Estratto da

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

34

(2010)

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

fondazione onlus GIORGIO CINI

Sergio Bettini

In biblioteca: Sisto IV, il Platina e l'architettura dipinta nell'affresco di Melozzo da Forlì

Gli storici dell'architettura si sono spesso confrontati con l'immaginario architettonico inscenato dai pittori nelle loro opere. Si tratta di architetture riprese dalla realtà o di visioni fantastiche, di pratiche edificatorie *in fieri* o di sperimentazioni formali, nelle quali la costruzione prospettica serve per collocare storicamente gli eventi rappresentati, in uno spazio e in un tempo riconoscibili o al contrario proiettarli in una dimensione fittizia.

L'attenzione mostrata da alcuni artisti del Rinascimento per la cornice, lo sfondo e i dettagli architettonici li assegna alla categoria dei cosiddetti 'pittori-architetti', tanto che la critica specialistica ha cominciato a ipotizzare il loro coinvolgimento diretto in opere costruite. Non si tratta di pittori divenuti poi architetti come Bramante e la sua cerchia, ma di artisti i cui esiti progettuali sono più incerti, come Piero della Francesca, Bartolomeo Corradini *alias* fra' Carnevale e il nostro Melozzo da Forlì, che Girolamo Riario chiamava "Melancio per el nome de lo antico", recuperando quanto Plinio scriveva sull'apprendistato del giovane Melanzio di Sicione, "primus in pictura, omnibus litteris eruditus praecipue arithmetica et geometria"[1].

L'intenzione, tuttavia, non è quella di parlare di un supposto 'Melozzo architetto' – operazione critica già tentata da Lorenzo Finocchi Ghersi[2] – quanto riflettere sull'architettura 'rappresentata' come cifra stilistica della sua opera. Il ricorso insistito e attento alle forme architettoniche per Melozzo non costituisce solo il 'corredo' necessario alla composizione pittorica, ma diventa occasione per riconsiderare l'attualità e il senso attribuito a quelle forme.

La domanda che ci poniamo è dunque la seguente: che relazione esiste tra la scena pittorica e lo spazio architettonico in cui si svolge? Prendiamo in esame, in particolare, l'affresco vaticano che ritrae Bartolomeo Sacchi da Piadena detto il Platina (1421-1481), inginocchiato davanti a Sisto IV, con alcuni esponenti delle famiglie della Rovere e Riario (da sinistra a destra: Girolamo Riario, Giovanni e Giuliano della Rovere, Pietro Riario), nell'atto di rendere omaggio al papa per quella che, secondo l'iscrizione in calce, risulta essere la sua impresa maggiore: l'edificazione della biblioteca vaticana (fig. 1).

L'affresco, di notevoli dimensioni, era originariamente collocato sulla parete settentrionale della sala Latina della nuova biblioteca sistina, come mostra un disegno ricostruttivo pubblicato da Fabrizio Mancinelli e riportato da Mauro Minardi nel catalogo della recente mostra forlivese[3] (fig. 2): posto a lato di una finestra, esso condivideva un peduccio della campata, sino a quando, nel 1825, fu staccato perché "esposto continuamente al danno ed al pericolo di deperire per incuria d'inesperti e rozzi famigli"[4].

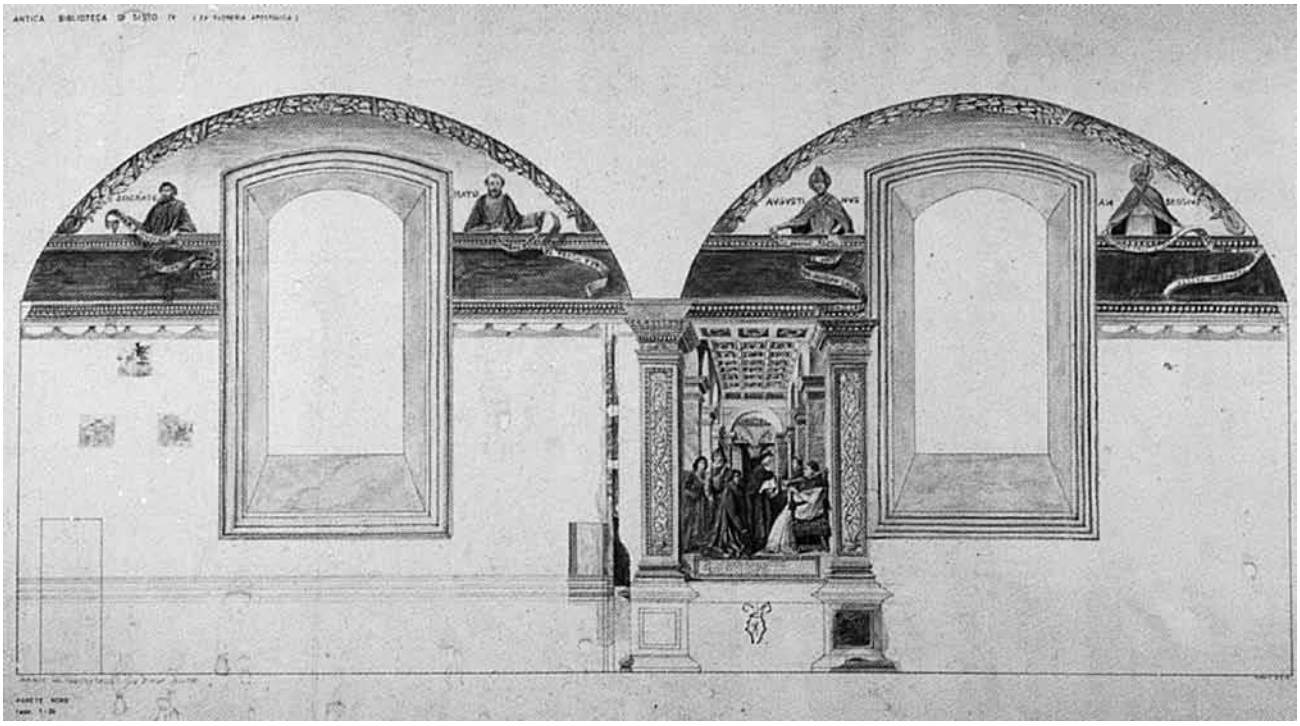
La scena è presa dal varco d'ingresso, incorniciato da due pilastri laterali che reggono un architrave con intradosso a rosette e che si protendono in basso, lungo specchiature nobilitate da rovereschi rami avvitati, per ergersi su eleganti basi attiche in un piano ribassato rispetto a quello interno di calpestio. Il varco era dunque concepito come ingresso 'trionfale', appoggiato sui piedistalli che ancoravano la scena al pavimento della biblioteca e che pare fossero perduti ancor prima dello strappo ottocentesco.

