luogo in cui delle rovine vengono descritte da un artista del calibro di Leon Battista Alberti come la cosa più bella della città. In un periodo in cui la mescolanza tra tradizione e innovazione, sublimandosi, diventa la cifra principale del tempo, Roma non poteva non richiamare le folle, non poteva non resuscitare lo spirito dei suoi appartenenti, il popolo romano. Ogni categoria sociale si trova ora unita in questo intento: far rinascere la città. Così è una *Roma instaurata* quella che si trovano davanti gli umanisti che ad essa accorrono, attirati dal mecenatismo dei papi e dei nobili romani. E sotto questo punto di vista infatti «per studiare la cultura artistica di Roma, bisogna tenere presenti alcuni caratteri peculiari che distinguono questa città da tutte le altre e che la rendono in un certo senso unica. Bisogna sottolineare in primo luogo il meccanismo della committenza romana, che è legata alla persona del papa, alla sua famiglia e alle altre famiglie cardinalizie. [...] È chiaro dunque che le committenze artistiche romane facevano capo alcune al papa, altre ai suoi parenti, altre a famiglie diverse dalla sua e talvolta ostili. Conoscere l’origine delle commissioni artistiche a Roma è necessario per comprendere le opere d’arte, che spesso contengono dei significati e dei messaggi ideologici legati alle vicende del Cardinale, del papa e del committente, ma è anche necessario per familiarizzarsi con quella che potremmo definire la “geografia del potere” a Roma»⁴⁸.

Tale *Renovatio* oggi la ritroviamo nella copiosa produzione documentaria, creata da molteplici utenti: notai, ospedali e confraternite⁴⁹, amministrazione

⁴⁷ A tale riguardo segnalò il contributo ricco di memorie tramandate dagli umanisti che risiedettero o semplicemente visitarono Roma in quel periodo di G. LOMBARDI, *La città, libro di pietra, immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza*, in *Alle origini della nuova Roma, Martino V (1417-1431)*, M. CHIABÒ, G. D’ALESSANDRO, P. PIACENTINI, C. RANIERI, a cura di, Roma, Roma nel Rinascimento, 1992, p. 17.

⁴⁸ A. PINELLI, *Roma instaurata: arte del Quattrocento alla corte di papi e cardinali*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1998, p.5.

⁴⁹ Questa tipologia di ente produttore si è confermata come una copiosa sorgente di documentazione, al pari dell’amministrazione pontificia, questo perché, spiega la studiosa Anna Esposito «grazie anche ai materiali di ogni genere in essi confluiti, forniscono, una massa rilevante di informazioni su gruppi sociali, famiglie, singoli personaggi. Essi conservano in primo luogo la documentazione più propriamente attinente alla vita del sodalizio e da esso prodotta [...] ma accanto a questo è possibile imbattersi in materiale di diversa natura e provenienza [...] di cui non sempre è facile stabilire la connessione con la vita della confraternita» (A. ESPOSITO, *La documentazione degli archivi di ospedali e confraternite come fonte per la storia sociale di Roma*,

pontificia, nobiltà e borghesia rampante, guide devozionali per i fastosi giubilei, documenti di approvvigionamenti delle dogane, gabelle e la corrispondenza. Lo studio di questi documenti ci permette di figurarci a distanza di secoli quella che era l'identità di Roma, fatta dalla città stessa, una mescolanza di edifici antichi e moderni, ma anche dal popolo che l'abitava.

Tra i produttori di questa memoria scritta uno in particolare ci restituisce in maniera viva e vibrante questa peculiare identità romana: gli artisti.

Essi si inserivano in questa sfaccettata realtà sotto molteplici livelli, come già detto dovevano relazionarsi con l'alta società composta dalle famiglie romane e dall'alto clero ma anche con il popolo romano, loro pubblico. Tuttavia vi erano profonde differenze nel modo di relazionarsi con la città e la sua società tra chi era originario di Roma chi, come il già citato Leon Battista Alberti era giunto a Roma per desiderio di conoscenza, spinto dalla curiosità intellettuale di conoscere le grandi vestigia dell'antico impero, e chi invece arrivava a Roma perché, come già detto in precedenza, era coinvolto nei meccanismi politici della penisola, come ad esempio Francesco di Giorgio Martini, che effettua viaggi di lavoro in lungo e in largo per tutta Italia proprio seguendo le "rotte" create dai rapporti di amicizia che intercorrevano tra i vari territori.

Da tutto ciò appare chiaro quanto gli artisti fossero dipendenti e condizionati dai mecenati ma questa è anche l'epoca in cui l'arte comincia ad acquisire una propria autonomia ed indipendenza. Da questo momento, soprattutto grazie ai legami tra l'arte e le innovazioni scientifiche che faranno acquisire maggiore fierezza e fiducia nelle proprie capacità, gli artisti cominceranno a prendere possesso dell'atto creativo, dall'ideazione alla realizzazione dell'opera, rafforzando la loro autonomia e

in *Gli atti privati nel tardo Medioevo. Fonti per la storia sociale*, P. BREZZI, E. LEE, a cura di, Roma, Istituto di Studi Romani, 1984, p. 69). Tanto è vero che l'analisi di un archivio di confraternite ha perfino restituito un inedito, il già citato contratto di committenza dell'ora Francesco Pompei.

individualismo.

«Ora l'artista diviene anch'egli un personaggio di corte, a contatto con letterati, matematici, condottieri, politici e così via. [...] Diviene un personaggio ricercato e acclamato. Da questo momento inizia inoltre quell'individualismo che, d'ora in poi, caratterizzerà la storia dell'arte, l'artista non è più un personaggio anonimo, ma affermerà sempre di più la sua individuale personalità, anche attraverso una ricerca stilistica autonoma»⁵⁰

⁵⁰ M. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, a cura di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, pag. 6.

II

COMMITTENZA E DOCUMENTAZIONE ARTISTICA NELLA ROMA DEL XV SECOLO

2.

L'arte a Roma

In Italia nel XV secolo a fare l'arte furono più di ogni altra cosa i grandi committenti.

Proprio per questo a Roma l'arte seguì un percorso peculiare. Qui infatti la storia artistica fu priva di una vera omogeneità in quanto dipendente dall'attività papale, che mutava di intensità e di orientamento con il mutare del successore di Pietro. Inoltre Roma più delle altre città italiane aveva un debito fortissimo nei confronti del suo passato imperiale. Da tutti questi elementi dipenderà la sua unicità e la cifra stessa della rinascita. La presenza della Curia, determinata a porsi come degno avversario delle Signorie del resto d'Italia, e la ritrovata passione per l'antichità classica, con la riscoperta dell'archeologia, portarono in visita a Roma una nutrita parte di quell'amalgama di artisti che girovagava per la penisola, venendo a creare una situazione unica e irripetibile. Infatti «mentre chiama a sé gli artisti più qualificati, Roma offre contemporaneamente loro nuove e importanti esperienze di studio. Il grande patrimonio dell'arte antica diventa l'appassionante attrattiva per tutti coloro che erano contagiati dal clima dell'Umanesimo. Nei primi decenni del secolo i protagonisti dell'Umanesimo fiorentino [...] danno inizio alla tradizione del viaggio a Roma che rimarrà esperienza fondamentale per artisti italiani e stranieri fino al XIX secolo»⁵¹.

Volendo tratteggiare le tendenze artistiche e le volontà di committenza è opportuno intanto premettere che tale discorso può cominciare da Martino V⁵², ossia dalla fine dello Scisma, e benché si affacci sul XVI non può che finire con

⁵¹ A. CAVALLARO, *La pittura rinascimentale a Roma da Martino V ad Alessandro VI (1420-1503)*, Roma, Lithos, 2001, pag. 17.

⁵² Sull'argomento segnalo S. COLONNA, a cura di, *Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo, Saggi di Storia dell'Arte*, Roma, Campisano, 2014.

Alessandro VI, che per vedute e scelte deve essere considerato a pieno titolo un papa del Quattrocento.

Ciò che fecero principalmente i papi del XV secolo, eccetto alcune seppur macroscopiche eccezioni, fu, come già detto, restaurare Roma, riportarla agli antichi fasti, portando avanti «due tipi di interventi diversi, dunque. Da un lato la *restitutio* dell'esistente, il restauro di edifici e infrastrutture, il ripristino di funzioni e diritti. Dall'altra le reali innovazioni»⁵³.

Questo sia per rieducare la popolazione e farla sentire di nuovo parte di una grande e maestosa realtà, insegnandole a curarsene e a non farla ricadere nel degrado (cosa che è possibile dedurre da alcune leggi sulla pulizia delle strade che furono istituite proprio in quel periodo) e sia perché, consapevoli del verificarsi di questa sorta di *Grand Tour ante litteram*, la città doveva rispecchiare quest'idea di grazia e bellezza antica che i viaggiatori, siano essi pellegrini, artisti o grandi signori, si aspettavano di trovare, contribuendo ad accrescerne il prestigio e a ricollocarla nella scacchiera internazionale dopo un secolare abbandono.

Tuttavia per fare questo, ossia ridonare splendore a Roma, i committenti dovettero rivolgersi ad artisti esterni, poiché l'abbandono aveva sclerotizzato la produzione artistica locale e ci sarebbe voluto qualche lustro perché la situazione si riprendesse. A chi rivolgersi dunque? Proprio a quegli artisti che venivano in visita a Roma, in particolare i fiorentini che più di altri sentivano l'impulso di cercare ispirazione ricollegandosi alla romanità classica. Questo perché a Firenze l'arte non aveva conosciuto sosta e quindi la rinascita trovava terreno particolarmente fertile facendo degli artisti fiorentini i punti di partenza per l'arte romana rinascimentale, perlomeno in contesto pittorico. In contesto architettonico, forse perché particolarmente ispirati dalle strutture imperiali, gli artisti, non importa la loro

⁵³ A. MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel Primo Rinascimento romano: Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009, pag. 11.

provenienza, crearono opere uniche, sia in campo religioso che civile, arrivando al contrario a diffondere quella romanità fuori da Roma: un esempio per tutti il Tempio Malatestiano di Rimini progettato da Leon Battista Alberti.

Sia quindi perché chiamati a Roma come restauratori e geni militari per rinforzare le difese della città, sia perché desiderosi di vedere la città, sia perché cominciava a nascere una produzione locale di tutto rispetto, mai prima del XV secolo si era vista in città una tale concentrazione di artisti. Nella città dei papi l'amalgama di artisti trova la sua dimensione naturale, al di fuori del proprio ambiente e all'interno di una realtà estremamente fluida e ancora da definire trova sé stessa. I vari artisti, non importa la loro provenienza o il loro background, si incontrano e scambiano punti di vista, si influenzano, fanno "squadra", uscendo dalla loro dimensione regionale e ripartono da Roma consapevoli che la permanenza nella città li abbia arricchiti, tanto da consentire loro un riverbero nazionale e in alcuni casi internazionale, come nel caso di Fra' Giocondo. Come si vedrà anche nelle schede monografiche molto frequenti furono scambi di idee e creazione di tendenze artistiche tra personalità di diversa provenienza che a Roma si incontravano.

Parlando però delle tendenze artistiche dei papi possiamo dire brevemente quanto segue. I predecessori di Martino V erano ancora molto legati agli ambienti e ai gusti gotici, e presi ancora dalle diatribe dello Scisma non poterono fare molto per la città. Quindi il primo papa ad occuparsi realmente della situazione romana fu Martino V, che si curò principalmente di restaurare Roma, mentre il suo successore Eugenio IV, non altrettanto brillante, non capì la portata innovatrice di alcuni artisti in visita a Roma, del calibro di Leon Battista Alberti, Filarete e Donatello, che però non mancarono, con la loro presenza carismatica, di influenzare gli artisti romani. Ripresa con Niccolò V, la spinta culturale raggiunse livelli senza precedenti; con questo papa Roma cominciò ad assumere l'aspetto rinascimentale seppur continuando a servirsi di maestranze esterne alla città, soprattutto fiorentine ma

anche ombre. Tuttavia Niccolò spinse gli artisti a rinnovarsi, conferendo ai soggetti una nuova dimensione umana. A succedergli fu Callisto II, che purtroppo non continuò l'opera di ammodernamento, benché durante il suo pontificato sia presente a Roma Piero Della Francesca, che molto profondamente influirà sulla produzione pittorica romana. Dopo Callisto, Pio II si preoccupò di riformare l'amministrazione romana e di riportare decoro e pulizia nella città, per questa ragione molti furono i restauri durante il suo pontificato, sebbene non fosse un appassionato di antichità classiche. Fu sotto questo papa che si avviò l'attività del maggiore artista romano del XV secolo, Antoniazio Romano. Prima di lui gli unici artisti romani ad aver lasciato effettiva traccia del loro nome erano stati Antonio da Viterbo e Leonardo da Roma ma Antoniazio fu il primo a creare una vera scuola romana, seppur fortemente influenzata dagli elementi esterni infatti, «a Roma durante il secolo XV la pittura è rappresentata da artisti di varia provenienza, fiorentini, umbri, romagnoli. Antoniazio Romano, seppure ebbe i natali a Roma e vi fu capo di una scuola locale assai fiorente, diffusa anche nel Lazio, compone l'arte sua e dei suoi seguaci con elementi non indigeni»⁵⁴. Alla sua attività, che sarà soprattutto dedicata ad una committenza di media importanza, alle confraternite e istituzioni religiose, tra i principali committenti del XV secolo romano, e alla creazione di immagini votive, si affiancò quella di Melozzo da Forlì, che sebbene non di origine romana troverà a Roma il suo habitat naturale e sarà artista fecondo.

Da un punto di vista artistico il pontificato di Paolo II non lascia nulla di notevole allo studio mentre è con il suo successore, Sisto IV, che si può dire iniziata l'era dei papi mecenati. A lui infatti dobbiamo il merito di avere avviato uno dei più importanti cantieri artistici del Rinascimento, la Cappella Sistina, che vedrà operare sotto le sue volte tutti i massimi artisti che l'Italia poteva offrire. Tre nomi per tutti, Beato Angelico e Perugino e Ghirlandaio. Come sempre la maggioranza sarà

⁵⁴ V. GOLZIO, G. ZANDER, a cura di, *L'arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968, pag. 197.

fiorentina, un modo anche per stringere rapporti più stretti con quella corte appena uscita indenne dalla congiura dei Pazzi. Inoltre dobbiamo a questo papa anche la creazione del ciclo pittorico che ornerà le sale della neonata Biblioteca Apostolica Vaticana. Inoltre sotto il suo pontificato fu costruito per conto del parente Domenico della Rovere quello che oggi è Palazzo Venezia, forse l'esempio più puro di quella che è l'architettura romana del Quattrocento.

Sotto il suo successore, Innocenzo VIII, Roma vede l'arrivo di un'altra grande personalità, Pinturicchio, che diverrà particolarmente caro al papa successivo, Alessandro VI. Questo pittore porterà a Roma un rinnovato gusto realista che imprimerà in tutte le sue opere. Sotto papa Borgia a Roma approda anche un'altra grande famiglia di architetti, prima Antonio e poi Giuliano da Sangallo, artisti di cui il papa lungamente si servirà per opere a scopo difensivo.

Queste quindi a grandi linee le tendenze e i nomi che caratterizzarono la Roma del Quattrocento e sotto di essi tutto un sottobosco di artigiani, di manovalanza più o meno qualificata, di artisti dediti alle arti minori: particolarmente forte per esempio l'enclave degli orafi. Dei più vari livelli i pittori che si dedicavano a committenze private di bassa qualità, legata esclusivamente al contesto della devozione privata, spesso traendo ispirazione dalle miniature. Ancora più indistinta e numerosa la schiera degli artisti che si occupavano della creazione degli apparati processionali e per le feste, spaziando dalle icone per le processioni, di stampo bizantino, alle scenografie che accompagnavano le parate e che tanto. I giubilei di questo secolo, nel costante tentativo di richiamare a Roma più pellegrini, furono occasioni particolarmente ghiotte per questi artisti. I pellegrini di fatto cominciano a affollare di nuovo le strade della città eterna; ce lo testimoniano l'aumento del numero degli alloggi e il loro costo nonché l'aumento delle richieste di derrate alimentari presso le dogane.

Purtroppo però di tutte queste ampie schiere poco sappiamo, se non nella maggior parte dei casi, nomi e qualifiche. «La maggior testimonianza della posizione sociale ed economica dei vari pittori fiorentini, umbri, romani attivi a Roma [...] è data dagli statuti dell'Accademia di S. Luca, istituita il 17 dicembre 1478. [...] secondo alcuni studiosi non sono altro che nuovi regolamenti che sostituiscono gli antichi ordinamenti delle corporazioni medievali dei pittori»⁵⁵.

Analizzando i pagamenti risulta piuttosto chiaro quale enorme differenza di calibro ci potesse essere tra questi artisti e i grandi nomi succitati. Ma è naturale in una realtà sociale così sfaccettata che ci siano differenti sfumature anche, e forse soprattutto, in questo campo. Come si deduce proprio dai pagamenti talvolta a pagare era la *Camera Urbis*; altre volte il denaro arrivava dal patrimonio privato del papa, e qualche volta da entrambe, difficile infatti in alcuni casi capire se la committenza possa dirsi privata o pubblica, e questo non solo per il pontefice. Poteva capitare infatti che anche negli appalti pubblici investissero dei privati, presumibilmente per dimostrare il proprio *status* o più spesso per salvare la propria anima, attraverso dei lasciti testamentari⁵⁶. Differenze che poi si rispecchiavano anche nella divisione dello spazio, ogni categoria d'artista aveva infatti il suo rione.

Anche a livello stilistico vi era una grande varietà, cagionata dalla molteplicità di committenti, sia come categoria che come livello sociale, e di artisti.

Si è già osservato che in questo periodo il numero dei mecenati aumenta considerevolmente e il fatto che diverse categorie, prima non interessate a questo settore, decidano di possedere una o più opere fa sì che la forbice qualitativa della produzione artistica diventi molto ampia. Per altro una varietà di committenti equivale ad una varietà di contenuti, in alcuni casi mutuati dalla nuova cultura laica,

⁵⁵V. FONTANA, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento: Léon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1973, pag. 75.

⁵⁶Sull'argomento segnalò A.M. CORBO, *I legati «pro anima» e il restauro delle chiese a Roma tra la seconda metà del XIV secolo e la prima metà del XV*, Roma, De Luca, 1967.

portando alla perdita del concetto di supremazia di un soggetto su un altro.

Tuttavia, nonostante le notevoli differenze tra le diverse produzioni artistiche, esse hanno comunque alcuni elementi in comune: la conservazione di alcune componenti medievali, uno slancio innovativo che prende ispirazione dal passato classico, maggiori sobrietà, compostezza e senso dell'estetica, un più profondo legame con le discipline scientifiche, matematica e geometria sopra a tutte, e l'obiettivo di creare un sistema armonico. Questo sistema, ordinato e organizzato dalla prospettiva, in alcuni casi arriva alle iperboli dell'utopia. In particolare nel contesto architettonico la tendenza si esaspera ma allo stesso tempo si organizza diventando coerente, ariosa, adatta ad accogliere la vita civile, alla quale così facendo dà, più di ogni altra produzione artistica, un contributo concreto e tangibile, sottolineando come l'architettura sia l'arte per eccellenza della vita associata.

Inoltre i due principali orientamenti stilistici, quello verista, legato al concetto di natura, e quello classicista, legato alla riscoperta dell'antico e alle discipline matematiche, sono accomunati da «un nuovo tipo di modulo figurativo, alla cui base c'è la centralità dell'uomo»⁵⁷, visto o come prodotto della natura o come un semidio chiamato a dominarla, dimostrando come l'arte andasse ormai al di là della mera tecnica per diventare una “fatica di mente”⁵⁸.

Davanti a questa ricchezza qualitativa e pluralità di committenti, gli esecutori materiali dell'opera artistica non possono che essere un amalgama. Alcuni, seppur non fanno parte ancora a pieno titolo del mondo degli intellettuali, non possono più definirsi solo artigiani, e benché altri non facciano altro che rappresentare l'identità

⁵⁷ M. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, a cura di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, pag. 3.

⁵⁸ «L'arte figurativa intesa come “fatica di mente”, contrapposta all'artigianato come prevalente fatica di corpo, in sintesi può essere considerata la formula riassuntiva della riflessione critica [...]. il carattere artigianale di tale presa di posizione non sarà del resto che lo sbocco di tutto un complesso dibattito incentrato su due problemi di fondo: quello del passaggio da *artifex* (cioè artigiano) a intellettuale e quello dell'esigenza di conciliare l'operatività del fare artistico con la pretesa della piena equiparazione delle arti figurative alle cosiddette “arti liberali”» in S. ROSSI, *Arte come fatica di mente*, Roma, Lithos, 2012, p. 11.

dominante senza cercarne una propria, moltissimi sono gli artisti che in questo periodo cercano una propria autonomia creativa. E così da una parte abbiamo personaggi volti verso l'internazionalizzazione e dall'altra ve ne sono di strettamente legati a mode e modelli regionali, agli scopi civili e le motivazioni estetiche, l'amore per il bello, dei committenti e della popolazione, particolarmente amante delle sfarzose feste pubbliche.

Quindi quello che ci si trovava davanti arrivando a Roma nel Quattrocento era un mondo variegato, un microcosmo di persone, idee, arte, impianti e meccanismi che rispecchia la realtà macroscopica del Rinascimento italiano e l'artista non solo è fortemente influenzato dalla società che lo accoglie ma, sotto molto punti di vista, la riflette e rappresenta, nelle proprie azioni e nella propria arte, esprimendone gli stati d'animo e creando così un'emotività collettiva, diventando una fonte che immagazzina l'essenza umana e la restituisce attraverso i secoli grazie a una resa stilistica immediata e concreta.

«Si potrà obiettare che Roma venne “colonizzata” dagli artisti stranieri, [...] ma si dovrà convenire che Roma non era mai stata strettamente “romana”, e che essa ha sempre accolto una moltitudine di genti [...]. Letterati, artisti, scultori, architetti “alla scoperta dell'antico” finirono per convergere nel suggestivo scenario rappresentato dalla Roma quattrocentesca. [...] Diventarono più “romani” degli abitanti dell'Urbe, arrivando a coglierne e a interpretare lo spirito, i costumi, la grandiosità, la cultura e l'arte che poi divennero parte essenziale della loro formazione, crescita e produzione artistiche»⁵⁹.

⁵⁹ M. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, a cura di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008, pag. 5-6.

2.

La documentazione artistica

Nella retorica rinascimentale l'arte europea aveva visto durante i secoli del Medioevo una certa uniformità. Per questa ragione gli esecutori di tali prodotti potevano essere in massima parte artigiani e bottegai semianalfabeti, i quali non facevano altro che seguire le direttive del committente e le "mode" in auge, una massa numerosa e senza nome ma tutto sommato omogenea, dalla quale solamente in pochi riuscirono ad innalzarsi. Ma in realtà ciò che veramente accadde nel passaggio tra Medioevo e Rinascimento fu un cambio di funzionalità dell'arte, legato soprattutto all'affrancamento dalla religione, nonché dell'atteggiamento estetico, che diviene moderno. A tale riguardo rimando a O. CHRISTIN nel suo articolo *I protestanti e le immagini*⁶⁰.

Indubbiamente nell'Italia del Rinascimento, quando l'artista aspira al ruolo di intellettuale, acquistando maggiore personalità e desiderio di lasciarne maggiore traccia, la produzione documentaria ad essi collegata aumenta esponenzialmente. Come osserva Castelnuovo «l'arte medievale, ricchissima di opere d'arte, non è altrettanto fittamente scandita dai nomi dei loro autori come avverrà dal Quattrocento in poi»⁶¹.

Gli studiosi i cui contributi sono fondamentali per lo studio di questa tematica sono sostanzialmente tre: il già ampiamente citato Eugène Müntz⁶², Antonino

⁶⁰ O. CHRISTIN, *I protestanti e le immagini*, in *Arti e storia nel Medioevo*, E. CASTELNUOVO, G. SERGI, a cura di, Vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Milano, Einaudi, 2004, pp. 93-115. A tale riguardo segnalo anche H. L. KESSLER, *Seeing Medieval Art (Rethinking the Middle Ages)*, Toronto, University of Toronto Press, 2004 e G. DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire*, 2, Parigi, Les Éditions de Minuit, 2010.

⁶¹ E. CASTELNUOVO, a cura di, *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma, Laterza, 2004, pag. X.

⁶² E. MÜNTZ, *Les arts a la cour des papes pendant le XV et le XVI siecle*, I-IV, Parigi, 1878-1898.

Bertolotti⁶³ e Anna Maria Corbo⁶⁴.

Gli studi di Müntz, risalenti alla fine del XIX secolo, ancora validissimi, sono relativi esclusivamente alle committenze papali, ma nell'ambito sono estremamente puntuali e completi tanto da essere ancora punto di riferimento imprescindibile. L'opera di Bertolotti, anch'essa di fine Ottocento, invece prende in considerazione uno spettro più ampio di committenze ma separa gli artisti per provenienza geografica, vanificando la possibilità di fare confronti, tuttavia lo spoglio di quanto da lui pubblicato resta una tappa obbligata nel percorso di ricerca. Gli scritti di Anna Maria Corbo, ben più recenti, ossia dipanatisi tra gli anni sessanta e novanta del secolo scorso, hanno messo finalmente l'accento su uno spettro più ampio di tipologie di artisti, ma tralasciando la grande committenza. Ciò però che accomuna tutti questi lavori è l'assenza di una netta distinzione tra documentazione indiretta e diretta, ossia quella effettivamente di mano autografa, che ad una più attenta analisi si rivela infatti fortemente minoritaria rispetto al primo tipo.

Secondariamente, poiché riguardanti uno spettro cronologico più ampio quindi al dunque meno specifici per il secolo preso in oggetto nella presente tesi, vanno preso considerazione gli studi di Johann Wilhelm Gaye⁶⁵ di metà Ottocento, quelli di

⁶³ - A. BERLOTTI, *Alcuni artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato Romano*, Palermo, Virzi, 1879.

- A. BERLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, Hoepli, 1881.

- A. BERLOTTI, *Artisti modenesi parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Modena, Vincenzi, 1883.

- A. BERLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, Mondovi, 1884.

- A. BERLOTTI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia, Società, 1884.

- A. BERLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna, Regia tipografia, 1885.

⁶⁴ - A.M. CORBO, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma, De Luca, 1969.

- A.M. CORBO, *Fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolo V e Callisto III*, Roma, Istituto nazionale di Studi Romani, 1990.

- A.M. CORBO, *Note su alcune fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolò V e Callisto III*, Roma, Istituto nazionale di Studi Romani, 1990.

⁶⁵ G. W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I, 1326-1500*, Firenze, Molini, 1839.

Carlo Pini e Gaetano Milanese⁶⁶ di fine Ottocento e quelli di Alfonso Bartoli⁶⁷, di inizio Novecento. Gli studi del primo e del terzo sono in un certo senso opposti, nel primo caso Gaye fa una raccolta variegata di carteggio di argomento artistico, senza specifiche distinzioni, mentre Bartoli prende in considerazione esclusivamente uno specifico gruppo, gli artisti i cui schizzi e disegni fatti in Roma sono oggi conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Una pubblicazione questa rivelatasi particolarmente significativa ai fini della ricerca in oggetto, poiché, seppur alcune attribuzioni sono state successivamente rivalutate, tratta esclusivamente di documentazione di mano di artisti, e che per di più si sono trovati a Roma. I volumi di Pini-Milanese seppur, come Gaye, accorpano i vari documenti senza uno specifico criterio, hanno però il pregio di trattare esclusivamente autografi e affiancano alla trascrizione anche una riproduzione e una breve biografia, sistema ripreso anche per la presente tesi.

Dunque appare chiaro che i documenti relativi all'arte siano frammentari e sparsi, e ogni raccolta appaia carente in termini di organicità o completezza, tentiamo quindi di fare ordine. Partendo dalle fonti non autografe sicuramente il gruppo più consistente è quello dei documenti notarili. Un *mare magnum* in cui è arduo identificare informazioni specifiche, a maggior ragione se si cercano tracce di autografia.

Un altro macro-gruppo è relativo ai documenti dell'amministrazione pontificia, delle confraternite e delle grandi famiglie nobili, in particolare quelli relativi alle entrate e uscite. In questo caso, essendo questi documenti relativi ad uno specifico committente è più agevole risalire alle opere commissionate e dunque all'artista. Che Roma nel XV secolo esce dalla sua fase di stagnazione lo deduciamo proprio dall'aumento di questo tipo di documentazione, che cresce in maniera direttamente

⁶⁶ C. PINI, G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani, secoli XIV-XVII*, 2vol., Firenze, Presso, 1878.

⁶⁷ A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Roma, Bontempelli Editore, Vol. 1-6, 1914.

proporzionale all'attività dell'ente produttore. Ma seppur cospicua in questo tipo di documentazione lo spoglio, sia degli inventari che degli effettivi documenti, è facilitato da una rigida organizzazione in sede di produzione degli stessi, e ciò permette di individuare più facilmente il documento di argomento artistico, sebbene, si ribadisce, quasi esclusivamente di tipo non autografo.

All'interno di questi gruppi i documenti si dividono in diretti, ossia riferiti effettivamente alla produzione artistica, e indiretti, dove il tema artistico è solo correlato. Nel caso dei documenti notarili per esempio è possibile trovare contratti di committenza o contratti di lavoro, utili soprattutto per dedurre attraverso le varie nomenclature il livello sociale, il livello economico e anche la posizione dell'artista rispetto all'opera, ossia quanta libertà di inventiva aveva, ma anche piccole note relative a pagamenti, accordi e diatribe, nelle quali molto spesso gli artisti non sono i diretti interessati dell'atto ma fungono da testimoni. Così sono anche i lasciti testamentari e i contratti di locazione⁶⁸.

Infine abbiamo i documenti autografi che possono essere di svariate tipologie.

Primi fra tutti i contratti di committenza stilati direttamente e integralmente dagli artisti, poi vi sono i taccuini di ricordanze, nei quali gli artisti appaiono quasi esclusivamente come osservatori della realtà che li circonda. Di seguito il grande bacino della corrispondenza, prodotta questa da tipologie variegata di artisti, poiché non si doveva essere un intellettuale oltre che un artista per desiderare di comunicare con amici lontani e colleghi, e infine le opere per così dire letterarie, trattati e simili, che nel XV secolo essi riscoprono, diventando più vicini a scienziati ed intellettuali che ad artigiani. In più per il contesto fiorentino molto particolare e ricca di informazioni sono i cosiddetti catasti, ovvero le denunce dei redditi.

Tutta questa documentazione, autografa e non, che per il Trecento è quasi

⁶⁸Sull'argomento segnalo A.M. CORBO, *I contratti di locazione e il restauro delle case a Roma nei primi anni del secolo XV*, Roma, De Luca, 1967.

assente in quanto l'artista mancava quasi totalmente di identità e autonomia, al contrario cresce esponenzialmente nel Cinquecento, e così via per tutta l'era moderna, ma il XV secolo è il periodo per eccellenza in cui la situazione, in quanto di passaggio, è ancora fluida e coesistono ancora tante figure e tipologie diverse di produttori e di documentazione. Una situazione fluida che però rende più difficile definire le varie committenze, dare un autore ad un'opera esistente, o al contrario, partendo dal documento, capire a quale opera fa riferimento⁶⁹. Infatti «la committenza di cui si rintraccia la documentazione concerne soltanto alcune opere di carattere artigianale, per lo più di modesta entità, mentre ne rimane del tutto esclusa la grande committenza. [...] Spesso infatti le notizie di opere si ricavano dalle controversie relative ad insoddisfacente esecuzione dei lavori, o alla congruità del prezzo o per evitare contestazioni sull'avvenuto pagamento, per le quali si ricorreva alla autorità del notaio o degli arbitri. [...] comprende alcuni esempi di accordi tra committenti ed esecutori di opere in muratura, in marmo e in legno nelle abitazioni cittadine, nonché alcuni atti complementari riguardanti controversie per lavori, riconoscimenti di debiti e di pagamenti per rifacimento e restauro delle strade e delle porte».⁷⁰

Ma vediamo quindi più nel dettaglio le singole tipologie di fonte.

2.1 Contratti di committenza

In questa ottica è bene soffermarsi più nel dettaglio prima di tutto sui contratti di committenza. Essi, sebbene redatti nella maggioranza dei casi da notai, seguivano anche se non pedissequamente un formulario che li rende individuabili anche quando

⁶⁹ Tuttavia, in ambito storico artistico, la ricerca documentaria rimane uno strumento fondamentale sia per tentare di dare un nome all'anonimo creatore di un'opera, sia al contrario quando la documentazione è l'unica traccia rimasta di un'opera andata perduta. A questo proposito segnalo in particolare il volume di A. PINELLI, *Presenze cancellate: capolavori perduti della pittura romana di metà '400, Ricerche di Storia dell'Arte*, 76, Roma, Carocci, 2002.

⁷⁰ A.M. CORBO, *Fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolo V e Callisto III*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1990, pag. 39.

sono di mano autografa dell'artista e altresì quindi studiabili come documenti dalla disciplina diplomatica e attraverso questa analisi, segnalando le modifiche nei modi e nelle forme, è possibile notare come cambia la figura dell'artista in relazione all'opera e soprattutto in relazione al committente e quindi alla società.

Sostanzialmente nella creazione di un'opera e quindi nei contratti esistono tre fasi, che S. Settis, nel suo volume *Artisti e committenti tra Quattrocento e Cinquecento*⁷¹, rifacendosi alle fasi del discorso retorico chiama: *inventio*, *dispositio* e *compositio*. L'*inventio* era da sempre, e ancora sarà per il XV secolo, materia del committente, ossia di fatto chi desidera che l'opera venga composta decide anche quale sarà il soggetto. La *compositio* invece è la fase in cui materialmente l'opera viene creata ed è quindi appannaggio dell'artista. La fase centrale invece è quella più soggetta a modifiche, nel caso di committenti intellettuali spesso la loro parola si fa sentire molto di più, o direttamente o attraverso un intermediario, ma questa è anche la fase in cui maggiormente vediamo aumentare l'autonomia dell'artista. Facendosi sempre meno tecnico vuole imporre la sua idea concettuale, ossia come quel soggetto dovrà apparire sulla tela.

L'*inventio* quindi è subordinata al committente, al pubblico e a quello che si vuole dire, allo scopo che si vuole raggiungere, nonché all'utilità, ma è l'artista a scegliere come tutto questo dovrà tradursi in arte.

«Tenendo presente lo schema tripartito che si è proposto sopra la distribuzione dei ruoli fra le varie figure in gioco può essere immaginata in ogni singolo caso come il risultato di una serie di mosse su una scacchiera a tre colori: su di essa, ciascuno dei tre giocatori (o gruppi di giocatori) dispone di una fascia di caselle del proprio colore, e può restare fermo in essa, o tirarsene via, o cercare di invadere le caselle altrui. La prima regola del gioco è che non ci sono due parti (o colori) interamente

⁷¹ S. SETTIS, *Artisti e committenti tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010.

uguali»⁷². Certamente infatti i confini tra le tre parti sono sfumati. Spesso scompaiono: c'è un'invasione o addirittura una delle parti viene del tutto eliminata, fagocitata dall'altra o perché del tutto inutile nel progetto della singola opera. Di solito la *dispositio* è la zona più fluida, ed è forse proprio per questo che qui si insinuano e prendono piede le idee e l'individualità dell'artista, proveniente dall'universo dell'immaginario.

Tale slittamento dei ruoli lo ritroviamo chiarissimo nei contratti di committenza: essi oscillano a volte da un lato a volte dall'altro, e i ruoli sulla scacchiera si fanno sempre più complessi, rimanendo definiti solamente quando ad esserlo sono i ruoli e la provenienza sociale di coloro i quali concorrono alla creazione dell'opera.

Leonardo Da Vinci fu il primo ad esaltare il ruolo del pittore arrogandosi anche il ruolo dell'*inventio*, ritenendo che solamente chi è in grado di tradurre in arte il pensiero può essere considerato il progenitore dell'opera, «è il talento, l'originalità, il virtuosismo dell'artista che è bene riconoscere e ammirare in essa»⁷³. Ma prima che questa concezione riesca effettivamente ad attecchire ci vorranno anni.

La genesi di un'opera quindi seguiva diverse fasi che nei contratti così si traducevano. Dopo una serie di proposte si arriva alla scelta del soggetto, poi alla scelta dell'artista, che può avvenire attraverso intermediari/agenti o attraverso concorso/appalto. Fatto questo si prendevano accordi che potevano essere verbali o scritti, nel secondo caso quindi si arrivava a stilare i contratti succitati. La scrittura poteva essere privata, avallata da un notaio, oppure da lui stesso redatta. In essi si definiscono i tempi, il compenso, e, in maniera più o meno dettagliata, l'aspetto che dovrà avere l'opera. Nello specifico queste sono pressappoco le clausole che si

⁷² *Ibidem*, pag. 42.

⁷³ O. CHRISTIN, *I protestanti e le immagini*, in *Arti e storia nel Medioevo*, E. CASTELNUOVO, G. SERGI, a cura di, Vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Milano, Einaudi, 2004, pag. 115.

possono trovare in un contratto di committenza: indicazione dei materiali da usare, dimensioni, soggetto (con eventuali riferimenti iconografici o simili), definizione dei modi dell'esecuzione (di sua mano o di bottega, qualità dell'opera, eventuali disegni allegati etc.), tempi di produzione (limiti di consegna, impegno a non far altro, controllo dei tempi etc.), paga (acconto o meno), indicazione di eventuali garanti o testimoni.

Frequenti, nonostante i contratti, risultano essere le controversie sia sull'iconografia che sui tempi e i costi che potevano contemplare delle penalità per entrambe le parti.

Quindi queste le persone che venivano coinvolte nella creazione di un'opera d'arte: committente, agente/consigliere, artista, pubblico.

Cambierà ancora quando si aggiungerà un nuovo ruolo, quello del critico che l'opera la deve giudicare. Fino ad allora a "criticare" l'opera erano stati gli stessi artisti. Tra artigiani, intellettuali e bottegai innovatori, tra maestri, allievi, gregari e delegati, tra competizione e reputazione da difendere, tra tradizione e innovazione gli artisti del Quattrocento restavano comunque prima di ogni altra cosa degli estimatori, estimatori della propria epoca, fiduciosi in essa e nella produzione artistica che ne stava scaturendo quindi «penetrando negli strati profondi, le arti minori noi incontriamo [...] protetto, sostenuto, nobilitato da regolamenti delle corporazioni, quei regolamenti così vantaggiosi a' piccoli, così imbarazzanti per gli uomini di un merito superiore: insomma una specie di borghese [...] gli artieri sapevano Dante a menadito. al contrario, tutta la cultura pseudo classica era come nulla e non avvenuta per essi [...] gli artisti parlavano piuttosto il linguaggio dell'artigiano; questi, la domenica, in chiesa, s'impancava a giudicare l'ultimo quadro esposto, lodando o criticando la giustezza degli atteggiamenti, la verosimiglianza delle espressioni»⁷⁴.

⁷⁴ E. MÜNTZ, *L'Arte italiana nel Quattrocento*, Milano, Bernardoni, 1894, pag.8.

