

girolamo genga:
una via obliqua
alla maniera
moderna

a cura di

barbara agosti

anna maria

ambrosini massari

maria beltramini

silvia ginzburg



FONDAZIONE
FEDERICO ZERI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Indice

- 9 **Premessa**
Andrea Bacchi
- 13 **L'altra 'strada per Roma'. Percorso per Girolamo Genga pittore,
con l'aiuto di Federico Zeri**
Anna Maria Ambrosini Massari
- 37 **Vasari e Genga**
Barbara Agosti
- 51 **Ricognizione sui disegni genghiani agli Uffizi. Proposte di lettura**
Annamaria Petrioli Tofani
- 77 **Girolamo Genga e Luca Signorelli, ipotesi per un nuovo percorso**
Alessandro Delpriori
- 91 **Il difficile affrancamento del giovane Girolamo Genga
da Urbino a Firenze, a lato di Timoteo Viti**
Andrea De Marchi
- 101 **Girolamo Genga and Timoteo Viti: Design Practices between
Urbino and Siena**
Furio Rinaldi
- 111 **Genga e Beccafumi nella Siena di Pandolfo Petrucci**
Alessandro Angelini, Marco Fagiani
- 127 **Genga tra Raffaello e Bartolomeo della Porta**
Silvia Ginzburg

- 139 **Alcune riflessioni su Girolamo Genga: l'attività in Romagna**
Anna Colombi Ferretti
- 149 **Attorno alla pala di Cesena: composizione,
struttura dell'altare e architettura dipinta**
Maria Beltramini, Claudia Cerasaro
- 167 **La pala di Genga per Cesena: committenza e iconografia**
David Ekserdjian
- 179 **Genga nell'Urbe**
Roberto Bartalini
- 197 **Fonti e considerazioni su Genga pittore di architetture
e architetto scenografo dell'Imperiale**
Francesco Benelli
- 237 **Genga e il cantiere decorativo dell'Imperiale: protagonisti e
comparse**
Daniele Benati
- 253 **Una «fonte [...] di loggia a guisa»: qualche nuova considerazione
sui Dossi a Pesaro**
Alessandra Pattanaro
- 435 **Indice dei nomi**



Attorno alla pala di Cesena: composizione, struttura dell'altare e architettura dipinta

Maria Beltramini, Claudia Cerasaro

La multiforme vicenda artistica di un personaggio complesso e spesso contraddittorio, come Girolamo Genga, richiede agli studiosi di condurre un'analisi che tenga insieme pittura e architettura. Una questione molto interessante, e al contempo assai ostica, consiste nel tentare di far luce sulle modalità del passaggio dalla prima vocazione dell'artista alla seconda: l'architettura, intesa non solo come progettazione di singoli edifici, ma anche – ‘modernamente’ – come regia d'impresе edilizie e decorative di grande respiro.

Nella storia degli studi su Girolamo Genga, tale nodo problematico è stato affrontato negli anni Novanta da Sabine Eiche¹, e più recentemente da Maria Luisa Cannarsa²; dai loro studi è emersa la necessità di ridimensionare il luogo comune, generato dai primi biografi, che poneva all'origine del talento architettonico dell'artista la progettazione di apparati effimeri e allestimenti teatrali alla corte di Urbino all'inizio del Cinquecento. Da Giorgio Vasari a Bernardino Baldi e oltre, la ricezione dell'artista fu infatti fortemente condizionata dal suo capolavoro (l'Imperiale nuova), opera grandemente elogiata dai suoi numerosi visitatori, e dalla progettazione architettonica in generale, cui egli dedicò l'ultima stagione della sua carriera. In tal senso, il contributo di Sebastiano Serlio – testimone oculare di una rappresentazione che si tenne alla corte dei duchi di Urbino con scenografia ideata da Girolamo³ – fu determinante. Le sue riflessioni sull'abilità prospettica dell'artista⁴, e le lodi per

Il primo paragrafo *Girolamo Genga «pictore in Fiorenza»: considerazioni storico-critiche sulla pala di Cesena* è di Claudia Cerasaro, il secondo *L'ancona cesenate: struttura dell'altare e architettura dipinta* di Maria Beltramini.