Sulla navata centrale si affacciano tre campate per lato, ordite con archi a tutto sesto su piedritti in marmo cipollino, unite sul fondo tramite un'altra campata, la quale chiude questo primo spazio e funge al contempo da 'diaframma' per il successivo e ultimo ambiente della composizione, contraddistinto da una solitaria colonna corinzia dal fusto liscio che si staglia su un muro verde.



1. Melozzo da Forlì, *Bartolomeo Platina omaggia papa Sisto IV della Rovere*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40270

Melozzo definisce in tal modo due unità spaziali, assegnando loro una precisa identità architettonica e materica. Il primo ambiente è perimetralmente chiuso e misurabile da una teoria di archi su *columnae quadrangolae* d'ispirazione albertiana; il secondo ambiente è diviso in due navate tramite una successione di archi su colonne e si espande trasversalmente, attirando l'osservatore oltre la cornice del quadro. La lunga copertura lignea ha il compito di unificare i due spazi, sottolineando la profondità del piano prospettico d'insieme, tramite il raccorciamento dimensionale dei lacunari, i cui lievi incassi paiono conce-

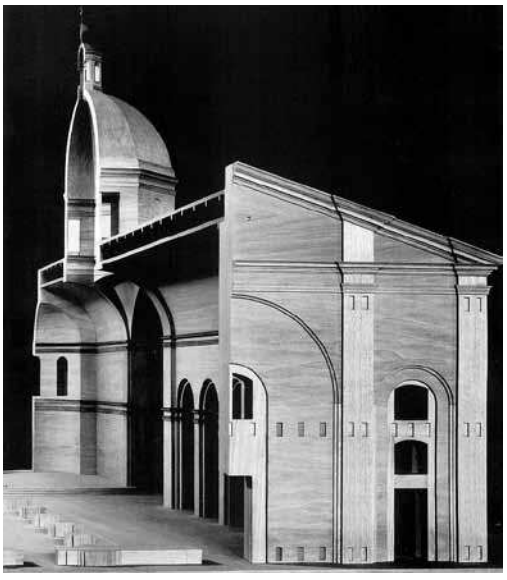


2. Ricostruzione dell'originaria collocazione dell'affresco nella Sala Latina della biblioteca sistina prima dello strappo dalla parete, 1825 (a cura di Fabrizio Mancinelli)

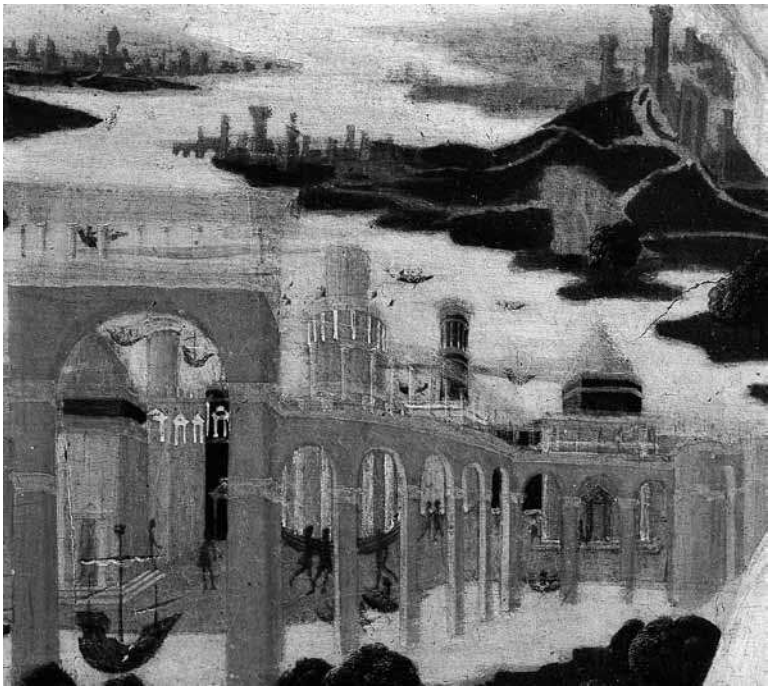
piti come lastre di un pavimento 'specchiato' sul soffitto.

A ben osservare le linee che definiscono lo 'sguincio' prospettico non concorrono tutte in uno stesso punto come la regola della prospettiva centrale vorrebbe. Si tratta di piccole variazioni quasi impercettibili: le due fasce estreme del soffitto del primo ambiente s'incontrano in punti di fuga posti superiormente a quelli delle omologhe fasce centrali, in modo da evitare un eccessivo sguincio delle arcate superiori. Al vero punto di fuga, collocato più in basso, concorrono le linee che raccordano il limite superiore delle modanature degli archi laterali, ma è occultato dalla colonna verde centrale del secondo ambiente che distoglie l'occhio da tale alterazione prospettica.