Nello specifico all'interno del *corpus* dei dodici artisti oggetto della presente tesi vi sono tre contratti di committenza, che in quanto autografi sono documenti estremamente rari. Rispettivamente il contratto di committenza inedito di Jacopo da Pietrasanta conservato nell'Archivio Segreto Vaticano⁷⁵ relativo al cantiere di Ponte Sant'Angelo risalente al 1465, quello già noto di Antoniazio Romano conservato presso l'Archivio di Stato di Roma⁷⁶ del 1491 e quello inedito di Francesco Pompei conservato anch'esso presso l'Archivio di Stato di Roma⁷⁷ e ugualmente del 1491. Questi tre contratti hanno in comune l'attenzione verso i particolari riguardanti l'esecuzione dell'opera e il pagamento dovuto all'artista ma, benché tutti seguono la traccia degli standard di stesura dei contratti di committenza, solo quello di Antoniazio ha una struttura estremamente definita e direttamente collegata a questi standard. Il contratto di Francesco Pompei è principalmente attento a definire la quantità di materiale che andrà impiegato nell'opera, comprensibile trattandosi di materiali molto preziosi. Mentre il contratto di Jacopo è più che altro dedicato a definire le varie maestranze che verranno impiegate nella costruzione del ponte oggetto del contratto. Quindi confrontando i tre prezzi è possibile notare come l'artista più affermato, Antoniazio, sia maggiormente consapevole delle norme da seguire per la redazione, mentre l'orafo sia più attento a specificare la quantità di materiale che verrà usato, sia per il tipo di materiale sia perché l'opera richiede meno estro da parte dell'artista e quindi non è necessario definirne la fattura nei minimi particolari. Infine Jacopo da Pietrasanta, che per gran parte della sua carriera lavorerà soprattutto in qualità di capomastro, anche in questo contratto infatti scrive in qualità di colui che presiede al lavoro

⁷⁵ *Ivi*, nota 32.

⁷⁶ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum*, b. 450, armadio IV, mazzo IV, n. 61.

⁷⁷ *Ivi*, nota 34.

2.2 Taccuini e carte sparse

A questa tipologia verrà dato altrettanto spazio in quanto sono le fonti più copiose a disposizione.

I taccuini, o brogliacci, sono manoscritti miscellanei mutuati da una tradizione più antica, quella della componente artigianale e mercantile da cui la gran parte degli artisti proviene, in cui si raccolgono scritti veloci e disegni nell'ordine più vario, un quaderno aperto alle annotazioni più disparate ed estemporanee nel quale l'artista fa largo uso di matita a sanguigna e sul quale verga svariati disegni, senza seguire un ordine nella compilazione ma scrivendo dove capitava note sparse, contraddistinte da una grafia frettolosa che però, come già detto, tende ad uniformarsi tra una mano e l'altra.

Essi potevano essere sia codici di lavoro, da tenere in studio, dove raccogliere idee e impressioni da conservare per futuri lavori, oppure taccuini da tasca da portare con sé per poter registrare impressioni sul mondo al di fuori dello studio. In entrambi i casi appare chiaro quanto gli artisti riconoscano un grande valore di esemplificazione alle immagini, e sono proprio queste immagini che contribuiscono a formare l'idea che la società crea delle città che li circondano, in particolare di Roma, un vero e proprio museo all'aperto, che attraverso i viaggi e quindi le annotazioni degli artisti viene conosciuta in tutta Italia, non soltanto come realtà urbana ma come idea culturale che poi viene ripresa e ricreata in tutta l'architettura e l'arte successiva.

Inoltre questi taccuini sono una miniera di informazioni per lo studio dei termini tecnici utilizzati dagli *artifices* nonché delle unità di misura impiegati in questo secolo in Italia.

Una pubblicazione degna di nota, benché relativa non già propriamente ai brogliacci ma alle carte sparse contenute nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, è la già citata opera di Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, nel quale egli raccoglie gli schizzi di tutti gli artisti che hanno

visitato Roma tra il XV e il XVII secolo e sono ora conservati presso gli Uffizi e dando così, nell'insieme, un'idea perfetta dell'immaginario di impianti monumentali antichi che dovevano impressionare gli artisti fino a spingerli a tracciarli nelle loro carte, ma ancora di più restituisce un'idea complessiva dell'aspetto di Roma nel Rinascimento.

In particolare delle carte raccolte e conservate presso gli Uffizi da evidenziare sono quelle appartenenti alla cosiddetta "Raccolta Geymüller" ossia un insieme di 227 carte divise in tre volumi composti che Heinrich von Geymüller, un insigne studioso di storia dell'arte del Rinascimento, acquistò nel 1875 dalla vedova del conte Bernardino di Campello ufficiale della Guardi Nobile del papa, e che infine vendette agli Uffizi nel 1907. Il primo manoscritto, noto come "Codice Geymüller"⁷⁸, è una raccolta di carte riferibili esclusivamente alle mani di Antonio il Vecchio e Francesco Da Sangallo, il secondo volume, denominato "Codice Vignola"⁷⁹, fu così nominato perché inizialmente creduto totalmente di mano del Vignola ma in realtà è un insieme di carte di autori vari, per lo più della metà del XVI secolo, ma contenente anche carte appartenenti a Giuliano Da Sangallo e Fra' Giocondo. Il terzo codice⁸⁰, ormai smembrato, è anch'esso una raccolta di carte appartenenti ad autori del XVI secolo con solo qualche eccezione di un periodo precedente. Sebbene il grandissimo interesse suscitato da questa raccolta e «nonostante l'uso comune di raggruppare o incollare, all'interno di volumi, disegni anche di autori e provenienze diversi, questo procedimento all'atto pratico creava non poche difficoltà»⁸¹ sia da un punto di vista della conservazione che dell'attribuzione.

Passando invece ad esempi di taccuini veri e propri si citano qui due brogliacci in particolare: il Codice Barberiniano⁸² di Giuliano da Sangallo e il Codice Vallardi⁸³

⁷⁸ GDSU, cc. 7792A-7907A.

⁷⁹ GDSU, cc. 7908A-7944A

⁸⁰ GDSU, cc. 7945A-8019A.

⁸¹ J. PLODER, *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, Firenze, Olschki, 2006, pag. 52.

⁸² BAV, Barb Lat 4424.

⁸³ Parigi, Musée du Louvre, *Cabinet des Dessins, Codice Vallardi*.

di Pisanello. Entrambi i taccuini venivano portati sempre con sé dagli artisti e sono stati composti in un periodo di tempo relativamente lungo durante i loro viaggi e in particolare durante la loro permanenza a Roma i cui monumenti ritroviamo disegnati all'interno. Tali manoscritti avevano una valenza storica importantissima già dai contemporanei, infatti il codice di Sangallo fu molto utilizzato dalla sua famiglia come libro di studio mentre il manoscritto di Pisanello fu fonte di analisi da parte degli altri artisti per lo studio delle architetture antiche ma anche dei costumi dei romani.

Se è vero che esiste una grande quantità di carte appartenenti a taccuini riportanti monumenti romani frutto dei viaggi degli artisti presso la Città Santa è anche vero che, per l'appunto, l'artista affidava il ricordo di ciò che vedeva al disegno e molto più raramente alla scrittura. Quindi, per questa ragione, solamente alcuni artisti che hanno lasciato traccia del loro passaggio a Roma nei loro brogliacci (siano essi conservati ancora oggi in forma di volume o come carta sparsa), sono stati presi in considerazione nella tesi, ossia solamente coloro che accanto ai disegni hanno affiancato la scrittura. Si tratta di Leon Battista Alberti, del quale però si conserva solo una carta conservata presso la Laurenziana di Firenze⁸⁴, Fra' Giocondo⁸⁵, Francesco di Giorgio Martini⁸⁶, Donato Bramante⁸⁷, Giuliano⁸⁸ e Antonio⁸⁹ da Sangallo, Leonardo da Vinci⁹⁰, e Il Cronaca⁹¹, di lui si conservano solo alcune carte sparse conservate a Firenze.

Dell'Alberti si conserva in realtà solamente una carta raffigurante una piantina di terme romane. Di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio e Leonardo da

⁸⁴ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1828, cc. 56v.-57r.

⁸⁵ GDSU, cc. 6A, 1534A-1543A, 1581A, 2050A, 7952A, 7957A

⁸⁶ GDSU, cc. 318A-337A

BAV, Urb Lat 1757.

⁸⁷ GDSU, cc. 1A, 8A, 20A, 104A, 7945A.

⁸⁸ GDSU, cc. 7A, 131A, 134A, 1639A, 2044A, 2045A, 2193A, 7947A-7949A, 7954A.

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8.

Ivi nota 75.

⁸⁹ GDSU, cc. 1608A, 1642A, 2162A, 7793A, 7808A, 7843A.

⁹⁰ Parigi, Biblioteca dell'Istituto di Francia, Manoscritto E (2176).

⁹¹ GDSU, cc. 1877A, 1879A, 4330A, 8026A.

Vinci, oltre a diverse carte sparse, sono giunti fino a noi taccuini ancora integri che quindi forniscono uno spettro molto più ampio delle tematiche che essi affrontavano nei loro appunti e nei loro schizzi, nonché della funzione stessa del brogliaccio. Dalle carte per la trascrizione e riproduzione infatti appare chiaro come in questi taccuini siano spiccate le loro caratteristiche di scienziati. Tutti e tre infatti riportano schizzi e appunti relativi a ricette o macchinari da applicare nell'architettura o nell'urbanistica.

Di Donato Bramante, Antonio da Sangallo e Il Cronaca invece si conservano solo carte sparse ma dal contenuto piuttosto uniforme. Si tratta infatti quasi sempre, come nel caso dell'Alberti, di schizzi o appunti relativi a impianti della Roma antica e paleocristiana. Alcuni luoghi addirittura ricompaiono in carte di diversi artisti, dando un'idea di quello che era il "percorso di visita" all'interno della città dei papi.

Questi sono gli *artifices* che sicuramente hanno lasciato documentazione in forma di brogliaccio o carte sparse prodotta a Roma che contenga scrittura autografa di una certa quantità.

Tuttavia è opportuno rendere noti alcuni artisti di un certo calibro che meritano di essere nominati perché molto hanno contribuito alla formazione artistica e culturale romana e italiana ma poco hanno invece lasciato sotto l'aspetto paleografico, o dei quali per lo meno poco o pochissimo si è conservato. Tralasciando alcune carte conservate presso il Gabinetto degli Uffizi di cui non è stato ancora possibile definire la paternità, parliamo in particolare di tre artisti: Antonio Pisano detto Pisanello (Pisa 1395 - ?1455, pittore), Domenico Ghirlandaio (Firenze 1449 – Ivi 1494, pittore) e Filippino Lippi (Prato 1457 – Firenze 1504, pittore).

Le carte conservate di loro mano raffigurano monumenti e urbanistica romana quindi è certo un loro soggiorno a Roma ma la testimonianza scritta è poca, spesso anche "falsata", in quanto magari si tratta di trascrizioni di epigrafe in capitale romana, o relativa solamente a cifre arabe di accompagnamento agli schizzi, quindi non

propriamente scrittura personale. Per questa ragione non è stato ritenuto possibile inserirli nell'insieme dei dodici artisti presi in esame all'interno della tesi ma, come già detto, si è comunque ritenuto necessario segnalarli.

2.3 Corrispondenza

La corrispondenza, come già detto, è una fonte particolarmente preziosa per la ricostruzione delle società passate e questo è particolarmente vero per lo studio della compagine artistica. Questo perché grazie al tenore delle epistole emergono chiaramente le singole personalità e quello che era il loro ruolo all'interno della società. Le lettere di artisti fatte oggetto di analisi in questa sede sono sette: la lettera di Giacomo di Maestro Giovanni del 1423 alla Signoria di Siena e lì conservata, quattro lettere di Leon Battista Alberti, una priva di data indirizzata a Giovanni De Medici conservata nell'Archivio di Stato di Firenze⁹², una conservata a New York⁹³ indirizzata a Matteo de Pasti e databile al 1454, e due indirizzate al marchese di Mantova e lì conservate⁹⁴ spedite nel 1461 e nel 1469 (ma probabilmente 1470), la lettera di Antoniazio Romano del 1491 indirizzata a Gentile Virginio Orsini e conservata nell'Archivio Capitolino⁹⁵ e la lettera di Fra' Giocondo indirizzata ad Aldo Manuzio, conservata in Vaticano⁹⁶ e datata 1514.

Queste sette lettere da sole ci forniscono un quadro completo di quello che era appunto l'insieme degli artisti. Ai due estremi Giacomo e Antoniazio, il primo emissario diplomatico più che orafo, il secondo un pittore che scrive a un gran signore per prendere accordi sull'esecuzione di un prodotto artistico. In mezzo l'Alberti, che incarna sia una figura che l'altra. Nella seconda lettera, quella a Matteo

⁹² ASF, *MAP*, filza VI, c.763.

⁹³ New York, Pierpont Morgan Library, Collection of Autographs Letters and Manuscripts, MA 1734.

⁹⁴ ASM, *Autografi*, busta 7, inserto I "Leon Battista Alberti", lettere 3quater e 3quinqies.

⁹⁵ Roma, Archivio Capitolino, *Archivio Orsini*, serie 1, vol. 102, f. 304.

⁹⁶ BAV, Vat Lat 4104, c. 50.

de Pasti, è l'Alberti artista a scrivere al collega che sta seguendo in sua vece la costruzione del Tempio Malatestiano, lo redarguisce e a tratti rimprovera sulle tecniche di costruzione più opportune da utilizzare. Le altre invece vedono l'Alberti in veste di cortigiano e uomo di cultura che interloquiva con i grandi signori italiani.

L'ultima lettera è di Fra' Giocondo che scrive ad Aldo Manuzio per prendere accordi per la stampa delle sue opere letterarie, e con essa si affronta anche un'altra sfumatura che poteva assumere la figura dell'artista nel XV secolo, l'uomo di lettere.

2.4 Opere letterarie

Per opere letterarie si intendono quei componimenti scritti dagli artisti per velleità letteraria, siano essi copie di altri autori, di argomento strettamente relativo all'arte oppure nascano da un'espressione più generale della loro cultura umanistica. Questi lavori incarnano perfettamente quello che stanno diventando gli artisti in questo nuovo secolo, non più solo *artifices* ma scienziati ed umanisti⁹⁷.

Le opere letterarie e i trattati composti da artisti durante il Quattrocento sono numerosi, e gli stessi artisti qui analizzati ne hanno scritti, due per tutti il *De Pictura* di Leon Battista Alberti e il *Trattato di Architettura Civile e Militare* di Francesco di Giorgio Martini, tuttavia oggetto di studio della presente tesi sono solo tre componimenti letterari, poiché solo questi sono stati composti mentre questi personaggi si trovavano a Roma. Tre appartengono proprio all'Alberti, due conservati presso la Biblioteca Riccardiana⁹⁸ di Firenze e risalenti agli anni trenta del secolo e uno conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁹⁹ databile al terzo quarto del secolo che però contiene solo correzioni autografe, e poi abbiamo

⁹⁷ A tale riguardo segnalo A. CALECA, A PINELLI, a cura di, *Scritti d'arte: studi di storia della critica d'arte dal XV al XIX secolo, Ricerche di Storia dell'Arte*, 64, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1998.

⁹⁸ Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms 767, cc.40v. – 42v. (Proemio *Vita Sancti Potiti* con epistola a Marino Guadagni a c.41r. ed epistola a Leonardo Dati a cc.42r.- v.) Ms 2608, cc. 21r.-24v. (Elegia Mirzia con *Ex questionibus pretermisiss in Ephebiis Karoli Alberti* a c.24v.).

⁹⁹ BNCF, *Nazionale*, II.IV.8.

il manoscritto copiato da Fra' Giocondo conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁰⁰, di difficile datazione ma sicuramente risalente al soggiorno romano.

I componimenti dell'Alberti conservati alla Riccardiana riguardano il primo la *Vita Sancti Potiti*, un componimento voluto da Biagio Molin presso il quale lavorava come segretario, e il secondo è un'elegia denominata Mirzia. Il manoscritto della BNCF invece contiene diverse opere dell'Alberti, in molti casi non interamente autografe, per questa ragione nella presente tesi si riporta trascrizione e riproduzione del proemio autografo del *De Familia*.

Il manoscritto di Fra' Giocondo invece è interamente di sua mano ma, sebbene egli sia stato proficuo autore, non è una sua opera originale bensì una copia da lui trascritta del *Liber Abbaci* di Bernelino. Una consuetudine comune tra gli artisti quella di copiare trattati o affini contenenti nozioni utili per la loro arte, così da averne una loro copia su cui fare affidamento.

Questi esempi, in particolare quelli dell'Alberti, rendono perfettamente l'idea di quello che era il panorama generale, in cui coabitavano componimenti di valore puramente letterario e altri invece che erano trattati scientifici o artistici.

¹⁰⁰BAV, Vat Lat 4539.

III
SCHEDE MONOGRAFICHE

Le schede monografiche sono state compilate con lo scopo di riportare quelle che sono la personalità dell'artista e la sua cifra stilistica, nonché la sua esperienza professionale. L'impianto utilizzato nel repertorio di Pini-Milanesi, gli imponenti *corpus* degli *Autografi dei letterati italiani*¹⁰¹ e di Maria Monica Donato e il *Dizionario Biografico degli italiani*, seppur differiscono per materia o periodo storico, sono stati punti di riferimento fondamentali nello stilare queste schede monografiche che, soprattutto nei casi degli artisti più noti e imponenti sui quali molto e ampiamente si è scritto, vogliono solo fornire un quadro sintetico del personaggio, quasi esclusivamente funzionale all'analisi dei documenti.

In questa sede specifico che dove è stato necessario selezionare una sola carta da trascrivere all'interno di una fonte o di un *corpus*, la scelta si è operata in base a tre motivazioni: quantità della scrittura, stato di conservazione o esplicito riferimento alla città di Roma e ai suoi monumenti.

Le riproduzioni che non sono state ottenute direttamente dagli enti sono estratte dai servizi on-line della Biblioteca Apostolica Vaticana, dell'Archivio di Stato di Firenze, del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, della Biblioteca Medicea Laurenziana e della Biblioteca Leonardiana di Vinci.

¹⁰¹ AA.VV. *Gli autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, Vol. 1, Roma, Salerno, 2013.

GIACOMO DI MAESTRO GIOVANNI ORAFO

Biografia

Purtroppo non è stato possibile reperire informazioni su questo personaggio che certamente doveva avere un certo prestigio in quanto apparentemente egli comunica con il comune di Siena quasi fosse un diplomatico e questo ci dice molto sulla funzione che gli artisti, gli orafi in particolare, stavano acquisendo in quel primo scorcio di Rinascimento.

Analisi paleografica e documentaria

La lettera che egli invia al comune di Siena fa riferimento alla fuga alla quale fu costretta la regina Giovanna II del casato degli Angiò-Durazzo nel 1423 nel periodo di disordini che vide contrapporsi gli Angiò e gli Aragona, una guerra di successione al trono causata dal fatto che la regina, salita al trono in seguito alla morte prematura del fratello Ladislao, era in età troppo avanzata per poter avere figli. Costretta quindi alla necessità di adottare il suo successore attirò le mire delle due casate.

Nell'epistola, scritta per informare Siena di questi drammatici eventi, la grafia utilizzata da Giacomo è una mercantesca estremamente curata e con velleità calligrafiche.

Questa lettera è pubblicata a pagina 28 del già citato repertorio di scritture di artisti di G.W. Gaye, nonché nel volume *Documenti per la storia dell'arte senese* di G. Milanesi¹⁰², in entrambi i casi tuttavia viene riportata solo tra trascrizione del documento senza riproduzione e senza ulteriori informazioni. Per questa ragione ho

¹⁰² G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Milanesi, 1854, pag. 116.

contattato lo staff dell'Archivio e con il loro aiuto siamo risaliti all'attuale segnatura del documento¹⁰³, del quale allego riproduzione.

Del repertorio di Gaye ho potuto prendere in considerazione solamente questa lettera poiché Giacomo è l'unico scrivente presente nella raccolta che dichiara di essere un *artifex* e che scrive da Roma di cui è stato possibile rintracciare il documento originale. Gaye infatti riporta un'altra lettera indicandola come probabilmente inviata da Roma, scritta sicuramente da un *artifex*, Pietro Giacomo Ilario detto Antiquo, scultore, al marchese di Mantova, ma di questa purtroppo si conserva solo una copia più tarda¹⁰⁴. Delle altre lettere inviate da Roma in alcuni casi certamente non si tratta di artisti mentre in altri non è possibile accertare la professione del mittente¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ivi*, nota 35.

¹⁰⁴ Mantova, Archivio di Stato, *Documenti patrii raccolti da Carlo d'Arco*, b.45, c.70.

¹⁰⁵ In questa casistica rientra la lettera di tale Giovanni Antonio citata da Gaye a pagina 286 e conservata nell'Archivio Mediceo Avanti il Principato insieme ad altre numerose missive da lui inviate da Roma firmandosi Giovanni Antonio da Arezzo.

TRASCRIZIONI

ASS, Concistoro, n. 1903, c.48

Roma, 16 giugno 1423

Recto

Magnifici et pottenti Signori miei p(er)ché ogi i(n) chessto dì a dì 16 di guno io si mi ritrovai i(n) chortte di papa, et ve|dendo passare uno i(m)bascadore¹⁰⁶ la matina di giovedì ad ore 12, le novele istano, come uno frate minore | si misse p(er) S(an)c(t)a Chiara p(er) lo giardino la brigata de re di ragona, et dano p(re)sso tuto Napoli, et parte arssso, et ttuto | messolo a sacho, et l'umini napoletani tuti | prigionni, et la rieina siss'è fugita co(n) fforza a Bonive(n)tto et tute cheste | sono le novelle et dicessi come lo re di ragona si tine chastelo a mare, chastelo nuò, et tute le fortteze p(re)so Napoli | e di ttute chesste io avviso la magnifica signoria vosstra fata a dì 16 di guno 1423 et partimi da Sa(n)c(t)a Maria Maggiore | ad ore 14 i(n) punte l'attissimo idio co(n)s(er)vi la vostra magnifa signoria i(n) felice et buno stato etc. |

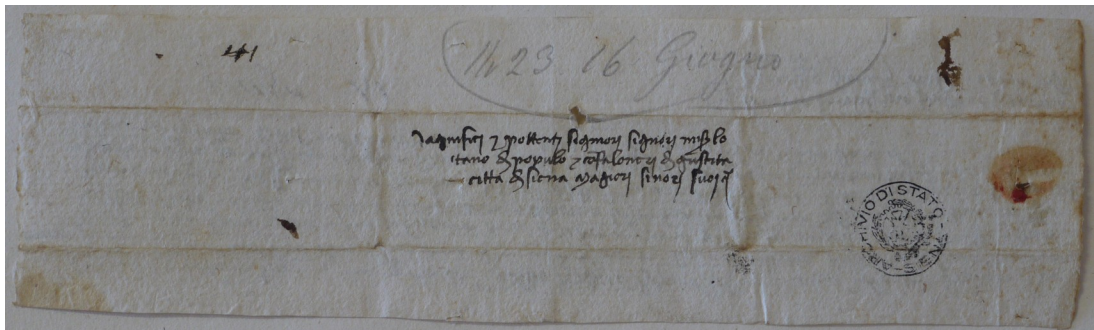
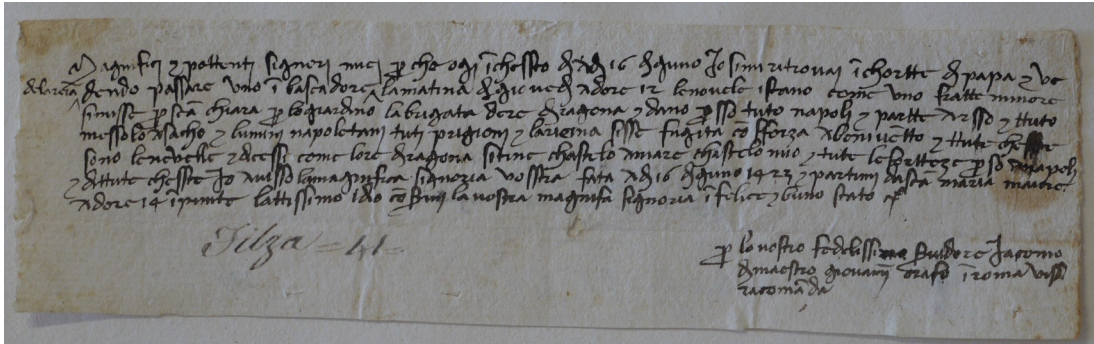
p(er) lo vostro fedelissimo s(er)vidore Iacomo | di maestro Giova(n)ni orafo
i(n) Roma vis si | racoma(n)da

Verso

Magnifici et pottenti Signori Signori mes(er) lo | c(api)tano di populo et co(n)faloneri di gustita | città di Siena Magiori Sinori Suoi etc.

¹⁰⁶ “dela re(g)i(n)a” aggiunto in margine segnalato da richiamo in corpo testuale.

RIPRODUZIONE



Giacomo di maestro Giovanni orafo, Lettera al Comune di Siena

Roma, 16 giugno 1423

Siena, ASS, *Concistoro*, n. 1903, cc.48r-48v.

Alla quarta riga Giacomo, in una mercantesca estremamente curata, scrive “la rieina sissè fugita con fforza a Boniventto” tramandando così una cronaca dei drammatici momenti vissuti dalla regina di Napoli Giovanna II costretta a lasciare precipitosamente la città.

LEON BATTISTA ALBERTI

Biografia

«Non facile, forse impossibile, un profilo organico del pensiero albertiano; destinato a convertirsi nell'analisi di un linguaggio ambiguo. Eppure chi affronti la lettura sistematica di tutte le sue opere, latine e italiane, non può non uscirne turbato: tali i fermenti, le sollecitazioni, la forza, la ribellione, ma anche le sopravvivenze, le eredità, i ricordi»¹⁰⁷.

Leon Battista Alberti nacque a Genova il 14 febbraio 1404 durante l'esilio degli Alberti da Firenze. Subito dopo la famiglia si trasferì a Venezia, dove il padre esercitò la mercatura e nel 1416 passò a Padova dove si ipotizza avvennero i suoi primi studi su fisica e matematica che presto lo portarono al mondo dell'arte ma che influenzeranno per sempre il suo modo prettamente scientifico e teorico di approcciarsi ad essa. Egli era prima di tutto un umanista e solo secondariamente un artista, e a tale schema mentale si rifà la sua rievocazione dei fasti del passato.

Dopo che ebbe conseguito nel 1428 la laurea in diritto canonico a Bologna tornò a Firenze, dove nel frattempo era stato tolto il bando alla famiglia, ma già sul finire dell'anno era Roma dove rimase fino al 1434 come segretario di Biagio Molin. Si ipotizza, tra il ritorno a Firenze e lo stabilirsi a Roma, un viaggio non accertato in Francia a seguito del Cardinale Albergati.

A Roma ottenne diversi incarichi presso la curia apostolica avendo egli preso gli ordini, seppure sia incerto se giunse o meno al sacerdozio. Questi impieghi e

¹⁰⁷ E. GARIN, *Studi su Leon Battista Alberti*, in E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma, Laterza, 1975, pag. 133. A tale riguardo segnalò anche A. BONUCCI, *Opere Volgari di Leon Battista Alberti. Per la più parte inedite e tratte dagli autografi annotate e illustrate*, Vol. 1-5, Firenze, Galileiana, 1843-1849.

benefici ecclesiastici gli consentirono una discreta agiatezza che lo indussero a rimanere a lungo presso la Città Santa. In questi anni scrisse i due fascicoli conservati in Riccardiana¹⁰⁸ noti alla letteratura, che ho consultato recandomi presso la sede della biblioteca a Firenze.

Tornato a Firenze nel 1435 riprese i contatti con molti artisti e letterati in una città che con il ritorno di Cosimo De Medici stava vivendo una forte ripresa culturale. Risale a questo soggiorno, e precisamente al 1435 la scrittura dei suoi opuscoli *De Pictura* e *De Statua* che dedicò a Brunelleschi.

Tra il 1436 e il 1439 seguì il papa nei suoi spostamenti, prima a Bologna, poi a Ferrara e infine a Firenze. Tornato in questa città decise di rimanervi per qualche tempo con lo scopo di dedicarsi allo studio e alla riflessione che gli fruttarono la scrittura del *Teogenio* e la partecipazione ad alcuni *certamina*. Rimase presso la corte fiorentina fino al 1443, quando decise di ricongiungersi alla corte papale di ritorno a Roma dopo il Concilio. Il ritorno a Roma segnò la fine dei suoi interessi morali e letterari e l'inizio di un periodo quasi esclusivamente dedicato all'attività artistica. In questo nuovo soggiorno romano infatti scrisse solo il *Momus*, un testo satirico.

Probabilmente l'attività artistica si intensificò perché, eletto papa nel 1447 Niccolò V, suo vecchio amico, l'Alberti fu ampiamente impiegato ad esaudire il desiderio del pontefice di restaurare e rinnovare la città attraverso anche un riordino urbanistico. Si occupò delle fortificazioni, degli acquedotti, del restauro di antiche chiese, come San Teodoro, Santa Prassede, Santa Maria Maggiore e Santo Stefano Rotondo.

Questi sono anche gli anni in cui gli fu affidata, da Sigismondo Malatesta, quella che diverrà la sua opera più significativa: il Tempio Malatestiano di Rimini, Questa chiesa è da sola il simbolo di tutta la visione artistica e filosofica albertiana

¹⁰⁸ *Ivi*, nota 98.

benché egli abbia seguito gran parte della progettazione, avvenuta nel 1454, da Roma. Riguarda proprio l'edificazione di questa chiesa la lettera inviata a Matteo de Pasti di cui parlerò più diffusamente in seguito e databile proprio al 1454. A questo periodo si fa risalire anche la lettera senza data inviata a Giovanni De Medici presente nel MAP.

Un viaggio del successore di Niccolò a Mantova nel 1459 fu l'occasione per l'Alberti di conoscere Ludovico Gonzaga, che gli affidò la costruzione della chiesa di S. Sebastiano, e poco dopo, di passaggio a Firenze, Lorenzo il Magnifico, con il quale instaurò una splendida amicizia.

Salito al trono di Pietro il ben più severo Paolo II, nel 1464 Leon Battista Alberti decise di lasciare la città e trasferirsi a Firenze dove gli furono affidate molte ed importanti opere quali la Loggia presso Palazzo Rucellai e la nuova facciata di Santa Maria Novella. In questi anni si dedica alla stesura di alcuni opuscoli come il *De componendis cifris*, scritto intorno al 1466. Negli anni 1463, '70 e '71 fu di nuovo a Mantova, dove diventò il consigliere per le imprese architettoniche di Ludovico Gonzaga.

Negli anni sessanta inoltre fu diverse volte a Roma, come è attestato dalle due lettere spedite al marchese di Mantova, e in questa città tornò definitivamente nel 1472 per morirvi, in aprile. Tutte queste lettere erano già note alla letteratura e disponibili in riproduzione.

Stilisticamente parlando «è noto che l'Alberti non diresse mai la costruzione delle proprie opere, di cui gli esecutori non di rado fraintesero o arbitrariamente corressero i particolari. Il fatto di non avere personalmente diretto la costruzione non impedisce tuttavia all'Alberti di essere un grande "costruttore", nel senso di costruttore di forme, di consapevole ricercatore di valori strutturali e plastici

dell'architettura. Più che progetti esecutivi, egli fornisce ai costruttori direttive e programmi non dissimili, benché animati da un più vivace interesse formale, da quelli che i letterati del Quattrocento e del Cinquecento fornivano ai pittori per le loro opere di soggetto classico, storico o allegorico. [...] Fu così, soprattutto, un geniale consulente di pontefici e principi, persuasi che le loro grandiose iniziative architettoniche, destinate a tramandare nel tempo la loro memoria, dovessero essere ispirate, non meno della loro opera di politici, ai grandi esempi antichi»¹⁰⁹. Semplicità, pulizia delle forme, ispirazione all'antico e originalità di visione sono i capisaldi dell'opera albertiana.

D'altra parte «concezione generale (anche se contraddetta da numerose eccezioni) dell'architettura dell'umanesimo, con straordinarie ripercussioni nella teoria e nella pratica, è, dopo il Brunelleschi, quella di un'operazione intellettuale prodotta, in modo specifico e consapevole, dall'intervento individuale di un "uomo di cultura", che non si appoggia più, come nel medioevo, ad una tradizione, ad una prassi empirica appresa nella continuità di una "bottega"¹¹⁰ o di un cantiere, e, nel fare concreto, all'opera di istituzioni, organizzazioni e maestranze attivamente collaboranti e responsabilizzate. Un uomo che, anzi alla tradizione si oppone; che dal fare empirico, di "mestiere", di coloro che, scriveva l'Alberti, "si reggono a opinione" si distacca consapevolmente [...] L'architettura entra dunque a far parte delle attività, delle discipline intellettuali. [...]; non si esercita più come un mestiere chiuso e regolato nei limiti di una prassi tradizionale custodita da una corporazione, ma diviene oggetto d'interesse per l'umanista»¹¹¹.

¹⁰⁹ C. GRAYSON, G. C. ARGAN, *Alberti Leon Battista*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pag. 710.

¹¹⁰ A tale riguardo segnalo R. CASSANELLI, a cura di, *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca book, 1998.

¹¹¹ A. BRUSCHI, C. MALTESE, M. TAFURI, R. BONELLI, a cura di, *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, Polifilo, 1978, pag. XXII.

Analisi Paleografica e documentaria

Tra tutti gli artisti che hanno operato a Roma nel XV secolo Leon Battista Alberti è quello di cui si conservano maggiori testimoni autografi benché molti di essi siano riconducibili a Roma solo ipoteticamente. Sono giunta agli autografi degli Alberti inizialmente perché nella bibliografia storico artistica vengono nominate a più riprese le sue opere letterarie, e dunque dovendo accertare se vi fossero testimoni autografi di queste ho appurato che vi erano molteplici documenti di sua mano. Per definire il *corpus* di questi autografi mi sono servita degli strumenti forniti nella sezione Biblioteca del sito internet della Fondazione Leon Battista Alberti, del sito internet dedicato alla mostra su Leon Battista Alberti svoltasi tra il 2005 e il 2006 presso la Biblioteca Medicea Laurenziana e dal volume *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*¹¹².

In ordine temporale si hanno due fascicoli fatti risalire al suo soggiorno giovanile (1428-1432), conservati in due codici miscellanei della biblioteca Riccardiana¹¹³. Essi contengono diverse opere dell'Alberti ma le carte interamente autografe sono solamente: nel primo cc. 40v. – 42v., proemio della *Vita Sancti Potiti* di cui si trascrive e riproduce la prima parte, e nel secondo cc. 21r.-24v., contenenti l'Elegia Mirzia, di cui si trascrive l'*incipit*. In quegli anni scrisse anche la *Descriptio Urbis Romae* e i primi libri *Della Famiglia* ma non si conservano copie autografe. La particolarità di questi scritti sta nel fatto che nel primo caso evidentemente si tratta di una copia *in fieri*, ricca di depennature e correzioni, mentre il secondo manoscritto appare già molto più curato, anche nell'aspetto grafico.

¹¹² R. CARDINI, a cura di, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005.

¹¹³ *Ivi*, nota 98.

Del successivo soggiorno romano invece si conservano quattro lettere. La prima, indirizzata a Giovanni De Medici mancante di data e conservata a Firenze¹¹⁴, è di natura personale; la seconda, inviata a Matteo de Pasti, databile 1454 e oggi conservata a New York¹¹⁵, è relativa alla costruzione del Tempio Malatestiano e quindi riguarda la sua professione di architetto, infine vi sono due missive spedite nel 1461 e nel 1469 al marchese di Mantova e lì conservate¹¹⁶, anch'esse sono di natura personale.

Molteplici sono i codici che riportano annotazioni di mano dell'Alberti ma è impresa ardua stabilire quali siano stati effettivamente stilati durante il suo soggiorno romano. Si segnala solo il manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹¹⁷ che contiene diverse opere dell'artista tra cui il *De Familia*, di cui si trascrive e riporta il proemio autografo, e il famoso occhio alato¹¹⁸. L'unica testimonianza rimasta di disegno architettonici di mano dell'artista riconducibili a Roma in quanto raffiguranti terme romane è conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana in un codice composito¹¹⁹.

La scrittura di Leon Battista è ascrivibile in generale alla tipologia dell'umanistica all'antica ma particolarissima nella sua mutevolezza, soggetta sia al passare degli anni che alla finalità per cui il documento veniva stilato.

¹¹⁴*Ivi*, nota 92.

¹¹⁵*Ivi*, nota 93.

¹¹⁶*Ivi*, nota 94.

¹¹⁷*Ivi*, nota 99.

¹¹⁸*Ibidem*, c.119v.

¹¹⁹*Ivi*, nota 84.

TRASCRIZIONI

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms 2608 c. 21r. *Incipit Elegia Mirzia* (riga 1-16)

Roma, 1432 circa

Elegia L(eonis) Bap(tista) Alber(ti) | cui nome(n) Mirtia | Udite e nostri lacrimosi
chanti | di doglie pieni e de ira | poi che me forza a discoprir mie piante. | Piangi
chon mecho piangi o mesta lira | seghi la doglia che chopiosa isciende | chol furor
entro chal mio chor s'aggira. | Chome chon l'aure la fiam(m)a si stende | fragli
stridosi cispugli e virgulti | chosì am(m)ore in me sue faci incende. | Occhi
piangiete e voi che indarno occulti | soffrite pene o sospiri miei spandete | questi
mie versi piangiosi et inculti. | E voi pietosi che provato avete | che sian le doglie
qual soffran gli amanti | chon mecho e vosri dan(n)i e miei piangete.

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms 767, c. 40v. *Incipit Proemio Vita Sancti Potiti*
(riga 1-14)

Roma, 1433

P(ro)hemium ponat(ur) ante vita(m)¹²⁰ | Biasi pater et domine mi reverendissime
<patris>¹²¹ patri | archa gradensis pax tibi gratia et gloria a Deo Patre et | Christo
Ieso Domino nostro. Martirum Sanctorum vitam | tuo iussu descripturus libenter
ista salutatione usus | sum qua galliarum religiosi ad frygias et asiaticas |
ec(c)les(ia) <scri>¹²² de suis martirib(us) scribentes ut ebantur. | Quod vero ad
rem attinet gaudeo abste viro di|sertissimo tanti baptistam fieri ut que
Sanctor(um) | Martirum vita¹²³ tuo integerrimo iudicio parum | accurate scripta

¹²⁰ “Ponat(ur) ante vita(m)” è aggiunta in margine.

¹²¹ Depennato.

¹²² Depennato.

¹²³ Richiamo all'aggiunta in margine.

videtur. Eam studio meos digni|orem reddi posse non dubites. Tamen videto
nequid nimis tua in me benivolentia <nimis meo>¹²⁴ de nobis <iudicio> ¹²⁵tibi
<ingenia>¹²⁶ | p(er) suaseris.

ASF, MAP, Filzia VI, c. 763

Roma, 10 aprile, s.a.

Recto

Salve, Che tu pigli chonfidentia in me mi piace. Et fai quello che si richiede alla |
benivolentia nostra antiqua. Et io perché chosì chonosco essere mio debito però |
desidero et per te et a tua richiesta fare qualunq(ue) chosa torni chom(m)odità a chi |
te ama. Et maxime molto mi diletterà far chosa grata al tuo Sandro p(er) | chui tu mi
chiedi certa chomutatio(ne) di terreni al borgho. Sono certo, se no(n) fusse | chosa
iustissima non la chiederesti né lui metterebbe te interp(os)to. Ma pur ti p(re)gho | lo
chonforti et io sarò credo chostì fra n(on) molti dì et vederemo la chosa et | sarò
chollo archiep(iscopo) senza cui consiglio p(re)posi più fa di far nulla et quello | che
tu stessi statuirai farò di buona voglia. Interim vale. Ex Roma | X aprilis, tuus |

Baptista de Albert(is)

Verso

Preclarissimo viro J(o)h(an)ni Cos(imo) | de Medicis amicissimo | in
Flore(ntia)

¹²⁴ Depennato.