1. S. EICHE, *Girolamo Genga the Architect: an Inquiry into his Background*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXV, 1991, 2-3, pp. 317-324.
2. M.L. CANNARSA, *L'opera incompiuta: il San Giovanni Battista a Pesaro di Girolamo Genga*, in «Annali di architettura», XV, 2003, pp. 107-136.
3. S. SERLIO, *Il secondo libro di prospettiva*, Parigi 1545, f. 69v.
4. «Lo intendete Girolamo Genga, non fu anchora lui pittor esselente, & nella prospettiva espertissimo, come ne han fatto fede le belle scene da lui fatte per compiacere al suo

alcune invenzioni messe in atto nella villa pesarese⁵ si sommarono ai racconti di Bartolomeo, figlio di Girolamo che dal padre apprese i primi rudimenti della disciplina architettonica, e di Raffaellino del Colle, importante collaboratore di Genga nella decorazione di villa Sforza, e più tardi dello stesso Vasari, divenendo ottimo materiale per la sua biografia dell'artista⁶, nella quale il ruolo di Girolamo architetto ducale s'impone in maniera vistosa.

Proprio una sopravvalutazione delle relazioni di Genga con i duchi del Montefeltro e Della Rovere all'apertura del XVI secolo condusse dunque ad una precoce anticipazione del suo ruolo di architetto di corte, che in realtà – come oggi sappiamo – si sarebbe ufficializzato solamente a partire dall'estate del 1522⁷. Il suo coinvolgimento nella realizzazione degli allestimenti per le esequie di Guidubaldo I nel 1508, nonché la sua implicazione nella messa a punto della scenografia della *Calandria* andata in scena per la prima volta ad Urbino nel febbraio del 1513, seppure incluse oggi nel suo regesto, non hanno trovato sino ad ora concreta conferma in alcun documento né scritto né tantomeno disegnato, e non consentono di dare concreta sostanza ad alcuna ipotesi sulla formazione di Girolamo nell'ambito della progettazione scenica a quell'altezza cronologica⁸.

77, VI-VII Tuttavia, l'ampliamento del ventaglio delle sue competenze doveva essersi di certo già avviato: in quello stesso 1513 s'inserisce, infatti, la documentata commissione della poderosa macchina d'altare maggiore elaborata da Girolamo Genga per gli agostiniani di Cesena, in origine costituita da tavole dipinte per lo più conservate ancora oggi, assemblate in una imponente intelaiatura andata purtroppo perduta⁹. Nella realtà dei

padrone Fràcesco Maria Duca di Urbino, sotto l'ombra del quale è divenuto ottimo Architetto?»: SERLIO, *Il secondo libro...* cit. (nota 3), f. 25v.

5. Particolarmente per il «sostegno di una conserva d'acque», in maniera analoga a quanto effettuato da Raffaello Sanzio in villa Madama: S. SERLIO, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, f. 8.
6. Si confronti il saggio di Barbara Agosti nel presente volume per un approfondimento sul materiale raccolto da Giorgio Vasari per la stesura giuntina della Vita di Genga.
7. Lettera del ministro ducale Giovanni Maria della Porta al duca Francesco Maria I della Rovere; Roma, 4 agosto 1522: G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, p. 113, doc. CVII.
8. Sull'attività di Genga scenografo si confronti, oltre al testo di EICHE, *Girolamo Genga the Architect...* cit. (nota 1), A. PINELLI, O. ROSSI, *Genga Architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma 1971.
9. Nel presente testo si farà uso dei titoli attraverso cui sono tradizionalmente note le opere di Girolamo Genga, rimandando allo studio di A. GALIZZI KROEGEL, *A Misunderstood Iconography: Girolamo Genga's Altarpiece for S. Agostino in Cesena*, in *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, a cura di G. Periti, Aldershot 2004, pp. 75-100 per una conoscenza più approfondita delle pro-

fatti, si trattò di un'occasione che l'artista sfruttò non solo da pittore, ma anche per riflettere sul linguaggio architettonico di matrice classica e sulla grammatica degli ordini; per affrontare così il rapporto tra superfici piane e volumi che sarebbe stato poi cruciale nella sua carriera d'architetto, oltre che per disciplinare la fruizione delle sezioni dipinte nello spazio che le accoglieva e, più in generale, per mettere in relazione spazio rappresentato e spazio reale.