Nell'esaminare il linguaggio degli ordini architettonici dispiegato nell'affresco Finocchi Ghersi ha evidenziato alcuni puntuali riferimenti al laboratorio urbinate[5]. Nel primo ambiente vi sarebbe un richiamo al Duomo di Francesco di Giorgio, prima della sua trasformazione settecentesca – come mostra un modello ricostruttivo (fig. 3) – per l'assenza di base nei piedritti delle campate e per l'impiego, all'imposta degli archi, di porzioni trabeate in luogo dei capitelli, espressivi, secondo Manfredo Tafuri, di una semplificazione della lezione albertiana o di quell' "assoluto nudismo" proprio del linguaggio martiniano[6]. È bene rammentare che questi motivi per quanto affiorino già nell'opera pittorica del senese degli anni Settanta del Quattrocento – ad esempio nel portico che recinge un'ideale città antica e che fa da sfondo alla *Madonna con il Bambino* conservata al Musée du Petit Palais di Avignone (fig. 4) – vengono messi in opera nelle sue architetture feltresche quasi contemporaneamente, se non poco dopo,



3. Modello ricostruttivo del duomo di Urbino secondo il progetto di Francesco di Giorgio Martini (1993)



4. Francesco di Giorgio Martini, *Madonna con il Bambino* (particolare). Avignone, Musée du Petit Palais

la stesura dell'affresco da parte di Melozzo[7]. Pare che la "riedificazione" del duomo urbinate, promossa da una bolla di Sisto IV del 30 aprile 1474, prese l'avvio solo nel 1477 quando risalgono i primi pagamenti a favore di Francesco di Giorgio. Ancora al Martini potrebbe riferirsi Melozzo nella scelta di adottare agli angoli e sul fondo del primo ambiente un pilastro piegato 'a libro', in modo da legare le campate laterali all'arcata di fondo e recingere il primo spazio, adottando una soluzione presente nel chiostro del convento di San Bernardino, la cui costruzione è compresa tra il 1476 e il 1482[8]. Considerata la stretta contiguità delle opere in questione, non possiamo affermare con certezza una dipendenza di Melozzo dal Martini, anche se la critica è propensa a indicare il passaggio del forlivese a Urbino proprio in questo lasso di tempo. La soluzione angolare, proposta nell'affresco vaticano e presente nel San Bernardino, viene ripresa, qualche anno dopo, nel cortile del palazzo della Cancelleria, a riprova del successo di questo motivo all'interno della committenza della famiglia Riario[9].

Vi è infine un altro e forse più suggestivo rimando per l'architettura dell'affresco che potrebbe apparire stilisticamente anacronistico e discordante all'interno di una concezione stilistica unitaria. Ci riferiamo alla colonna libera sul fondo, che Melozzo ripropone, issata su un piedistallo, nel *Miracolo di san Giacomo,* nella cappella Feo della perduta chiesa di San Girolamo a Forlì, che Palmezzano eredita nella *Comunione degli Apostoli*, un tempo nell'altare maggiore del duomo e ora alla Pinacoteca civica di Forlì e ancora presente nel *Messale del cardinale Domenico della Rovere*. Nell'affresco vaticano la colonna centrale informa, con il minor dispendio di mezzi, la natura del secondo ambiente (se Melozzo fosse ricorso a due colonne sarebbe stato più difficile inquadrarle nella campata centrale del primo ambiente) ed inoltre ha il compito di separare gli attori della scena, prefigurando l'ascesa di Giuliano futuro Giulio II rivolto allo zio.

Un riferimento più puntuale all'elemento della colonna isolata si trova invece nel *Miracolo di san Bernardino che risana un ferito* (fig. 5), nel quale Benedetto Bonfigli sembra suggerire una intenzione compositiva analoga a quella di Melozzo[10]. Come nell'affresco del Platina la composizione spaziale prevede un primo ambiente chiuso (una sorta di cortile aperto) che precede uno spazio dai confini indefiniti, dove è un tempietto con cupola emergente dall'alto, del quale intravediamo la porta centrale d'accesso e, sul fondo, una colonna appartenente al suo peristilio circolare. Bonfigli, come più tardi Melozzo, sembra rifarsi a un'architettura realmente costruita, nonché l'unica nel Quattrocento a proporre un 'pieno in asse' alla composizione: l'interno di Santo Spirito a Firenze del Brunelleschi[11]. Il motivo affascinava Bruno Zevi per la sua eterodossia, in quanto perno di una composizione spaziale – come vediamo in una veduta dell'interno di Giovanni Antonio Dosio precedente alla collocazione del baldacchino barocco sotto la cupola che ne ostruisce la visuale (fig. 6) – costruita non sulla convergenza delle linee e sulla 'staticità' della prospettiva centrale, ma sul movimento. Quella colonna, isolata nello spazio, una volta colpita dallo sguardo, impone all'occhio di muoversi inseguendo il gioco chiaroscurale delle cappelle semicircolari poste tutte intorno al perimetro della chiesa. Una 'memoria' brunelleschiana che Melozzo condivide con la pittura del Bonfigli.