¹²⁵ Depennato.

¹²⁶ Depennato.

New York, Pierpont Morgan Library, Collection of Autographs Letters and Manuscripts, MA 1734

Roma, 18 novembre s.a. (1454)

Recto

Salve molto mi fu grate le l(ette)r(e) tue p(er) più rispetti et fam(m)i gratissimo el signior mio facesse | chome io desiderava cioè chel pigliassi ottimo chonsiglio con tutti. Ma quanto mi dici chol | manetto afferma che le chupole deno esser due larghezze alte. Io credo più a chi fece therme | et pantheon et tutte queste chose maxime che al lui et molto più alla ragio(ne) che et p(er)sona et | se lui si reggie a opinione no(n) mi maraviglierà se gli errerà spesso. Quanto al fatto del pilas(tro) | nel mio modello ramentati ch'io ti dissi questa faccia chonvien che sia o(per)a da p(er)sa p(er)ò che | queste larghezze et altezze delle chappelle mi p(er)turbano. Richordati et ponvi mente che nel | modello sul chanto del tetto a man ritta et a man manca v'è una simile chosa¹²⁷ e dissi | questo pongho io qui p(er) choprire quella parte del tetto id est del chop(er)to qual si farà | entro la chiesa p(er)chè questa larghezza dentro no(n) si può moderare chon la nostra facciata | e vuolsi aiutare quel ch'è fatto e no(n) guastare quello che s'abbia a fare le misure et p(er) por|tioni de pilastri tu vedi onde elle naschono ciò che tu muti si discorda tutta quella musica. | Et ragionamo di choprire la chiesa di chose leggiere. Non vi fidate su que pilatri a dar | lo caricho et p(er) questo ci parea chella volta in botte fatta di legname fusse più utile | hora quel nost(r)o pilastro se no(n) risponde legato chon quello della chappella non monta p(er)ò | che quello della chappella no(n) horà bisogno d'aiuto et so la nost(ra) facciata et se beni gli bisogna | ello e(st) si vicino et quasi legato che l'arà molto aiuto. A donq(ue) se chosi p(er) altro vi pare seghuite | el disegno quale a mio iuditio sta bene. Del fatto delli occhi vorrei chi fa p(ro)fessione | intendesse el mestier suo dichami p(er)chè si squarta el muro et indeboliscono lo edificio in | far

¹²⁷ Schizzo riferente alla struttura in oggetto.

fenestri. P(er) necessità del lume ttu mi puoi cho(me) men indebolire havere più lume non | fai tu pessime farmi quel incomodo. Da mani drecta a mani manca dell'occio ri(m)à squar|ciato et tanto arco quanto el semicircolo sostiene el peso di sopra di sotto sta nulla più | forte el lavoro p(er) ess(er) occio et e(st) obturato quello che debba darti el lume sancì molte ra|gioni a questo p(ro)posito ma sola questo mi basti che mai in edificio lodato presso a chi intesa | quello che niuno intende oggi mai mai vederai fattomi occhio sen(n)o alle chupole in lun|gho della chericha e questo si fa a certi e tempii non'è a pheso quali sono patroni della | iure et han(n)no certa ragione in la sua larghezza questo dissi p(er) mostrarmi onde escha | el vero. Se qui verrà p(er)sona quanto sarà in me darò ogni modo di satisfare al sig(nor) mio. | Tu p(re)ghoti examina et odi molti et referiscimi forse qualchesia dirà chosa da stimarla. | Raccomandami ttu lo vedi o scrivi al signor a chui desidero in qualunq(ue) modo ess(er) grato. Racco(mando) al mag(istro) Rob(erto) et a monsig(nore) et p(ro)tho(notario) et a tutti quelli a chi tucti che me amino se harò | fidato vi manderò echatomphile et altr(o). | Vale, ex Roma XVIII No(vembre) Baptista Alb(erti)

Verso

Prestantissimo viro Matheo de | pasti etc amico dulcissimo | a rimino

ASM, Autografi, busta 7, inserto I “Leon Battista Alberti”, lettera 3quater

Roma, 23 dicembre 1461

Recto

Illustrissime Princi(pe) et do(mino) mi sing(nore). Post recomendat(ione). Io me
rallebro chon gli altri vost(ri) | servidori della dignità quale ha nuper chonseghuita
monsi(gnore) el Cardinale vostro figlio | per più rispetti. Et certo dovemo noi altri
esser(n)e lieti. Però che quando fra e no|stri maggiori saran(n)o simili homini
degnissimi et modestissimi. La chiesa di Dio sarà chon | più reverentia et maiestà
presso di chi debba reverirla. Ma due chagioni anchora | me accreschono questa
letitia. L'una chell'è seghuito quanto più di fa stimavamo et | aspettavamo chel
sarebbe l'altra sicchè io spero vedere qui assiduo monsignor(e) | a chui io porto
som(ma) reverentia et affectione per vostr(ro) rispetto et per sua virtù. | Rengratiōe
Dio. Et a voi molto me raccomando. Datum Rome die XX IIII | decemb(re) (14)61.
Servitor v(ostro) | Baptista de Albertis

Verso

Illustrissimo Principi et domino | meo benignissimo do(mino) L(udovico)
Marchio(n)i | Mantue et digniss(imo)

ASM, Autografi, busta 7, inserto I “Leon Battista Alberti”, lettera 3quinquies

Roma, 19 febbraio 1469

Recto

Illustrissi princepi post reo per vostre l(itte)re intesi chome Pietro Spagn(olo) |
vost(ro) Came(rario) mavea scritto a di sopra passati. Non mi furono date le sue |
l(itte)re et desideravamo risposta. Quanto me dite havete chosa se farà | p(er) me
grandeo el danaro sic apparecciato dove lo chiederete. Non | cierchierà altro che solo
el chonsiglio in questo della S(ignoria) V(ostra) quale io | desidero et spero vedere
forse a mezza quaresema. Raccomando(mi) alla S(ignoria) V(ostra) | Ex Roma die 19
februarii (14)69. Servitor v(ostro) | Baptista de Albertis.

Verso

Illustrissi Principi Do(mino) Lu(dovico) | Marchioni Mantue

BNCF, Nazionale, II.IV.8., c.1r.

Roma, 1433-1434 circa

<P(ro)emio del p(rimo) lib(ro) della famiglia>¹²⁸

P(ro)emium librorum familie leonis bap(tiste) Alb(erti)

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1828, cc. 56v.-57r.

Roma, 1460-1469 circa

Totum hoc edificium | thermarum erit estate | frigidum p(er)hiemen | vero solo radio
solis | tepescet et specta|bitur cum su(m)a vo|luptate nam capi|et omne genus |
ornamenti | ex | dimensionibus |

Ambulatio que pro | vestibolo est hieme | habet soles, non ve|ntos estate habebit |
Ventos non soles |

Ambulatio |

Tepidarium |

Prefurnia et vasa | aquaria latebunt | hospites | omnia erunt luci|dissima expedita | et
lauta |

Lavatio | et uno frictio fiat | atq(ue) inunctio |

Sudatio | hec erit cum voles sicca | et quando voles huda | at(que) odorata |

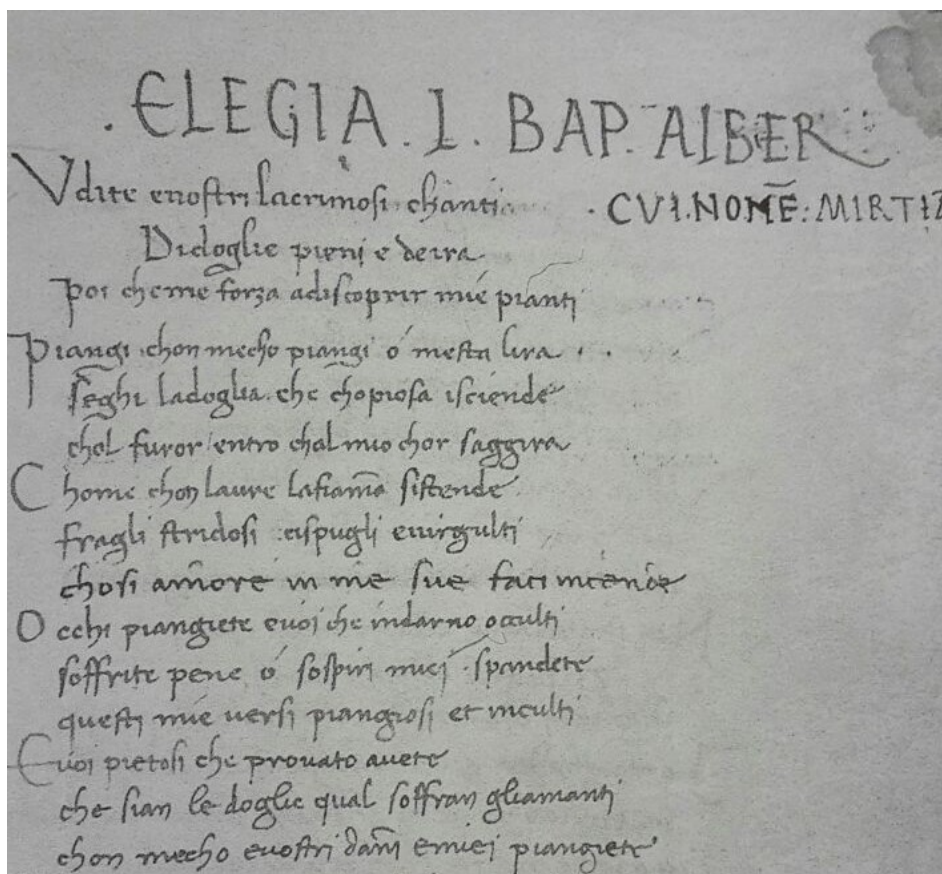
Ad penetralia |

Porticus specularia |

Vestibulum

¹²⁸ Depennato.

RIPRODUZIONI



Leon Battista Alberti, *Incipit Elegia Mirzia*

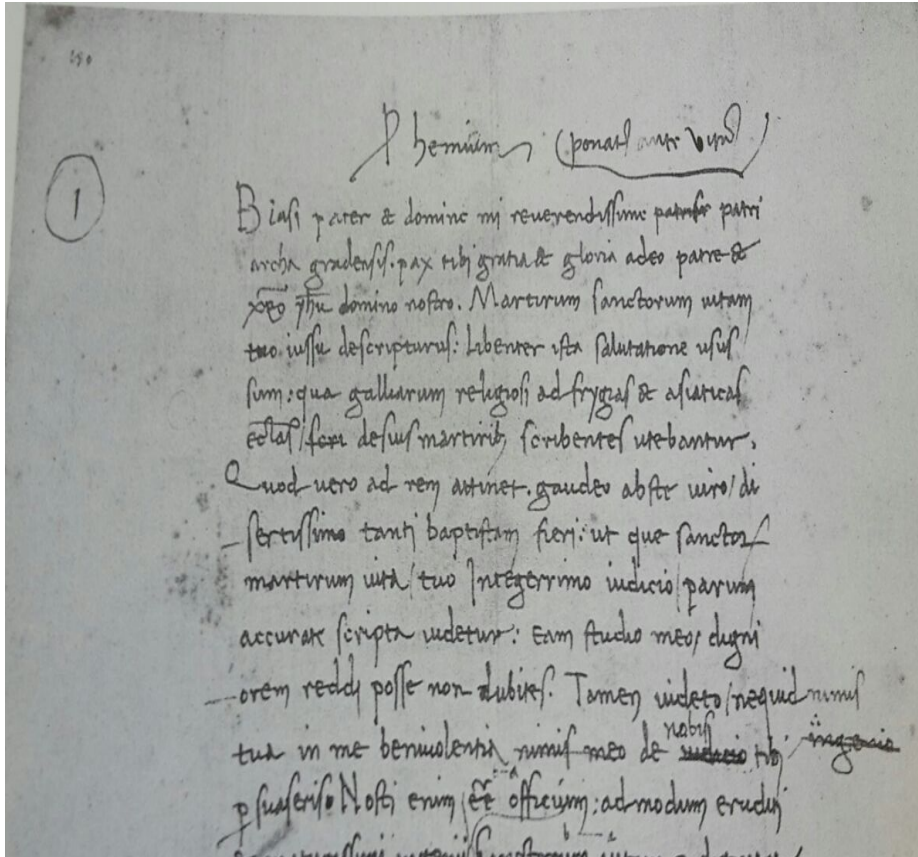
Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms 2608 c. 21r. (particolare)

Roma, 1432

In questa carta ha inizio l'elegia Mirzia, un 'opera poetica dell'Alberti estremamente toccante e scritta in una umanistica sottile e particolarmente chiara.

Gli ultimi tre versi presenti nell'immagine dicono

“E voi pietosi che provato avete | che sian doglie qual soffran gli amanti chon mecho e vostri danni e miei piangete”



Leon Battista Alberti, *Incipit Proemio Vita Sancti Potiti*
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms 767, c. 40v. (particolare)
 Roma, 1433

Particolare del proemio della vita di san Potito scritto in una umanistica meno curata ma decisamente simile a quella della tavola precedente. I due testimoni infatti avevano la medesima finalità, l'uso personale.

Filza VI
 Salutem. Che tu pigli confidentia in me nupiar. Et fai quello che richiedo alla
 benignitate nostra antiqua. Et io perche chosi chonostro essere mio debito per
 desiderio e per te e tua richiesta fare qualunque cosa torni commodita a
 teama. Et maxime molto medietate far chosi grata alio pandero a
 chi tu richiedi certa comoditatu d'interui albergo. Sono certo se non fuisse
 chosi iustissima non la chiedenti ne lui metterebbe te interit. magis tu ipse
 lo conforti e io fare credo chosi fra tu michi di e vederome la chosi / e
 pare cholle archiep) staga cui consiglio pposi piu fa / de far nulla / e quello
 che tu stitit statuirai fare di buona voglia. Interui vobis. ex roma
 X aprilis tuus
 Baptista de albertis

Preclarissimo viro Thom. Cos.
 de medicis amicissimo
 m
 florentia

Leon Battista Alberti, Lettera a Cosimo De Medici

ASF, MAP, Filza VI, c. 763 r.-763v.

Roma, s.a.

In questa lettera l'Alberti comunica al De Medici che farà tutto quanto potrà per lui. Nella terza riga infatti, in una umanistica sottile e chiara scrive "Desidero et per te e tua richiesta fare qualunque cosa torni comodità a chi te ama"

Salut molto misfignate la let tua ppiu respesi et fani grandissimo el signor mio faotto
 chomo u desiderava eue d'equilium optimo chonfiglio chon tuoi. Ma quanto tu medo d'el
 manere afferma che d'upole bene esse due larghezze alte. Io credo piu a chi fece therme
 et pantheon et tutte queste chose maxime che alii. Et molto piu alla ragione che
 et lui s'ingegno appropinquo non marauigliosa negli errera spotto. Quanto al fatto del pilastro
 nel mio modello Ramentari che t'adisti questa facca chonueni ch'ora opa d'essi po che
 queste larghezze et altezze delle chappelle mi p'turiano Richardet et ponni mente che nel
 modello sul chanto del tetto aman retta et aman mancha ue una simile ch'ora. Ed essi
 questo pongo io qui ch'opino quella parte del tetto idest del ch'opio quel s'itua
 entro la ch'ora po che questa larghezza dentro non si puo moderare ch'ora la nostra facca
 e uolse auerare quel che fatto era gustare quello che s'abbia a fare. Le misure et propor
 tioni de pilastri tu uedi onde esse restano: co che tu metti si disturba tutta quella misura
 et ragionano de ch'opio la ch'ora de ch'ora leggiera. Non ui fidati suque pilastri ad ar
 loro charicho. Et p' questo cupata della uolta in botte fatta di legname fuisse piu utile.
 Hora quel nostro pilastro se non risponde legato chon quello della chappella non monta po
 che quello della chappella non ha bisogno di aiuto. Et la nostra facca et se ben gli b'it'ora
 elle e succino et quasi legato che lara molto aiuto. Adonq se ch'ora p'altro uispar s'ingegno
 el d'ist'one quale amio uerito fa bene. Del fatto delli occhi uorrei che fa p'fessione
 intendessi el mestier suo. De ch'ami po che si aquara el muro et indeboliscono l'edificio in
 far fenore. P' necessita dell'ume. Atum puo ch'omen indebolire ha uero piu lume non
 sai tu possione farmi quel incomodo. Da man d'ora aman mancha d'edificio rima quar
 rato et tanto arco quanto el s'ingegno s'ist'one el peso d'ist'ora. d'ist'ora fa nulla piu
 forte el lauro p'p'ocio. ma sola questa m'it'ora che mai in edificio lodato p'rao a chi uer
 gioni a questo p'p'ocio. ma sola questa m'it'ora che mai in edificio lodato p'rao a chi uer
 quello che nullo uernde agi. mai. mai. uederai factum oculo s'ento alle ch'upole in luo
 gho della ch'ora equo s'it'ora acron'it'emp' aiue a pheto. quali sono patroni della
 tua et hano certa ragione in la sua larghezza. Questo d'ist'ora p' mostrari onde ch'ora
 eluere. Sequi uera p'ima quanto s'it'ora imo claro ogni modo di s'ist'ora al s'ist'ora
 Tu p'p'oc' examina et odi meli et referuonij. forse qual'ora d'ira ch'ora da s'ist'ora
 Racomandami s'ist'ora d'ist'ora al signor mio d'ist'ora in qual'ora modo s'ist'ora. Ra
 al mag' s'ist'ora et amon' s'ist'ora et s'ist'ora quelli ch'ora tuoi ch'ora amio. Se hano
 Adato uimandere s'ist'ora s'ist'ora et alii. Vale. Roma xvij 145. Baptista de

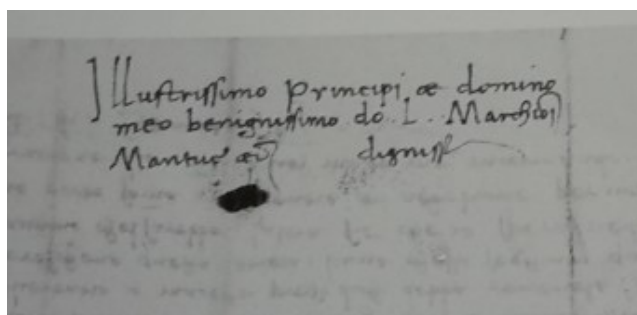
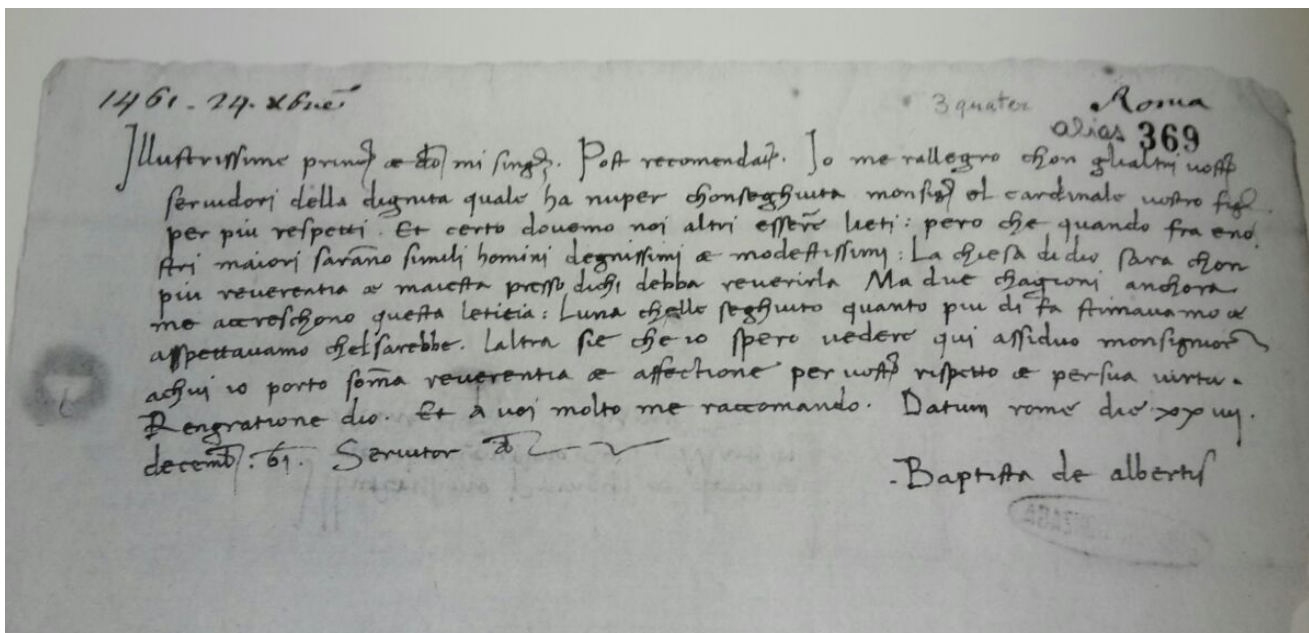
Prestantissimo uro Matteo de
 Pasti uro amico dulcissimo
 Di Leon Battista
 da Vinci
 detto Giuliano.

Leon Battista Alberti, Lettera a Matteo de Pasti

New York, Pierpont Morgan Library, Collection of Autographs Letters and Manuscripts, MA 1734r. – 1734 v.

Roma, 18 novembre s.a. (1454)

In questa lettera l'Alberti richiama Matteo de Pasti sulla costruzione del tempio, rimproverandolo e invitandolo a seguire la via più giusta per la costruzione, anche prendendo esempio dalle tecniche costruttive risalenti all'antica Roma, tra la fine di riga tre e l'inizio di riga quattro infatti dice "io credo più a chi fece therme et pantheon et tutte queste chose"

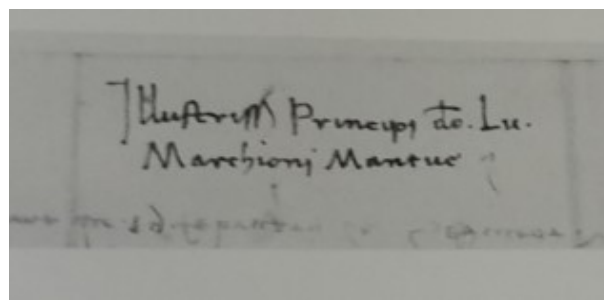
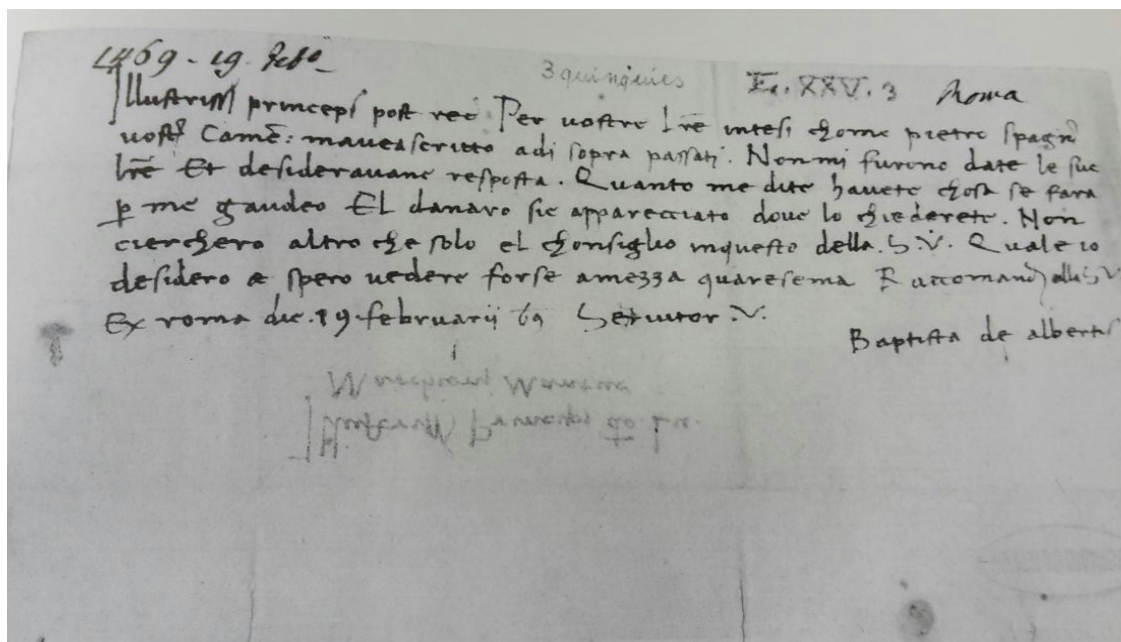


Leon Battista Alberti, Lettera a Ludovico III Gonzaga

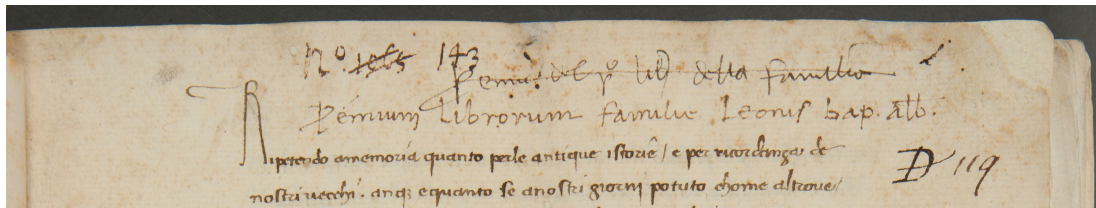
ASM, *Autografi*, busta 7, inserto I "Leon Battista Alberti", lettera 3quater r. – 3quater v.

Roma, 23 dicembre 1461

In questa lettera l'Alberti si rallegra con il marchese Ludovico III per la nomina a cardinale di suo figlio Francesco Gonzaga, nominato cardinale a 17 anni da Pio II a seguito degli otto mesi di soggiorno del pontefice a Mantova in occasione del Concilio.



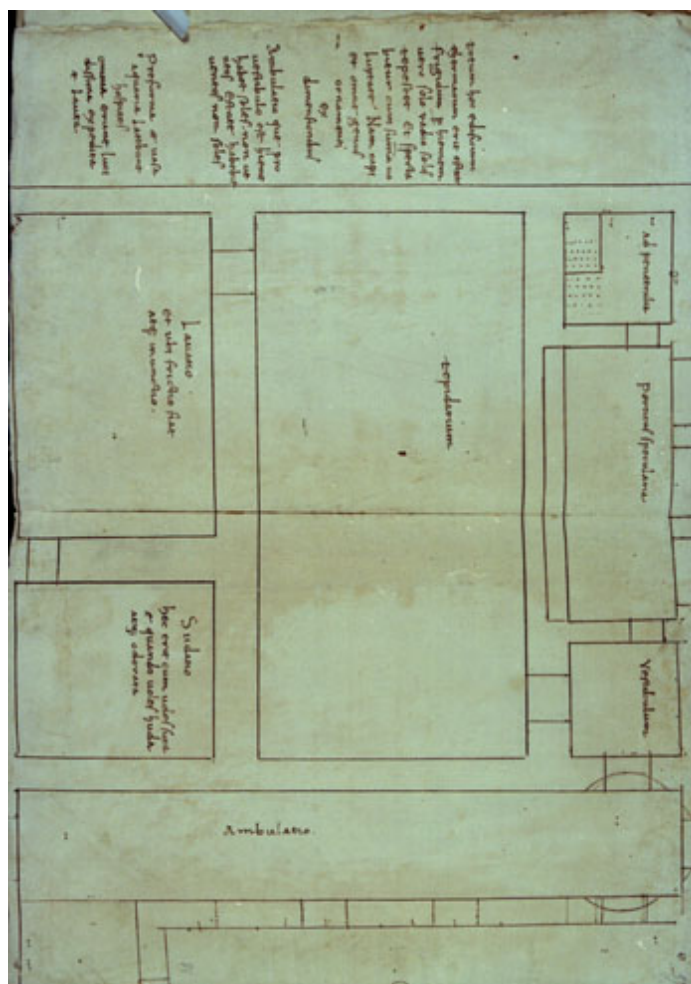
Leon Battista Alberti, Lettera a Ludovico III Gonzaga
 ASM, *Autografi*, busta 7, inserto I "Leon Battista Alberti", lettera 3quinquies r.-3quinquies v.
 Roma, 19 febbraio 1469
 In questa lettera l'Alberti torna a scrivere al marchese, dolente per non avere ricevuto
 le lettere del camerario di Ludovico III



Leon Battista Alberti, Intitolazione autografa del proemio del *De Familia*
 BNCF, Nazionale, II.IV.8., c.1r.

Roma, 1433-1434 circa (particolare)

Le prime due righe, di cui una depennata, sono di mano dell'Alberti.



Leon Battista Alberti, Raffigurazione di terme romane

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1828, cc. 56v.-57r.

Roma, 1461-1469 circa

JACOPO DA PIETRASANTA

Biografia

Jacopo di Cristoforo da Pietrasanta, discendente di una famiglia di marmorari e scalpellini tra i quali contavano anche i fratelli Lorenzo e Leonardo, fu capomastro, scultore e architetto attivo a Roma nella seconda metà del XV secolo. Il Müntz dice di lui «Bien que son nom soit à peine connu des biographes, il a tenu une grande place dans l'histoire de l'art romain du quinzième siècle, et mérite de marcher de pair avec les plus célèbres d'entre les artistes du temps»¹²⁹.

«La sua attività a Roma è ben documentata a partire dalla metà del secolo, così come il crescente apprezzamento da parte dei pontefici succedutisi da Niccolò V a Innocenzo VIII. È invece frutto di differenti interpretazioni il ruolo con cui partecipò ai più importanti cantieri romani¹³⁰».

Lo troviamo nel suo lavoro di marmorario addetto alle decorazioni architettoniche presso il cantiere del Campidoglio, dove esordì nel 1452, e presso quello di S. Marco nel 1466.

Nel 1463 – 64 il Pietrasanta risulta essere *superstans fabricae pulpiti* della Loggia delle Benedizioni e tornerà spesso ad avere questa figura di capomastro e direttore dei lavori, prima sotto Paolo II, che nel 1468 gli darà il titolo di *praesidens fabricae palatii apostolici*, e poi sotto Sisto IV che lo invia, tra il 1472 e il 1473 a visionare la chiesa di S. Francesco ad Assisi. Come capomastro egli,

¹²⁹ E. MÜNTZ, *Les arts a la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle*, I, Parigi, Thorin, 1878, p.84.

¹³⁰ S. MAGISTER, *Jacopo da Pietrasanta*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, p.81.

oltre alle mansioni specifiche del suo magistero, doveva occuparsi del controllo globale dell'opera.

Certamente negli anni '60 lavorò anche ad un rifacimento di Ponte Sant'Angelo del quale si conserva il contratto di committenza nell'Archivio Segreto Vaticano¹³¹. Questo documento riveste fondamentale importanza non solamente ai fini della presente ricerca in quanto inedito, ma è anche l'unica attestazione del coinvolgimento del Pietrasanta in questo progetto, il quale conferma la sua natura di direttore di lavori più che di architetto.

Dove lavorò come vero e proprio architetto fu nel cantiere per l'ampliamento della chiesa e del convento di S. Agostino¹³², voluto da Guglielmo d'Estouteville nel 1483, anche se comunque dovette attenersi a un progetto già stilato e a una struttura preesistente. Tuttavia egli era «persona certamente abile, preparatissima nell'arte e di provata esperienza tecnica, come le date del procedere dei lavori dimostrano, e come prova anche il fatto che in soli tre anni seppe condurre a termine il lavoro di grande mole, una chiesa grandissima e lata, tutta coperta a volta e dalla facciata rivestita in blocchi di travertino, cantiere quindi non facile a dominarsi»¹³³.

Per Innocenzo VIII contribuì alla progettazione degli apparati per la cerimonia della sua incoronazione e diresse i restauri del palazzo lateranense. Per ultima collaborazione seguì, tra il 1484 e il 1487, la realizzazione della Villa del Belvedere in Vaticano. In questo particolare cantiere la sua funzione rimane più che mai oscura, probabilmente anche qui egli fu sostanzialmente un capomastro.

¹³¹ *Ivi*, nota 32.

¹³² Sull'argomento segnalò M. M. BRECCIA FRATADOCCHI, *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma, Carretto, 1979.

¹³³ V. GOLZIO, G. ZANDER, a cura di, *L'arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968, pag. 142-143.

L'ultimo pagamento registrato dalla Camera Apostolica proprio per la Villa del Belvedere risale al 31 marzo 1495, ma per questa data il Pietrasanta doveva essere già morto in quanto il mandato è diretto alla moglie.

Stilisticamente egli fu un grande portavoce delle tematiche architettoniche sistine e del rinnovamento urbanistico del Quattrocento romano.

Per esempio «le proporzioni e i rapporti numerici applicati alla chiesa di S. Agostino [...], sono per alcuni aspetti leggermente diversi da quelli delle altre chiese sistine: la diversità del committente dovette certamente influire sulle scelte che, pur nella loro peculiarità, risultano tuttavia perfettamente coerenti all'ideologia simbolica sistina, fedelmente seguita dal cardinal D'Estouteville. Dagli stessi documenti relativi alla costruzione emerge una presenza determinante della committenza nei rapporti con gli architetti (Jacopo da Pietrasanta e Sebastiano Fiorentino) che la progettarono, o che comunque ne seguirono i lavori»¹³⁴ In tali documenti infatti Jacopo è definito *architectorem principalem*, quindi il Fiorentino era solamente il suo aiutante e capo cantiere.

Analisi paleografica e documentaria

Il documento preso in esame di mano di Jacopo di Pietrasanta, datato 7 settembre 1465, è relativo a un rifacimento di ponte Sant'Angelo nel quale parla a nome di un gruppo di artisti impegnati in questa opera, cosa che lo investe direttamente del ruolo di capomastro che così spesso ha rivestito nella sua carriera. L'atto, conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano¹³⁵, è, come già

¹³⁴ G. BENZI, *Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma, Officina, 1990, pag. 67.

¹³⁵ *Ivi*, nota 32.

detto, un contratto di committenza, e aveva principalmente lo scopo di definire i pagamenti dovuti agli artisti.

La scrittura dello scultore e architetto è una mercantesca di medie dimensioni, sottile e pulita, senza particolari abbellimenti né inclinazioni.

TRASCRIZIONI¹³⁶

ASV Instrumenta Miscellanea, 7310, 1

Roma, 7 settembre 1465

1465

Io Jacopo di Cristofano di Pietra s(an)c(t)a soprastante et maestro all'avorio
 dl po(n)te | s(an)c(t)o Agnolo faccio fede chome gl'infrastanti maestri et
 mananovali | <xx¹³⁷> ànno lavorate le i(n)frascritte opere e denno avere
 gl'infrascritti | denari p(er) op(er)e lavorate da dì 2 di sett(embr)e a dì 8 detto cioè
 | Antonio di Bastiano da Rovezano m(aestr)o di legname dé avere p(er) opere tre |
 che gli à lavorate da dì 2 di sett(embr)e lunedì p(er) insino a dì 8 di sett(embr)e
 p(er) b(o)lo(gnini) diciotto | el dì b(o)lo(gnini) cinquanta quant(r)o d(enari)
 b(o)lo(gnini) 54 | Piero di Matteo da Brescia m(aestr)o di murare dé avere p(er)
 op(er)ere cinque | che gli à lavorate da dì 2 di sett(embr)e a dì otto 8 detto p(er)
 b(o)lo(gnini) diciotto el dì d(enari) (uno) b(o)lo(gnini) 18 | Lionardo di Caleffo da
 Carrara m(aestro) scarpellatore dé avere p(er) op(er)re cinq(ue) | che gli à lavorate
 da lunedì a dì 2 di sett(embr)e p(er) insino a dì 8 di sett(embr)e p(er) b(o)lo(gnini)
 | dicesette el dì sono ducato uno e b(o)lo(gnini) 13 d(enari) (uno) b(o)lo(gnini) 13 |
 Giovanni di Donato da Melli m(aestr)o scarpellatore dé avere p(er) opere cinque |
 à llavorate al ponte da lunedì a dí 2 di sett(embr)e a dì 8 di detto p(er) b(o)lo(gnini)
 dicesete | el dì sono ducato uno b(o)lo(gnini) 13 d(enari) (uno) b(olognini) 13 |
 <x>¹³⁸ Pietro Dandrivolo d Alberto da Brugle manovale dé avere p(er) op(er)e | 5
 che gli à lavorate al ponte da dì 2 di sett(embr)e p(er) insino a dì 8 di sett(embr)e |
 p(er) b(o)lo(gnini) undici el dì b(o)lo(gnini) 55 cinqu(a)n(tacinque) d(enari)
 b(o)lo(gnini) 55 | Antonio di Beltramin <xxxxxxxx>¹³⁹ da Saia dé avere p(er)

¹³⁶ Di questo documento non è stato possibile allegare una riproduzione.

¹³⁷ Depennato.

¹³⁸ Depennato.

¹³⁹ Depennato.

opere 5 cinque | à llavorate al ponte da dìi 2 di sette(m)bre p(er) insino a dì 8
detto p(er) b(o)lo(gnini) undici el dì sono b(o)lognini cinquanta cinque d(enari)
b(o)lo(gnini) 55 | Antonio di Guglelmio da Riano manovale dé avere p(er) opere
cinque | che gli à lavorate da dì 2 di settenbre p(er) insino a d8 di settenbre p(er) |
b(o)lo(gnini) undici el dì` sono b(o)lo(gnini) 55 d(enari) b(o)lo(gnini) 55 |
Giovanni di Pietro de Pinci da Vaira manovale dé avere p(er) opere <xx>¹⁴⁰ | 4 3/4
à llavorate da dì 2 di sett(enbr)e lunedì p(er) insino a dì 8 di sett(embr)e per
b(o)lo(gnini) 11 | undici el dì bolongnini 52 d(enari) 4 d(enari) b(o)lo(gnini) 52 |
Stefano di Giovanni da Vaira manovale dé avere p(er) opere quat(tr)o che| gli à
lavorate da dì 2 di sett(enbr)e p(er) insino a dì 8 di settenbre p(er) b(o)lo(gnini)
undici | el dì b(o)lo(gnini) 44 quara(n)ta quatro d(enari) b(o)lo(gnini) 44 |
sum(m)a CC VIII b(olognini) | sum(m)a ducento octo di d(ecto) p(ro) tucto di VII
di septe(m)bre | MCCCCLXV¹⁴¹.

¹⁴⁰ Depennato.

¹⁴¹ Presente ma non trascritta ulteriore riga di altra mano.

FRA' GIOCONDO

Biografia

Giovanni Giocondo, detto Fra' Giocondo, nacque a Verona o nei dintorni entro il 1434.