Provare a porre il caso di Cesena al centro della riflessione sull'intreccio dei diversi ambiti nei quali Genga esercitò il proprio modo di essere artista consente tra l'altro di chiedersi se, e sotto quali aspetti, il soggiorno pur intermittente dell'artista a Firenze durante il secondo decennio del XVI secolo¹⁰ fu importante anche sul fronte della cultura architettonica, prima che l'aggancio con la Roma di Agostino Chigi attorno al 1519, e dunque con la bottega di Raffaello, imponesse al suo linguaggio quella monumentalità «di modi antichi e invenzioni belle e leggiadre»¹¹ che gli avrebbe permesso di approdare alla corte roveresca, alcuni anni più tardi, in qualità di «architetto creato di Raphael»¹², dando prova della sua sicurezza costruttiva nell'Imperiale.

Girolamo Genga «pittore in Fiorenza»: considerazioni storico-critiche sulla pala di Cesena

La commissione cesenate certamente richiese al pittore una notevole capacità d'immaginazione architettonica e strutturale; una constatazione, questa, che si desume sia dalla lettura dell'articolato contratto, sul quale si tornerà, sia da una precoce testimonianza letteraria, all'interno della quale è stato possibile

blematiche iconografiche inerenti ai temi trattati nelle tavole. La più celebre tra le tavole dipinte facenti parte dell'ancona cesenate è la *Disputa sull'Immacolata Concezione*, oggi nella Pinacoteca di Brera. Si sono conservate, inoltre, l'*Annunciazione*, unico elemento tuttora *in loco*, e i tre pannelli della predella raffiguranti la *Conversione di sant'Agostino*, *Sant'Agostino battezza i catecumeni* e *Sant'Agostino dona l'abito dell'ordine a tre catecumeni*, rispettivamente in collezione privata, all'Accademia Carrara di Bergamo e al Museum of Art di Columbia.

10. Sulla partecipazione di Girolamo al fervente clima fiorentino di inizio secolo, e sulle relative implicazioni sulla sua pittura si confrontino anche i saggi di Agosti, Angelini e Fagiani, Ginzburg in questo volume.
11. Lettera di Pietro Bembo alla duchessa Eleonora Gonzaga, Gubbio, 19 dicembre 1543: G.G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. 5, Milano 1822, pp. 196-197, n. LII.
12. Lettera del ministro ducale Alessandro Nerio al duca Francesco Maria I della Rovere, Roma, 7 giugno 1522: EICHE, *Girolamo Genga the Architect...* cit. (nota 1), p. 320.

rintracciare la prima menzione a stampa dell'opera. Si tratta del poemetto intitolato *Diluvio successo in Cesena del 1525 a di 10 de luglio, & Croniche della detta città di Cesena in ottava rima composte per il Reverendo Padre frate Cornelio de li guasconi da Cesena de lordine de li Heremitani di santo Augustino a laude de Dio & a memoria de la sua patria*, stampato a Venezia, per Niccolò Zoppino, nel 1526¹³.

Sebbene noto da tempo¹⁴, la figura del suo autore ancora oggi sfugge ad una puntuale definizione. La presente ricerca sulla pala cesenate ha però permesso di acquisire una prova della coincidenza dello scrittore (il «frate Cornelio de li guasconi da Cesena de lordine de li Heremitani di santo Augustino» menzionato nel frontespizio) con il priore del convento cesenate che ebbe un ruolo di primissimo piano nell'allogazione dell'ancona a Girolamo Genga, come ben testimoniano sia la convenzione del 12 settembre 1513, in cui il nome del frate ottenne una apposita menzione nella formula che rende note le parti coinvolte nella stipula, sia l'atto del notaio Roberto Pasini vergato il giorno seguente¹⁵.