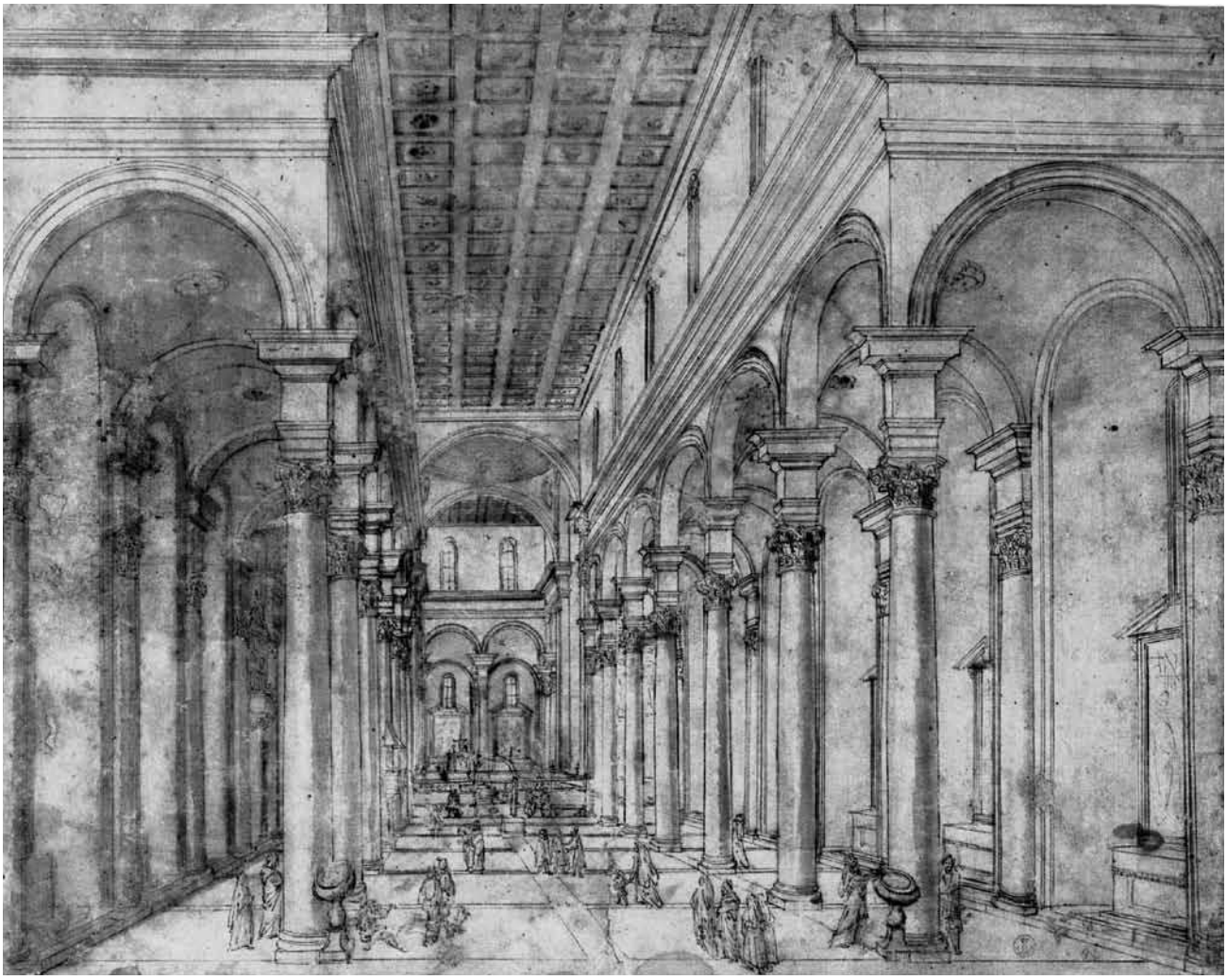
I caratteri stilistici testé evidenziati non informano tuttavia del luogo dove è ambientata la scena, la quale non riproduce alcun carattere del luogo fisico della biblioteca sistina, anche se rappresenta inequivocabilmente una biblioteca, come cercherò di mostrare. Non si



5. Benedetto Bonfigli, *Miracolo di san Bernardino che risana un ferito*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

tratta di uno spazio esistente, ma della ricostruzione di un 'luogo ideale', 'elevato' ("*in celebri loco*") lo definisce nella targa il Platina, cui si deve l'erudita regia dell'insieme.

La parete verde di fondo ha suggerito correttamente a Gerardo de Simone che Melozzo potesse "alludere alla colorazione tipica delle prime biblioteche umanistiche (da quella di S. Marco a Firenze a quella Malatestiana di Cesena)"[12]. E d'altra parte anche le pareti della sala Latina della Biblioteca Sistina, dove si trovava l'affresco, erano "tinteggiate a tempera di un color verde smeraldo"[13]. Purtroppo nella biblioteca fiorentina, voluta da Cosimo de' Medi-



6. Giovanni Antonio Dosio, *Veduta dell'interno di Santo Spirito*. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 6746Ar

ci e probabilmente terminata nel 1444, presa a modello per quelle successive, non è stata conservata l'originale tinta alle pareti[14]. Permane invece in quella cesenate di Malatesta Novello di un decennio posteriore, dove possiamo ancor oggi apprezzare il "vecchio verdaccio" della sala di lettura – come si legge nella relazione di restauro del 1924 – recuperato con la 'descialbatura' delle due mani di calce bianca ottocentesca che lo occultavano, nel cui reintegro i restauratori impiegarono un preparato a base di "cera vergine" per non perdere la "lucentezza" dell'antica finitura (fig. 7)[15]. Mentre le volte e le pareti della biblioteca di San Domenico a Bologna, che i documenti dicono intonacate nel 1469-70 con varie mani di terra verde provenienti da Venezia, si presentano di un tono chiaro e opaco che farebbe pensare a ridipinture successive non del tutto congrue con l'originale finitura[16]. Colore, quest'ultimo, che vista la provenienza veneziana e la sua diffusione in ambito umanistico non stupisce ritrovare alle pareti dello studio di *Sant'Agostino* che Vittore Carpaccio dipinge nella Scuola di San Giorgio agli inizi del Cinquecento.