Non si conosce il nome della famiglia di Giovanni né si hanno notizie dirette sul cinquantennio iniziale della sua vita. Le prime informazioni risalgono al 1489 e per quella data doveva aver già preso i voti e già eccelleva in molti di quei campi per i quali poi sarà noto. Secondo il Vasari il suo apprendistato cominciò a Roma, cosa confermata dalla sua silloge epigrafica che apparentemente porta traccia di quel primo soggiorno romano ma è probabile che i suoi anni giovanili li passasse in Veneto, terra fertile di nuovi impulsi culturali che lui prontamente seppe assorbire. In particolare li nacque la sua passione per le analisi epigrafiche che coltivò poi ancora più intensamente a Roma anche grazie all'amicizia con Pietro Riario che gli consentì l'accesso a luoghi interdetti ai più. La sua conoscenza con la famiglia Riario gli fruttò anche la qualifica di consigliere per la costruzione del palazzo voluto dal cardinal Riario, la Cancelleria, con lo scopo di ricreare il gusto di Roma antica. Di questo periodo sono verosimilmente i disegni conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a cui sono giunta prima di tutto perché presenti nella già citata raccolta *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, come già detto, da considerarsi datata e quindi oggetto di revisione. Ma da essa comunque sono partita per intraprendere una mia ricerca e selezione all'interno della Fototeca direttamente in sede ma anche tramite gli strumenti online messi a disposizione dal museo.

Conseguentemente, sapendo quindi che c'era la possibilità che l'artista avesse lasciato altro materiale autografo, ho compiuto delle ricerche nella letteratura artistica a lui dedicata e in questa ho trovato citati il codice vaticano¹⁴², anch'esso di questa fase e la lettera del 1514¹⁴³, che come si vedrà è dell'ultimo periodo trascorso a Roma.

Nel dicembre 1489 era a Napoli dove conobbe il duca di Calabria Alfonso d'Aragona che lo assunse per compiti vari. Fra' Giocondo era infatti noto per essere un architetto particolarmente abile grazie alla conoscenza delle tecniche scientifiche latine e greche, in particolare vitruviane. La conoscenza di tali tecniche lo portò ad essere non solo un valente architetto ma anche un ottimo costruttore di macchine per scopi civili e bellici. Per queste sue doti fu infatti incaricato di ammodernare le fortificazioni di Mola e Gaeta.

In questo periodo napoletano molto intensi furono i rapporti di frequentazione con artisti e letterati, in particolare con Francesco di Giorgio Martini, ma l'arrivo di Carlo VIII mise fine a questo intermezzo particolarmente produttivo per lo scambio di conoscenze.

Nel 1498 da Napoli passò direttamente in Francia al servizio del re Carlo VIII. Presso la corte francese svolse lo stesso ruolo che aveva a Napoli, ossia architetto e progettista di macchine, ma non è chiaro cosa effettivamente costruì. Certamente collaborò al progetto per il ponte di Notre Dame, che lo rese famoso e gli permise di entrare nel novero dei migliori architetti europei.

In questi anni di attività lavorativa come architetto non dimenticò il suo primo amore di studioso, ovvero la collezione e redazione di sillogi epigrafiche.

¹⁴² *Ivi*, nota 100.

¹⁴³ *Ivi*, nota 96.

«Le sue ricerche furono molto fruttuose. All'inizio del XVI secolo, quando ormai era finito il tempo delle grandi scoperte, Giocondo riuscì ancora a trovare due testi sconosciuti, trasmessi in un unico esemplare. Uno è un codice delle epistole di Plinio il Giovane contenente un importante gruppo di lettere, tra le quali la corrispondenza con Traiano, mancante negli esemplari noti fino ad allora, che era stata ricercata inutilmente per tutto il XV secolo; l'altro è il *De prodigiis* di Giulio Ossequente. Giocondo trovò anche nuovi codici di Nonio Marcello e di Sallustio, cercò in tutta la Francia manoscritti dei *Commentarii* di Cesare, sulla cui collazione basò l'edizione del 1513.»¹⁴⁴

Del soggiorno francese, in Italia, riportò le conoscenze acquisite grazie all'osservazione dell'architettura gotica francese e in particolare l'uso del deambulatorio che poi applicò nella sua partecipazione all'opera di costruzione di S. Pietro, presso la quale lavorava nel 1505.

Non si trattene molto a Roma, già nel 1506 infatti era a Venezia, dove dopo una trattativa, fu assunto dal Consiglio dei Dieci per fortificare alcuni castelli, attività che continuò tra il 1509 e il 1511 durante la guerra contro la Lega di Cambrai e che lo vide anche lavorare come genio militare per architettare delle strutture difensive, in particolare nelle rocche di Treviso e Padova. Tuttavia presso queste città non si fece molto benvolere e quando partì la popolazione ne fu talmente lieta che il Consiglio dei Dieci giudicò più opportuno licenziarlo. Rimase, però a Venezia dove poté finalmente dedicarsi ai suoi studi. In questi anni, ossia tra il 1511 e il 1513, stampa il *De Architectura*, il *Columella*, altri scritti di architettura, i *Commentarii* di Cesare e Nonio Marcello e il *De aqueductibus urbis Romae*.

¹⁴⁴ P. N. PAGLIARA, *Giovanni Giocondo da Verona*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.56, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pag. 331.

Nel 1514 fu richiamato a Roma da Leone X che lo volle a dirigere la Fabbrica di San Pietro. Qui conobbe il giovane Raffaello al quale si affezionò molto vedendolo come il suo successore nel sentire approssimarsi la fine.

Morì infatti prima del 2 luglio 1515, data in cui Marin Sanudo ricevette notizia della sua morte e la registrò nel proprio diario.

Egli fu «un autentico, mirabile, tipico spirito della maggiore versatilità umanistica e rinascimentale, che è di eccezione anche riportato in quel clima di impareggiabile fioritura italiana degli studi: un personaggio ricco di ogni vitalità, geniale in tutto, ovunque segnalato e ricercato per le sue alte qualità»¹⁴⁵

Analisi paleografica e documentaria

Alla mano di Fra' Giocondo sono stati attribuiti diversi scritti ma tra questi è possibile considerare solo quelli che sono effettivamente autografi e riferibili ai suoi ripetuti soggiorni romani.

Il *corpus* di disegni presente nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁴⁶ e contenete scrittura autografa dell'artista è relativo per lo più a schizzi raffiguranti monumenti romani antichi e moderni, o progetti per architettura da costruire in città. Due carte, 7952A e 7957A, appartengono al cosiddetto “terzo volume”, oggi smembrato, della raccolta di Geymüller. Di queste carte si è scelto di trascrivere la carta 1534Ar. che raffigura elementi della chiesa di S. Cosma e Damiano.

¹⁴⁵R. BRENZONI, *Fra Giovanni Giocondo Veronese*, Firenze, Olschki, 1960, pag. 112. Sull'attività di Fra' Giocondo segnalò anche V. FONTANA, *Fra' Giocondo. Architetto 1433 c. – 1515*, Milano, Neri Pozza, 1987.

¹⁴⁶*Ivi*, nota 85.

Interamente autografo è, secondo gli studi, il codice conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁴⁷ contenente opere scientifiche, in particolare matematica e astronomia, di autori medievali copiate dal religioso. Di questo manoscritto si è scelto di trascrivere l'*incipit*.

Infine è indubbiamente autografa la lettera inviata ad Aldo Manuzio da Roma nel 1514, poco prima di morire quindi, che si trova oggi all'interno di un manoscritto miscelaneo conservato anch'esso in Vaticano¹⁴⁸. In questa lettera, nella quale ragguaglia il Manuzio sulle sue vicende personali e gli comunica anche alcune direttive da seguire per la stampa dei suoi studi da epigrafista, è da notare il fatto che il Giocondo passa indifferentemente dal latino all'italiano, dandoci ulteriore conferma del suo *status* di intellettuale umanista.

La sua scrittura è un'umanistica particolarmente curata e raffinata.

¹⁴⁷ *Ivi*, nota 100.

¹⁴⁸ *Ivi*, nota 96.

TRASCRIZIONI

GDSU, c.1534A r.¹⁴⁹

Roma, ultimo quarto del XV secolo

Questa è la porta che muraro in ela chiessia di Santo Chossmo et Damiano |
risponde diricto al te(m)plo(m) pacis |

Lo sbocaiio s(e)i palmi | uno p(iedi) sporto

BAV, Vat Lat 4539, c. 1r., *Incipit Liber Abbaci* di Bernelino (righe 1-14)

Roma, primo quarto del XVI secolo

Incipit prefacio libri abbaci que(m) iunior Bernelinus edi|dit parisius.
Domino Amelio Bernelinus suis | eterne felicitatis munus |

Mirari pater sancte no(n) desino ex actionis¹⁵⁰ tue instan|tiam qui me opus
aggredi cohortaris multo doctio|ribus formidandum et quasi in eoru(m)
rep(re)hensione | a quibus est vestigatum diligentissime. Cogis e(n)im et crebris
pulsas p(re)cibus ut tibi multiformes abbaci ra|tiones persequar diligenter
negligentia q(ui)dem apud | nos iam poene demersas sed a domno papa gerber|to
q(uas)i q(ue)dam seminaria breviter et subtilissime semi|natas. Bonus hic
quide(m) que(m) imponis et utilis labor | sed ridiculosa p(re)sumptio quis e e(n)im
me ta(n)tum onus | subire videret qui in risum co(n)festim no(n) eru(m)peret.

¹⁴⁹ Di questa tavola vengono trascritte solamente le porzioni di testo alfabetico o alfanumerico. Ove presenti esclusivamente numerazione arabica o unità di misura queste non vengono trascritte. Tale criterio sarà applicato d'ora in poi in tutte le tavole di questo tipo.

¹⁵⁰ Trascrizioni incerta a causa del timbro della Biblioteca.

BAV, Vat Lat 4104, c. 50

Roma, 2 agosto 1514

Recto

Messer Aldo mio charissimo, de qui in q(ue)sti caldi grandissimi et pericolosissimi ognuno attende a vivere et star sano, ne da latro | se ragione. So(n)nonsi amalati Bernardino et un altro ch(e) menai cu(m) meco da Venetia, ch(e) fin qui me costano de bon ducati. | Qua(n)to fusse expectato et adiucto, qua(n)to fusse ben excepto da molti et maxime dal Summo Pontefice, li effecti el dimostra, no(n) | ne dico parole gra(n)de et multiplice, ma de fati. In p(r)imis me dono ce(n)to duc(ati) de oro de camera. Ap(re)ssso me pago, per la pe(n)sio(n)e de | uno an(n)o de una casa tolta ap(r)esso el palazzo de Sa(n) Pietro, duc(ato) 80 de carlini, ne la q(ua)le de p(re)sente io habito cu(m) giardini, loze etc. | Da poi me donò el governo de la fabrica de Sa(n) Pietro, ch(e) se tira dreto de gran regalie et usq(ue) ad summam de 300 d(ucati) a l'a(n)no et | anchora meglio, ut mihi dicitur. Apresso me ha co(n)stituito duc(ato) quattrocento¹⁵¹ de oro de camera de provisione ordinaria a l'a(n)no pa|gati dal car(dina)le de S. Maria in Portico cu(m) una simplice quietanza de mia mano, et q(uan)d(o) voglio et come voglio et già et ina(n)ti trato | ne ho ricevuti 150, dicendomi dito car(dina)le da parte del N(ost)ro Signore ch(e) q(ue)sta p(ro)visione e per ordinario, et ch(e) no(n) guardi ad q(ues)ta, ma | q(uan)to più vorò, ta(n)to più me serà donato, et ch(e) adimandi et attenda a vive(re) et far bona cera, chel desidera de alongarmi la vita più ch(e) può. | Hec eade(m) verba et largiora habui ex ore Pontificis ter vel q(ua)ter. Per altra via me sono sta donate due bone mule et ite(m) una bo|ta de bono vino vermiglio, et una de bono vino bianco. Sonno venuti li vo(st)ri Columeli et

¹⁵¹ Di difficile lettura a causa di una macchia d'inchiostro.

Cornucopie et meravigliami che | nulla habiati scripto ch(e) me ne sia dato. Deli
Cornucopie ragionevole e ch(e) anchora io ne habia uno o dui, p(er) respecto del
mio Nonio | et Festo Pomp(eio). De li Columeli fu pacto n(ost)ro ch(e) me desti
10 ducati et 10 columeli, et ch(e) de li altri do(n)de so(n)no occorse mie fatiche |
me facesti bona particella, si ch(e) m(esser) Aldo, omne p(ro)missu(m) est
debitu(m), salvo che promitto p(ro)mittis no(n) stia attendere. Subtio ch(e)
so(n)no | azonti li Columeli, ne ho fatto ligar uno per donar al Papa, cu(m) lo
quale offeret(ur) occasio di parlar di vui, et q(ue)sto faro gagliardame(n)te. | Multa
habe(r)em vobis scribere, sed oriu(m) no(n) dat(ur). Co(m)municate q(ue)ste cose
mie cu(m) m(esser) Andrea Nanagiero et riccomandatime a lui. | Rome die 2
aug(usto) 1514. |

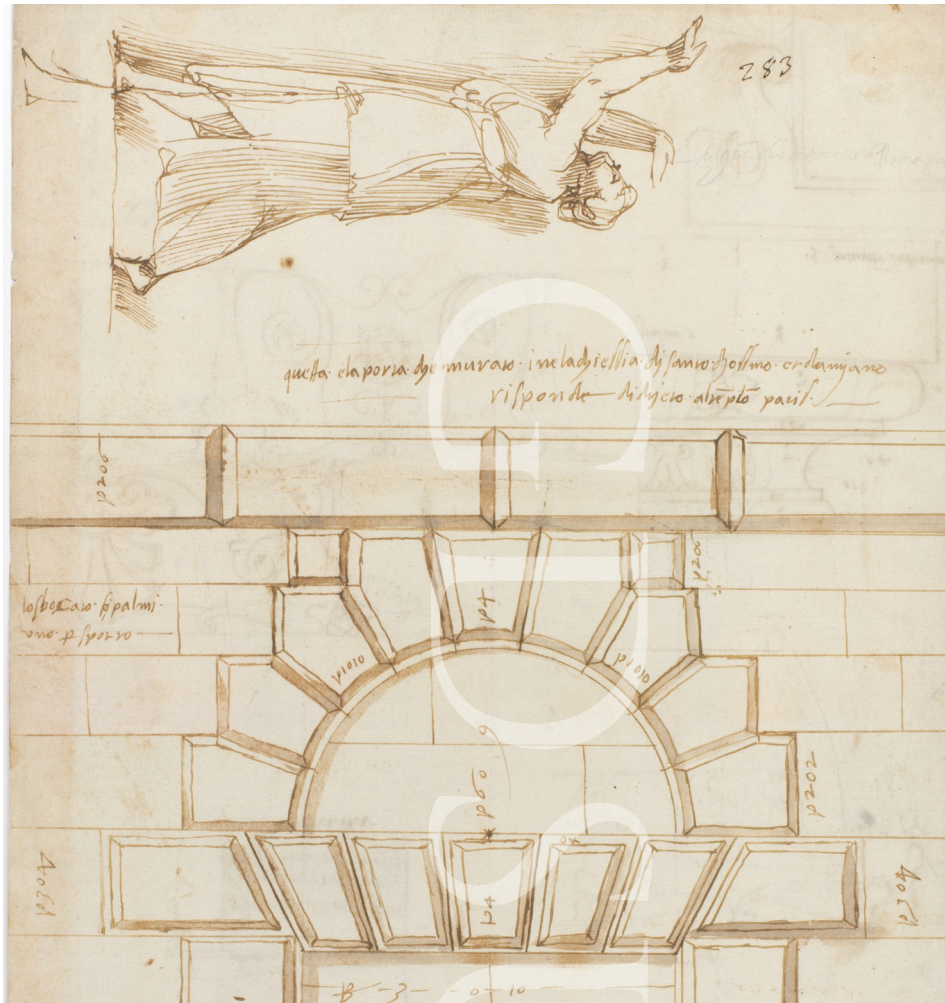
El vostro frater Jocundo.

Verso

D(omi)no Aldo Manutio viro Illustrissimo at(que) | amicissimo¹⁵².

¹⁵² Di difficile lettura a causa di una macchia d'inchiostro.

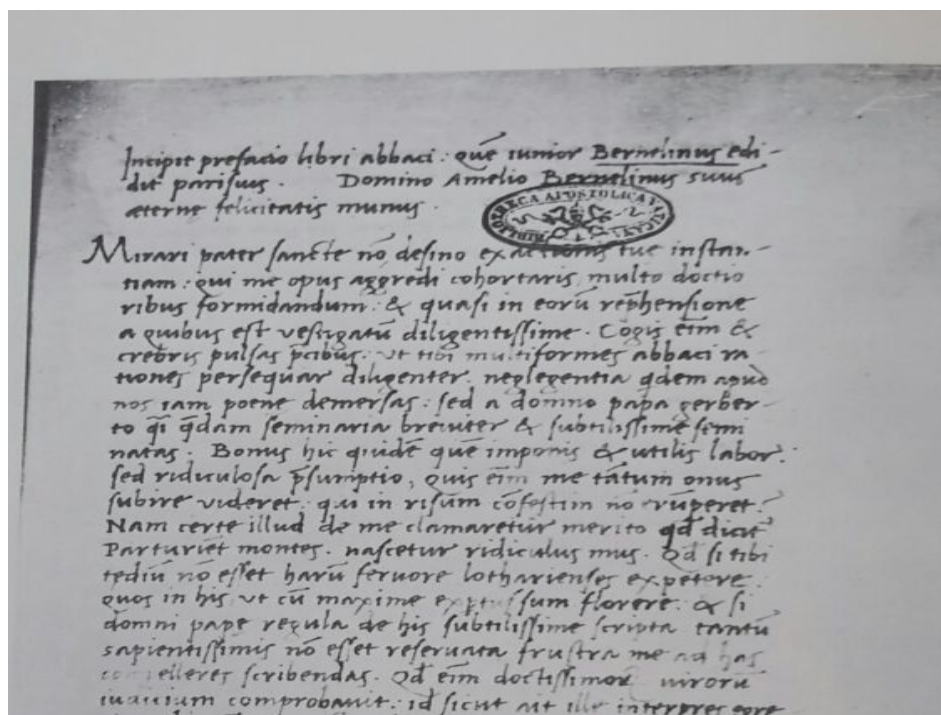
RIPRODUZIONI



Fra' Giocondo, Schizzi e annotazioni riguardanti la chiesa di San Cosma e Damiano

GDSU, c.1534A r.

Roma, ultimo quarto del XV secolo

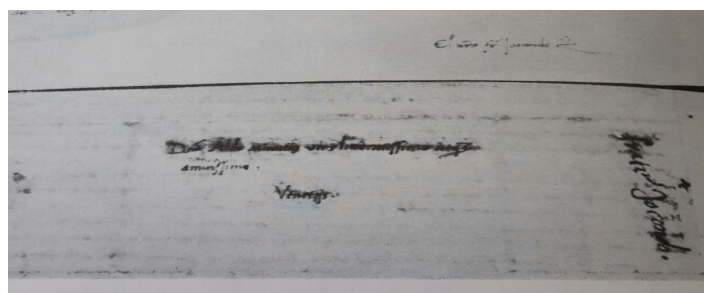
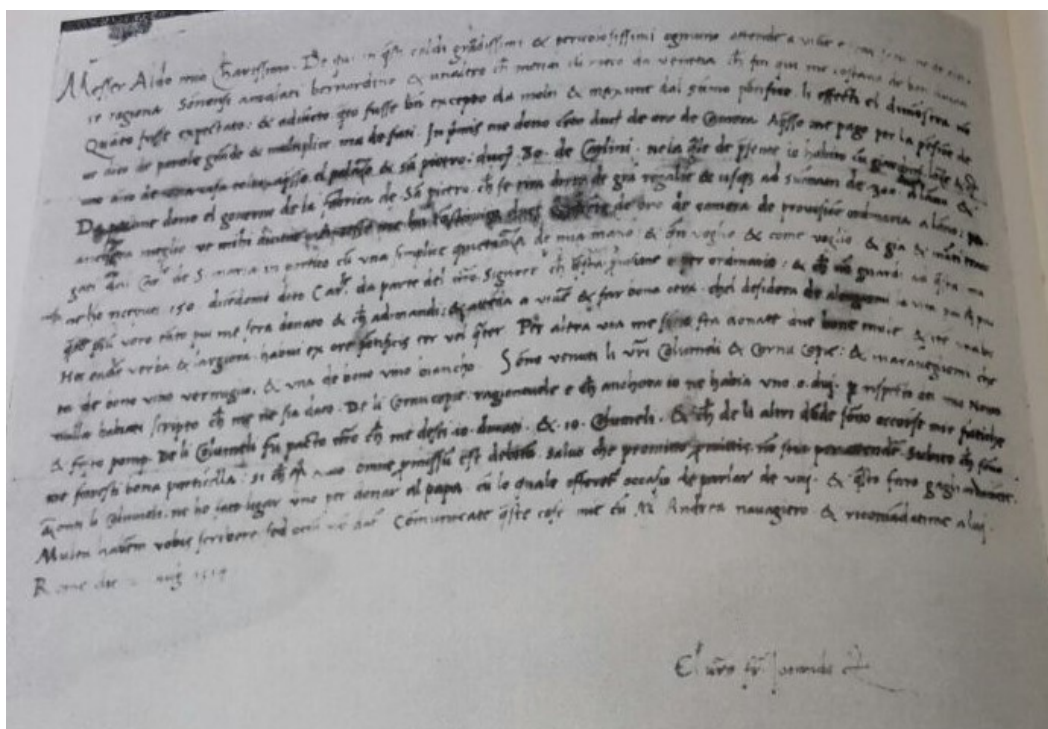


Fra' Giocondo, *Incipit* della copia del *Liber Abbaci* di Bernellino

Roma, primo quarto del XVI secolo

Città del Vaticano, BAV, Vat Lat 4539, c. 1r. (particolare)

Un'umanistica davvero chiara e calligrafica quella usata da Fra' Giocondo in questo testimone. Chiaramente il codice che stava trascrivendo per suo uso e consumo lo considerava un volume di pregio, da conservare nel tempo



Fra' Giocondo, Lettera ad Aldo Manuzio

BAV, Vat Lat 4104, c. 50r. – 50v.

Roma, 2 agosto 1514¹⁵³

Una missiva di una certa lunghezza a dimostrazione di quanto Fra' Giocondo tenesse a seguire personalmente la pubblicazione delle sue opere

¹⁵³Sfortunatamente la riproduzione che è stato possibile allegare risulta un poco sgranata

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

Biografia

Francesco di Giorgio Martini nacque a Siena dove fu battezzato il 23 settembre 1439.

All'attività di pittore e scultore egli ben presto affiancò quella di ingegnere-architetto e costruttore di congegni e macchinari per la vita civile.

Dalla documentazione sappiamo che in gioventù soggiornò a Roma con lo scopo di formarsi artisticamente e qui vergò il codicetto¹⁵⁴ oggi conservato in vaticano e i disegni degli Uffizi¹⁵⁵. Come per Fra' Giocondo sono partita dai disegni riportati nel volume *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi* per poi fare ricerche in sede e nella letteratura dedicata, nella quale si faceva riferimento all'autografo vaticano.

Tra il 1475 e il 1477 si trasferì ad Urbino ma già nel 1480 era di nuovo a Siena su incarico del Duca Federico da Montefeltro per ispezionare alcune fortificazioni in territorio senese e urbinato.

«I lavori più importanti che Francesco condusse a Urbino furono il completamento del palazzo ducale, il duomo, la chiesa, il chiostro e il convento di S. Bernardino e il convento di S. Chiara: la perdita della maggior parte degli archivi urbinati ha tuttavia impedito sinora sicure attribuzioni e datazioni. [...] Questo originale linguaggio architettonico, caratterizzato dal nudismo di volumi netti e superfici piane segnate da più ordini di cinghiature orizzontali, trovò

¹⁵⁴ *Ivi*, nota 86.

¹⁵⁵ *Ivi*, nota 86.

immediato riscontro nella chiesa urbinata di S. Bernardino, destinata ad accogliere le spoglie di Federico ed eretta presumibilmente dopo la sua morte (1482) a completamento, con il chiostro, del convento degli osservanti.»¹⁵⁶

Con la morte del Duca nel 1484 Francesco di Giorgio si trasferì a Siena rimanendo, comunque, legato alle attività urbinati, dove già aveva lavorato per il palazzo ducale nel 1477. Tra queste due realtà trascorse gli anni '80 del XV secolo, dividendosi tra le richieste del comune di Siena, in particolare nella costruzione del Duomo, e quelle del successore di Federico, Guidobaldo, che lo voleva come suo architetto per mantenere salde le capacità difensive delle rocche.

Dal 1490 iniziò per lui un periodo di viaggi, progetti e consulenze per tutta Italia. Fu a Milano, chiamato da Giangaleazzo Sforza, per elaborare il tiburio del Duomo, poi a Pavia con Leonardo da Vinci per consulenze sul Duomo della città. In seguito, su richiesta di Virginio Orsini, revisionò le rocche di Campagnano e Bracciano. Nel 1491 fu prima a Venezia, poi a Firenze per partecipare al concorso voluto da Lorenzo il Magnifico per il progetto della facciata del Duomo, ed infine a Napoli, su invito di Alfonso Duca di Calabria per revisione di alcune fortezze del regno. Sono infatti raffigurate nei suoi disegni moltissime rocche del sud Italia: Otranto, Gallipoli, Taranto, Monte Sant'Angelo, Gaeta, Manfredonia, Brindisi, Massafra, Matera, Ortona, Vasto, Castrovillari, Crotona, Reggio Calabria, Rocchetta Sant'Antonio, Carovigno. È inoltre sua la mina, la prima che la storia ricordi, che il 27 novembre 1495 causò la caduta di Castel Nuovo occupata dalle truppe di Carlo VIII.

¹⁵⁶ F. P. FIORE, C. CIERI VIA, *Francesco di Giorgio di Martino*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.49, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pag. 754.

Non abbandonò però la revisione delle fortificazioni dei territori urbinati e senese, e negli ultimi anni del secolo tornò in queste terre minacciate dagli attacchi di Cesare Borgia.

Dunque «la complessità della vita e degli spostamenti di Francesco di Giorgio Martini attraverso l'Italia [...] suggerisce il tentativo di schematizzare, dal punto di vista topografico, una serie di presenze e di visite che si diffusero nel corso degli anni per buona parte della penisola. [...] Causa non ultima di tutti quegli spostamenti, che vennero comunque consumanti anche in periodi piuttosto brevi, fu la precoce morte del Senese ad una età anche relativamente giovane».¹⁵⁷

Morì infatti all'età di sessantadue anni alla fine di novembre 1501 nella sua proprietà di Volta a Fighille, presso San Giorgio a Papaiano, fuori Siena.

Stilisticamente parlando bisogna tenere presente che Francesco di Giorgio Martini non fu solo architetto ma creò anche pregevoli lavori in legno e raffinati disegni nei quali, rispetto alle opere architettoniche, si nota di più la reinterpretazione dell'antico. «Il modello proposto dal Martini è concreto sebbene semplificato, e le precisazioni ad altra scala mostrano quanto gli stia a cuore l'infrastrutturazione della città e del territorio letti secondo Vitruvio. Il grande disegno domina la natura e la città, non ne è dominato».¹⁵⁸ Fra le opere più significative spiccano la tavola dell'Annunciazione nella Pinacoteca di Siena e alcuni disegni per il pavimento del Duomo di Siena. Molto rappresentativi sono i suoi panneggi all'antica e la sua capacità di miscelare il gusto fiorentino e quello padano.

¹⁵⁷ F. CANALI, a cura di, *Studi per il V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini (1501-2001)*, *Bollettino della società di Studi Fiorentini*, N. 11, Firenze, Alinea, 2005, pag. 161.

¹⁵⁸ F. PAOLO FIORE, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze, Olschki, 1978, Pag. 13-14.

Analisi paleografica e documentaria

Sono pervenuti a noi molti codici di mano di Francesco di Giorgio Martini, diverse sono le copie del *Trattato di Architettura Civile e Militare*¹⁵⁹, il quale si distingue dagli altri trattati sino a quel momento scritti perché fu compilato con una volontà meramente pratica, ossia al fine di applicare al meglio quello che veniva in esso enunciato.

Tuttavia in questa sede vengono prese in considerazione solo le testimonianze che Francesco di Giorgio Martini vergò mentre si trovava a Roma dove, come già detto, soggiornò tra il 1448 e il 1472¹⁶⁰.

Oltre ai disegni sciolti presenti nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁶¹ abbiamo il codicetto tascabile conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁶². Entrambi contengono schizzi e appunti molto rapidi e si è scelto nel primo di trascrivere la carta 330Av. che contiene riferimenti alla chiesa di S. Cosma e Damiano, mentre nel secondo caso si è scelto di trascrivere carta 5v. poiché il codicetto verte in uno stato di conservazione non molto buono e in questa carta la scrittura è più comprensibile

La scrittura è estremamente veloce e di base mercantesca.

¹⁵⁹ A tale riguardo segnalo C. MALTESE, *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Vol. 1-2, Milano, Polifilo, 1967.

¹⁶⁰ A tale riguardo segnalo in particolare C. H. ERICSSON, *Roman architecture expressed in sketches by Francesco Di Giorgio Martini*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1980 e R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini*. Napoli, Electa, 1987.

¹⁶¹ *Ivi*, nota 86.

¹⁶² *Ivi*, nota 86.

TRASCRIZIONI

GDSU, 330A v.

Roma, 1448-1472 circa

Tempio di San Chosimo et Damiano |

Sa(nton) Stefano Retondo |

cholone 44 | cholone 22 | tutta | p(iedi) 34 | el vano | p(iedi) 30 | el va|no | centra|ta

longo p(iedi) 240 | tenp(l)u(m) pacis |

vestibus |

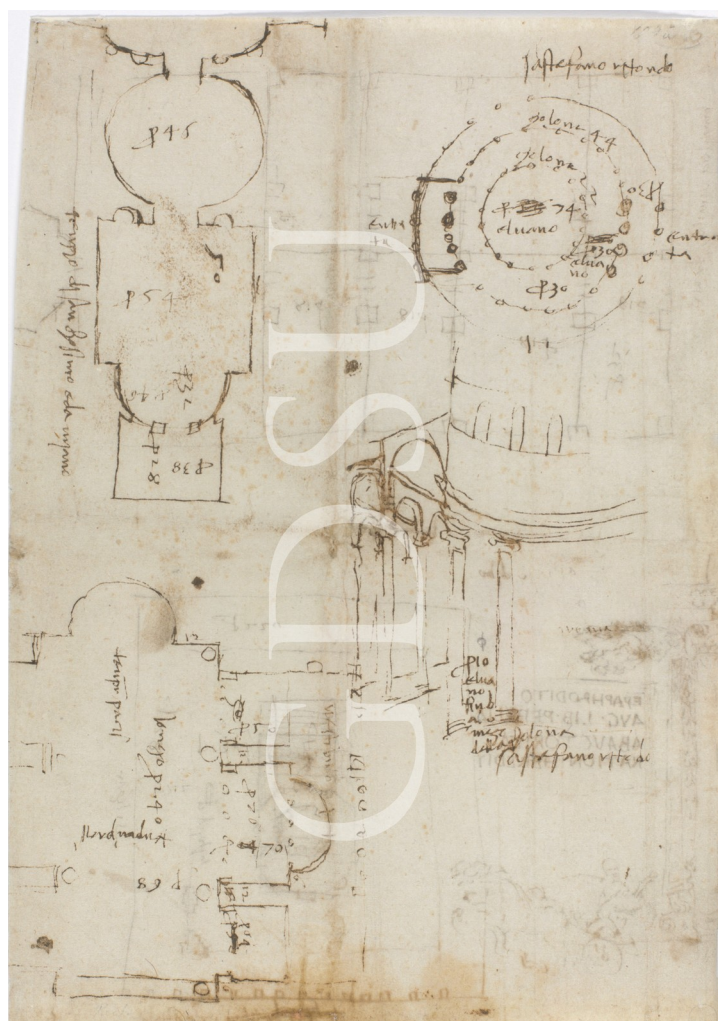
p(iedi) 10 | el va|no | sub | al | mezo | delle cholone | Sa(n) Stefano Ritondo.

BAV, Urb Lat 1757, c.5v.

Roma, 1448-1472 circa

Di sopra al'aqua | questo adotino so posti sopra al'aqua so|pra di quali si può
altissima mura | Se vuoi fondare uno muro sopra a l'a|qua co la tuam di questa
schavate | sopra al'aqua stiano sopra que|sta si ponga tavola posa e di poi si pon|ga
le dati boti sopra a quale le tavo|le poi si ponga de la pietra co(n) calcina | cucia
bona lavata l'orà fa alcun'o|ra p(ro)lungata sicondo logitia. | I(n)catenato p(ro)
latitudine quatro | bracia e p(er) legera due bracia e me|to tuo(m) più p(er)chè sa
vedono tropo | gravato la tuam legata p(er)chè a fori | havehano q(ue)ste mano
haverano | fiume.

RIPRODUZIONI



Francesco di Giorgio Martini, Schizzi e annotazioni relativi alla chiesa di San Cosma e Damiano

GDSU, 330A v.

Roma, 1448-1472 circa

Come Fra' Giocondo anche Francesco di Giorgio e altri artisti come lui riportano sovente schizzi relativi alla chiesa sopradetta. Certamente doveva essere un'opera di grande richiamo per gli artisti che giungevano a Roma, una tappa fissa del loro "tour" nella città papale.



Francesco di Giorgio Martini, Annotazioni e schizzi relativi alla progettazione di un meccanismo idraulico

BAV, Urb Lat 1757, c.5v.

Roma, 1448-1472 circa

In questo codice la scrittura è una mercantesca decisamente poco curata, indizio chiaro che lo scopo del taccuino era raccogliere annotazioni estemporanee senza farvi attenzione. La scrittura è dedicata esclusivamente agli schizzi che l'accompagnano.

ANTONIAZZO ROMANO

Biografia

Antonio Aquili, detto Antoniazzo Romano nasce a Roma tra 1435 e il 1440. La sua formazione avviene nella bottega del padre Benedetto e l'esordio avviene nel 1464 con la prima commissione.

La sua produzione, per molto tempo, fu ritenuta di basso livello, aveva una fiorentina attività di "madonnaro" per la devozione privata. Questa sua fama di basso artigiano è stata riconsiderata all'inizio del secolo scorso quando si arrivò a capire che in realtà le opere di più infimo livello erano non sue ma della sua bottega. Questo dimostra che la sua abilità era molto più alta di quanto non si pensasse e che ha effettivamente contribuito a creare, con il suo seguito, una scuola romana. Egli fu più che l'autore di questa scuola il suo risultato, una specie di caposcuola alla rovescia.

Questo perché non si può considerare Antoniazzo il capostipite di una precisa corrente pittorica ma solo un emulatore della grande tradizione umbra e fiorentina. Fu profondamente influenzato dalla presenza a Roma di Piero della Francesca, del Ghirlandaio, di Melozzo da Forlì e del Perugino. La sua produzione più alta è da ascrivere a non prima degli anni sessanta del Quattrocento quando venne a contatto con questi grandi pittori.

Egli riuscì nelle sue opere dal sentire romano e medievale a coniugare l'antico con gli impulsi del Rinascimento toscano. Tuttavia la formazione squisitamente locale non gli permise di assurgere alla grande committenza

pontificia sebbene egli incarnò molto più di altri pittori lo spirito romano, più genuino ma purtroppo di stampo decisamente più medievale.

Questo non significa che la sua produzione sia relegata solo all'ambito della piccola devozione privata, fu infatti pittore amatissimo dalle confraternite religiose che spesso si riferivano a lui, forse soprattutto a causa di questo suo gusto maggiormente legato agli schemi del passato.

Antoniazzo si qualifica non solo come pittore ma anche come imprenditore poiché dall'analisi dei documenti relativi alla sua attività, due dei quali autografi¹⁶³ e ben noti agli storici dell'arte, risulta uno specifico *modus operandi*. Egli stipulava l'accordo con il committente, precisando l'impianto iconografico, i tempi, i pagamenti, ma poi lasciava la realizzazione dell'opera alla sua bottega, anche grazie ad un ampio utilizzo di cartoni che permettevano di mantenere un'attività lavorativa estremamente intensa.

La sua morte può essere collocata a Roma tra il 1508, anno in cui, in data 28 marzo, dispone il suo testamento, e il 6 settembre 1512, data in cui risulta una stipula di divisione dei beni tra i suoi figli ma la sua attività risulta conclusa già nel 1505.

Egli fu tra i pochi ad emergere dall'anonimato romano e in tutto e per tutto un pittore appartenente alla categoria dei primitivi, ossia gli "inventori" del rinascimento, e non solo per il suo stile pittorico. Antoniazzo Romano fu un uomo di mente aperta e curiosa verso il nuovo ma ancora fortemente legato agli schemi medievali. «Un pittore aperto alle novità, capace di aggiornarsi e di elaborare autonomamente i linguaggi artistici dell'Italia centrale, ma sostanzialmente fedele a sé stesso nel legame con la grande tradizione iconica e sacrale del Medioevo

¹⁶³ Ivi, nota 76 e nota 95.

romano. Per questo motivo i suoi committenti appartengono all'ala più moderata e conservatrice della società romana quattrocentesca. Antoniazzo è l'esponente della religiosità di un pubblico che vive ai margini della corte pontificia, estraneo all'Umanesimo e alla ricerca di un incontro tra la cultura classica e il pensiero cristiano; un pubblico di conventi francescani, di confraternite e pie istituzioni, e comunità femminili, alti prelati stranieri [...], feudatari illustri e signori di provincia [...] ma anche condottieri»¹⁶⁴.

Egli fu il fondatore della corporazione dei pittori di Roma e un'artista versatile, impegnato in diversi settori: pittore su tavola, organizzatore di cantieri di pittura murale con una straordinaria capacità di ritrarre i donatori, appaltatore di apparati per le feste e per spettacoli teatrali, restauratore¹⁶⁵.

Analisi paleografica e documentaria

I documenti analizzati di mano di Antoniazzo Romano sono due. Un contratto di committenza inviato a Guglielmo de Pereriis riguardante un dipinto da lui commissionato all'interno di una cappella in Santa Maria della Pace datato 12 novembre 1491 e conservato presso l'Archivio di Stato di Roma¹⁶⁶ e una lettera indirizzata a Gentile Virginio Orsini relativa a una committenza a lui affidata dal signore di Bracciano datata 1° gennaio 1490 e conservata presso l'Archivio Capitolino¹⁶⁷.

«Entrambe trattano di lavori che il pittore si appresta a realizzare e sono

¹⁶⁴ A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano, pittore "dei migliori che furono allora in Roma"* in A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, a cura di, *Antoniazzo Romano, Pictor Urbis*, Milano, Silvana, 2013, pag. 22.

¹⁶⁵ A tale riguardo segnalo S. ROSSI e S. VALERI, a cura di, *Le Due Rome del Quattrocento, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Roma, Lithos, 1997.

¹⁶⁶ *Ivi*, nota 76.

¹⁶⁷ *Ivi*, nota 95.

rivolte ai committenti ai quali vengono esposti sia programmi iconografici sia questioni pratiche, nel quadro di una progettualità che rivela il ruolo imprenditoriale acquisito dal pittore, richiestissimo nell'ultimo periodo della sua carriera sul finire del XV secolo e capo di una fiorente e affollata bottega»¹⁶⁸

In questi documenti appare chiarissimo quale sia il ruolo dell'artista nel Quattrocento, da una parte imprenditore e da una parte artigiano che deve sottostare ai desideri del committente.

Nella lettera a Gentil Virginio Orsini, il pittore non fa cenno al programma dei dipinti ma prende accordi pratici cercando di rimandare l'impegno, poiché si era in inverno e l'affresco doveva essere composto all'esterno.

Nella lettera non si fa riferimento ad un programma iconografico quindi dobbiamo immaginare che questo gli fu indicato dal signore di Bracciano consigliato da Francesco di Giorgio Martini, che aveva risieduto presso il castello e che si intendeva di pittura di tema profano e storico molto più di Antoniazzo. La scena, infatti, doveva raffigurare la celebrazione dell'Orsini come condottiero.