Come suggerisce il titolo, il racconto prende avvio dal resoconto della catastrofe naturale che colpì Cesena nel luglio del 1525, allorché violente piogge provocarono l'esonazione del torrente Cesuola. Ciò fornì ai Guasconi l'occasione di trasmettere un ritratto vivo della città, indugiando dapprima sulla descrizione topografica, e dedicando, in un secondo momento, ampio spazio agli istituti religiosi, alle cerimonie e alla devozione popolare. Volendo, in ultima istanza, trasmettere un'immagine delle «cose de memoria» che la città di Cesena custodiva con vanto, uniche nel loro genere, Fra Cornelio inserisce, subito dopo l'inevitabile menzione della «bella libreria» del monastero di San Francesco, e immediatamente prima del riferimento, altrettanto doveroso, ai corali del Duomo e a quelli donati dal cardinale Bessarione ai frati dell'Osservanza, due ottave dedicate alla «giesa del divo Augustino»:

13. Il testo è integralmente riprodotto in B. DRADI MARALDI, A. EMILIANI, *Cesena: il volto della città*, Bologna 1973, pp. 130-137.

14. Tra gli studi che fanno menzione del poemetto si segnala quello del 1969 di Robert Weiss, incentrato sul confronto linguistico tra il testo dell'edizione veneziana del *Diluvio* e la sua trascrizione contenuta nelle *Memoriae Caesenates* di Giovanni Battista Braschi, con un *focus* sugli aspetti della vita cesenate che il frate ebbe cura di tramandare: R. WEISS, *Cesena ed il suo diluvio del 1525 in un poemetto poco noto*, in L. Donati, *Contributi alla storia del libro italiano*, Firenze 1969, pp. 359-369.

15. Entrambi i documenti, insieme alla quietanza di pagamento del 18 marzo 1518, furono pubblicati da Carlo Grigioni nel 1909: C. GRIGIONI, *Per la tavola di Girolamo Genga, già nella Chiesa di S. Agostino in Cesena*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XII, 1909, 4-6, pp. 56-61.

Trouo dipoi un cuor tutto di legno
 non dico de Tarsia, ma transforato
 fatto a fogliami con magno disegno
 e de releuo poi intorniato
 ne mai fu mastro di cotal ingegno
 quanto quel, che quel cuor ha laurato
 de Tarsia ne uedrai piu belli assai
 ma di trafor non gli pensar giamai.

È questo cuor de legno tanto bello
 e ne la giesa del diuo Augustino
 èui una tola anchor fatta a penello
 con diuerse figure a color fino
 mai non fu uisto un cosi bel gioiello
 cerca pur qual tu uoi terra, e confino
 grande, pomposa, ricca, e ben ornata,
 e per man de bon mastro fabricata.

La «tola fatta a penello con diverse figure a color fino», menzionata nella seconda ottava, coincide, indubbiamente, con la pala della Pinacoteca di Brera; e la sua descrizione richiama la formula del documento del 12 settembre con cui si raccomanda al pittore l'uso di «color fini e de li meglio si trovano de pictura». Le parole impiegate per descrivere l'ancona nel componimento («un cosi bel gioiello»), nonché la constatazione della mancata menzione, nel novero delle «cose de memoria» cesenati, di molte opere celebri custodite anche solo nella stessa chiesa di Sant'Agostino¹⁶, costituiscono la prova del coinvolgimento di questo colto prelado, che intrattenne rapporti con Egidio da Viterbo¹⁷, e del quale si vorrebbe sapere di più sia nei riguardi della chiamata di Genga da Firenze in Romagna, sia, verosimilmente, sulla scelta della particolarissima iconografia della tavola principale dell'altare¹⁸.