L'impiego del verde seguiva peraltro precise istruzioni fornite dai testi antichi e recuperate dagli umanisti del tempo. Fra questi – per i rapporti intessuti con il Platina al quale dedica alcuni epigrammi – è il senese Francesco Patrizi, vescovo di Gaeta, la cui opera è stata portata all'attenzione degli studi melozziani da Maria Giulia Aurigemma[17]. Patrizi nel suo *De Institutione rei publicae,* pubblicato nel 1471 con dedica a Sisto IV, afferma che "le pareti [delle biblioteche] vengono trattate con 'stucco lustro' [*opus tectorium* è un intonaco imitante il marmo] e decorate di colore verde poiché tutte le gradazioni del verde fanno bene agli occhi e aiutano la concentrazione"[18]. Patrizi conosceva evidentemente quanto avevano scritto, sul potere benefico di tale colo-



7. Cesena, Biblioteca Malatestiana

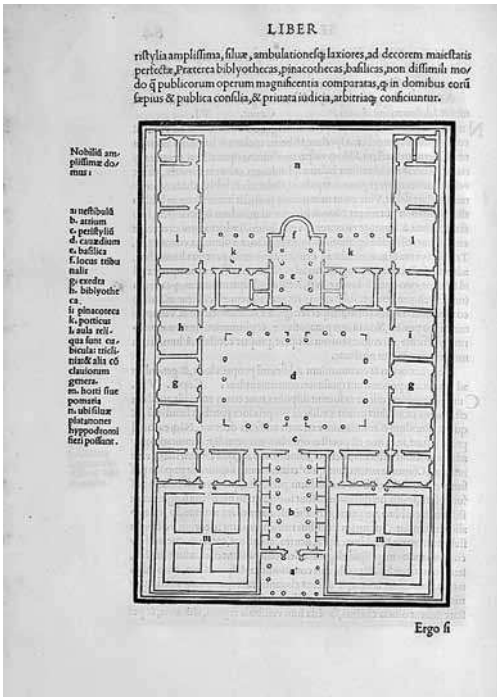
re, il medico ellenistico Galeno e, in seguito, Vitruvio in un passo del V libro del *De architectura* sui portici:

> Certo le aree poste in mezzo tra i portici che saranno all'aperto, appaiono dover essere ornate con piante, in quanto le passeggiate scoperte garantiscono una grande salubrità, e in primo luogo per gli occhi dal momento che l'aria sottile e rarefatta che emana dal verde penetrando a causa del movimento del corpo corrobora la vista e togliendo in tal modo dagli occhi l'umore grasso, lascia la forza visiva limpida e la vista acuta[19].

È assai probabile che l'accostamento del verde alle biblioteche antiche giunga al Patrizi da un autore della tarda antichità, Isidoro di Siviglia le cui *Etymologiae* venivano date alle stampe per la prima volta nel 1472 e nelle quali troviamo pure la 'fonte' per i marmorei pilastri del primo ambiente, dei quali Melozzo esalta il taglio ordito parallelamente alle venature, come all'interno di San Vitale a Ravenna. Isidoro afferma infatti che:

> Gli architetti di maggiore esperienza ritengono che non si debbano porre nelle biblioteche soffitti a cassettoni dorati o pavimenti che non siano in marmo Caristo, in quanto il fulgore dell'oro offusca la vista, mentre il verde del marmo Caristo la rinfranca[20].

Potremmo pertanto riconoscere nell'ambiente di fondo, intonacato a verde, le due aule della Biblioteca Greca e Latina e nel primo ambiente, dove è il papa con il Platina e le altre figure, l'atrio con i pilastri in marmo Caristo che introduceva ad esse e che nella prima biblioteca pubblica romana, voluta da Gaio



8. Giovanni Giocondo, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula*, Venezia, Giovanni Tridino, 1511, p. 64*v*





9. Pietro Perugino, *Miracoli di san Bernardino*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

10. Giovanni Bellini, *Jacopo Antonio Marcello consegna il codice della 'Geographia' a re Renato d'Angiò* (in Strabone, *De situ orbis geographia,* 1459. Albi, Bibliothèque municipale, ms. 77, f. 4*r*)

Asinio Pollione – secondo quanto riferisce Isidoro – erano posti i busti dei vari autori[21]. Nel nostro affresco non sono presenti statue, che avrebbero rubato la scena ai personaggi in primo piano, mentre le dorature poste sulle modanature e sul soffitto diminuiscono nel passaggio dall'ingresso al fondo e così contravvengono solo in parte alle prescrizioni della fonte antica.

Per conformare l'atrio della biblioteca il Platina aveva probabilmente tradotto a Melozzo i paragrafi del VI libro dove Vitruvio parla dell'atrio delle abitazioni romane con le *imagines* degli antenati poste nelle 'ali' laterali[22].

L'assenza di disegni esplicativi rendeva assai ardua la comprensione del testo antico del quale solo nel 1511 fu pubblicata a Venezia un'edizione critica illustrata curata da Fra' Giocondo[23]. L'atrio della biblioteca affrescata da Melozzo, con le sue ali porticate, pare anticipare di alcuni decenni quanto propone Giocondo nella sua ricostruzione della *domus* romana[24]. Come nell'affresco, l'*atrium* (fig. 8, b) è costituito da un ambiente rettangolare chiuso superiormente (*testudinatus*), tripartito per il lungo, con due *alae* laterali, scandite da una successione di colonne. Tale ricostruzione – rivelatasi poi infondata, a seguito degli scavi di Pompei e delle ville vesuviane – diede luogo, nel Cinquecento, all'atrio di Palazzo Farnese a Roma e di altri importanti edifici come Palazzo Te a Mantova[25].

Analogamente il collegamento tra l'atrio e il successivo portico della biblioteca sembra seguire quanto scrive Vitruvio nel medesimo VI libro, nel brano in cui spiega che il *peristilium* della casa doveva essere orientato secondo un asse perpendicolare a quello dell'*atrium* e così lo ritroviamo nella ricostruzione di Fra' Giocondo[26]. Un legame tra l'affresco di Melozzo e il trattato di Fra' Giocondo, suffragato dai comuni contatti intessuti con gli studiosi di Vitruvio che gravitavano attorno ai Della Rovere e ai Riario, come Sulpicio da Veroli che curò la prima edizione a stampa del *De architectura* e come il summenzionato Patrizi che dedicò al francescano un epigramma[27].

All'affresco era pertanto assegnato il compito di esaltare l'impresa edificatoria papale tramite la rappresentazione di uno spazio esemplare che raccogliesse in un'unica veduta le due ali, greca e romana, e l'atrio di una biblioteca antica. Una composizione che poteva infine alludere alla relazione urbanistica che le due analoghe sale dell'antica Biblioteca Ulpia instauravano con la Colonna Traiana ripresa nell'affresco dalla colonna verde centrale[28].