Il contratto stilato tra l'artista e Guglielmo de Pereriis, importante esponente di curia della Roma del secondo Quattrocento, per il quale il pittore doveva dipingere una cappella presso S. Maria della Pace, spiega come la tela dovrà apparire, i tempi di realizzazione e il pagamento a lui dovuto. Antoniazzo si rivolge direttamente al committente scegliendo di non passare attraverso un notaio, in sostanza quindi si tratta di una scrittura privata.

Compare qui la dicitura *iuditio de bon maiestro*. Il *maiestro* non è altro che colui che dovrà giudicare l'opera e confermare l'effettivo allineamento a quanto

¹⁶⁸A. CAVALLARO, *Considerazioni su due lettere autografe di Antoniazzo Romano*, in *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA, vol. I, Roma, Gangemi Editore, 2014, 254.

richiesto dal committente. Egli quindi è in qualche modo il garante e l'intermediario di quest'ultimo. Era infatti stabilito non solo dalle consuetudini ma dallo statuto della corporazione dei pittori del 1478 che l'opera venisse sottoposta a perizia.

Sono queste le uniche testimonianze autografe «sopravvissute del maggior protagonista della pittura romana del XV secolo, vergate con una scrittura minuta e precisa di chiara leggibilità e formulate in un italiano privo di inflessioni dialettali»¹⁶⁹.

Sostanzialmente la scrittura di Antoniazio Romano è una mercantesca sottile e curata, senza particolari abbellimenti né inclinazioni ma chiara e pulita.

¹⁶⁹ *Ibidem.*

TRASCRIZIONI

ASR, Ospedale SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum b. 450, armadio IV, mazzo IV,
n.61

Roma, 12 novembre 1491

Recto

Christus

1491 a di 12 de novembre

Sia noto e manifesto a chi legerà la presente scripta come io Antonazo de Benedetto pentore | me so convenuto e ò fatto patto collo reverendo patre missere Guillermo de Pereriis auditore | i(n) Rota de dipingere una cappella della bona memoria de misser Pietro de Altisenna posta | in S(an)c(t)a Maria della Pace cioè in prima de dipengniere la cornice de sopra a quello modo | che è dipinta l'altra e mettere li capitelli d'oro fino effare le colon(n)e secun(n)o l'altre dacanto e | i(n) nella faccia piana dipingere uno paviglione tochato d'oro fino collo campo de azuro | della mangnia fatto a modo de ario con doi angelli che apra lo ditto paviglione e dentro | nel pavignione mette una Ver(r)gine Maria ton(n)a dipenta in legniam. ----- | Item prometto a sua Signoria di mettere le cornice dell'arco de oro fino tutte affatto e dentro | nella tribuno della cappella dipingnere la trasfiguratione de Iesu Christo con una nubila | razata de oro fino da ullato Moises e dal'antro Elea e de sotto a Cristo pengnere S(an)c(t)o Pietro | S(an)c(t)o Iuvan(n)ni evangelista e S(an)c(t)o Iacobo et mettere le cornice che vando sotto alla trasfiguratione | metterelle d'oro fino tutte affatto. ----- | Item de sotto alla trasfiguratione i(n) mezo dipingnere la Ve(r)gine Maria assedere collo figliolo | i(n) braccio col manto de

azuro fino della ma(n)gnia et appede alla Ve(r)gine Maria pe(n)gnere | missere
Pietro de Altisenna e dall'altro lato sua Singnoria et da un canto della Vergine
Maria | dipengnere s(an)c(t)o Sebastiano, dall'altro lato pengnere S(an)c(t)o
Fabiano e de fore alla cappella pengnere | doi pilastri e prometto le sopreditte
figure adornarle de oro fino e azuro fino della ma(n)gna | a usanza de bono
maiestro ----- | Item prometto assua
Singnoria de mettere legniame e tavole e co(r)de per fare li ponti e calcie | e
ppozzolana e oro fino e azuro fino della ma(n)gnia alle meie spese ungnie cosa
reservato fer(r)o | chencie andassi et p(er) patto fatto con sua Signoria me da per
la dipintura e manifattura ----- | ducati sesanta d'oro i(n) oro e p(ro)metto fare
bono lavoro recipiente a iuditio de bon maiestro | et p(ro)metto assua S(ignoria)
darla dipinta effinita fra termine de quatro mesi p(ro)ssimi e a venire.

Io Antonazo scripsi | mano p(ro)pria affede

Verso

Pactimi factimi | cum mag(ist)ro Anto|natio sup(er) prima | capelle

Roma, 1° gennaio 1490

Recto

Signor mio Illustris(si)mo sal(ute). A questi dì passati maestro Francesco me ve(n)ne ad trovare et | mi disse ch(e) era tornato de Venetia et ch(e) haveva comprato tutti quelli colori li quali | li haveva i(m)posto la V(ost)ra Illustris(si)ma S(ignoria) devessi comprar(e) et me sollicitava grande|mente devessi venir(e) ad incomenzare el lavoro. Io li respose ch(e) era paratissimo | et ch(e) no(n) desiderava altro nocte et di si no(n) de venir ad servir la V(ost)ra Illustris(si)ma | S(ignoria). Si ch(e) per tanto adviso quella si voglia degnare de far fare un ponte | all'arco et un altro i(n) nella sala ch(e) tenga tutta una faccia della sala p(er)ch(é) i(m)pe|dendomi li fredri et giacci grandissimi ch(e) sonno adesso la colla et l'op(er)a ch(e) io fe|cessi i(n) nello arco se veneria ad giacciar(e) et la V(ost)ra Illustris(si)ma Signoria no(n) | veneria ad esser ben servita da me. Per la qual cosa io ho deliberato quando serra(n)do | li giacci de lavorar(e) et dipinger(e) i(n) nella sala et quando serrando li tempi d<xxx>¹⁷⁰ | ch(e) la colla no(n) se possa venire ad giacciar(e) de lavorar(e) i(n) esso arco et diping<ere>¹⁷¹ | presto l'arco ch(e) la sala concedendome q(ue)sto el tempo. Aduncha donde ch(e) la V(ostra) | S(ignoria) Illustris(si)ma ha i(n)teso el bisogno prego quella se degni de far spacciar(e) li ponti | i(n) essi lochi de sopra nominati quanto più presto meglio et facti ch(e) serra(n)do | questi se degni farme scrivere una piccola letteruza overo de mandarme | un piccolo messo et subito io me(n)ne venero col la mia turba de lavoranti p(er)ch(é) | no(n) essendo facti li ponti tutti li mei lavoranti ch(e) io menassi co(n) mi veneriano | a perder tempo et ad me i(n)curreria no(n) piccolo danno. Non altro si no(n) ch(e) mi | rico(m)mando alla V(ost)ra Illustris(si)ma S(ignoria) la quale conservi sempre Idio i(n) prospero et | felice stato.

¹⁷⁰ Carta rovinata

¹⁷¹ Carta rovinata

Vale. Romae die prima mensis Januarij <xx>¹⁷²1490. |

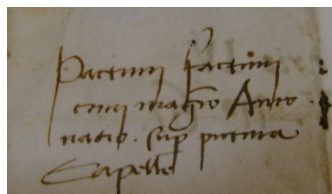
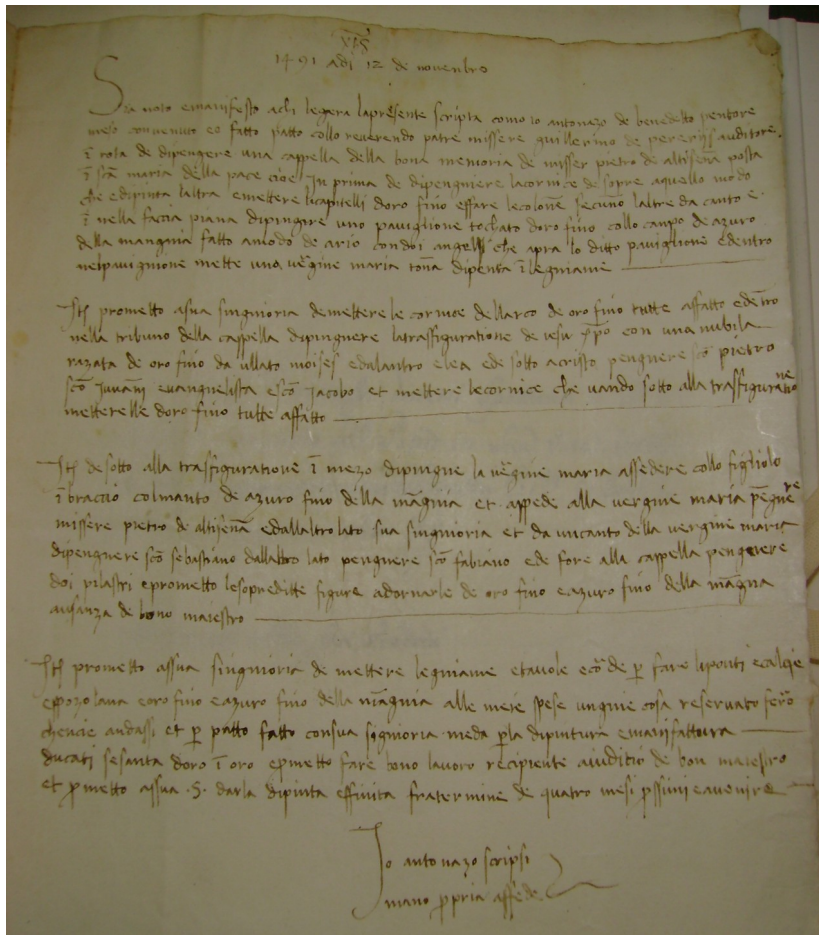
Vester humillimus s(er)vus Antonatius Pictor

Verso

A lo ill(ustrissi)mo S(ignor) Virgilio | Or(sin)i Tagliacozzo

¹⁷²Depennato

RIPRODUZIONI



Antoniazzo Romano, Contratto di committenza per la realizzazione di una pala in Santa Maria della pace

ASR, Ospedale SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum, b. 450, armadio IV, mazzo IV, n.61r. – 61v.

Roma, 12 novembre 1491

In questo contratto di committenza autografo di Antoniazio si può notare già dalla ripartizione del documento l'utilizzo l'utilizzo di un formulario relativamente standardizzato

S igror mio Illustris^{mo} sat. A questi di passati maestro fransisco me uenit ad trouare
 mi disse et era tornato de Venetia et et bantua comprato tutti quelli colori liquidi
 li bantua iposto la vna Illustris^{ma}. s. d'apelli comprati. et me sollicitama grande
 mentr d'apelli uenir ad incontrar el lavoro. Io li v'è post et tra paratissimo.
 et et no d'illitana altro nocte et di si no de uenir ad struir la vna Illustris^{ma}
 s. Si et per tanto aduiso entlla si uoglia degnare de far fare un ponte
 allanco et un altro inthla sala et tanga tutta una faccia della sala: pot ipot
 d'adoni li fredi et giacci grandissimi et sonno adtto la colla et lega et io ipot
 et si inthlo arco se uenira ad giacciar et la vna Illustris^{ma} signoria no
 uenira ad iper ben struire da me. Per la qual cosa io ho deliberato quando serrad
 li giacci de lavorar et dipinger inthla sala. et quando serrando li tempi d'
 et la colla no se possa uenir ad giacciar de lavorar i ipso arco et dipin
 presto lanco et la sala concedendome ipso el tempo. Admucha donde et la v
 s. Illustris^{ma} ha ipso el bisogno, prego quthla se degni de far spacciar li ponti
 i ipso loci de sopra nominati quanto piu presto meglio et facti et serrado
 questi se degni far me scriuere una piccola lettera, outro de mandarme
 un piccolo messo et subito io m'ent uenire colla mia turba de lavoranti. pot
 no ipendo facti li ponti tutti li mti lavoranti et io m'entasi a mi ueniriam
 perdr tempo, et ad me icoutria no piccolo danno. Non altro. si no et mi
 ricomando alla vna Illustris^{ma}. s. la qual costrui sempre ipso i prospero
 felice stato. Vale. Romae dit prima mensis Januarij. 1490.

Vester humillimus Suis
 Antoniazus Pictor.

Ho Alma. s. G. Virgilio
 ore de iugaco
 'ano 25.

Antoniazzo Romano, Lettera a Gentile Virginio Orsini

Roma, Archivio Capitolino, Archivio Orsini, serie 1, vol. 102, f. 304r. – 304v.

Roma, 1° gennaio 1490

Questa lettera fu inviata da Antoniazio per spiegare a Gentile Virginio Orsini che i lavori sarebbero dovuti essere rimandati a dopo l'inverno, a riga undici infatti dice "lavorare et dipingere in nella sala et quando serrando li tempi. L'uso di una mercantesca chiara e pulita è dovuto probabilmente alla volontà di una cura attenta nella corrispondenza con un personaggio di alto lignaggio

FRANCESCO POMPEI

Il nome di Francesco Pompei, di professione orafo, compare come esecutore di un contratto di committenza ma la sua identità rimane oscura. Si tratta in definitiva di un esponente di quella miriade di orafi che popolavano la Città Santa nel Quattrocento e di cui il documento ci restituisce memoria dell'esistenza e della grafia.

Al suo documento sono giunta scandagliando gli inventari all'interno dell'Archivio di Stato di Roma e modulando la mia ricerca su quelli che erano i committenti più frequenti al di fuori della curia papale, e le confraternite rientravano in questa casistica, benché il documento in sé non sia relativo ad un'opera commissionata da una confraternita. Tuttavia però, come già detto, all'interno degli archivi di confraternite è possibile trovare documentazione dalle origini più disparate.

Non potendo però dare informazioni precise sul personaggio è mia intenzione trattarlo come una sorta di *case study* e quindi parlare di tutta la categoria degli orafi operanti a Roma nel XV secolo.

L'oreficeria era, tra le arti minori quella che godeva di più considerazione, questo perché «la storia della vita pubblica e privata in Italia nel Quattrocento potrebbe essere illustrata con la storia dell'oreficeria. A quest'arte, che consente la più grande raffinatezza, era affidato il compito di perpetuare il ricordo degli avvenimenti più importanti della vita intima (promesse di matrimonio, nozze, battesimi, conviti), come pure dei fasti dei guerrieri o delle grandi manifestazioni della vita religiosa. [...] In quell'epoca, il pellegrino che stava per entrare nella basilica di San Pietro, trovava all'ingresso sei botteghe di orafi, rigurgitanti di tutti gli oggetti di devozione che un fedele potesse desiderare di riportar seco in patria»¹⁷³. La corte papale sfruttò molto attentamente il potere delle opere di oreficeria: esse erano la dimostrazione più evidente, anche a non acculturati, della potenza della

¹⁷³ E. MÜNTZ, *L'Arte italiana nel Quattrocento*, Milano, Bernardoni, 1894, pag. 678.

Chiesa e del papa di Roma e questo attirava in città moltissime maestranze da tutta Italia, tra queste probabilmente il nostro Francesco Pompei e la sua famiglia.

In definitiva l'arte orafa era tutt'altro che minore nella città papale e questo è dimostrato anche dal livello di considerazione e stima che si aveva nei confronti degli orafi da parte degli altri artisti. La gerarchia delle arti «può essere economica, ma può anche investire l'ambito della stima, della fiducia e della credibilità sociale di certe categorie rispetto ad altre. Se ad esempio si scorrono gli elenchi di coloro che compaiono nelle nostre schede in qualità di arbitri o di fideiussori, emerge con molta chiarezza la preferenza dimostrata da parte di chi tale garanzia richiedeva per speciali, orefici e macellai, oltre – ovviamente – ai notai».¹⁷⁴

Inoltre Francesco Pompei incarna nella sua persona altre due peculiarità comuni a molti artisti in quel secolo: egli vive ed opera a Roma ma si dice fiorentino e fa i nomi dei suoi parenti, anche essi orafi, definendosi quindi come facente parte di una bottega.

Quindi, quanto detto nei capitoli precedenti trova qui conferma. L'Italia si stava facendo cosmopolita e Roma attirava moltissimi artisti, alcuni qui si fermavano, come Francesco Pompei, altri invece continuavano le loro peregrinazioni. Così facendo «molti di questi artisti non esprimono certo solo la vitalità del loro ambiente d'origine; essi si spostano con facilità da una città o da una corte all'altra della Penisola e sono spesso influenzati dalle personalità maggiori».¹⁷⁵

Questo è particolarmente vero per gli orefici poiché stilisticamente parlando non si segue un vero e proprio stile romano o stile italiano, ma piuttosto esiste un lessico peculiare italiano e romano basato sul riutilizzo dei materiali antichi da una parte e su una ricerca di sfarzosità dall'altro, in qualche modo le due correnti principali del gusto artistico rinascimentale italiano e non solo. Un sapere artigianale quindi che trova la sua identità nel rispondere ai desideri del pubblico che è un mix di romani, cortigiani, clero e laici, e sopra a tutti i papi che spesso, non potendo in pieno appagare i propri gusti e desideri nell'ambito cittadino in quanto vinti dalle

¹⁷⁴ M. CHIABÒ, a cura di, *Alle origini della nuova Roma Martino V (1417-1431): atti del Convegno, Roma, 2-5 marzo 1992*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1992, p. 475.

¹⁷⁵ R. ROMANO, A. TENENTI, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). La nascita della civiltà moderna, Storia universale dei popoli e delle civiltà*. Vol. 9\2, Torino, Utet, 1972, pag. 604.

esigenze di manutenzione, soddisfano le loro velleità commissionando opere di oreficeria. «Studiando la storia delle arti alla corte dei papi, bisogna sempre aprire un conto speciale a favore del gruppo così importante degli artisti industriali o, per usare un termine esatto e più nobile insieme, dei decoratori. I prodotti dell'oreficeria e dell'arte tessile erano così intimamente legati alle cerimonie della corte pontificia, che gli orafi e i ricamatori formavano parte integrante della casa del capo della Chiesa»¹⁷⁶. Molto spesso nella documentazione pontificia, nelle spese della camera apostolica così come per quelle personali del papa troviamo spesso riferimenti a pagamenti per opere consegnate da orefici, che vengono nominati in questi documenti alla stregua di *famigli* del papa. Molto spesso poi queste opere, e non solo nel contesto pontificio, erano doni e anche in questo sta il collegamento a doppio filo tra i prodotti dell'oreficeria e la quotidianità del popolo romano. Tutto sommato, per una ragione o per l'altra, l'arte orafa era, tra tutte le manifestazioni artistiche, quella con cui più facilmente si entrava in contatto, fosse anche solo per lo scambio degli anelli nuziali o l'apparato liturgico utilizzato nelle funzioni religiose.

La roccaforte degli orefici era il rione Ponte. Qui stavano le botteghe, dove, come quelle dei pittori, l'artista era prima di tutto un imprenditore.

Inoltre risulta esserci una forte connessione tra la componente orafa, in particolare quella che si dedicava alla lavorazione di metalli non preziosi, e le prime esperienze tipografiche nella città dei papi. Esiste infatti un contratto di stipula, di mano di un notaio nominato Festis e datato 1469, di una società tipografica nel quale compaiono ben quattro orafi¹⁷⁷; questo perché la tecnica tipografica era ancora in formazione e capitava che fosse necessario coinvolgere maestranze normalmente impegnate in altri settori ma con conoscenze utili all'utilizzo delle nuove macchine da stampa. Solo successivamente le professionalità si definiranno e gli orafi torneranno alle loro mansioni tradizionali. Questo tuttavia riconferma la grande importanza e il prestigio rivestito dagli orafi nel Quattrocento.

¹⁷⁶ E. MÜNTZ, *L'Arte italiana nel Quattrocento*, Milano, Bernardoni, 1894, pag. 84.

¹⁷⁷ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 709, cc. 207r., 208r., 221r.-v.

Analisi paleografica e documentaria

La scrittura di Francesco Pompei è una mercantesca poco pulita e tendenzialmente disordinata, priva di abbellimenti e inclinata.

Il documento è un contratto di committenza¹⁷⁸ stilato dall'artista a nome di tutta la bottega per la creazione di un *Isehiale*. Non è chiaro di cosa si tratti, un'ipotesi è che stia per *Isehale* ossia *Disehale*, ditale, e di ditali d'argento se ne trovano moltissimi nei documenti di quegli anni, ma il collegamento appare tutto sommato labile quindi questa rimane un'ipotesi. Sicuramente però colpisce la particolarizzazione con la quale vengono specificati i dettagli dell'opera, che identifica anche il livello della stessa. Tendenzialmente più l'artista è artigiano e meno è lo spazio che viene lasciato a alla sua immaginazione. Il documento è molto dettagliato per quanto riguarda il reperimento dei materiali, per ovvie ragioni. In questo senso erano stati anche promulgati già dal secolo precedente delle disposizioni negli statuti cittadini sulla lavorazione dei metalli che, come dimostra il testo del documento, servivano a tutelare sia il committente sulla realizzazione dell'opera, sia l'artista sulle modalità e le tempistiche per il pagamento.

¹⁷⁸ *Ivi*, nota 34.

TRASCRIZIONI

ASR, Confraternita della SS. Annunziata, Vol. 109, cc.268r., 269r.

268r.

Roma, 5 maggio 1491

+ A di 5 di maggio 1491

Sia noto e manifesto a chi legierà la p(r)esente o liga chome | è vera chosa che noi Franc(esc)o Govanbatista Ant(oni)o frategli e figli|uoli di Domenicho Po(m)pei orefici fiorentini abitanti al p(r)e|sente in Roma abbiamo riceputo q(uest)o di detto di sop(r)a | da Batista Fra(n)gapani duchati venti a charlini dieci | p(er) d(uchati) sono p(er) chapara d'uno isehiale gli abbiamo a fare p(er) | madona Faustina sua dona e detto isehiale de esere | d'argiento di o(nce) lavorato a filo e dorato e debeci dare | delo a nostro a argento e oro a fatura charlini q(u)indici e | q(u)elo più che vorano e si è m(adon)a Franc(esc)a Mosche e p(er) fede | del vero io Franc(esc)o ischrisi mano p(r)op(ria) in Roma e deto | isehiale deba pesare l(i)b(re) 2 o(nce) 8 incircha. |

Franc(esc)o Po(m)pei in Roma

Di poi fata detta poliza di libero di volerlo dorare loro e p(er)ò | ci deba dare de le charlini dodici a nostro argiento | e fattura e lui metterano loro p(er) dorare deto ischieale. | A di 12 di gugno fuè finito lo seheale che pesò alla zecha l(i)b(re) 3 o(nce) 1 d(uchati) 15 | Rechò loro Batista cioè du(chat)i otto genovini per dorare detto | tanto cien'è andato e a di detto rendemo detto isehiale | a madona Faustina deteci p(er) resto d(uchati) ventisette | e r(agione) et ego Franc(esc)o sono chontento e pagahato dalo | m(isser)e detto Batista e ma(don)a Faustina a ano e di detto di | di sopra e detti danari m'à pagahati madona Faustina | e chosì tuta la soma che mo(n)ta | detto isehiale duchati. |

Io Franc(esc)o Po(m)pei in Roma

269r.

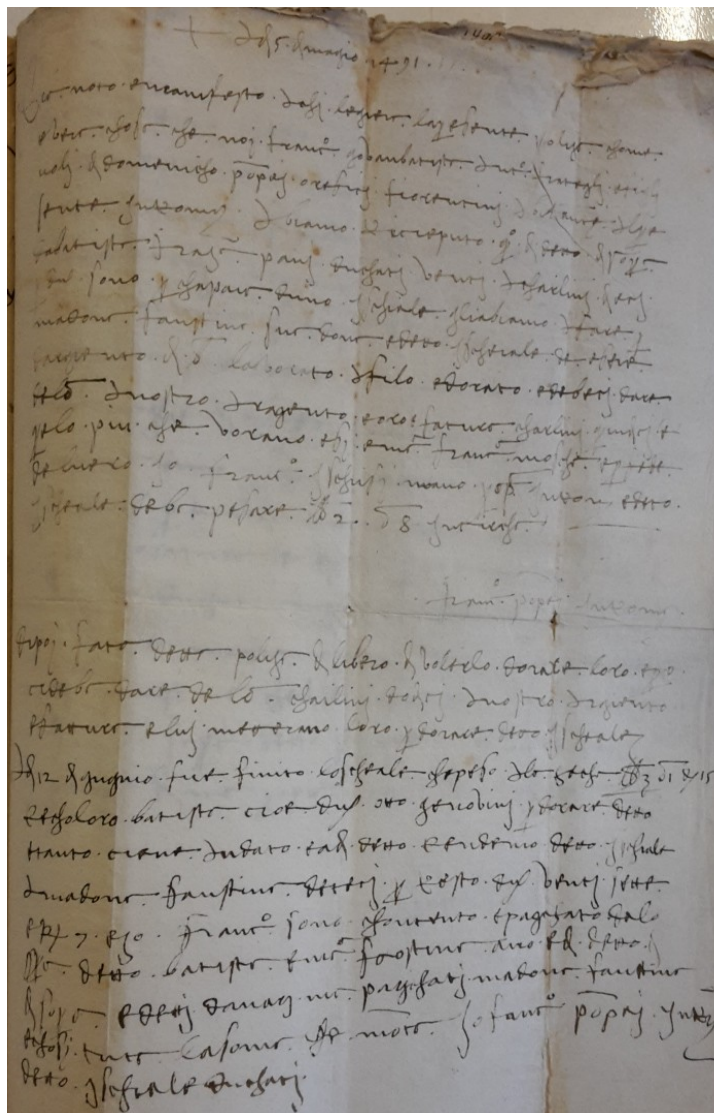
12 giugno 1491

+ Iesu a dì 12 di giugno 1491

Sia noto a manifesto a chi leggerà la p(r)esente ischritta | chome egli è vera
chosa che noi Franc(esc)o Govanbatista | Ant(oni)o frategli e figliouli di
Domenicho Po(m)pei orefici | fiorentini abitanti al p(r)esente in Roma abia|
amo ricivuto q(uest)o di sop(r)a detto duchati q(u)arantotto | a r(agione) dieci
p(er) d(uchati) e d(uchati) otto d'oro in oro da madona Fausti|na moglie di
Batista Fraiapani e q(u)ali d(uchati) sono p(er) | monta d'uno isehiale
d'argiento di(enari) di peso l(i)b(re) tre | o(nce) 1 du(chat)i 16 p(er) r(agione)
dodici l'oncia biancho e duchati otto tto¹⁷⁹ d'oro | p(er) la doratura e r(agione)
25 p(er) lo cinto che fa la soma | di tuto duchati cinq(u)antotto di r(agione) 10
p(er) d(uchato) de q(u)ale | isehiale mi chiamo chontento e paghato da deta |
m(adon)a Faustina che di se lo facieva di sua dan(ar)i e io | Franc(esc)o
sop(r)a detto p(er) chiareza del vero ò fata q(uest)a | poliza di mia p(r)opia
mano ano e di detto s<o>(pr)a^b. |

Franc(esc)o Po(m)pei in Roma

RIPRODUZIONI

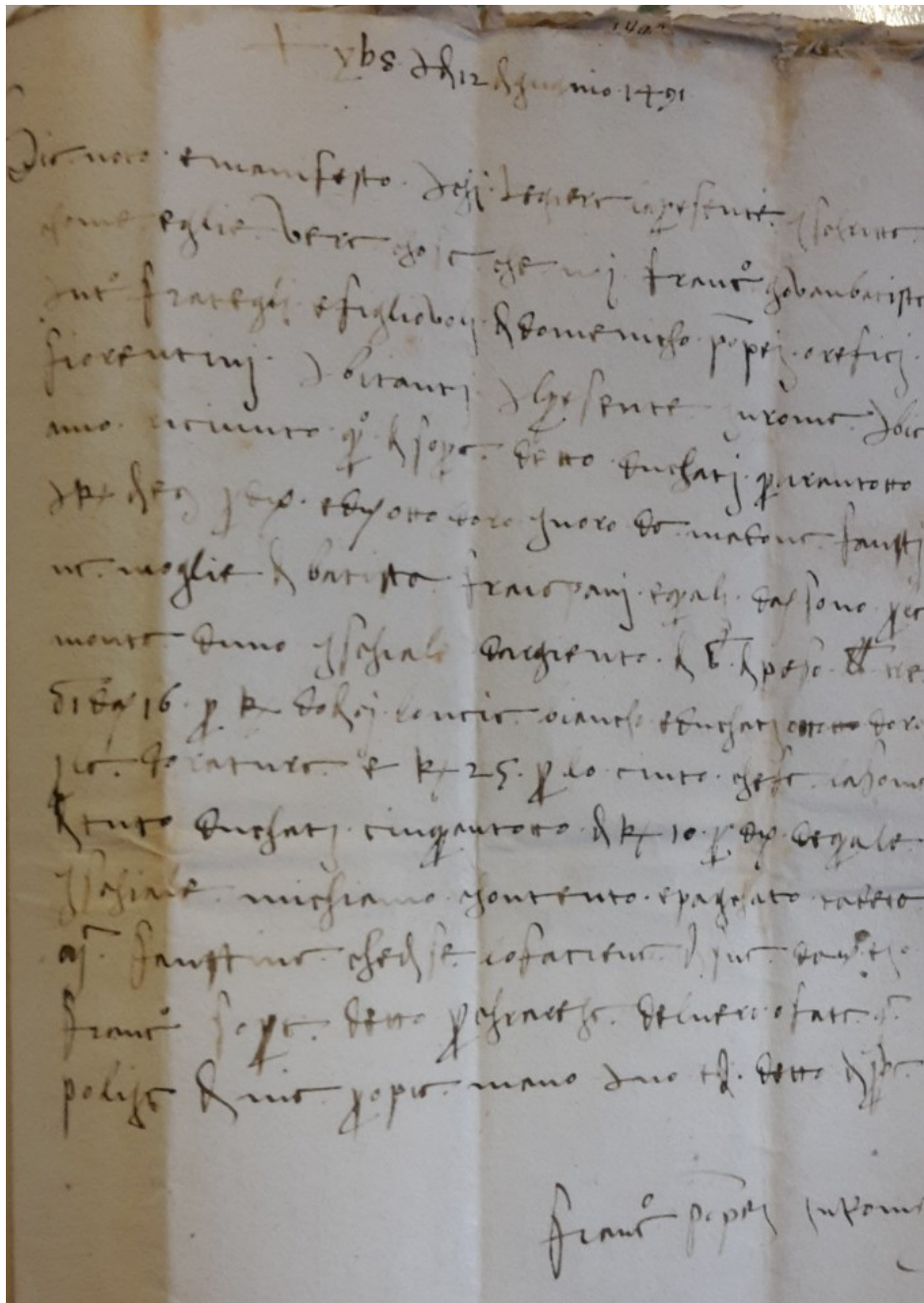


Francesco Pompei, Contratto di committenza per la realizzazione di un'opera per Madonna
Faustina Frangipane (parte I)

ASR, *Confraternita della SS. Annunziata*, Vol. 109, c. 268r., 269r.

Roma, 5 maggio 1491

In questo contratto, diversamente dai precedenti che abbiamo visto di Jacopo da Pietrasanta e Antoniazio Romano, l'orafo sembra porre più cura nella definizione dei costi e delle caratteristiche del ditale che nella scrittura. È possibile dunque osservare come per un orafo il contratto fosse soprattutto un mezzo utile per definire l'opera da realizzare che non un modo per ufficializzare la propria arte



Francesco Pompei, Contratto di committenza per la realizzazione di un isehiale per
Madonna Faustina Frangipane (parte II)

ASR, *Confraternita della SS. Annunziata*, Vol. 109, c. 269r.

12 giugno 1491

Evidentemente un mese dopo il primo contratto, datato 5 maggio, si ritenne opportuno tornare a definire alcune clausole che inizialmente non erano state prese in considerazione

DONATO BRAMANTE

Biografia

Donato Bramante nacque nel 1444 quasi certamente a Monte Asdrualdo nello Stato di Urbino, nel 1444 da famiglia benestante di agricoltori dalla quale si allontanò, rinunciando all'eredità, per seguire la sua vocazione artistica.

Il suo apprendistato avvenne nella città di Urbino che stava diventando un centro umanistico di primaria importanza, e dove ebbe occasione di entrare in contatto con molti artisti, dei quali studiò le opere. Su questo primo periodo non si hanno notizie certe finché non lo troviamo ormai trentenne a Bergamo nel 1477. Fino ad allora non si conoscono opere da ricondurre con certezza alla sua mano; si è però supposto che in questo primo periodo pre – lombardo egli abbia lavorato soprattutto come progettista e come disegnatore di architetture in prospettiva che altri pittori usavano come basi per le loro opere.

Già nel 1481 era a Milano dove, l'anno successivo, venne incaricato di progettare e costruire la chiesa di Santa Maria presso S. Satiro.

«Alla corte sforzesca egli era inoltre in contatto con umanisti, poeti e artisti; al servizio degli Sforza il Bramante faceva l'architetto, il pittore (in un elenco degli ingegneri attivi a Milano al tempo di Ludovico, degli ultimi anni del secolo, egli è detto "*ingegnerius et pinctori*") e, come Leonardo, l'allestitore di spettacoli. [...] Del resto la componente "scenica", a Milano e a Roma, è sempre elemento fondamentale nelle realizzazioni del Bramante. Ancora intorno al 1490 e successivamente, ed ancora a Roma, egli non sembra tuttavia aver abbandonato l'esercizio della pittura, per lo più applicata all'architettura, per dedicarsi esclusivamente a quest'ultima.»¹⁸⁰

In particolare fu significativo il suo incontro con il Da Vinci, che rincontrerà diverse volte nella sua carriera, infatti, «che tra Bramante e Leonardo ci siano stati un

¹⁸⁰A. BRUSCI, *Bramante Donato*, Dizionario biografico degli Italiani, Vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pag. 714.

rapporto e uno scambio di esperienza in coincidenza di date e di luoghi e in momenti fondamentali e significativi della loro vita è certo»¹⁸¹.

E sono proprio questi scambi di vedute tra artisti che portarono alla fusione delle scuole locali e alla nascita, sul finire del Quattrocento, di un'architettura italiana e poi europea di valore universale

Negli ultimi anni del XV secolo egli si alternò tra Milano e Roma per poi lasciare definitivamente Milano nel 1498 e stabilirsi a Roma chiamato dai fasti dell'imminente Giubileo. Presso la Città Santa, proprio in vista del Giubileo, gli fu dato da dipingere la Porta Santa di San Giovanni in Laterano, ma di questa committenza non si ha certezza, tuttavia il Vasari ci descrive questo soggiorno romano come un periodo di grande riflessione, meditazione e studio più che un periodo di intensa attività lavorativa.

Presumibilmente fu proprio a seguito del suo interesse di studioso verso le antichità romane che venne in contatto con il Cardinale di Napoli Oliviero Carafa che nel 1500 gli commissionò la prima opera accertata a Roma, il chiostro e convento di Santa Maria della Pace. E scaturiscono dal medesimo interesse di studioso anche i disegni autografi conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁸² qui presi in esame e selezionati seguendo la medesima procedura, partendo dal volume *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi* e passando poi alla consultazione e selezione in loco e studiando materiale edito riguardante specificatamente Bramante.

È però con l'elezione di papa Giulio II nel 1503 che iniziò il periodo di più intenso lavoro per questo artista: il papa lo investì del ruolo di rinnovatore del fasto di Roma, prima con il rifacimento del complesso vaticano e la creazione del Cortile del Belvedere e il Cortile delle Statue e successivamente impiegandolo nella progettazione della nuova basilica vaticana. Con Bramante nasce una nuova tendenza

¹⁸¹ F. BORSI, *Bramante*, Milano, Electa, 1989, pag. 14.

¹⁸² *Ivi*, nota 87.

alla quale tutti faranno riferimento, nasce la “grande maniera” del Cinquecento, che segna la fine del Primo Rinascimento e del periodo del Primitivi.

Egli fu nominato dal papa come sovrintendente generale di tutte le costruzioni papali, sia civili che religiose e militari come i lavori per l'acquedotto di Monte Mario e l'ampliamento del coro di Santa Maria del Popolo.

Ormai anziano si fece affiancare da collaboratori, più o meno famosi, a partire da Antonio da Sangallo e l'attività di bottega era così intensa da sembrare una vera e propria ditta, efficiente ed organizzata.

Morì l'11 aprile 1514 a Roma, dove si organizzarono trionfali esequie per accompagnare le sue spoglie mortali in S. Pietro.

Culturalmente parlando Donato Bramante fu uomo di chiaro intelletto e di una certa cultura, seppur probabilmente autodidatta. Infatti rimangono di lui anche dei sonetti e degli studi scientifici risalenti al periodo milanese.

Per quanto riguarda lo stile egli si interessò ad ogni tipo di espressione artistica nella quale riversava il suo gusto raffinato, l'inclinazione verso sensibili effetti visivi, l'amore per le soluzioni ardite, che dimostrano maggiormente l'ingegno. Animato da una grande voglia di fare che lo porta sempre verso nuove soluzioni, nuove esperienze, in un continuo rinnovamento ma sempre legato ai fasti del passato, non solo dei Romani ma anche dei Longobardi e dei predecessori medievali, e di tutti studia non soltanto le soluzioni stilistiche ma le tecniche costruttive, creando infine una nuova maniera di fare arte che influenzerà tutti i suoi contemporanei e i secoli successivi¹⁸³. Dopotutto la «bottega romana di Bramante fu il luogo in cui Antonio da Sangallo, Giulio Romano il Giovane, Peruzzi e Raffaello impararono a costruire»¹⁸⁴

Sul «comportamento di Bramante rispetto al mondo classico e all'arte antica durante il suo periodo romano è opportuno distinguere i diversi momenti che

¹⁸³Sull'argomento segnalo L. PATETTA, *Bramante. Architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo, Caracol, 2009.

¹⁸⁴P. BURKE, *Cultura e società nell' Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1972, pag. 64.

caratterizzano secondo modi differenti le sue posizioni culturali e la sua attività di progettazione e che si ripresentano o meno a tempi alternati e ad intervalli irregolari. Il suo interesse è ugualmente rivolto ai principi e ai metodi degli antichi, alle loro forme architettoniche e al testo di Vitruvio; nella sua attività in certe occasioni egli mostra di credere alla validità “universale” dei metodi ereditati dai classici, in altre decisamente le ignora»¹⁸⁵.

Analisi paleografica e documentaria

Del periodo romano di Donato Bramante rimangono alcuni schizzi oggi conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁸⁶ nei quali più che altro sono riportati possibili soluzioni progettuali per San Pietro. In questi schizzi Bramante è molto parco con la scrittura che è quindi assai veloce e distratta, tuttavia la carta 7945A qui trascritta, che fa parte del cosiddetto “terzo volume”, oggi smembrato, della raccolta Geymüller, riporta una striscia di grafia autografa particolarmente chiara e di base umanistica.

¹⁸⁵ R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo, Profilo dell'architettura del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1960, pag. 29.

¹⁸⁶ *Ivi*, nota 87.