77, VI-VII

-
16. Si pensi alla tavola di Francesco Francia raffigurante la *Presentazione al Tempio* nella abbazia di Santa Maria del Monte, oppure alle pitture dell'Aleotti nella cappella di San Sebastiano in Sant'Agostino, e, nella stessa chiesa, la tavola di Marco Palmezzano con *La Madonna e il Bambino in trono, accanto a san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*. Per un quadro complessivo, si confronti: P.G. PASINI, G. SAVINI, *Il Cinquecento*, in *Storia di Cesena*, vol. 5, *Le Arti*, a cura di P.G. Pasini, Rimini 1998, pp. 37-70, con riferimenti bibliografici specifici.
 17. A. COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Bologna 1985, pp. 49-50.
 18. Sull'iconografia della pala di Brera si veda, oltre al già menzionato studio di GALIZZI KROEGEL, *A Misunderstood Iconography...* cit. (nota 9), pp. 75-100 (in part. pp. 81-87), il saggio di David Ekserdjian in questo volume.

Utilizzando il termine «fabricata», Fra Cornelio si sta riferendo all'ancona nel suo complesso, descritta al verso precedente come «grande, pomposa, ricca, e ben ornata», alludendo, dunque, alla potenza strutturale di un manufatto tridimensionale che, nell'insieme delle sue diverse parti, eccedeva gli otto metri di altezza¹⁹, e che dall'agosto del 1520 torreggiava al centro del presbiterio di un edificio sacro fondato alla metà del XIII secolo dai francescani osservanti²⁰. L'edificio ecclesiastico, che poco dopo passò ai monaci agostiniani, doveva presentarsi verosimilmente molto semplice, sebbene a partire dalla metà del Quattrocento fosse stato oggetto di lavori di ristrutturazione e decorazione, obliterati infine dalla totale ricostruzione settecentesca²¹. A costituire il campo privilegiato dell'osservazione dell'altare maggiore era un coro ligneo, al quale Fra Cornelio dedica l'ottava immediatamente precedente indicandolo con la parola «cuor», e sottolineandone la straordinarietà, consistente nello sfoggio di una decorazione a traforo («transforato, fatto a fogliami con magno disegno e de releuo poi intorniato»), in luogo di dossali intarsiati («non dico de Tarsia»). Come imposto dalla liturgia, anche in Sant'Agostino il coro avrebbe funzionato, come in altri luoghi, da sistema di inquadramento valorizzante dell'ancona attraverso il varco centrale della transenna di fondo, determinando una situazione percettiva non dissimile da quella attuata nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari da Tiziano, che per l'*Assunta* veneziana progettò una cornice marmorea – eseguita dalla bottega dei Bregno nel 1516 – che andava perfettamente ad integrarsi per dimensioni e struttura al più antico coro quattrocentesco²².

Non è possibile tuttavia, allo stato attuale degli studi, verificare se a Genga fosse stato richiesto di intervenire pure sulla conformazione del vano ecclesiastico; ovvero, se a fronte della realizzazione dell'imponente ancona dell'altar maggiore gli fosse stato affidato un più ampio intervento nell'ambito della risistemazione integrale dell'area presbiteriale: la documentazione

19. Il testo della convenzione del 12 settembre si apre con la specificazione del materiale da impiegare («bono e stagionato legname»), nonché delle dimensioni da conferire all'ancona («altezza di braccia quatordecime e un terzo e de larghezza braccia octo e mezzo cioè braccio fiorentino»).

20. La nuova ancona monumentale fu innalzata sull'altare maggiore il 28 agosto 1520, giorno della festa di sant'Agostino, due anni dopo che al pittore fu corrisposta la quietanza finale di pagamento.

21. Per maggiori precisazioni, si confronti: M. BOTTINI, S. CIVINELLI, A. PRATI, *Il Sant'Agostino. Storia e restauro di un convento cesenate*, Cesena 1998, pp. 24-27.

22. Per un approfondimento, si consulti: L.G. BUONANNO, *Revisiting the Frari's High Altarpiece: the Assunta Frame and Titian as Régisseur*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, a cura di C. Corsato e D. Howard, Padova 2015, pp. 223-231.

finora emersa, insieme agli stravolgimenti dell'assetto originario della chiesa, non permette una conclusione in tal senso.