La tavola che ritrae la *Guarigione della fanciulla caduta nel pozzo,* uno dei miracoli di san Bernardino attribuita al Perugino (fig. 9), è stata spesso proposta come precedente per il nostro affresco, anche nella recente mostra forlivese[29]. Lo spazio raffigurato dal Perugino secondo alcuni, o da un ignoto 'pittore-architetto' secondo altri, combina caratteri propri dell'interno di una chiesa e del cortile di un edificio civile, come dimostrano le arcate affacciate su una navata scoperchiata. Il riferimento all'Arco di Tito può funzionare solo come vaga reminiscenza per la presenza delle vittorie alate nei due soprarchi, la chiave di volta con una scultura aggettante, mentre non pare ricostruita con precisione archeologica la sintassi del monumento antico, sia per quanto riguarda l'ordine inquadrante il fornice con colonne lisce in luogo di quelle scanalate, l'attico e in generale per il dimensionamento delle modanature[30]. Perugino allestisce un'architettura fittizia dal carattere evocativo, ma non si tratta di uno spazio fisico realizzato o realizzabile, né tantomeno di un'architettura idealizzata; siamo piuttosto in presenza di un *pastiche* che funge da quinta architettonica o da cornice preziosa come quella che si potrebbe trovare in un foglio di miniatura.

L'architettura inscenata da Melozzo, viceversa, non è 'fantastica', non è 'inventata', ma è ricostruita, come accade nei dipinti di Piero della Francesca, a partire dalle indicazioni delle fonti antiche e riproposta al presente secondo l'uso tipico degli architetti del tempo che combinano precisi dati archeologici ad altrettanto concrete necessità edificatorie. Anche la luce, che proviene dall'alto sulla sinistra, è progettata e contribuisce a fornire l'impressione di uno spazio reale[31].

La biblioteca sistina nasceva sugli spazi prestabiliti un ventennio addietro da Niccolò V, il quale aveva deciso di raccogliere il fondo dei manoscritti, le edizioni di pregio, unitamente ai registri e agli archivi pontifici collocandoli in alcuni ambienti (poi trasformati sotto Sisto IV nelle sale Latina, Greca, Segreta e Pontificia), posti nella manica settentrionale del cortile dei Pappagalli[32]. Tale impianto, forse anche dettato da preesistenze del sito, non rendeva assimilabile la biblioteca papale né a quelle antiche, né alle moderne umanistiche.

L'affresco di Melozzo aveva pertanto il compito di colmare tale vuoto, dichiarando nell'unico spazio possibile, quello della rappresentazione pittorica, il nuovo corso promosso da Sisto IV della Rovere sotto il controllo dell'umanista Bartolomeo Platina. La posa inginocchiata di quest'ultimo pare infatti suggerire un preciso significato metaforico. Ricorda un foglio dello *Strabone di Albi* nel quale Giovanni Bellini ritrae Jacopo Antonio Marcello mentre consegna il codice della *Geographia* a Renato d'Angiò, al cui centro, in secondo piano, è una palma che separa due gruppi di giovani (fig. 10)[33]. Nel recuperare tale iconografia, con i suoi molteplici precedenti, Melozzo sembra attribuire a quel gesto l'omaggio del Platina al papa, non di un codice prezioso, ma di un luogo assai più aulico: l'idea di una biblioteca, finalmente elevata dallo squallore in cui giaceva ("Nam quae squalore latebat / Cernitur in celebri bibliotheca loco").

sergio@studiobettini.com

NOTE

Il testo in questione è stato presentato nel corso della giornata di studi Melozzo e il Rinascimento, a cura di D. Benati e E. Sambo (Bologna, 19 aprile 2011), organizzata dal Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna, la Fondazione Federico Zeri, la Fondazione Cassa di Risparmio in Forlì. Con Alessandra Sarchi e Fabio Barry ho discusso alcuni dei temi affrontati e senza le loro osservazioni questo lavoro avrebbe avuto una forma meno efficace. Ringrazio il prof. Giuseppe Pavanello di averlo accolto in questa prestigiosa sede.

[1] Leone Corbelli, *Cronache forlivesi dalla fondazione della città sino all'anno 1498*, a cura di G. Carducci e E. Frati con notizie e note di F. Guarini, Bologna 1874, p. 283; Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze 1950, pp. 103-104, entrambi citati in S. Tumidei, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi, L. Prati, Milano 1994, pp. 19-81, a p. 23. Per un *excursus* sui pittori prospettici, cfr. M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, XI, pp. 457-585; H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Milano 2010, pp. 137-170. Per il contributo architettonico dei menzionati pittori si veda almeno A. Bruschi, *Urbino: architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*. Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia 1996, pp. 265-300 e tavv. 1-30.

[2] L. Finocchi Ghersi, *Melozzo e l'architettura,* in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del Quattrocento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi e S. Valeri, Roma 1997, pp. 65-76.

[3] Cfr. F. Mancinelli, *Arte medioevale e moderna*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", 48, 1975-77, pp. 443-546; M. Minardi, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffello,* catalogo della mostra (Forlì, convento di San Domenico), a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Milano 2011, cat. 47, pp. 218-221, fig. b a p. 221.

[4] G. Melchiorri, *Notizie intorno alla vita, ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì pittore del secolo XV,* Roma 1834 (citato da Minardi, in *Melozzo…*, cit., p. 218).

[5] L. Finocchi Ghersi, *Melozzo e l'architettura…*cit., p. 70.

[6] M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1994 (ed. ampliata), pp. 9-61, qui p. 9.

[7] M. Tafuri, *Le chiese di Francesco…,* cit., pp. 17-18.