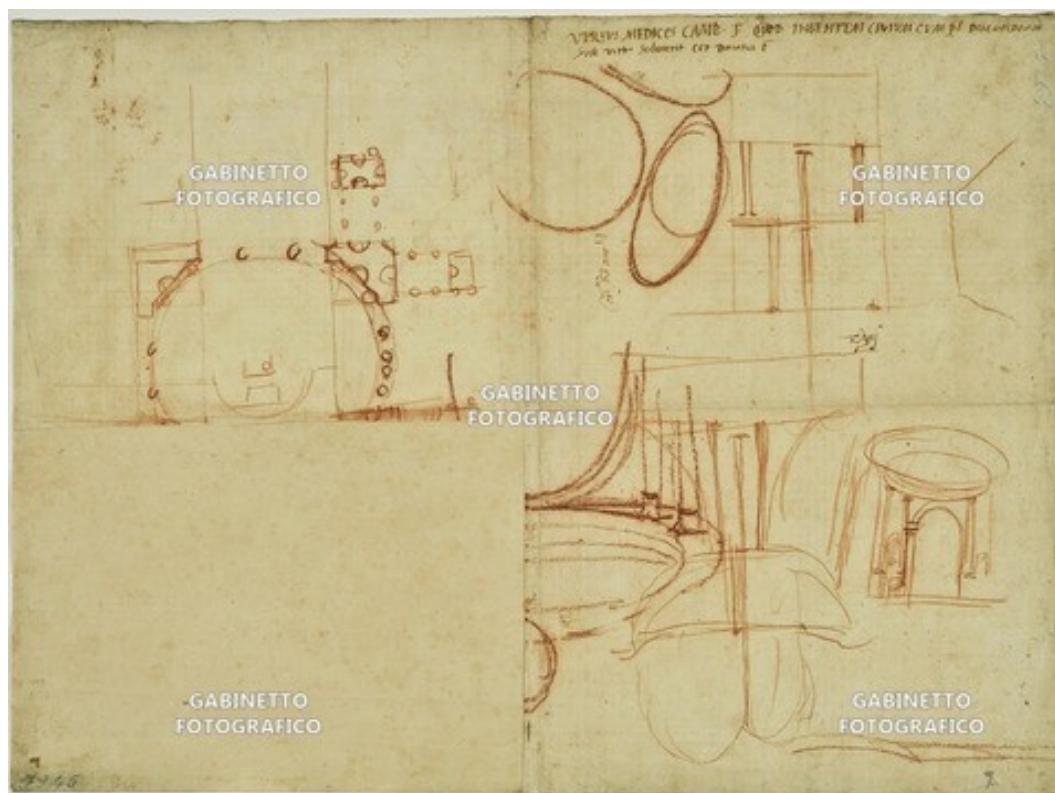
TRASCRIZIONI

GDSU, 7945v.

Roma, ultimo quarto del XV secolo

Verius medices camb. f. quod ingentem civium cum pl(US) discordiam | sua viRT
sedaverit cor donatus e(ST)¹⁸⁷

RIPRODUZIONI



Donato Bramante, Soluzioni progettuali per S. Pietro

GDSU, 7945A v.¹⁸⁸

Roma, ultimo quarto del XV secolo

¹⁸⁷ Trascrizione approssimata a causa della bassa risoluzione dell'immagine e il divieto di consultazione dell'originale.

¹⁸⁸ Sfortunatamente la riproduzione che è stato possibile allegare risulta un poco sgranata

GIULIANO DA SANGALLO

Biografia

Giuliano Giamberti, detto da Sangallo poiché originario dei dintorni appena fuori Porta S. Gallo a Firenze, nacque in una data imprecisata tra il 1445 e il 1452 da Francesco di Bartolo di Stefano di Giamberto.

Secondo quanto riportato da Vasari, egli iniziò il suo apprendistato per volere paterno, insieme a suo fratello, presso la bottega del *legnaiuolo* Francesco di Giovanni detto il Francione e l'avvio della sua attività potrebbe risalire al progetto per il coro della cappella di Palazzo Medici a Firenze.

In questo primissimo periodo, quello che sarà lo stile del Sangallo non era ancora definito in quanto egli sarà fortissimamente influenzato dalle vestigia di Roma antica dove soggiorna dal 1465 e a testimonianza vi sono i numerosi disegni che raffigurano angoli della città. Questa prima permanenza a Roma tuttavia non fu tanto un periodo di lavoro quanto di studio e non vi sono documenti che attestino l'esistenza di lavori eseguiti in questa fase. Ma questo viaggio presso la Città Santa fu determinante per tutta la produzione successiva.

La prima opera di architettura che gli è stata attribuita con certezza è il palazzo suburbano di Bartolomeo Scala a Firenze del 1473 e la prima opera documentata risulta essere il transetto della Chiesa dell'Annunziata a Firenze del 1480. In questo anno il Sangallo aveva fatto ritorno a Firenze e qui rimase per gli anni a seguire, lavorando soprattutto per Lorenzo il Magnifico che, come già detto, fu solerte mecenate con una sua precisa visione alla quale tutta la città doveva ispirarsi.

Dal Magnifico il Sangallo fu inviato per ragioni politiche a compiere lavori in altre zone d'Italia. Prima a Napoli nel 1488 e poi a Milano nel 1492 per progettare palazzi per Ferdinando d'Aragona e Ludovico il Moro.

Su diretta commissione di Lorenzo De Medici progettò la villa di Poggio a Caiano, che, iniziata nel 1486, sarà terminata solo durante il papato di Leone X. Progettò palazzi anche per altri signori fiorentini, ovvero Giuliano Gondi e Filippo Strozzi.

Contemporaneamente continuò a lavorare anche come legnaiolo, per creare modelli in legno delle architetture da realizzare, ma fu attivo anche come capomastro per la costruzione di chiese e di edifici fortificati.

La sua collaborazione con i Medici lo portò a seguire Giuliano della Rovere che, in fuga dai Borgia, riparò in Francia. Successivamente, nel ritornare in Italia, fu fatto prigioniero dai pisani e liberato solo dopo qualche mese. Infine nel 1497 tornò finalmente nella sua città natia ma vi rimase solo due anni. Nel 1499 era a Loreto a progettare la cupola della chiesa, una delle sue opere più maestose, dove svolse il ruolo di progettista e costruttore. Tuttavia «questa contingenza drammatica, separò almeno professionalmente, i due fratelli, che per molti anni apparterranno a due campi politicamente opposti. E se Antonio, che prima del 1492 non si era creato la reputazione di grande architetto, raggiunse nel corso di quel decennio il culmine della sua carriera, la stella di Giuliano, l'architetto preferito di Lorenzo il Magnifico, cominciò lentamente a declinare»¹⁸⁹

Infine, nel 1505, seguì il Della Rovere a Roma divenuto papa con il nome di Giulio II, sperando che gli venissero affidati incarichi importanti, ma in realtà le commissioni a lui date dal papa furono secondarie e non divenne l'architetto di fiducia poiché a lui fu preferito il Bramante, che più sapientemente seppe riportare in auge l'antico. Questi però rimangono anni di intenso lavoro, che ritroviamo nei taccuini¹⁹⁰ che lo accompagnarono per alcuni decenni, taccuini ben noti alla letteratura, dalla quale li ho desunti per poi consultarli in formato digitale.

¹⁸⁹ S. FROMMEL, *Giuliano e Antonio da Sangallo*, in M. CHIABÒ, S. MADDALO, M. MIGLIO, A.M. OLIVA, a cura di, *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999*, Vol. I-III, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pag. 895.

¹⁹⁰ *Ivi* nota 82 e nota 88.

Nel 1507 però tornò deluso a Firenze e per qualche anno si dedicò prevalentemente all'architettura militare. Fece un secondo tentativo a Roma con l'elezione di Leone X, al secolo Giovanni De Medici, nel 1512, ma anche questa volta egli fu impiegato solamente come collaboratore al progetto di S. Pietro a fianco di Fra' Giocondo e Raffaello, il quale aveva effettivamente, come voluto dal papa, la posizione preminente.

Tornò infine nel 1515 a Firenze dove morì il 16 ottobre 1516.

Come già detto la cifra stilistica del Sangallo sta nella volontà di creare impianti trionfali e nell'intenso studio dei modelli classici, al cui apice arrivò con il ritrovamento del Laocoonte da lui supervisionato.

Ma è forse nell'architettura militare che sta la vera cifra della sua arte. Infatti «la fama di Giuliano in patria (basata con tutta probabilità sulla sua amicizia con Lorenzo De Medici) ha fatto di lui una figura di spicco nazionale: mandato a Milano nel 1492 (per una consulenza a Leonardo sulla fusione del cavallo ducale), a Savona e in Provenza nel 1494 e nel 1496, e poi a Roma (come Fra' Giocondo) a prestare la sua esperienza tecnica [...]. Giuliano aveva la capacità di organizzare un sito e l'esperienza per ottenere un lavoro ben fatto. In breve, nelle città-stato italiane dove le tradizioni costruttive locali avevano contato tanto sino allora, la competenza tecnica acquisita attraverso architettura militare mutò la pratica dell'architettura»¹⁹¹.

Analisi paleografica e documentaria

Di Giuliano da Sangallo restano molti disegni tracciati nell'arco di tutta una vita, in particolare i più pregevoli sono quelli raccolti in due taccuini: il codice conservato presso la Biblioteca degli Intronati di Siena¹⁹² e quello conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁹³. Si conservano anche alcune carte sparse nel

¹⁹¹ A. BELLUZZI, C. FLAM, F. PAOLO FIORE, *Giuliano da Sangallo*, Milano, Officina Libraria, 2017, pag. 136. Sull'argomento segnalo S. FROMMEL, a cura di, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014

¹⁹² *Ivi*, nota 88.

¹⁹³ *Ivi*, nota 82.

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁹⁴, quattro delle quali fanno parte del cosiddetto Codice Vignola (7947-7949A, 7954A).

Entrambi i taccuini sono in pergamena e contengono sia disegni di monumenti antichi sia architetture contemporanee e progetti. Il primo è databile tra gli anni '80 del XV secolo e il 1513; il secondo consiste in una serie di disegni raccolti dal Sangallo e qui incollati, con la data di inizio della raccolta, 1465, riportata in scrittura capitale a carta 3r. e disegni di progetti risalenti agli ultimi anni della sua vita, una sorta di libro di ricordanze.

«Nel Codice Barberiniano risultano evidenti gli interessi, gli intenti e i metodi con cui il Giamberti indagava sulle architetture antiche. Esso comprende sia particolari sia piante e alzati di interi edifici, raffigurati spesso a colori per distinguere i diversi materiali. Alcuni monumenti antichi sono raffigurati non nello stato di rovina in cui si trovavano ma reintegrati secondo le ipotesi dello stesso Giamberti. Una parte cospicua di pagine è dedicata agli archi di trionfo, in quanto lo studio e la riproduzione di questo tipo di architetture era fondamentale per progettare quell'"architettura trionfale" che era nei suoi intenti. L'intenso studio dei modelli classici, testimoniato anche dalla produzione grafica, permise al Giamberti di superare in diversi campi i suoi predecessori, nel tentativo di creare un'architettura ispirata all'antico»¹⁹⁵

Di Giuliano si è scelto di trascrivere integralmente tutte le carte contenenti scrittura autografa e vergate a Roma presenti nel codicetto Senese¹⁹⁶ per dare un'idea di quelli che sono, nel complesso, i contenuti dei taccuini d'artista ma è riprodotta solo carta 50v. in quanto riporta scrittura particolarmente chiara. Per quanto riguarda invece il codice vaticano la selezione è ricaduta su c.3r., pur essendo scritta in capitale, poiché già precedentemente citata in quanto recante indicazione cronologica. Tra le carte degli Uffizi invece è presente la trascrizione di carta

¹⁹⁴Ivi, nota 88.

¹⁹⁵P.N. PAGLIARA, *Giamberti Giuliano, detto Giuliano Da Sangallo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pag. 297-298.

¹⁹⁶Sull'argomento segnalò in particolare L. ZDEKAUER, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena, Arnaldo Forni, 1902.

2044Ar. che conserva disegni accompagnati da didascalie di colonne e capitelli romani.

La scrittura di Giuliano presente in questi codici è una mercantesca con influenze di umanistica di modulo medio e piuttosto veloce.

TRASCRIZIONI

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8

Roma, ultimo quarto del XV secolo, primo quarto del XVI secolo

Carta 7r.

Del una pala | di fuora ala|ltra p(er) chiotisto | verso sono br(accia) | br(accia) 315 1/1
misu|rato a punto. | Questo di 24 | di luglio 1513 |

Da una parte al altra de la pala di fuora per <chiotisto>¹⁹⁷ verso | del chuliseo di
Roma sono br(acci) 263 1/1 misurato a punto.

Carta 9v.

La pala è grosa |

La punta de la guglia|di vaticano i(n) Roma |

Tute br(accia) Fiorentine |

Pesa libre 3337625 |

Chome posa la prima cholona | del chuliseo

Carta 12r.

Chome si move la champana dela chupola di S. Liberata.

Carta 12v.

Di siegei i(n)tan lato | etc

Carta 14r.

Opera doricha |

Questo chapitelo chore | p(er) tuto

Carta 14v.

La metà del chapitelo del Palazzo di Saveli| doricho i(n) Roma |

¹⁹⁷ Di difficile lettura a causa dello stato di conservazione della carta.

E regholino de la cholona si è di 10

Fregio | p(er) 4 di 8 | andrai dir|eto a numeri

Carta 15r.

Per chontrapeso | pongo

Chome ista al sonare de le champane di S(ant)o| Pietro di Roma |

Le funi vano | i(n)sino in cima |

Ogni parte è minore | $\frac{4}{3}$ che la propia

Carta 23r.

L istorie di giudei |

$\frac{8}{3}$ vano | da l'uno pilastro a l'a|ltro br(accia) $\frac{8}{3}$ |

Da cholona a | cholona br(accia) $\frac{8}{3}$ |

Fogliami

Carta 25v.

Piano |

Tonda |

Tonda |

Carta 26v.

Trebuna |

pieno |

Trebuna |

Tuto pieno |

Carta 31v.

Se la cholona chorintia è 20 piedi fa l'architrave <xx>¹⁹⁸ dele 13 parti l'una | sel è 25 dele 12 sel è 30 delle 11 s(e) 35 dele 10 sel è 4 dele 9 | partendo la cholona p(er) la lunghezza. | La ragione deli portichi è questa e vole esere libero da 3 parti | e sarà

¹⁹⁸Depennato

chopioso di cholone purchè si faccia chiamato ordine istreto | sarà istreto sarà una
groseza $\frac{1}{2}$ di cholona el vano dal una | cholona al altra e se sarà ordine largho e per la
radità dele | cholone che l'architrave non si spezasi sarà al vano 3 groseze | dela
cholona aggiuntovi de l'oto parte le 3 de la cholona. | El terzo ordine chiamato
leghante si parte 2 groseze | el vano e una quarta parte dela cholona. El quarto ordine
| so liè istreto sarà 2 groseze el vano de la cholona e se liè lato serà | 3 groseze el
vano de la cholona |

Sel è 20 piedi parti i(n) 13 |

Tute queste $\frac{1}{2}$ chorinta |

Di 13 parte d'una I a(rchitrave) |

Sel è 20 piedi parti i(n) 13 |

Tute queste ionicha |

Dele 13 parte dane una a l'architrave |

Tuta questa doricha cioè basa chapitelo | el fuso

Carta 33v.

Fuora de la porta a S. Agniesa 2 Milia. Tuta | di matoni. |

P(er) I $\frac{1}{3}$ grosa | la cholona di Foro i(n)bo|ario. |

Vano br(accia) 9 i(n) bote |

A Saveli i(n) Roma Capitelo |

Minuti |

br(accia) uno posa la cholona

Carta 34r.

Toro |

Astragono |

Trochilo |

Toro |

Printa ovoi printa |

Di chagliafari i(n) Roma

Carta 35v.

A Spoglia-Cristi i(n) Roma |

Tigriffi |

Vano tra l'una mensola e l'altra di Foro I(n)boario

Carta 45r.

Di foro i(n)boario

Carta 45v.

Tanto l'architrave | el fregio e la chornice | chavasi dela <xxxxxxx>¹⁹⁹ meza |

<xxxx>²⁰⁰ cholona da piè

Carta 47r.

Choperchio |

Isfiatatoio |

Dove si fa fuocho |

Dove chade la cenere |

Tuto sciato dinanzi Istilatoio

Carta 47v.

24 palmi |

30 denti

Carta 48r.

30 denti |

24 palmi

Carta 50v.

A fare istuchi da metere i(n) su legname. Togli gieso | cienere farina chola di spichi

¹⁹⁹Depennato

²⁰⁰Depennato

cimatura e poi | s'apicha chola chola e bulete | Cha volesi dare el ustro a pietre di
mischio forte. Cioè | porfido serpentino o altri mischi toglì del olio dele | mandorle e
gieso di Tripoli e fare chome l' sapore | e ugni la deta prieta e laciala stare chol deto |
unto adoso una note e poi toglì del pionbo | e istropigia la deta prieta forte tanto canto
puoi | e a questo modo piglia lustro. | A fare istucho da rachonciare nasi o boche o
teste di | marmo toglì ciera bianca e masticho da denti | e marmo macinato e sarà
fato. |

IULIUS II PONT(ifax) MAX(imus)

Chi volesi pulire priete di mischio di più sorte | e i(n) prima i(n)pomiciala molto bene
e di poi | ugnila choll'olio di mandorle e chol gieso di Tripoli | e di poi istropiciala
molto bene chol pionbo tan|to che si levi deto untume e deto gieso | di Tripoli e di poi
togli pano lano e stropiciala | chol aqua fresca tanto chel vengha | netto. | E di poi
togli el pano lano e terra di Tripoli aciuta | e stropiciala molto bene la deta prieta | e
verà lustrata e pulita. |

IULIUS. LIGUR. PAPA II

Chi volesi lustrare priete toglì delo pionbo a uso de orciolai e meschola | chol sapone
de pano e ugni la prieta e poi la stropicia asai chol | pionbo tanto che si sechi e poi
togli gieso di Tripoli chol aqua fresca | stropicia molto bene e poi lalava e poi
istropicia chol pano piano.

Carta 51r.

Ricieta a lavorare el porfido o altre priete durissime. | A lavorare el porfido toglì de la
piano risina cioè dela foglia e me|tila i(n) sul fero chol quale tu vo lavorare e metila
al fuocho e tenpera | deto fero chon dete foglie e chol sugho di deta erba e poi lavora |
chon deto fero nel modo e forma di granite uno anelo e basta. | Anchora è lavorare
deto porfido tenpera li feri nel sugho del clera | e veramente <xx>²⁰¹ tu darai
mangiare a uno becho 15 giorni sempre | foglie d' elera e di poi piglia l'orina di deto
becho e tenpera | chon eso e feri nele folie e tu piglia el sugho e tenpera chol sugho |
e lavorai deto porfido cho grandissima facilità e basta. | Per fare istucho da marmo

²⁰¹Depennato

ciera bianca chalcina viva | e marmo macinato e un pocho di bolo. |
<xxxxxx>²⁰²P(er) rapichare marmo chon marmo o altre pre|te i(n)sieme togli chalcina
viva in polvere e vernice liquida | grecha. Chi vole sia bichare legname e prieta togli
bolo | o trementina o pece grechae istrugi i(n)sieme e apicherasi.

Carta 51v.

Fare stucho da stare al aqua togli | marmo macinato e ben pesto | Calcina viva |
Chiara d'uovo | a rapichare una prieta | Venice di go|da | bianca e tela al sole | a fare
istucho nero marmo | pecie grechaE | pecie da nave | Ciera uvova | zolfo nero |
trementina | mastice da denti | charbone pesto e ben macinato | Batitura di fero | e tuto
fa isstrugiere i(n)sieme. | Partimi da Firenze per andare a serare la treb<una di>²⁰³ | S.
Maria de Loreto lunedì a di 5 | di Maggio 1500 e arivai a Roma venardì | 9 di deto e
risteti a Roma di 4 che mi | partì da Roma mercholedi a di 13 di deto | p(er) andare a
Santa Maria chon Bernardino | e arrivai a Santa Maria a di 16 di deto. | A di 20 di
Maggio a ore 13. 1503. morì Lorenzo di Pero. | Idio abia avuta l'anima sua.

BAV, Barb Lat 4424, c.3r.

Roma, 1465

Questo libro è di Giuliano | di Francesco Giamberti | architetto nuovamente | da
Sangallo chiamato | c(on) molti disegni misurati | et trat(t)i dallo antic(h)o
chominciato | A(nno) D(ominu)s MCCCCLXV | in Roma

GDSU, c. 2044Ar.

Roma, circa anni sessanta del XV

In chasa chrami chanpolini |

A M |

M dell'archo |

²⁰²Depennato

²⁰³Carta rovinata

da chapo |

cornscia della porta del palazzo

| a chapo |

M | de dadoni | da chapo |

<xxxx>²⁰⁴ ono la chronicie | da la porta del palazzo del | papa |

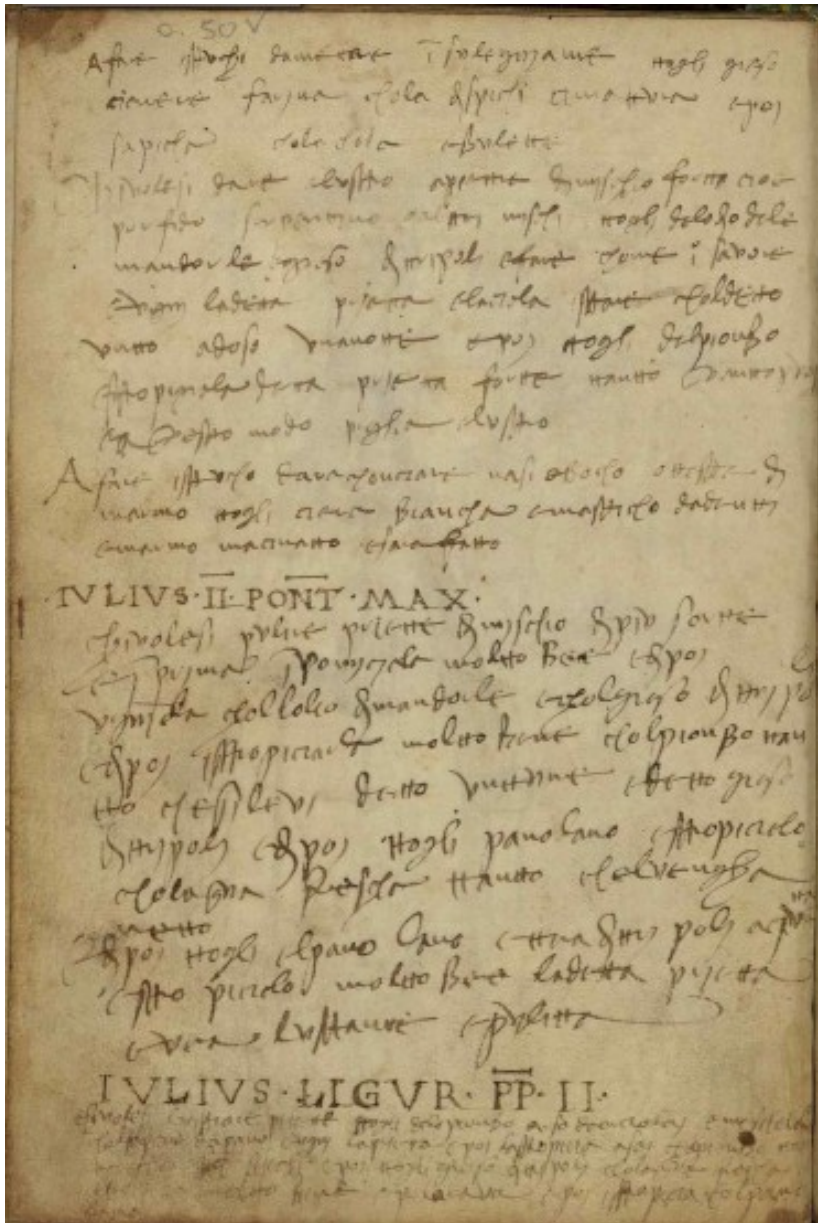
M | base della | colonna |

menbreto | dell'arto M |

basa doppia

²⁰⁴ Due parole estremamente sbiadite.

RIPRODUZIONI



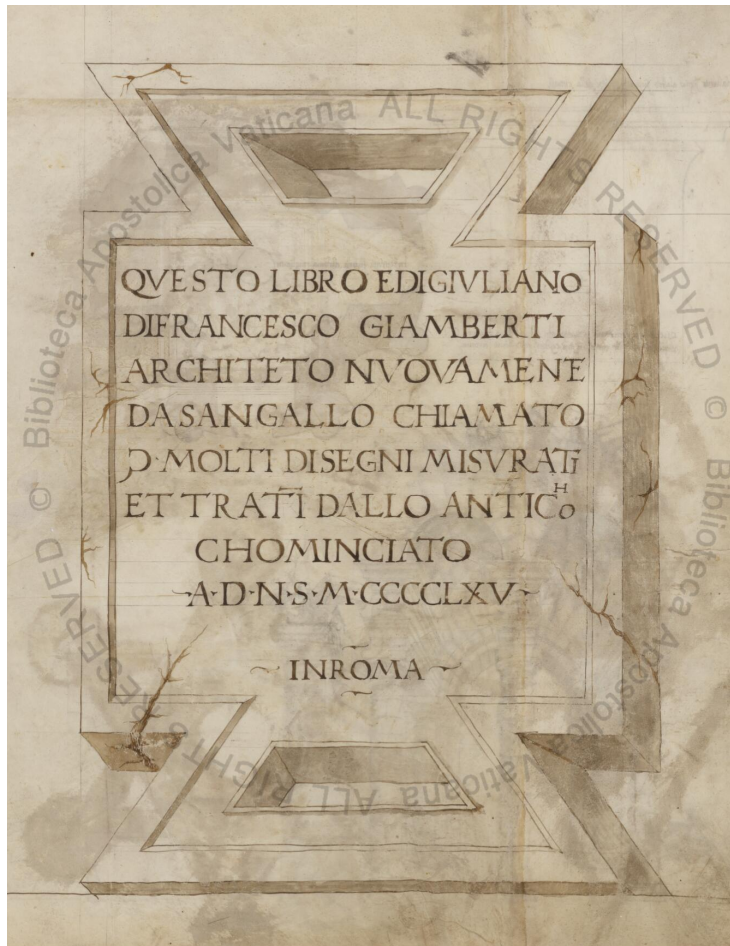
Giuliano da Sangallo, Taccuino senese

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8, c.50v.

Roma, ultimo quarto del XV secolo, primo quarto del XVI secolo

Si è scelto di inserire la riproduzione di questa particolare carta perché contiene una discreta quantità di scrittura autografa, che risulta anche abbastanza chiara, in più in questa carta è riportata parte di una ricetta per realizzare un composto molto curioso da utilizzare in architettura. A riga quindici scrive: “Chi volesi pulire priete di mischio di più sorte e in prima inpomiciala molto bene e di poi ugnila choll’olio di mandorle e chol gieso di

Tripoli”. In questo taccuino il Sangallo utilizza una scrittura piuttosto frettolosa ma relativamente curata, considerato che i suoi libretti erano pensati per rimanere in famiglia ed essere consultati dalle generazioni successive. Questo spiega anche il perché dell’accurata descrizione della ricetta.



Giuliano da Sangallo, Taccuino vaticano

BAV, Barb Lat 4424, c.3r.

Roma, 1465

Questa carta riporta l'intestazione con la quale ha inizio il codice



Giuliano da Sangallo, Schizzi di capitelli romani

GDSU, c. 2044Ar

Roma, circa anni sessanta del XV secolo

Disegni raffiguranti capitelli sono molto comuni nei taccuini degli artisti che hanno visitato Roma

LEONARDO DA VINCI

Biografia

Leonardo nasce la sera del 15 aprile 1452 a Vinci, in una famiglia di notai, come figlio illegittimo di Piero da Vinci.

Della sua infanzia a Vinci non ci sono giunte molte notizie; si presero cura di lui il nonno Antonio e lo zio Francesco.

Non si sa esattamente in che anno Leonardo lascia Vinci per Firenze al seguito del padre Piero. Nel catasto paterno del 1469 risulta ancora a suo carico, ma in verità doveva già essere apprendista presso la bottega del Verrocchio e, dal 1472, risulta iscritto alla Compagnia di San Luca.

Quindi, più o meno contemporaneamente all'ascesa al potere di Lorenzo, Leonardo si stabilisce a Firenze. Sicuramente rimane presso il Verrocchio almeno fino all'anno 1476 nel quale hanno inizio le prestigiose committenze, tra cui il ritratto di Ginevra Benci e la collaborazione con il Verrocchio nel quadro "Battesimo di Cristo". Nel 1478 ottenne una committenza pubblica, la pala d'altare della cappella di S. Bernardo in Palazzo Vecchio, ma non porterà mai a compimento il lavoro, forse a causa dei drammatici eventi che travolsero Firenze. Tornata la calma il Da Vinci venne notato perfino dal Magnifico, segno che nonostante la giovane età già si era distinto tra suoi contemporanei. Non gli era più sufficiente la semplice pittura e già si stava interessando alla scienza. Iniziava per lui anche quel senso di solitudine che lo accompagnerà sempre.

Al principio degli anni '80 ormai ha il vuoto intorno; nel 1481 anche Verrocchio lascia Firenze per Venezia. I migliori pittori fiorentini vengono

chiamati a Roma per i lavori alla Sistina e si incrinano anche i rapporti con il Magnifico.

Il passaggio a Milano fu forse l'evento più determinante della vita di Leonardo, ma pochissimi sono i documentati al riguardo: l'ultimo documento fiorentino risale al 1481 e il primo milanese al 1483.

I primi anni che il Da Vinci visse a Milano furono gli ultimi di vera pace per l'Italia, l'ultima stagione d'equilibrio nella penisola, ed in questo periodo che si forma il vero Leonardo. All'inizio la sua posizione a corte non è molto chiara: arrivano importanti committenze, come quella del 25 aprile del 1483 per eseguire la pala d'altare della cappella della Confraternita di Santa Maria della Concezione nella chiesa di San Francesco Grande in collaborazione con altri pittori, quella che poi sarà la prima Vergine delle Rocce. Leonardo sarà poi realmente apprezzato dal Moro per le sue doti come ingegnere militare e, secondariamente, come maestro dei festeggiamenti. Nella sua bottega Leonardo si occupa anche di lavori pittorici, affiancato dai suoi allievi, in particolare di alcuni ritratti, come la Dama con L'ermellino, ma è impegnato anche come architetto civile nell'ambito della fabbrica del tiburio del Duomo di Milano.

Circa dieci anni dopo il suo arrivo a Milano i rapporti con il Moro si raffreddano, ben più gravi fatti vengono a turbare per sempre l'armonia che si era venuta a creare e nel 1499 Leonardo decide di abbandonare la città. Questi rimangono gli anni di più intenso lavoro, non a caso la maggior parte degli appunti a noi giunti sono datati o riconducibili proprio al soggiorno milanese.

Il periodo tra il 1499 e il 1503 sono gli anni della "vita errante". Da Milano passa a Mantova poi, nel 1500 a Venezia. Da lì torna a Firenze, per lasciarla, poco dopo, alla volta di Piombino, al seguito delle truppe di Cesare Borgia. Come

accompagnatore del Borgia, in qualità di genio militare e supervisore delle fortezze, Leonardo esaudisce il suo desiderio di vivere un'esistenza sul campo, per studiare soluzioni militari ed architettoniche. Ma anche questa esperienza, seppure intensa, è di breve durata; Leonardo si trattiene con il Valentino appena un anno; nel 1503 è già a Firenze, dove rimane fino al 1506.

«In complesso, quindi, il primo decennio del Cinquecento è nella vita di Leonardo abbastanza movimentato e apportatore tanto di insicurezza, quanto di stimoli nuovi : il lavoro con il Valentino, la collaborazione con Machiavelli nella guerra contro Pisa e nella preparazione della “Battaglia di Anghiari”, la spola tra Firenze e Milano (dove risiederà tra il 1506 e il 1513), [...] Il decennio seguente si apre con un'altra battaglia, che porta grandi cambiamenti nella vita di Leonardo : dopo Ravenna (11 aprile 1512) e il rientro degli Sforza a Milano, egli lascia la città per Roma»²⁰⁵, ormai città medicea con l'elezione di papa Leone X de' Medici.

Essendomi dedicata per la tesi di laurea magistrale all'analisi codicologica dei manoscritti unitari del Da Vinci sapevo che i questi anni romani, sebbene poco produttivi, si conservava traccia nel manoscritto E²⁰⁶.

Negli anni romani il Da Vinci sembra abbandonare sempre di più la pittura a favore di altri studi, in particolare quelli anatomici, dando l'impressione ai contemporanei che fosse ormai un vecchio pittore, incapace di competere con i più giovani colleghi, dedito a stramberie un po' inquietanti. Quando si rende conto che Roma non è ambiente adatto ai suoi studi, accantona il progetto di stabilircisi definitivamente. Si trasferisce in Francia, fiducioso nel nuovo, giovane, re Francesco I, che da tempo gli rivolgeva l'invito a insediarsi presso la corte. Questa volta il suo trasferimento sarà definitivo.

²⁰⁵ F. FROSINI, *Vita, tempo, e linguaggio (1508-1510)*, L Lettura Vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 2010, Firenze, Giunti 2011, pp. 23-24.

²⁰⁶ *Ivi*, nota 90.

Il 23 aprile sente sopraggiungere la fine, fa testamento e raccomanda l'anima a Dio; muore il 2 maggio 1519 nel piccolo castello di Cloux (oggi Clos-Lucè), vicino alla residenza reale di Amboise.

Analisi paleografica e documentaria

Tra tutti i manoscritti di Leonardo quello che egli compilò durante il suo soggiorno romano è il manoscritto E, oggi conservato a Parigi²⁰⁷.

Nel codice sono presenti due date. La prima si trova a carta 1r. e dice «partii da Milano per Roma addi 24 settembre 1513», la seconda si trova a carta 80r. e dice «A Parma alla Campana a dì 27 settembre 1514». Quindi l'arco cronologico di composizione del codice è tra la fine del 1513 e il 1514, periodo in cui Leonardo si trovò prevalentemente a Roma²⁰⁸.

Sebbene questo codice sia del XVI secolo e non siano documentati soggiorni romani precedenti a questo periodo, egli rientra a tutti gli effetti nel novero degli artisti quattrocenteschi che visitarono Roma. A conferma di ciò, nelle sue memorie, mostra l'immagine di una città in profondo mutamento.

Come è tipico nei taccuini in cui gli artisti prendevano appunti e annotazioni estemporanee Leonardo non segue alcuno schema di impaginato. Per lo più le pagine sono colme di notazioni scritte, mentre minore è il numero dei disegni, i quali appaiono per lo più funzionali all'enunciazione dello scritto.

La legatura è originale di Leonardo, in quanto egli scrisse anche sui due semplici piatti di cartone cuciti ai fascicoli che la compongono.

Il ventaglio di temi trattati dal Da Vinci non è molto ampio, forse sempre con l'intento di farne un libro.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno, 2006, pp. 302-320.

Da carta 54v. in poi la fisica domina come unico tema, occupando parte del fascicolo 4 e tutto il fascicolo 5. Più qualche appunto nei primi 3. Larga parte (carte 34v.-54r.) è dedicata al volo degli uccelli, con l'intento di dedicarsi all'elemento dell'aria. Uno spazio rilevante è dedicato alla pittura, in particolare prospettiva e teoria delle ombre, con l'intento di dimostrare che si tratta di scienze (carte 5r.- 20v.). Poche note sono dedicate ad altri argomenti, ma senza continuità.

Di questo codice si è deciso di trascrivere e riportare la carta 1r. in quanto recante indicazione cronologica.

La scrittura di Leonardo in questo codice è una mercantesca con influenze di umanistica poco armoniosa, veloce e poco curata, quasi tremolante, sempre retroversa.

TRASCRIZIONI

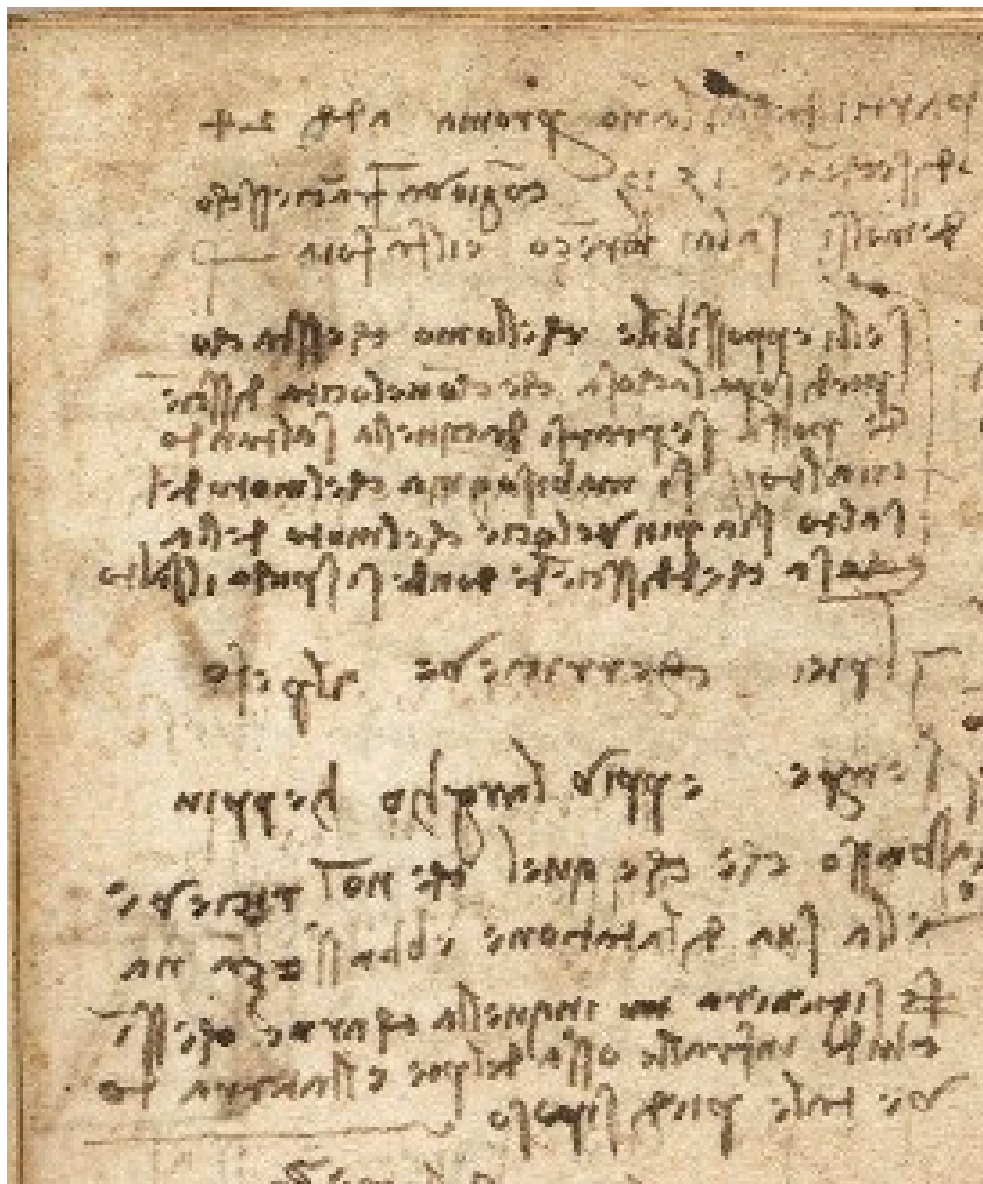
Parigi, Biblioteca dell'Istituto di Francia, Manoscritto E (2176), c.1r. (riga 1-16)

Roma, 1513-1514

Partii da Milano p(er) Roma ad di 24 | di sectte(m)bre 1513 c(on) Giova(nni)
Fra(n)ciesscho | de' Melsi, Salai, Lore(n)zo e il Fa(n)foia. | Selli è possibile chel
l'omo, che sta cho | piedi sop(r)a la chosa che cho(n) velocità discie(n)|de possa
sep(ar)arsi da quella saltanto | in alto. Si, ma bisogna chel moto del | salto sia più
velocie chel moto della | chosa che discie(n)de, donde si spicca il salto. | Il piè
cher riceve il peso | semp(r)e è più largho e più | basso che che quel che nol
ricieve | el la sua dilatatione eb bassezza ne | fe si gienera <xx>²⁰⁹ in quella charne,
ches s'i(n)|clude in fral le ossa del più e la terra, do|ve tale piede si posò.