[8] Cfr. A. Festa, *La chiesa e il convento di San Bernardino in Urbino*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 41, 2003, pp. 17-38.

[9] Cfr. C.L. Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria*, in *Il palazzo dal Rinascimento a oggi, in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria, storia e attualità*. Atti del convegno internazionale (Reggio Calabria, 20-22 ottobre 1988), a cura di S. Valtieri, Roma 1989, pp. 29-53; A. Bruschi, *Considerazioni sul palazzo della Cancelleria e sul problema dei suoi architetti*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 43, 2004, pp. 3-32.

[10] Per le differenti attribuzioni di questa tavoletta, cfr. F.F. Mancini*, Benedetto Bonfigli*, Perugia 1992, cat. 42, pp. 134-136; V. Garibaldi, *Bottega del 1473. Miracoli di San Bernardino da Siena,* in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, cat. 37, pp. 448-452. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri, numero di inventario: 50408, collocazione: PI 0227/2/42.

[11] L'accostamento tra quest'opera con il S. Spirito è stata avanzata in didascalia a un saggio di F. Quinterio (*Il cantiere della chiesa, il vestibolo e la sagrestia,* in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1996, pp. 91-125: fig. 28 a p. 105) ritenendola, tuttavia, un 'precedente' per la chiesa brunelleschiana.

[12] G. de Simone, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì…* cit., p. 40. Per la ricorrenza del motivo, cfr. J.F. O'Gorman, *The architecture of the monastic library in Italy, 1300-1600*, *catalogue with introductory essay*, New York 1972, p. 20, il quale ricorda che anche la biblioteca di San Domenico a Bologna (cat. 2, pp. 39-41), di Sant' Andrea a Faenza (cat. 16, p. 48) e di San Giovanni in Canale a Piacenza (cat. 46, p. 71) erano dipinte di verde.

[13] D. Redig de Campos, *I palazzi vaticani*, Bologna 1967, p. 60.

[14] Cfr. M. Scudieri, M. Ciliberto, *Un'ipotesi per il verde* in *La biblioteca di Michelozzo a San Marco: tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco), a cura di M. Scudieri e G. Rasario, Firenze 2000, pp. 45-48, che attribuiscono al verde della biblioteca fiorentina un legame con la "tradizione magica e astrologica", ritenendolo infine il "colore della contemplazione", sulla scorta di Marsilio Ficino (*De vita*) che lo indica anch'esso quale colore preferito alla vista (p. 45).

[15] "Si è proceduto anzitutto alla scrostatura delle due tinte bianche date nell'800 alle pareti, discoprendo la vecchia tinta verde del '400. La tinta stessa presentava varie alterazioni e macchiature provenute dal tempo e dai grassi ivi depositatisi. Presentava inoltre moltissime tracce di una scrostatura a cazzuola operata quando fu operata la prima tinta bianca […] Tuttavia l'intonazione fondamentale era già data dal vecchio verdaccio discoperto […]. Fu rispettata l'alterazione che il tempo ed i grassi avevano portato qua e là al vecchio verdaccio, in quanto che davano più carattere al vecchio edificio. Furono poi ripresi i campi privi di colore, non con semplice tinta nutra, come si usa per i dipinti a figura, ma con una tinta verde che si intona alla nota fondamentale del vecchio colore, macchiando anche il nuovo affinché il ripreso si leghi meglio con l'originale. Tutti fondi nuovi prima d'essere trattati con la tinta verde, furono intonati ai fondi vecchi scrostati, mediante una tinta neutra color creta. La tinta fu preparata con terre, colla Totin, latte e acqua. Essa fu data con la spugna senza invadere il campo del vecchio. Poi fu spazzolata e fusa. Quindi mediante una pompa fu spruzzata di acqua e latte per fissarla. La spruzzatura stessa fu spazzolata a secco

per fonderla. Non furono riprese le minime scrostature (l'uno per mille), ma fu intonato il tutto, in modo che esse non prevalgano sulla coloritura fondamentale, non volendo mentire nella restituzione dell'antico e considerando che le poche tracce di scrostatura che rimangono, danno il segno di quel che sono state le vicende dell'edificio […]. Qua e là per imitare la lucentezza di alcune parti della tinta vecchia fu usata cera vergine o un preparato sulla stessa base. Non dappertutto è stato possibile raggiungere il grado voluto, o perché il tempo ha data certa porosità al vecchio intonaco, o perché la stracciatura moderna è volgare rustica rispetto alla levigatezza ottenuta con la cazzuola sugli ottimi intonaci antichi" (*Relazione per l'anno 1924*, Cesena 1925, pp. 4-5, integralmente trascritta in G. Conti, *La Biblioteca Malatestiana,* in G. Volpe, *Matteo Nuti, architetto dei Malatesta,* Venezia 1989, nota 34 a p. 99).

16 La tinteggiatura della biblioteca domenicana fu affidata a Giacomo d'Alemagna, dopo che il convento aveva ordinato e ricevuto da Venezia 350 libbre "di terra verde per la libreria hasse a incolorire" (V. Alce, A. D'Amato, *La Biblioteca di S. Domenico in Bologna,* Firenze 1961, pp. 42-43).

17 M.G. Aurigemma, *Note sulla diffusione del vocabolario architettonico: Francesco Patrizi,* in *Le due Rome del Quattrocento…,* cit., pp. 364-379. Per i rapporti con l'ambiente senese, cfr. F. Nevola, *Francesco Patrizi: umanista, urbanista e teorico di Pio II*, in *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena*. Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 5-7 maggio 2005), a cura di F. Nevola, Colle Val d'Elsa 2009, pp. 179-196.

18 "Poliantur parietes opere tectorio adornenturque viridi colore, viridia enim omnia oculis prosunt, acremque aciem reddunt", citato in M.G. Aurigemma, *Note sulla diffusione…,* cit., p. 372. Per una trattazione del termine *opus tectorium*, cfr. S. Bettini, *Opus tectorium, opus albarium, gypsum. Note sullo stucco romano tratte dalle fonti antiche*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII – Storia, tecnica, restauro, interconnessioni*. Atti del Convegno internazionale, (Passariano, villa Manin, 24-26 febbraio 2000), a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine 2000, pp. 75-86.

19 "Media vero spatia quae erunt sub diu inter porticus, adornanda viridibus videntur, quod hypaethroe ambulationes habent magnam salubritatem, et primum oculorum quod ex viridibus subtilis et extenuatus aer propter motionem corporis influens perlimat speciem et ita auferens ex oculis umorem crassum, aciem tenuem et acutam speciem relinquit" (V, 9, 5, Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento A. Corso e E. Romano, Torino 1997, I, pp. 578-579).

20 "[…] cum peritiores architecti neque aurea lacunaria ponenda in bibliothecis putent neque pavimenta alia quam e Carysteo marmore, quod auri fulgor hebetat et Carystei viriditas reficiat oculos" (VI, 11, 2, Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino 2004, I, pp. 490-491).

21 "Primum autem Romae bibliothecas publicavit Pollio, Graecas simul atque Latinas, additis auctorum imaginibus in atrio, quod de manubiis magnificentissimum instruxerat" (Isidoro di Siviglia, *Etimologie…,* cit., VI, 5, 2, I, pp. 480-481).

22 "Fauces minoribus atriis e tablini latitudine dempta tertia, maioribus dimidia constituantur. Imagines ita alte cum suis ornamentis ad latitudinem alarum sint constitutae" ["Gli ingressi si costituiscano negli atri più piccoli tolto un terzo dalla larghezza del tablino, in quelli più grandi con la metà di tale larghezza. I ritratti [degli antenati] con le relative insegne siano costituiti in tal modo, a un'altezza corrispondente alla larghezza delle ali"] (VI, 3, 6, Vitruvio, *De Architectura…*, cit., II, pp. 838-839).

23 Giovanni Giocondo, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigator factus cum figuris et tabula*, Venezia, Giovanni Tridino, 1511. Il testo è liberamente consultabile in http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/CESR_2994Index.asp.

24 Per i *vestibula* domestici, cfr. Vitruvio, *De Architectura…*, cit., II, nota 174 a p. 946.

25 Per il problema dell'*atrium* vitruviano nel Rinascimento, cfr. L. Pellecchia, *Architects read Vitruvius: Renaissance interpretations of the atrium of the ancient house*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992,4, pp. 377-416; P. Gros, *Palladio e l'antico*, introduzione di H. Burns, Venezia 2006, pp. 65-81.

26 "Peristyla autem in transverso tertia parte longiora sint quam introrsus" (VI, 3, 7, Vitruvio, *De Architectura…*, cit., II, p. 840 e nota 134 alle pp. 928-929).

27 Cfr. P.N. Pagliara, *Giovanni Giocondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 326-338, specialmente le pp. 327-329.

28 Cfr. G. Cavallo, *Libro e cultura scritta*, in *Storia di Roma*. IV. *Caratteri e morfologia*, a cura di A. Schiavone e E. Gabba, Torino 1989, pp. 718-734, in particolare le pp. 723-724.

29 Cfr. M. Minardi, in *Melozzo da Forlì…,* cit., cat. 47, p. 221.

30 Cfr. V. Garibaldi, in *Melozzo da Forlì…,* cit., cat. 29, p. 174. Anche l'autorevole Arnaldo Bruschi, intervenuto più volte a sostegno di un'attribuzione al giovane Bramante delle architetture rappresentate nei *Miracoli di san Bernardino* (ad esclusione del *Miracolo dell'uomo ferito con la pala*), ha ravvisato, nella tavoletta qui richiamata, un "significativo precedente dell'architettura di Melozzo nella Biblioteca Vaticana", con argomentazioni che suonano un po' contradditorie nel tentativo di conciliare riferimenti all'antico e gusto antiquario: "In fondo l'Arco di Tito… rappresentato con una certa precisione archeologica, certamente interpretando un disegno, ma è completato da una policromia nella realtà inesistente ma raffinata e corente con il gusto antiquario di ascendenza mantegnesca" (A. Bruschi, *La formazione e gli esordi di Bramante: dati, ipotesi, problemi,* in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo,* a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 33-66, qui pp. 51-52).

31 Sulla questione si veda ora S. Bettini, *Ricerche sulla luce in architettura: Vitrivio e Alberti*, in "Annali di architettura", 22, 2010, pp. 21-44, in particolare le pp. 21-22.

32 Cfr. J.W. Clark, *On the vatican library of Sixtus IV*, in "Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society", 10, 1898-99, pp. 11-61; Redig de Campos, *I palazzi vaticani…*, cit., p. 57-63; Id., *Il restauro delle aule di Niccolò V e di Sisto IV nel Palazzo Apostolico Vaticano,* Città del Vaticano 1967, p. 25; *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447-1534)*, a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano 2010 (Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, I).

[33] Sul codice, attribuito a Giovanni Bellini, cfr. L. Armstrong, *The painted page. Italian Renaissance book illumination 1450-1550*, catalogo della mostra (Londra, Royal Accademy of Arts - New York, Pierpont Morgan Library), a cura di J.J.G. Alexander, Munich-New York 1994, cat. 29, pp. 87-90; G. Toscano, M. Desachy, in *Mantegna e Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Milano 2006, cat. 31, pp. 204-207; L. Bellosi, in *Mantegna 1431-1506,* catalogo della mostra (Parigi, Louvre), a cura di G. Agosti, D. Thiébaut, Milano 2008, cat. 31-32, pp. 122-123.

This essay considers the architectural setting depicted in the famous Melozzo's fresco Sixtus IV Founding Vatican Library*; through the analysis of ancient sources (Vitruvio, Isidoro di Siviglia) and contemporary sources (Francesco Patrizi), the author draws the reconstruction of the space where the figures are arranged.*