²⁰⁹ Depennato

RIPRODUZIONI



Leonardo Da Vinci, Manoscritto E

Parigi, Biblioteca dell'Istituto di Francia, Manoscritto E (2176), c.1r. (particolare)

Roma, 1513-1514

Questa carta riporta una delle due date di riferimento per la composizione del codice, alla prima riga infatti, nella sua caratteristica scrittura retroversa dice “Partii da Milano per Roma ad di 24 di settembre 1513”

ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO

Biografia-

Antonio da Sangallo il Vecchio, al secolo Antonio Giamberti, nacque a Firenze da Francesco di Bartolo di Stefano di Giamberto, legnaiolo. L'incertezza sulla data di nascita di Antonio il Vecchio, come del resto su quella del fratello Giuliano, è legata alle contraddittorie indicazioni desumibili dalle fonti e si aggira nell'arco cronologico 1453-1460. Come il fratello fu avviato all'attività paterna presso la bottega del Francione e parimenti come Giuliano il nome Da Sangallo è relativo al quartiere appena fuori porta S. Gallo da cui provenivano.

Sebbene secondo la critica la sua fama rimanga in secondo piano rispetto a quella di Giuliano, in realtà egli seppe acquisire una sua propria autonomia presso la bottega del fratello, grazie soprattutto alle conoscenze specifiche nel campo militare che gli permisero di entrare nelle grazie di papà Alessandro VI e quindi di vivere l'esperienza romana più intensamente di quanto non fece Giuliano, sebbene apparentemente i suoi lavori siano stati di più modesta entità.

Della prima fase dell'attività del Sangallo al seguito del fratello restano numerose testimonianze. La prima risale al 4 febbraio 1481, quando venne pagato come "compagno" di Giuliano per un crocifisso ligneo per la chiesa della SS. Annunziata a Firenze e successivamente collaborarono per altri arredi di chiese fiorentine e per S. Pietro dei Cassinesi a Perugia.

Con gli anni '90 del XV secolo lascia il ruolo di semplice legnaiolo e comincia a lavorare a progetti di tipo militare, in particolare la fortezza di Poggio Imperiale iniziata circa nel 1495, pur continuando a rivestire il ruolo di collaboratore del fratello presso Santa Maria delle Carceri a Prato e nella

costruzione del palazzo per Ferdinando d'Aragona. Il vero distacco iniziò con l'arrivo a Roma e con i diversi orientamenti che presero i due fratelli. Il dipendere dai Borgia avrebbe fatto la fortuna di Antonio.

«Non si può datare con certezza il suo arrivo a Roma; e, d'altro canto, la sua presenza appare discontinua a causa dei molteplici impegni che lo richiamavano a Firenze: dalla fine 1494, infatti, sia per la fama acquisita come architetto papale, sia per l'allontanamento di Giuliano, Antonio divenne responsabile, con notevole autonomia, di lavori iniziati su progetto del fratello. [...] Il Giamberti appare comunque impegnato in alcuni cantieri importanti iniziati, per volere di Alessandro VI, negli anni 1492-94 (il nuovo soffitto di S. Maria Maggiore, le fortificazioni di Castel Sant'Angelo, la rocca di Civita Castellana) e, se anche il suo nome è registrato soltanto più tardi, si può ipotizzare che la sua attività romana dati proprio a partire da quegli anni. [...] Una delle maggiori preoccupazioni di Alessandro VI, come è noto, furono le difese dello Stato pontificio e il Giamberti dovette rappresentare per il papa l'artefice rispondente alle sue necessità, tanto è vero che risulta impegnato in molte delle opere di fortificazione condotte durante il pontificato borgiano»²¹⁰ e così pure presso il regno di Napoli.

Tra il 1492 e il 1503 questi sono i lavori di rinforzo di castelli a cui egli si dedicò: Castel Sant'Angelo, Rocca di Civita Castellana, Castello di Nepi, Castello di Sermoneta e Rocca di Nettuno.

Durante questi lavori, in particolare quello di consulenza presso la rocca di Piombino, egli dovette incontrare Leonardo da Vinci, che avrebbe influenzato i suoi lavori futuri.

Molti altri sono i lavori attribuiti ad Antonio il Vecchio nella città di Roma,

²¹⁰ P. ZAMPA, A. BRUSCHI, *Giamberti Antonio, detto Antonio Da Sangallo il Vecchio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pag. 275.

a cominciare da un suo contributo nella costruzione della nuova basilica di San Pietro, ma solo pochi di questi possono essere riferiti a lui con certezza; per lo più il suo operato si concentrò sul rinforzo di alcune porte di accesso alla città. «Benché manchino documenti, tantissimi elementi suggeriscono che Antonio [...] riuscì a crearsi gran prestigio nell'architettura militare»²¹¹ alle dipendenze di papa Borgia.

Infatti, nonostante questi siano anni di intensa attività, purtroppo Antonio non ha lasciato molta documentazione, tanto meno autografa, che in molti casi gli è solo attribuita, in quanto facilmente confondibile con la mano del fratello e ancor di più con quella del nipote Antonio il Giovane. Proprio attraverso l'individuazione, partendo dal volume di A. Bartoli, di queste tavole sono giunta al *corpus*²¹² presente nella presente tesi.

Durante gli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI egli tornò più volte a Firenze e con la morte del papa, avvenuta nel 1503, tornò definitivamente nella sua città natale dove lavorò per i Dieci di Balìa come capomastro, dirigendo cantieri che richiedevano competenze diversificate, dalla sua esperienza come intagliatore del legno a quella più consistente di architetto militare. Almeno fino al 1525 lavorò in moltissime fortificazioni dello Stato fiorentino, spesso in collaborazione con il fratello, ma fu impiegato anche nella realizzazione dei soffitti di Palazzo Vecchio, nello studio per la collocazione del David di Michelangelo, nonché nella costruzione della chiesa della SS. Annunziata ad Arezzo.

Ebbe, inoltre, come committente il Cardinale Antonio Ciochi Del Monte

²¹¹ S. FROMMEL, *Giuliano e Antonio da Sangallo*, in M. CHIABÒ, S. MADDALO, M. MIGLIO, A.M. OLIVA, a cura di, *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999*, Vol. I-III, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pag. 903.

²¹² *Ivi*, nota 89.

che gli commissionò, tra il 1512 e il 1518, la costruzione di due palazzi, uno a Monte San Savino e l'altro a Montepulciano. Qui diresse i lavori per la chiesa di S. Biagio, voluta a seguito di un'apparizione miracolosa della Madonna nel 1518.

Poco dopo, nel 1521, collaborò ai cantieri per la chiesa di S. Agostino a Colle Val d'Elsa e questa è considerata l'ultima opera da lui seguita, morì infatti il 27 dicembre 1534 a Firenze.

Stilisticamente parlando non è possibile chiarire completamente quale fosse il gusto personale di Antonio Da Sangallo il Vecchio, ciò a causa delle sue frequenti collaborazioni con Giuliano e altri artisti coevi. Certamente però le sue opere appaiono pervase da grande pulizia, semplicità, forte vigore e solidità della forma unite ad una personale reinterpretazione dell'antico. Forse per questa ragione a lui furono preferiti architetti più giovani e "moderni" sebbene egli, anche se legato fortemente alla tradizione fiorentina del XV secolo, si inserisca, molto più del fratello, più vecchio di lui di qualche anno, nella nuova corrente che porterà ai fasti del Cinquecento, grazie alla vicinanza con il nipote Antonio e con artisti del calibro di Bramante e Raffaello, che stavano ridisegnando il volto di Roma.

Infatti «con Antonio il Vecchio c'è una possibile tangenza, un potenziale colloquio nella personalità bramantesca. E questo terreno è la comune fiducia, che potremmo definire "modernista", nell'opera architettonica, nel fare architettura, una sorta di eccitazione eroica, un pragmatismo professionale che ha il suo senso della materia, che si nutre di murature, che aggredisce la realtà. Certa è, e anche troppo schematica, la complementarità di interessi tra Giuliano e Antonio il Vecchio: da un lato l'intelligentia, dall'altro la costruzione. Ovvero il progetto, l'antico, il neoplatonismo, il formalismo inquieto contrapposti al pragmatismo, alle fortificazioni, a una certa grevità da legnaiolo, una disponibilità all'austero

persino al “bramantismo”»²¹³.

Ma ancora di più «Giuliano e Antonio hanno cercato soluzioni originali ai problemi che sono stati definiti nelle discussioni collettive»²¹⁴.

Analisi paleografica e documentaria:

Ad Antonio da Sangallo il Vecchio gli studi attribuiscono molti disegni, tuttavia in questa sede sono prese in considerazione solamente alcune carte sparse conservate presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi²¹⁵ poiché solo questi sono ascrivibili al suo soggiorno romano e contengono notazioni scritte. Tre di queste (7793A, 7808A, 7843A) carte fanno parte del cosiddetto Codice Geymüller. Proprio per questa ragione si è optato per trascrivere e riportare carta 7793v.

La scrittura presente in queste carte è una mercantesca con influenze di umanistica di modulo piccolo e veloce, quasi esclusivamente utilizzata come didascalia per le figure.

²¹³ F. BORSI, *Bramante*, Milano, Electa, 1989, pag. 21.

²¹⁴ A. BELLUZZI, C. FLAM, F. PAOLO FIORE, *Giuliano da Sangallo*, Milano, Officina Libraria, 2017, pag. 136.

²¹⁵ *Ivi*, nota 89.

TRASCRIZIONI

GDSU, c.7793v.

Roma, ultimo quarto del XV secolo

Tinello|

chucina |

dispensa | studio |

studiolo |

chamera |

salotto |

chamera dipara|metto.

Biografia:

Simone del Pollaiuolo, detto Il Cronaca, appellativo che secondo Vasari si meritò per la sua grande capacità di descrivere i luoghi che incontrava lavorando, nacque a Firenze nel 1457. Della sua famiglia e della sua formazione si sa poco, probabilmente imparentato con i fratelli Benci, detti anche essi del Pollaiuolo, si ipotizza che abbia iniziato come scalpellino.

Giovanissimo si trovò a Roma per un soggiorno di qualche anno tra il 1475 e il 1483: di questi anni sono le memorie dei fasti imperiali che riporta a Firenze e che saranno cagione del suo nomignolo, tramandato dal Vasari in queste righe delle sue *Vite* «contava le meraviglie di Roma e d'altri luoghi, con tanta accuratezza che fu nominato da indi in poi Il Cronaca, parendo veramente a ciascuno che egli fussi una cronaca di cose nel suo ragionamento»²¹⁶. Memorie conservate anche negli schizzi conservati presso il Gabinetto degli Uffizi e riportate nel volume *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, anche se alcune attribuzioni lì indicate sono state rivalutate²¹⁷ per giungere infine al *corpus* presentato.

Per il resto della sua vita rimase a Firenze eccetto alcuni brevi periodi che trascorse a Roma, dove fu chiamato a fare il restauratore da Alessandro VI, e ad Imola dove soggiornò nel 1497 per richiesta di Caterina Sforza.

Le sue uniche opere originali si trovano a Firenze e trattasi della chiesa del San Salvatore al Monte e del palazzo Guadagni-Strozzi. Collaborò inoltre a Palazzo Vecchio e al vestibolo della sacrestia di Santo Spirito.

²¹⁶ G. VASARI, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568.

²¹⁷ *Ivi*, pag. 91.

Morì a Firenze nel 1508. Egli, insieme a Giuliano da Sangallo, è la personalità più notevole nel campo dell'architettura che prelude al pieno Rinascimento.

Stilisticamente Il Cronaca lascia che sia la dimensione orizzontale a dominare le sue opere, volendo dare un'espressione di gravità e di forza; così facendo «spezza la tradizione geometrica del Quattrocento fiorentino e s'accosta, in questi grandi vigorosi archi ripiegati, ad effetti barocchi. [...] In forme vigorose, in linee marcate e grandi, Il Cronaca interpreta gli schemi brunelleschiani, sottili e slanciati, traducendone l'espressione d'agilità in espressione di forza»²¹⁸.

Infatti «dai documenti pubblici contemporanei affiora che il vivo apprezzamento dell'opera di Simone è motivato molto più dalla percezione di padronanza tecnica messa in atto fin dai primi interventi piuttosto che dai richiami classicheggianti impressi nelle sue composizioni»²¹⁹.

Analisi paleografica e documentaria:

Del Cronaca ci rimangono una serie di disegni sciolti conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi²²⁰, che è stato ipotizzato facessero parte di un codicetto unico contenente schizzi relativi a monumenti romani accompagnati da didascalie. Di questi è stato scelto di trascrivere e riportare carta 1879Ar. per l'estrema chiarezza sia del disegno che della scrittura.

In tali didascalie la scrittura di base umanistica appare piccola ma curata.

²¹⁸ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 8 *L'architettura del Quattrocento*, parte prima, Milano, Hoepli, 1923, pp. 432-438.

²¹⁹ A. BELLUZZI, C. FLAM, F. PAOLO FIORE, *Giuliano da Sangallo*, Milano, Officina Libraria, 2017, pag. 144.

²²⁰ *Ivi*, nota 91.

TRASCRIZIONI

GDSU, 1879A r.

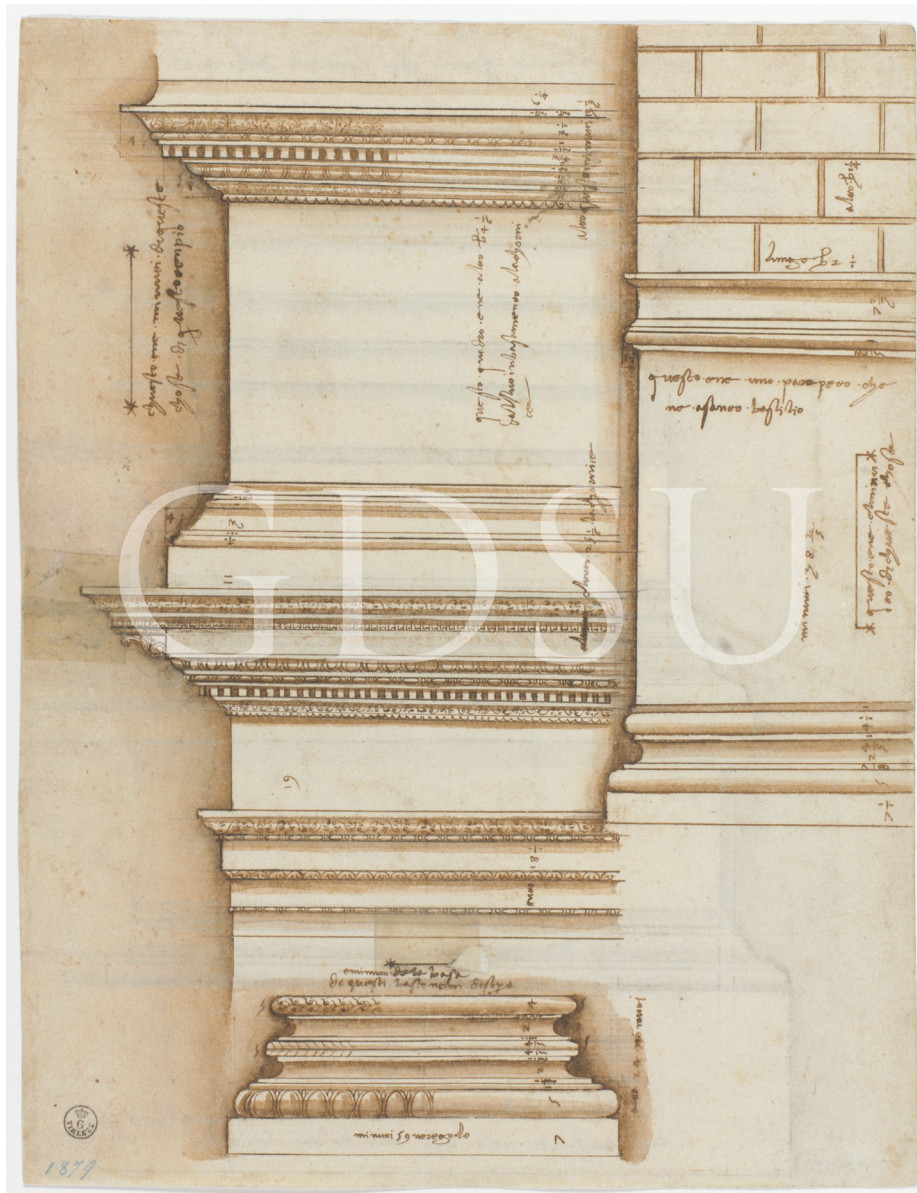
Roma 1475-1483

Chuesto en'è in multi de queste | chose di questo tempio |
questo quadro ène alto p(iedi) $4 \frac{1}{6}$ | dal suo inbasamento ala chorni |
alto questo minuti $13 \frac{1}{3}$ | non si decifra
alto p(iedi) $\frac{1}{4}$ |
lungo p(iedi) $2 \frac{1}{1}$ |
questo ène uno parapetto che ne a santo basilio |
<xxxx>²²¹ chunto $25 \frac{1}{6}$ la chornice |
minuti $38 \frac{2}{5}$ |
questo ène elimina|to di chueste chose²²² |
e minuto da la basa | di questi bastoncini de sop(r)a |
alta 24 minuti |
minuti 59 ne regolo.

²²¹ Depennato

²²² Diversi segni di richiamo sono presenti nel testo

RIPRODUZIONI



Il Cronaca, Schizzi raffiguranti capitelli

GDSU, 1879A r.

Roma, 1475-1483

Anche in questo caso abbiamo schizzi e annotazioni relativi ad una serie di capitelli, a dimostrazione del fatto che effettivamente erano tematiche molto comuni

IV

LE SCRITTURE DEL *CORPUS*

TABELLA RIASSUNTIVA

		Nascita Morte/p rovenie nza	Perio do di soggi orno a Rom a/dat a dei docu ment i ²²³	Profession e ²²⁴	Backg round	Committ tenza	Qu anti tà ²²⁵	Segnatura	Tipologia	Tipologia Grafica ²²⁶
1	Giacomo di maestro Giovanni	Siena ultimo quarto XIV s.? - Roma?	1423	Orafo	Figlio d'arte	/	1	ASS, <i>Concistoro</i> , n. 1903, c. 48.	Corrispondenza	Mercantesca
2	Leon Battista Alberti	Genova 1404 - Roma 1472	1428- 1432 / 1443- 1464 / 1472	Architetto	Famigl ia di mercan ti	Sovra locale / alto profilo	8	- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 767, cc. 40v.-42v. - Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2608 21r.-24v. - ASF, <i>MAP</i> , filza VI, c.763 - New York, Pierpont Morgan Library, Collection of Autographs Letters and Manuscripts, MA 1734. - ASM, Autografi, busta 7,	-Opere letterarie - Corrispondenza. - Carte con appunti e schizzi	Umanistica

²²³ Dove non si hanno notizie biografiche sull'artista viene riportata solo la datazione del documento.

²²⁴ Come professione si intende quella svolta principalmente o quella per cui l'artista è maggiormente noto.

²²⁵ Per numero di documenti si intende in termini di unità archivistiche.

²²⁶ La tipologia qui riportata va considerata come una generalizzazione utile al fine di uno studio statistico.

								inserto I "Leon Battista Alberti", lettere 3quater e 3quinquies - BNCf, Nazionale, II.IV.8. - Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1828, cc. 56v.-57r.		
3	Jacopo da Pietrasanta	Roma primo quarto XV s. – Roma 1495	Tutta la vita	Capomastro/scultore	Figlio d'arte	Locale alto profilo	/ 1	- ASV, <i>Instrumenta Miscellanea</i> 7310, 1	Contratto di committenza	Mercantesca
4	Fra' Giocondo	Verona 1434 – Roma 1515	Seconda metà XV secolo / 1505-1506/1514-1515	Architetto	/	Internazionale alto profilo	/ 17	- BAV, Vat Lat 4539 - GDSU, 6A, 1534A-1543A, 1581A, 2050A, 7952A, 7957A - BAV, Vat Lat 4104, c. 50	Opere letterarie/Carte con appunti e schizzi/Corrispondenza	Umanistica
5	Francesco di Giorgio Martini	Siena 1439 – Ivi 1501	1448-1471	Architetto	Famiglia borghese	Sovra locale alto profilo	/ 21	- BAV, Urb Lat 1757 - GDSU, 318A-337A	Carte con appunti e schizzi	Mercantesca
6	Antoniazio Romano	Roma 1435(1440) - Ivi 1508	Tutta la vita	Pittore	Figlio d'arte	Locale medio profilo	/ 2	- ASR, <i>Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum</i> , b. 450, armadio IV,	Corrispondenza/contratto di committenza	Mercantesca

								mazzo IV, n. 61 - Roma, Archivio Capitolino, <i>Archivio Orsini</i> , serie 1, vol. 102, f. 304		
7	Francesco Pompei	Firenze – Roma?	1491	Orafo	Figlio d'arte	Locale medio profilo	1	- ASR, <i>Confraternita della S.S. Annunziata</i> , Vol. 109, c. 268r., 269r.	Contratto di Committenza	Mercantesca
8	Donato Bramante	Urbino 1444 - 1514 Roma	1490-1498 (saltuariamente) / 1498 - 1514	Architetto	Famiglia benestante di agricoltori	Sovra regionale / alto profilo	5	- GDSU, 1A, 8A, 20A, 104A, 7945A.	Carte con appunti e schizzi	Umanistica
9	Giuliano Da Sangallo	Firenze 1445 (-1452) – Ivi 1516	Ultimo quarto XVs. / 1505-1507 / 1512-1515	Architetto	Figlio d'arte	Sovra locale / alto profilo	13	- Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.8 - BAV, Barb Lat 4424 - GDSU, 7A, 131A, 134A, 1639A, 2044A, 2045A, 2193A, 7947A-7949A, 7954A	Carte con appunti e schizzi	Mercantesca con influenze di umanistica
10	Leonardo Da Vinci	Vinci 1452 - Clos Lucé 1519	1513 -1514	Pittore	Famiglia di notai	Internazionale / alto profilo	1	- Parigi, Biblioteca dell'Istituto di Francia, Manoscritto E (2176)	Carte con appunti e schizzi	Mercantesca con influenze di umanistica
1	Antonio Da	Firenze	1494-1503	Architetto	Figlio d'arte	Sovra locale /	6	- GDSU,	Carte con	Mercantesca

1	Sangallo il Vecchio	1453 (-1460) – Ivi 1534				medio profilo		1608A, 1642A, 2162A, 7793A, 7808A, 7843A.	appunti e schizzi	con influenze di umanistica
1 2	Il Cronaca	Firenze 1457 – Ivi 1508	1475-1483	Architetto	Figlio d'arte	Sovra locale / medio profilo	4	- GDSU, 1877A, 1879A, 4330A, 8026A	Carte con appunti e schizzi	Umanistica

Premettendo che «nella creazione di un sistema grafico – e nella sua messa in uso – dobbiamo vedere un procedimento completamente arbitrario; non ci sono cioè condizionamenti biologici»²²⁷ si osserva che le tipologie grafiche che l'*artifex* “sceglie” di usare sono connesse alle sue scelte in quanto artista. Quando ha una produzione ancora fortemente legata ad iconografia, a tecniche e schemi compositivi medievali, la sua mentalità, e quindi anche la sua scrittura, sono più vicine a tipologie grafiche pienamente medievali. Quando invece l'artista ha atteggiamenti rivolti ad un'innovazione nel campo delle arti la sua scrittura viene influenzata dalle forme scritte del primo Umanesimo.

L'evoluzione è evidente in particolare nei casi in cui si tratta di artisti che hanno sì operato nel XV secolo ma sono più volti verso una moda cinquecentesca e pienamente rinascimentale; viceversa quelli più legati a schemi medievali, anche quando quasi coetanei dei primi, seguono forme scritte risalenti. Questo perché arte e scrittura «presentano strettissime analogie nei metodi di apprendimento, che passano attraverso una scomposizione e ricomposizione dei singoli elementi per giungere a formare una sequenza di “segni” capaci di rendere un significato

²²⁷ G.R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, pag. 207. Giorgio Raimondo Cardona è noto per essere uno dei primi e più grandi propugnatori di questa disciplina, e se la morte prematura non gli ha permesso di portare a compimento i suoi studi, questi sono stati portati avanti da insigni studiosi quali Armando Petrucci, Attilio Bartoli Langeli e Guglielmo Cavallo nonché il citato Marco Mancini.

linguistico o visivo preciso, in base al rispetto di un insieme di regole»²²⁸. Si potrebbe dire che l'apprendimento della scrittura elementare di base²²⁹ e la sua riedizione in forme più o meno tipizzate era influenzato dall'educazione artistica e dalla strada che si sceglieva di percorrere in quel campo.

Certamente si tratta di una osservazione soggetta a sfumature, né vi sono chiare demarcazioni poiché ogni mano possiede una propria identità specifica, tuttavia è possibile distinguere due gruppi piuttosto definiti: da una parte coloro che utilizzano una scrittura chiaramente più mercantesca, dall'altra coloro che hanno assunto abitudini scritte assimilabili alla tipizzazione umanistica o influenzate da essa.

Com'è noto entrambe le scritture nacquero in ambiti corporativi e professionali, la prima in quello dei mercanti, la seconda in quello dei letterati e dei notai intellettuali che operarono un recupero della scrittura carolina attualizzandola per gli scopi della nuova e nascente cultura umanistica. Quindi entrambe le scritture si fondarono su rigide scelte esecutive. Ancora di più ad accomunarle vi è l'ipotesi di Petrucci sull'esistenza a Roma di un'umanistica e una mercantesca che fungevano «da polo d'attrazione per quell'insieme di scritture incerte o forse meglio “ibride” [...] che si collocano ad uno stadio intermedio, recependo e riutilizzando elementi ora dalla corsiva tecnica dei mercanti, ora da quella ormai posata e assai più elegante dei dotti»²³⁰.

All'origine di queste due tipologie dunque sono riscontrabili, seppur con

²²⁸ C. TRISTANO, *Il metodo e la regola: teoria e pratiche di scrittura di Leon Battista Alberti*, in R. CARDINI, a cura di, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, pag. 39.

²²⁹ Tale apprendimento era sovente influenzato dal proprio background e questo non solamente per gli artisti. A tale riguardo segnalo G. BELLONI, R. DRUSI, a cura di, *Umanesimo ed educazione*, in F. FRANCESCHI, A. GOLDTHWHITE, R. M. MUELLER, a cura di, *Il Rinascimento italiano e l'Europa, Commercio e cultura mercantile*, IV, Treviso, Edizione Fondazione Cassamarca Angelo Colla, 2007.

²³⁰ P. CHERUBINI, *Mercantesca romana / mercantesca a Roma?*, in Bollettino dell'istituto storico italiano per il Medioevo, 101, Roma, ISIME, 1998, pag. 337.

delle eccezioni, da un lato l'artista artigiano, dall'altro l'artista intellettuale. La mercantesca, scrittura tendenzialmente utilizzata dalle classi meno istruite, è la grafia che contraddistingue gli artisti che si sentono ancora sostanzialmente degli *artifices*, e si muovono in una prospettiva locale.

Chi invece opera in una dimensione sovra territoriale e in alcuni casi addirittura internazionale sono fondamentalmente gli artisti che si ritrovano maggiormente nell'identità dell'intellettuale e la loro scrittura ha tratti più spiccatamente umanistici. È quindi possibile riscontrare similitudini tra scriventi che hanno viaggiato di più: ad accomunarli è l'acquisizione di più ampie vedute mentali. Ovviamente, per poterne trarre una norma generale certa, sarebbe opportuno allargare l'analisi a scritture non "romane" ma, considerando che il campione preso in esame comprende artisti provenienti da diverse regioni italiane, è comunque possibile, seppur con cautela, postulare l'esistenza di questi due macro-gruppi.

Vi sono però due eccezioni degne di nota, la figura di Leonardo Da Vinci e di Francesco di Giorgio Martini. Per quanto riguarda Leonardo, nonostante la sua testimonianza sia tra le più tarde, la sua scrittura è un esempio perfetto delle abitudini grafiche quattrocentesche. Egli, sebbene abbia raggiunto vette inimmaginabili dell'intelletto e abbia viaggiato moltissimo, mantenne un'abitudine scrittoria fortemente legata al suo bacino di provenienza, inteso come l'attività artistica vista come opera manuale e di consumo. Francesco di Giorgio invece utilizza una scrittura estremamente veloce, soprattutto nel taccuino vaticano, quindi è arduo definire quali sono le sue effettive tendenze grafiche: di certo però egli in questi testimoni considerava la scrittura un mezzo per registrare un pensiero personale, quindi non sentiva la necessità di essere accurato.

Al di là di queste due singolarità, all'interno dei due macro-gruppi, come già

detto, vi sono difformità anche notevoli tra una mano e l'altra, poiché ogni insieme raccoglie individui molto diversi.

Nel primo macro-gruppo è da notare il divario tra le scritture dei due orafi: la resa grafica quasi calligrafica nel caso del senese e la mano alquanto poco curata del fiorentino trapiantato a Roma. L'orafo Giacomo usa una mercantesca estremamente raffinata, adeguata al suo apparente ruolo di emissario, e l'orafo Francesco Pompei, un semplice artigiano, scrive in piena mercantesca.

Ma abbiamo anche figure come Jacopo da Pietrasanta, scultore, e Antoniazio Romano, pittore, che hanno scritture di base mercantesca simili, pulite e relativamente slanciate. Dato interessante, seppur non chiarificatore, se si considera che questi sono gli unici due artisti provenienti da Roma e che qui hanno lavorato.

Nel secondo macro-gruppo troviamo più uniformità ma di questo gruppo fanno parte esclusivamente gli architetti ed è prevedibile trovare una certa somiglianza tra le loro scritture di base umanistica o influenzate da essa, considerando anche che si tratta quasi sempre dello stesso tipo di testimonianza, ovvero la scrittura presente nei loro taccuini.

In questo insieme però possiamo riscontrare tre coppie di scriventi tra loro particolarmente vicini: Fra' Giocondo e Leon Battista Alberti, Donato Bramante e Il Cronaca, i fratelli Da Sangallo.

Le grafie di Fra' Giocondo e Leon Battista Alberti sono i due esempi più nitidi di umanistica, una comunanza ovvia se si considera che non solo erano artisti intellettuali ma veri e propri uomini di lettere. Certamente però la scrittura dell'Alberti in particolare ha delle connotazioni molto personali che differiscono sensibilmente da documento a documento rivelando quanto l'uso ne può

modificare le forme da un testimone all'altro²³¹.

La seconda coppia invece oltre che dalla grafia di base umanistica è accomunata dal fatto che tra tutti essi sono i personaggi maggiormente tendenti ad un gusto artistico cinquecentesco, e come già detto verosimilmente questa analoga inclinazione avvicina le loro scritture nell'aspetto, nonostante quella del Cronaca risulti più sottile.

Le grafie dei fratelli Da Sangallo, infine, sono due esempi di mercantesca con influenze umanistiche vicine tra loro, dato prevedibile se si considera la parentela, il comune mestiere, ma ancora di più le medesime motivazioni che stavano dietro la compilazione dei loro taccuini. Essi infatti non scrivono per sé stessi ma per lasciare "in eredità" i propri scritti alla famiglia, quindi, pur trattandosi sempre di annotazioni veloci, si sente il bisogno di una maggiore accuratezza.

Quindi, se le provenienze geografiche o i diversi mestieri non creano differenze rimarchevoli tra una scrittura e l'altra, al contrario la destinazione d'uso produce modifiche di rilievo tra una mano e l'altra.

È dunque possibile affermare che da una parte lo scrivente considera la propria scrittura d'uso un elemento di auto-definizione, fino a farne un vessillo, dall'altra c'è chi decide di modificare le proprie abitudini grafiche e conformarsi a quelle seguite dalla classe o dalla componente societaria a cui aspira, nella naturale influenza reciproca tra cultura, società e scrittura.

Infatti «Nei lunghi secoli antecedenti all'invenzione della stampa fu costantemente presente nelle regioni europee uno stretto rapporto fra scrittura e

²³¹ Anche l'Alberti infatti, come altri letterati prima di lui, modifica la scrittura a seconda del contesto: uso quotidiano (per la corrispondenza ad esempio) da una parte, e uso librario dall'altra. Infatti «nel momento in cui lo stesso umanista si trova a scrivere da copista un volume, è come se si creasse una sintesi tra tradizione, polo di attrazione originario della propria cultura grafica e innovazione» (C. TRISTANO, *Il metodo e la regola: teoria e pratiche di scrittura di Leon Battista Alberti*, in R. CARDINI, a cura di, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, pag. 46.)

cultura, cioè fra caratteristiche e sviluppo dei sistemi grafici adottati nei paesi civili da una parte, e orientamenti, tendenze, mutamenti della civiltà culturale dall'altra. Ricercare tale rapporto nei diversi periodi e nei diversi ambienti, scoprire come esso di volta in volta si stabilisca e perché ora appaia in piena evidenza, ora invece divenga labile e quasi irriconoscibile, è compito affascinante, che interessa così il paleografo, come lo storico della cultura e quello delle forme artistiche. Qualsiasi forma di scrittura, in realtà, obbedisce al gusto ed alle esigenze di una determinata civiltà culturale; ma in alcuni periodi e in talune regioni, quando soprattutto sorge il bisogno di un rinnovamento culturale profondo o di una diversa organizzazione della cultura, allora, inevitabilmente, gli stessi promotori del rivolgimento provocheranno o proporranno, in un lasso di tempo più o meno breve, anche l'insorgere di nuove forme grafiche, di nuovi tipi di scrittura, di nuovi « segni », insomma, espressivi di nuovi contenuti.»²³²

Questo è vero ancora di più nel caso degli artisti poiché essi approfondono nella propria scrittura una scintilla della propria arte.

In qualche modo, in questo senso, si potrebbero accomunare anche le scritture dei contratti di committenza di Antoniazio e Jacopo in quanto è piuttosto raro che sia direttamente l'artista a scrivere il contratto di proprio pugno²³³, e questo è indice di una personalità piuttosto decisa. Essi imprimono un forte valore, anche personale, al documento, ed in particolare è notevole considerare che il pittore utilizza una scrittura più "formale" nel contratto che nella lettera a

²³² A. PETRUCCI, *Scrittura e cultura nella Puglia altomedievale*, in *La Capitanata*, vol. V parte II, Foggia, Biblioteca provinciale, pag. 1.

²³³ Il contratto di Francesco Pompei va considerato a parte poiché, nel caso degli orafi, il prezioso valore dei materiali utilizzati li portava a preferire di definire personalmente i termini del contratto. Infatti le scritture degli orafi, insieme a quelle degli architetti, sono tra le più numerose in Italia. A Roma questo non avvenne poiché la componente orafa fu incamerata quasi totalmente nelle maestranze pontificie, come dedotto dall'analisi degli inventari conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano, e in quel caso l'orefice rimetteva la stesura dei documenti agli addetti della Cancelleria. Tutto ciò rende ancora più prezioso il documento di Jacopo da Pietrasanta, che non solo scrive il contratto di proprio mano, ma si fa portavoce degli altri artisti coinvolti nel rinnovamento di Ponte Sant'Angelo.

Gentil Virginio Orsini.

È interessante poi, seppur poco più che una suggestione, che siano proprio gli artisti romani quelli a decidere di stilare i loro contratti.

Quindi concentrandosi sui parallelismi complessivi potremmo di certo accomunare Antoniazio Romano e Jacopo da Pietrasanta per la provenienza e la tipologia documentaria, l'Alberti e Fra' Giocondo che hanno in comune il modo in cui sono pervenuti all'arte, ossia attraverso la strada della lettere e dello studio delle antichità romane, e le tipologie di committenze di alto profilo, il Bramante e Il Cronaca per le preferenze stilistiche, e infine i fratelli Da Sangallo, che condividono lo stesso background e la stessa bottega di appartenenza ma seguono percorsi di carriera diversi, in quanto Giuliano ricevette commissioni molto più importanti benché, diversamente dal fratello Antonio, abbia scelto di non dipendere dai Borgia seguendo il Della Rovere in esilio.

Passando all'aspetto quantitativo, dal grafico dei mestieri si nota come la maggioranza sia composta da architetti, cosa prevedibile poiché il mestiere dell'architetto è quello che maggiormente trova impulso durante il XV secolo, sia per l'inurbamento, sia per scopi militari, ed è anche la prima tipologia d'artista che, appassionato di studio della natura, si innalza dai ranghi dei semplici artigiani avvicinandosi al ruolo di scienziato²³⁴. Dagli *artifices*, però, eredita l'utilizzo dei taccuini, che è infatti la tipologia più numerosa, seppur ormai conservata quasi esclusivamente in carte sparse ma che fa comunque salire il numero di testimoni per artista e il numero di documenti conservati a Firenze.

Inoltre si riscontra un lampante aumento della produzione documentaria nella seconda metà del secolo, non già relativa al singolo artista ma generalmente valida per tutta la categoria. Un aumento ancora più considerevole avviene in

²³⁴ A riguardo segnalo S. DANESI SQUARZINA, a cura di, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, Roma, 1989.

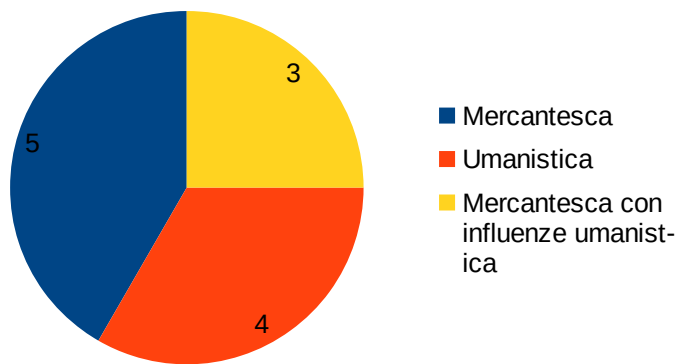
pieno XVI secolo, non oggetto, però, della presente tesi. Il dato si spiega considerando l'aumento parallelo della produzione artistica strettamente intesa nonché la progressiva presa di coscienza intellettuale degli artisti.

Per quanto riguarda le provenienze anche questa volta niente di sorprendente. La maggioranza è di fiorentini.

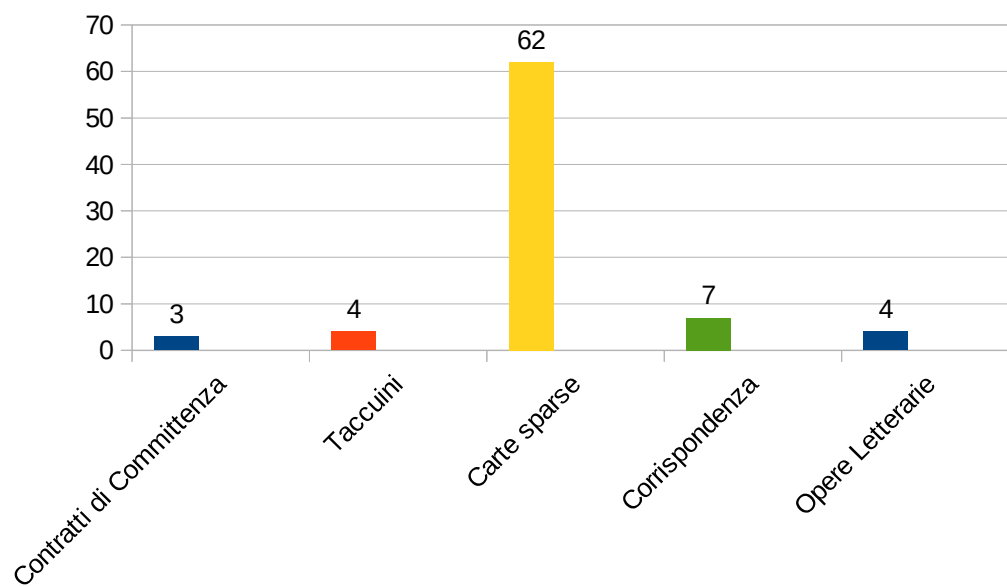
Passando invece a considerare il background e livello artistico di questi personaggi era altresì prevedibile che la maggioranza fosse di figli d'arte. Mentre è più interessante lo studio del tipo di committenza. Si può notare infatti come una committenza esclusivamente locale non rimandi necessariamente ad un'artista di bassa levatura, come nel caso di Jacopo da Pietrasanta, mentre al contrario non è scontato che ricevere committenze da tutta Italia sia sinonimo di lavori di alto profilo, come nel caso di Antonio da Sangallo. Non è nemmeno detto che avere committenze da parte di grandi personaggi porti automaticamente ad opere di alto pregio: molto frequenti infatti sono i coinvolgimenti in cantieri per scopi militari, funzionali e privi di alte aspirazioni artistiche. Non è però possibile definire quando le committenze sono ecclesiastiche o laiche, pubbliche o private, in quanto l'universo dei committenti è un amalgama dai confini estremamente sfumati tanto quanto quella degli artisti.

GRAFICI

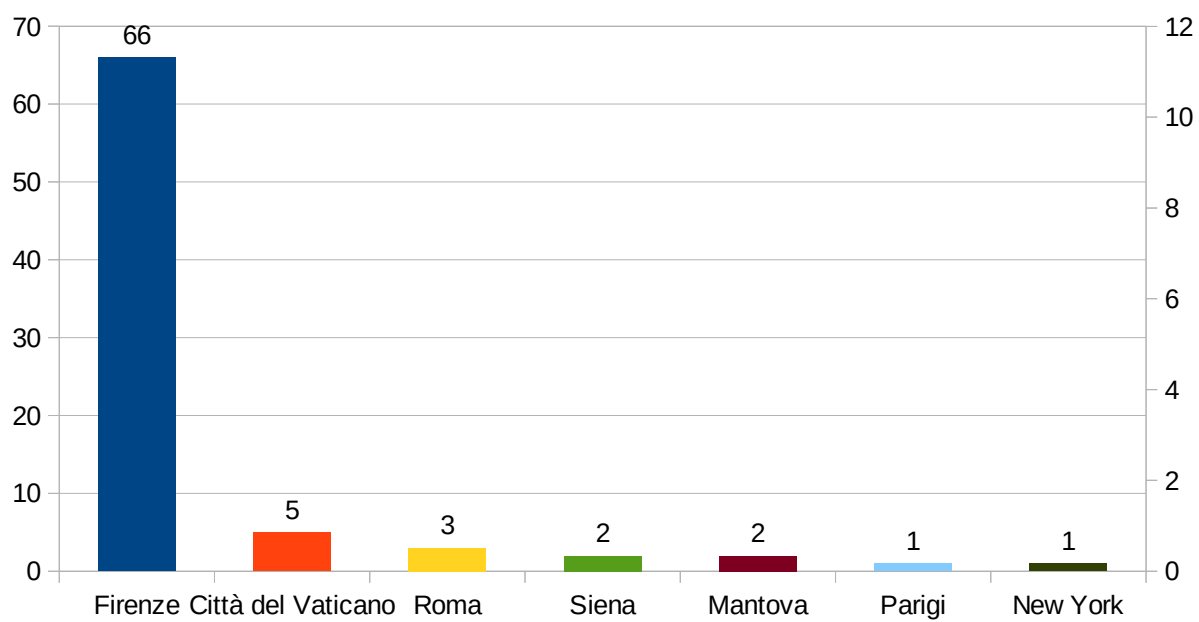
Tipologie grafiche:



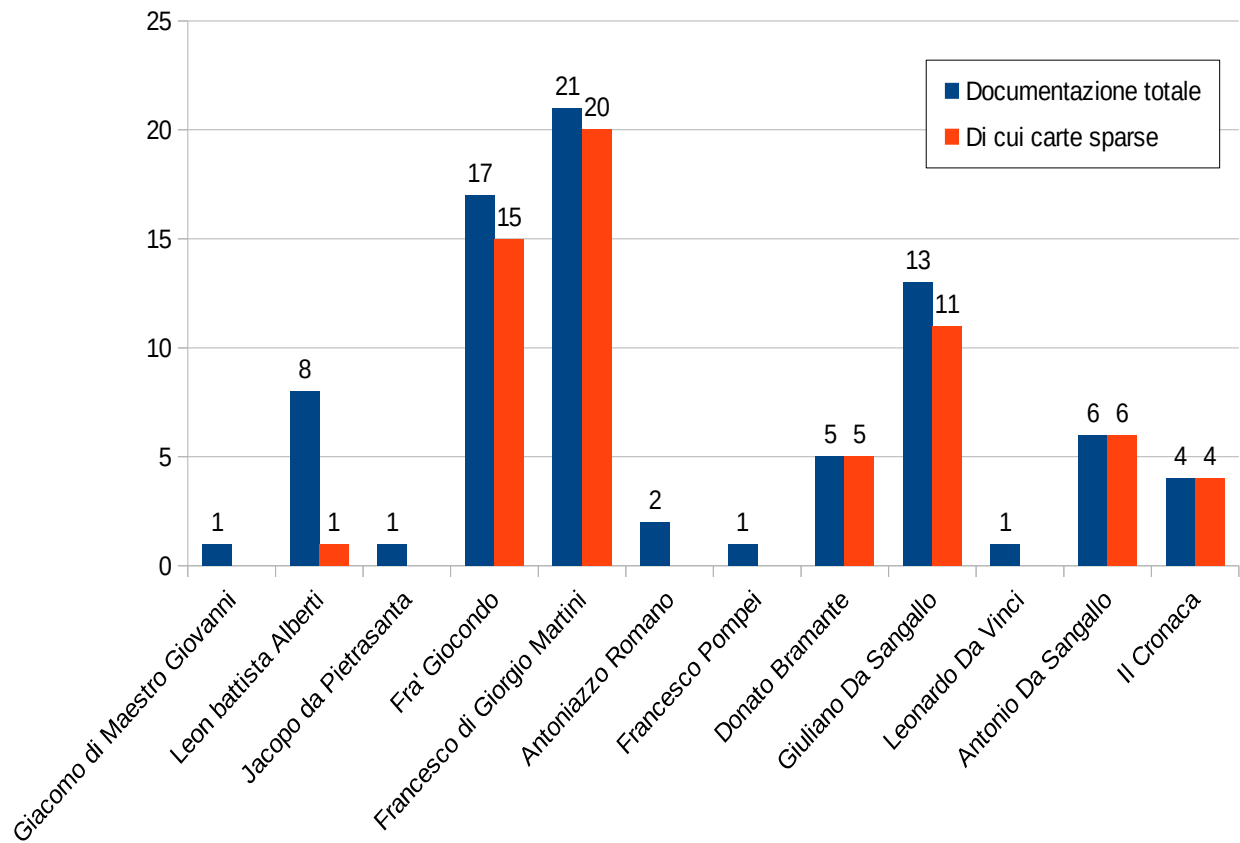
Tipologie documentarie



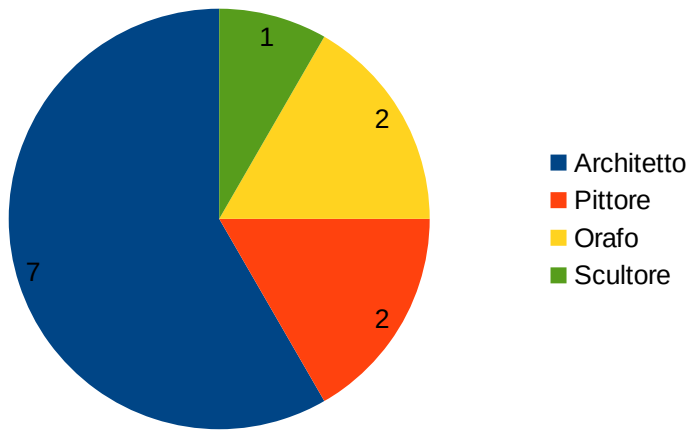
Luoghi di conservazione:



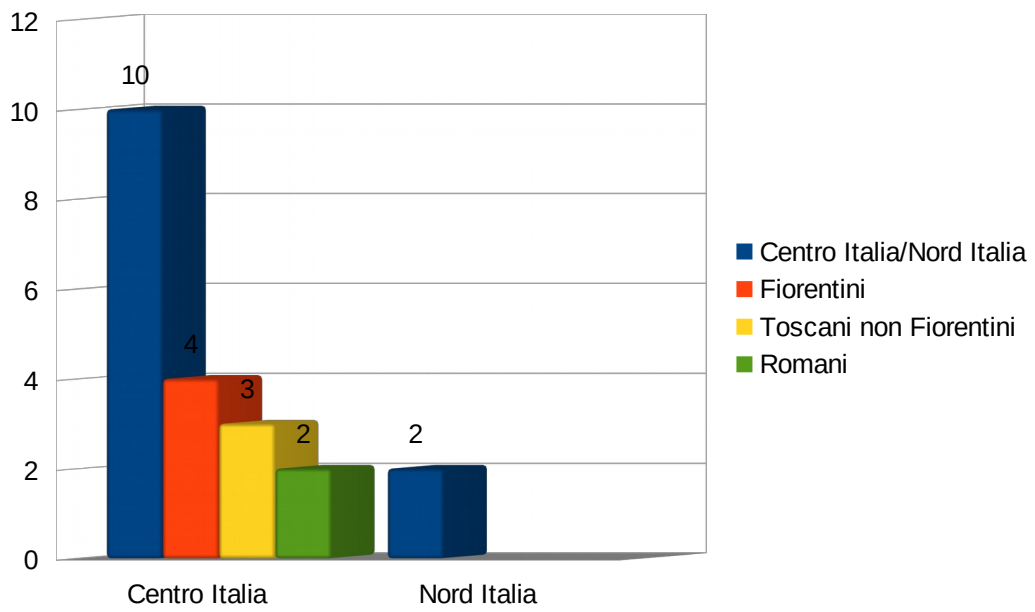
Consistenza documentaria:



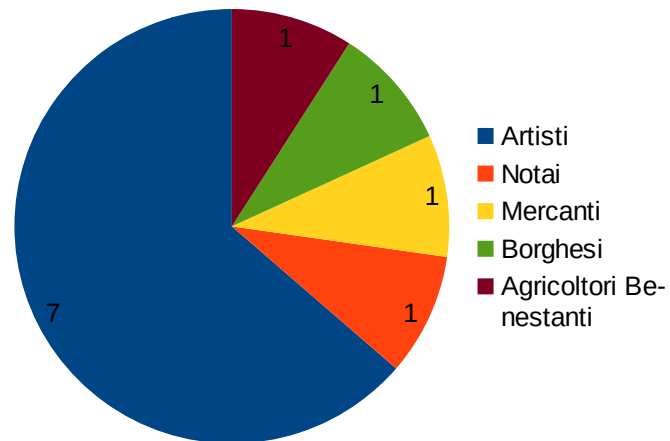
Mestieri:



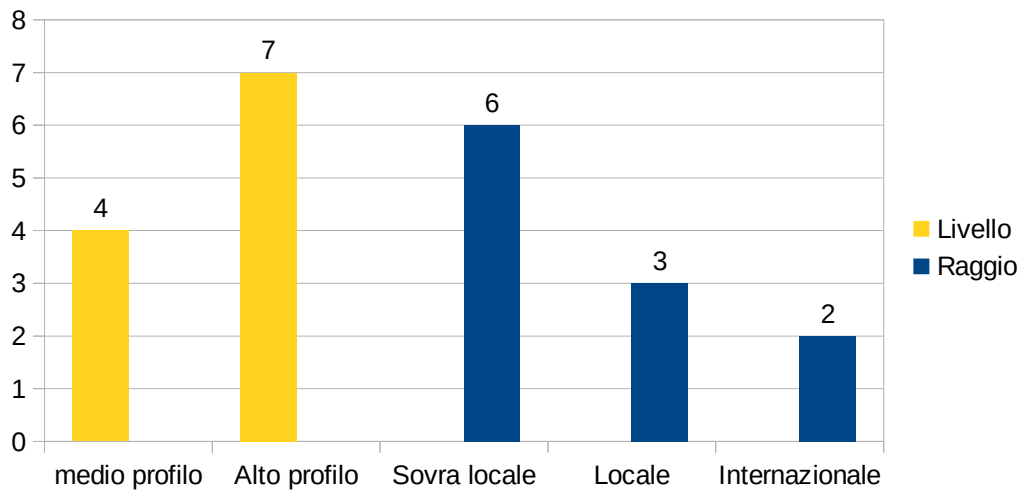
Provenienze:



Background familiare²³⁵:



Committenze²³⁶



²³⁵ In questo grafico non viene preso in considerazione Fra' Giocondo in quanto non si sa da quale ambiente provenisse la sua famiglia.

²³⁶ In questo grafico non viene preso in considerazione Giacomo di Maestro Giovanni in quanto non è possibile sapere quale fosse il tipo di committenza.

Concludendo si può dire che gli artisti incarnano perfettamente le tendenze e gli atteggiamenti della società in cui vivono, caratterizzata da grandi cambiamenti e fluttuazioni.

I due settori grafici riscontrati rispecchiano esattamente i due filoni in cui si divide la compagine artistica quattrocentesca nonché le due grandi macro-aree della cultura rinascimentale di cui si è parlato nella sezione relativa al contesto storico. Da una parte gli intellettuali legati al mondo della letteratura che stava riscoprendo i classici e dall'altra i nuovi scienziati appena usciti da una realtà artigiana e spesso proveniente dalla classe mercantile in ascesa, ansiosa di entrare a far parte della società acculturata.

In più in questo sistema gli artisti si pongono come collegamento tra le due realtà, l'élite e il popolo. Grazie a questo essi si sentono realizzati e «pretendono, a torto o ragione, di essere pagati non soltanto in base alla mole del lavoro, ma anche e anzi piuttosto, in proporzione all'impegno e alla maggiore esperienza che dedicano al proprio mestiere»²³⁹.

Tutto ciò lo ritroviamo nelle abitudini grafiche. Chi vuole elevarsi dalla sua posizione e uscire dalla categoria strettamente artistica usa una scrittura molto più

²³⁷ In questo grafico non viene preso in considerazione Giacomo di Maestro Giovanni in quanto non è possibile sapere quale fosse il tipo di committenza.

²³⁸ In questo grafico non viene preso in considerazione Giacomo di Maestro Giovanni in quanto non è possibile sapere quale fosse il tipo di committenza.

²³⁹ P. BURKE, *Cultura e società nell' Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1972, pag. 84. Riguardo al "sapere di mestiere", ossia quello proprio dei tecnici delle scienze applicate, segnalò anche C. MACCAGNI, *Leggere, scrivere e disegnare la "scienza volgare" nel Rinascimento*, in *Annali della Scuola normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, ser. 3, 23, fasc. 2, Pisa, 1993 e M. DI MACCO, S. ROMANO, *Il mestiere dell'artista, Ricerche di Storia dell'Arte*, 55, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1995.

accurata. Chi invece si sente rafforzato nel suo ruolo e sicuro del proprio valore come mente creativa, per esempio Leonardo Da Vinci, non cerca di modificare le origini grafiche originarie e più umili.

A dimostrazione del fatto che nella società il ruolo rivestito dall'arte sia diventato estremamente importante vi è l'esistenza di un percorso inverso rappresentato da coloro che giungono al mestiere dell'arte provenendo dallo studio delle lettere e in particolare dei classici. In questo caso le abitudini grafiche sono esattamente quelle utilizzate dagli uomini di cultura umanistica. Per esempio, si pensi a Leon Battista Alberti, la cui scrittura è stata definita anche come umanistica all'antica, quindi ancora di più legata alle tendenze grafiche coeve che desideravano ricollegarsi a tipologie grafiche precedenti.

Tutte queste considerazioni riguardano il rapporto che ebbero gli artisti con la società che li circondava, e come le modalità in cui si è definito questo rapporto si siano riflesse nella scrittura. Ma vi sono anche evidenze segnalabili che possano denotare un'influenza reciproca interna alla compagine? E se li abbia influenzati anche il comune passaggio nella Città Santa? È possibile avanzare questa ipotesi?

Effettivamente serpeggia una certa aria di famiglia tra le scritture di artisti venuti a Roma, ed è quindi plausibile che, come la loro arte è stata influenzata dal soggiorno romano, lo sia stata anche la scrittura, considerando, come già detto, che le scelte artistiche e grafiche erano fortemente legate.

Bisogna però tenere sempre presente che ogni scrittura d'artista è in realtà molto personale e "fa a sé". Etichettarle con categorie scritte definite è possibile solo tenendo in considerazione che vi sono svariate sfumature possibili.

Questo però è vero non solamente per la categoria di scriventi presa in esame. Il Quattrocento è un secolo di profonde oscillazioni in ambito grafico. Da

una parte si rafforza la convinzione che «l'adesione a modelli grafici ormai consolidati è rivestita anche di un manto ideologico e auto-rappresentativo»²⁴⁰, mentre dall'altra l'invenzione della stampa a caratteri mobili stava per decretare la fine della grande era della scrittura libraria, portando quindi a una definitiva standardizzazione grafica all'interno dei libri e contemporaneamente alla sua perdita nel campo della scrittura d'uso. Si trattò infatti «di una generalizzata, più alta diffusione sociale della capacità di scrivere, ma di usi della scrittura a mano assai articolati e diversi, tanto da rendere impossibile qualsiasi sistemazione complessiva dei fenomeni per l'Europa di antico regime»²⁴¹.

²⁴⁰ C. TRISTANO, *Il metodo e la regola: teoria e pratiche di scrittura di Leon Battista Alberti*, in R. CARDINI, a cura di, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, pag. 43.

²⁴¹ G. CAVALLO e J.R. GOODY, *Scrittura*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997.

CONCLUSIONI

In conclusione è possibile avanzare una serie di osservazioni a partire dal fatto che, *in primis* l'*artifex*, chiamato a rappresentare i gusti e le idee della società nella sua arte ne assorbe molti aspetti e la compagine artistica acquisisce così atteggiamenti derivati dalle altre componenti della società; venendo in contatto con ogni ceto gli artisti giungono a conoscere e comprendere la società profondamente, finendo per rispecchiarla. *In secundis* questa peculiarità si riflette in maniera chiarissima nella loro grafia, sia che essi optino per una scrittura in maniera cosciente o se ne servano senza avere piena contezza della scelta operata. Infine quindi la scrittura dell'artista, così come l'arte, dà prova di essere espressione della propria individualità.

Il dato paleografico può essere un punto di partenza affascinante per lo studio della società poiché le informazioni fornite da questo tipo di analisi non soltanto ci svelano la personalità dello scrivente ma ci parlano anche della società di cui esso fa parte.

La creazione di questo *corpus* ha il valore di essere una raccolta di documentazione di natura esclusivamente autografa relativa ad un gruppo di scriventi ben definito, in termini temporali, territoriali e sociali, poiché solo così è possibile ottenere risposte che vadano al di là del mero dato tecnico paleografico.

Certamente però, considerato il prevedibile ristretto numero di testimoni superstiti per quest'area, sarebbe auspicabile ampliare la ricerca a tutti i documenti autografi di artisti italiani del XV secolo, uno per tutti il muratore bolognese Gaspare Nadi e il suo *Diario*. Facendo ciò sarebbe per esempio possibile appurare se vi sono differenze tra le testimonianze "romane" e non, anche per lo stesso autore.

Tutto ciò ovviamente operando ricerche all'interno di altri archivi e biblioteche, iniziando dalle carte preziosissime del catasto fiorentino. Estendere le ricerche permetterà di confermare ulteriormente quanto finora dedotto e dare ancora maggior consistenza a una disciplina ricca di potenziale quale l'antropologia della scrittura.

Poiché «una storia sociale delle scritture è ancora tutta da fare. [...] I tempi sono maturi per una specializzazione che abbia per suo oggetto gli aspetti antropologici e sociologici dell'uso dei sistemi di comunicazione grafica»²⁴².

²⁴² G.R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, pag. 7.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Gli autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, Vol. 1, Roma, Salerno, 2013.
- AA.VV., *Studi Bramanteschi. Atti del congresso internazionale*, Salerno, De Luca, 1974.
- F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960.
- I. AIT, D. STRANGIO, *Turisti per...ventura. L'attività alberghiera a Roma nel Rinascimento*, in «Storia del Turismo. Le imprese», 8, Milano, 2011.
- A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Roma, Bontempelli Editore, Vol. 1-6, 1914.
- A. BARTOLI LANGELI, G. SANGA, *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, 31, *La ricerca Folklorica*, Brescia, Grafo, 1995.
- M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.
- G. BELLONI, R. DRUSI, a cura di, *Umanesimo ed educazione*, in F. FRANCESCHI, A. GOLDTHWHITE, R. M. MUELLER, a cura di, *Il Rinascimento italiano e l'Europa, Commercio e cultura mercantile*, IV, Treviso, Edizione Fondazione Cassamarca Angelo Colla, 2007.
- A. BELLUZZI, C. FLAM, F. PAOLO FIORE, *Giuliano da Sangallo*, Milano, Officina Libreria, 2017.
- G. BENZI, *Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma, Officina, 1990.
- F. BENZI, C. CRESCENTINI, a cura di, *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Shakespeare and Company 2, 2000.

M. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, a cura di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milano, Skira, 2008.

A. BERTELOTTI, *Alcuni artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato Romano*, Palermo, Virzi, 1879.

A. BERTELOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, Hoepli, 1881.

A. BERTELOTTI, *Artisti modenesi parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Modena, Vincenzi, 1883.

A. BERTELOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, Mondovi, 1884.

A. BERTELOTTI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia, Società, 1884.

A. BERTELOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna, Regia tipografia, 1885.

C. BIANCA, a cura di, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi. Atti del Seminario 1-2 giugno 1979*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1980.

R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo, Profilo dell'architettura del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1960.

A. BONUCCI, *Opere Volgari di Leon Battista Alberti. Per la più parte*

inedite e tratte dagli autografi annotate e illustrate, Vol. 1-5, Firenze, Galileiana, 1843-1849.

M. M. BRECCIA FRATADOCCHI, *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma, Carretto, 1979.

R. BRENZONI, *Fra' Giovanni Giocondo Veronese*, Firenze, Olschki, 1960.

R. BRENZONI, *Il carattere di Fra' Giocondo emergente dai suoi scritti autografi*, Verona, Tipografia Operaia, 1963.

A. BRUSCHI, *Bramante Donato*, Dizionario biografico degli Italiani, Vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971.

A. BRUSCHI, *Bramante*, Bari, Laterza, 2003.

A. BRUSCHI, C. MALTESE, M. TAFURI, R. BONELLI, a cura di, *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, Polifilo, 1978.

P. BURKE, *Cultura e società nell' Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1972.

A. CALECA, A. PINELLI, a cura di, *Scritti d'arte: studi di storia della critica d'arte dal XV al XIX secolo*, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 64, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1998.

M. CALVESI, *Le arti in Vaticano*, Milano, Fabbri Editori, 1970.

M. CALVESI, A. CAVALLARO, a cura di, *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma, Il Bagatto, 1985.

F. CANALI, a cura di, *Studi per il V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini (1501-2001)*, *Bollettino della società di Studi Fiorentini*, N. 11, Firenze, Alinea, 2005.

N. CANNATA e M. SIGNORINI, a cura di, *Scrivere, leggere, conservare: a*

- colloquio con Armando Petrucci*, Roma, Società filologica romana, 2014.
- G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, prefazione di A. PETRUCCI, Torino, UTET, 1981.
- G.R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Mulino, 1985.
- G.R. CARDONA, *Introduzione alla sociolinguistica*, Torino, Loescher, 1987.
- G.R. CARDONA, *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori, 1987.
- R. CARDINI, a cura di, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005.
- R. CASSANELLI, a cura di, *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca book, 1998.
- E. CASTELNUOVO, G. SERGI, a cura di, *Arti e Storia nel Medioevo*, Vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Milano, Einaudi, 2004, pag. 115.
- E. CASTELNUOVO, a cura di, *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma, Laterza, 2004.
- A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, a cura di, *Antoniazio Romano, Pictor Urbis*, Milano, Silvana, 2013.
- A. CAVALLARO, *Considerazioni su due lettere autografe di Antoniazio Romano*, in *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA, vol. I, Roma, Gangemi Editore, 2014.
- A. CAVALLARO, *La pittura rinascimentale a Roma da Martino V ad*

Alessandro VI (1420-1503), Roma, Lithos, 2001.

P. CHERUBINI, *Mercantesca romana / mercantesca a Roma?*, in Bollettino dell' istituto storico italiano per il Medioevo, 101, Roma, ISIME, 1998

M. CHIABÒ, a cura di, *Alle origini della nuova Roma Martino V (1417-1431): atti del Convegno, Roma, 2-5 marzo 1992*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1992.

M. CHIABÒ, S. MADDALO, M. MIGLIO, A.M. OLIVA, a cura di, *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999*, Vol. I-III, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003.

O. CHRISTIN, *I protestanti e le immagini*, in *Arti e storia nel Medioevo*, E. CASTELNUOVO, G. SERGI, a cura di, Vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Milano, Einaudi, 2004, pp. 93-115.

C. CIOCIOLA, a cura di, *“Visibile parlare”*: *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli, ESI, 1997.

S. COLONNA, a cura di, *Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo, Saggi di Storia dell'Arte*, Roma, Campisano, 2014.

A.M. CORBO, *Appunti su una fonte per la storia urbanistica e edilizia di Roma: la serie «Fabbriche» del Camerale I*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

A.M. CORBO, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma, De Luca, 1969.

A.M. CORBO, *Cantori, artisti e condottieri alla corte dei papi nel secolo*

XV, Roma, Edilazio, 2000.

A. M. CORBO, *Fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolò V e Callisto III*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1990.

A.M. CORBO, *I contratti di lavoro e di apprendistato nel secolo XV a Roma*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1973.

A.M. CORBO, *I contratti di locazione e il restauro delle case a Roma nei primi anni del secolo XV*, Roma, De Luca, 1967.

A.M. CORBO, *I legati «pro anima» e il restauro delle chiese a Roma tra la seconda metà del XIV secolo e la prima metà del XV*, Roma, De Luca, 1967.

A.M. CORBO, *I mestieri nella vita quotidiana alla corte di Nicolò V: 1447-1455*, Roma, Edilazio, 1998.

A.M. CORBO, *La committenza nelle famiglie romane a metà del secolo XV*, estratto da *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530): atti del convegno, Roma 1990*, Torino, Einaudi, 1995.

A.M. CORBO, *Note su alcune fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolò V e Callisto III*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1990.

S. DANESI SQUARZINA, a cura di, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, Roma, 1989.

S. DANESI SQUARZINA, *Ricerche sul '400 a Roma. Pittura e architettura*, Roma, Il Bagatto, 1991.

M. DI MACCO, S. ROMANO, *Il mestiere dell'artista, Ricerche di Storia*

dell'Arte, 55, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1995.

G. DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire*, 2, Parigi, Les Éditions de Minuit, 2010.

M. M. DONATO, a cura di, *L'artista Medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008.

M. M. DONATO, a cura di, *Opera Nomina Historiae*, Num. 1-8, rivista online, 2009-2013.

C. H. ERICSSON, *Roman architecture expressed in sketches by Francesco Di Giorgio Martini*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1980.

A. ESCH, C. L. FROMMEL, A cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530): atti del convegno, Roma 1990*, Torino, Einaudi, 1995.

A. ESCH, a cura di, *Aspetti della vita economica e culturale e a Roma nel Quattrocento*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1981.

A. ESCH, *Infessura Stefano*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 62, 2004.

A. ESPOSITO, L. PALERMO, *Economia e società a Roma tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Viella, 2005.

A. ESPOSITO, *La documentazione degli archivi di ospedali e confraternite come fonte per la storia sociale di Roma*, in *Gli atti privati nel tardo Medioevo. Fonti per la storia sociale*, P. BREZZI, E. LEE, a cura di, Roma, Istituto di Studi Romani, 1984.

F. P. FIORE, C. CIERI VIA, *Francesco di Giorgio di Martino*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.49, Roma, Istituto della Enciclopedia

Italiana, 1997.

F. P. FIORE, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze, Olschki, 1978.

V. FONTANA, *Artisti e committenti a Roma nel Quattrocento: Leon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1973.

V. FONTANA, *Fra' Giocondo. Architetto 1433 c. – 1515*, Milano, Neri Pozza, 1987.

L. FORTINI, a cura di, *Un' idea di Roma: società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1993.

S. FROMMEL, a cura di, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014

F. FROSINI, *Vita, tempo, e linguaggio (1508-1510)*, L. Lettura Vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 2010, Firenze, Giunti 2011.

F. GAETA, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). Il nuovo assetto dell'Europa, Storia universale dei popoli e delle civiltà. Vol. 9\1*, Torino, Utet, 1976.

G. W. GAYE, a cura di, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I, 1326-1500*, Firenze, Molini, 1839.

G. GALASSO, diretta da, *Comuni e Signorie: istituzioni, società e lotte per l'egemonia*, a cura di O. CAPITANI, O. CAPITANI, R. MANSELLI, G. CHERUBINI, A. I. PINI e G. CHITTOLINI, *Storia d'Italia*, 4, Torino, Utet, 1981.

G. GALASSO, diretta da, *Comuni e signorie nell'Italia nordorientale e centrale: Lazio, Umbria, Marche, Lucca*, a cura di G. ARNALDI, T. TUOBERT, D. WALEY, J.C. MAIRE VIGUER, R. MANSELLI, *Storia d'Italia*, 7.2, Torino, Utet, 1987.

- G. GALASSO, diretta da, *Lo Stato pontificio: da Martino V a Pio IX*, a cura di M. CARAVALE, A. CARACCILOLO, *Storia d'Italia*, Vol.14, Torino, Utet, 1978.
- E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma, Laterza, 1975.
- J. GOODY. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.
- V. GOLZIO E G. ZANDER, a cura di, *L' arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968.
- E. H. GOMBRICH, *Arte e Progresso*, Roma, Laterza, 2007.
- E. H. GOMBRICH, a cura di, *Norma e forma. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1963.
- C. GRAYSON, G. C. ARGAN, *Alberti Leon Battista*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.
- N. HEGENER, *Künstler signaturen von der antike bis zur Gegenwart. Artist's signatures from antiquity to the present*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2013.
- H. L. KESSLER, *Seeing Medieval Art (Rethinking the Middle Ages)*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- C. MACCAGNI, *Leggere, scrivere e disegnare la "scienza volgare" nel Rinascimento*, in *Annali della Scuola normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, ser. 3, 23, fasc. 2, Pisa, 1993.
- S. MAGISTER, *Jacopo da Pietrasanta*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004.

- C. MALTESE, *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Vol. 1-2, Milano, Polifilo, 1967.
- M. MANCINI, B. TURCHETTA, a cura di, *Etnografia della scrittura*, Roma, Carocci, 2014.
- M. MIGLIO, *Scritture, scrittori e storia, 2, Città e corte a Roma nel Quattrocento*, Manziana, Vecchiarelli, 1993.
- M. MIGLIO, a cura di, *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento: atti del II Seminario, 6-8 maggio 1982*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1983.
- M. MIGLIO, *Un Pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484): atti del convegno, Roma, 3-7 dicembre 1984*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1986.
- A. MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel Primo Rinascimento romano: Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009.
- A. MODIGLIANI, *Un contratto di società tipografica nel 1469: orefici e libri a stampa nella Roma di Paolo II*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, Viterbo, 1991, pag. 163-180.
- E. MÜNTZ, *L'arte italiana nel Quattrocento*, Milano, Bernardoni, 1894.
- E. MÜNTZ, *Les arts a la cour des papes pendant le XV et le XVI siecle*, I-IV, Parigi, 1878-1898.
- E. MÜNTZ, *L'età aurea dell'arte italiana*, Milano, Corriere della sera, 1895.
- E. MÜNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1920.

- P. N. PAGLIARA, *Giovanni Giocondo da Verona*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.56, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001.
- P.N. PAGLIARA, *Giamberti Giuliano, detto Giuliano Da Sangallo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.
- E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- L. PATETTA, *Bramante. Architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo, Caracol, 2009.
- A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno: Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Italia medioevale e umanistica*, n. 12, Padova: Editrice Antenore, 1969.
- A. PETRUCCI, A. BARTOLI LANGELI, *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977*, Perugia, Università degli studi, 1978.
- A. PETRUCCI, *Funzione della scrittura e terminologia paleografica*, in *Palaeographica, diplomatica et archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979.
- A. PETRUCCI, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.
- A. PETRUCCI, a cura di, *Libri, editori e pubblico nell' Europa moderna*, Roma, Laterza, 1977.
- A. PETRUCCI, a cura di, *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- A. PETRUCCI, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il libro e il testo, Atti del convegno internazionale, Urbino 20-23 settembre 1982*, a cura di C.

- QUESTA, R. RAFFAELLI, URBINO, Università degli Studi di Urbino, 1984.
- A. PETRUCCI, *Scrittura e cultura nell'umanesimo italiano*, in *Cultura e scuola*, n. 10, Torino, Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, aprile-giugno 1964.
- A. PETRUCCI, C. ROMEO, *"Scriptores in urbibus"*, Bologna, Mulino, 1992.
- P. PIACENTINI, *Platina, la Biblioteca Vaticana e i registri di Introitus ed Exitus. Da una ricerca di Giuseppe Lombardi*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009.
- A. PETRUCCI, *Scrittura e cultura nella Puglia altomedievale*, in *La Capitanata*, vol. V parte II, Foggia, Biblioteca Provinciale, pag. 1-20.
- A. PINELLI, *Presenze cancellate: capolavori perduti della pittura romana di metà '400*, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 76, Roma, Carocci, 2002.
- A. PINELLI, *Roma instaurata: arte del Quattrocento alla corte di papi e cardinali*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1998.
- C. PINI, G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani, secoli XIV-XVII*, Firenze, Presso, 1878.
- J. PLODER, a cura di, *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, Firenze, Olschki, 2006.
- R. ROMANO, A. TENENTI, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). La nascita della civiltà moderna, Storia universale dei popoli e delle civiltà*. Vol. 9\2, Torino, Utet, 1972.
- S. ROSSI, *Arte come fatica di mente*, Roma, Lithos, 2012.
- S. ROSSI e S. VALERI, a cura di, *Le Due Rome del Quattrocento, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Roma, Lithos, 1997.
- S. SETTIS, *Artisti e committenti tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino,

Einaudi, 2010.

C. SINI, *La scrittura e il debito*, Milano, Jaca Book, 2002.

R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini*. Napoli, Electa, 1987.

O. TOMMASINI, a cura di, *Diario della città di Roma di STEFANO INFESSURA SCRIBASENATO*, in *Fonti per la Storia d'Italia*, V, Roma, Forzani e C, 1890.

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568.

C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno, 2006.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Vol. 6-8, Milano, Hoepli, 1908-1923.

P. ZAMPA, A. BRUSCHI, *Giamberti Antonio, detto Antonio Da Sangallo il Vecchio*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol.54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.

L. ZDEKAUER, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena, Arnaldo Forni, 1902.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

- ASF: Archivio di Stato di Firenze
- ASM: Archivio di Stato di Mantova
- ASR: Archivio di Stato di Roma
- ASS: Archivio di Stato di Siena
- ASV: Archivio Segreto Vaticano
- BARB LAT: Barberino Latino
- BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
- BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale Firenze
- GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
- MAP: Mediceo Avanti il Principato
- VAT LAT: Vaticano Latino

INDICE

- ◆ INTRODUZIONE, Pag. 4
- ◆ I ROMA NEL QUATTROCENTO: IL QUADRO POLITICO – ISTITUZIONALE, pag. 20
- ◆ II LA COMMITTEZZA E DOCUMENTAZIONE ARTISTICA NELLA ROMA DEL XV SECOLO, pag. 36
 - 1 L'arte a Roma, pag. 37
 - 2 La documentazione artistica, pag. 45
 - 2.1 Contratti di Committenza, pag. 49
 - 2.2 Taccuini e carte sparse, pag. 54
 - 2.3 Corrispondenza, pag. 58
 - 2.4 Opere letterarie, pag. 59
- ◆ III SCHEDE MONOGRAFICHE, pag. 61
 - 1 Giacomo di Maestro Giovanni Orafo
 - Biografia pag. 63
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 63
 - Trascrizioni pag. 65
 - Riproduzioni pag. 66
 - 2 Leon Battista Alberti

- Biografia pag. 67
- Analisi paleografica e documentaria pag. 71
- Trascrizioni, pag. 73
- Riproduzioni pag. 80
- 3 Jacopo da Pietrasanta
 - Biografia pag. 87
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 89
 - Trascrizioni pag. 91
- 4 Fra' Giocondo
 - Biografia pag. 93
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 96
 - Trascrizioni pag. 98
 - Riproduzioni pag. 101
- 5 Francesco di Giorgio Martini
 - Biografia pag. 104
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 107
 - Trascrizioni pag. 108
 - Riproduzioni pag. 109
- 6 Antoniazio Romano

- Biografia pag. 111
- Analisi paleografica e documentaria pag. 113
- Trascrizioni pag. 116
- Riproduzioni pag. 120
- 7 Francesco Pompei
 - Biografia pag. 122
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 125
 - Trascrizioni pag. 126
 - Riproduzioni pag. 128
- 8 Donato Bramante
 - Biografia pag. 130
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 133
 - Trascrizioni pag. 134
 - Riproduzioni pag. 134
- 9 Giuliano da Sangallo
 - Biografia pag. 135
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 137
 - Trascrizioni pag. 140
 - Riproduzioni pag. 147

- 10 Leonardo da Vinci
 - Biografia pag. 150
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 153
 - Trascrizioni pag. 155
 - Riproduzioni pag. 156
- 11 Antonio da Sangallo il Vecchio
 - Biografia pag. 157
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 161
 - Trascrizioni pag. 162
 - Riproduzioni pag. 163
- 12 Il Cronaca
 - Biografia pag. 164
 - Analisi paleografica e documentaria pag. 165
 - Trascrizioni pag. 166
 - Riproduzioni pag. 167
- ◆ IV LE SCRITTURE DEL *CORPUS* pag. 168
 - Tabella Riassuntiva pag. 169
 - Grafici pag. 180
- ◆ CONCLUSIONI pag. 188

◆ BIBLIOGRAFIA pag. 190

◆ INDICE DELLE ABBREVIAZIONI pag. 204