La ricostruzione dell'imponente struttura dell'ancona è ostacolata dalle articolate vicende che la riguardarono nel corso dei secoli: come è noto, essa subì modifiche sostanziali già a partire dagli anni Novanta del Cinquecento, allorché da libera nello spazio fu manomessa e confinata nella semioscurità della tribuna della chiesa²³, fino a perdersi irrimediabilmente nei primissimi anni dell'Ottocento, quando le tavole dipinte, a seguito delle requisizioni napoleoniche, vennero musealizzate – fuorché l'*Annunciazione*, ancora *in situ* – o scomparvero definitivamente²⁴. 98

La convenzione sottoscritta il 12 settembre 1513, con le sue dettagliate prescrizioni, aiuta almeno in parte a colmare le lacune, poiché in essa Girolamo, partendo dall'alto e sistematicamente procedendo verso il basso, con le specifiche tecniche relative ai materiali impiegati, elenca tutti gli ornamenti previsti: «cornigioni, cornigi, architravi, capitelli, colonne, basi e mensole». Oltre a rivelare una dimestichezza con il lessico architettonico di matrice vitruviana che andava ormai diffondendosi anche nelle botteghe a seguito di quel grande sforzo esegetico che aveva avuto nella nativa Urbino, grazie alla presenza di Francesco di Giorgio, uno dei centri più vitali, il documento consentì già nel 1985 ad Anna Colombi Ferretti di proporre una prudente visualizzazione della struttura di contenimento²⁵.

Rinviando al paragrafo di Maria Beltramini per la parziale revisione motivata di questa proposta e le nuove riflessioni che essa permette, è possibile comunque sostenere che il dispositivo classicheggiante centrato sull'arco inquadrato da un ordine di colonne completo di trabeazione adottato nell'incorniciatura del centro della composizione trova i suoi modelli culturali nel panorama artistico della Firenze del primo Cinquecento. Gioverà senz'altro richiamare alla mente l'orgogliosa attestazione di Genga della sua attività fiorentina: l'artista si autodefinisce nel documento proveniente da Urbino e

23. N. MASINUS, *Vita di Domenico Malatesta*, ed. a cura di M.A. Pistocchi, Cesena 2008, p. 113.

24. Strettamente legate alla carpenteria lignea, e dunque perdute nella medesima occasione, sono le due tavole con figure di beati agostiniani, originariamente collocate in corrispondenza delle basi delle colonne. La *Disputa* e le tre tavolette della predella giunsero nel 1809 a Milano; la prima entrò a far parte delle collezioni della Pinacoteca di Brera, le altre furono oggetto di vendita. Per un approfondimento della questione si confrontino: COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 17), pp. 7-18; A. MORANDOTTI, in *La Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 126-131, con riferimenti alla bibliografia precedente.

25. COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 17), p. 92.

attivo a Firenze, ponendo significativamente l'accento sulla sua contestuale residenza, oltre che sulla sua origine. L'artista, dunque, doveva avere ben presenti gli imponenti altari maggiori realizzati da Baccio d'Agnolo tra la fine del Quattrocento e i primissimi anni del Cinquecento in alcune tra le più importanti chiese della città sull'Arno, come il magnifico altare bifronte per i domenicani di Santa Maria Novella, e quello, di poco successivo, per la chiesa dei Serviti, tutti contraddistinti da una monumentalità antichizzante subordinata a ragioni di gusto e necessaria a far fronte alle esigenze strutturali imposte dalle grandi dimensioni²⁶. Lo stesso Baccio tra il 1499 e il 1502 aveva intagliato, su disegno di Filippino Lippi, la cornice, la cui ultima attestazione risale all'edizione giuntina delle *Vite* vasariane, per quella che diventerà una delle più prestigiose commissioni pubbliche di Fra Bartolomeo: la pala per la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Vecchio²⁷. Quest'ultima, oggi nel Museo di San Marco, ha dimensioni ragguardevoli molto prossime a quelle della pala di Genga, e – come è stato notato – ha avuto un peso rilevante nella genesi dell'impianto della cosiddetta *Disputa*, specialmente per il suo concetto di spazio che diffonde la lezione dell'ultimo Raffaello fiorentino²⁸.

La scelta di un pittore già in cammino verso l'architettura di affidare alle strutture reali della cornice la sua vocazione alla spazialità si riflette nelle trasformazioni che nel medesimo tempo il contesto spaziale subisce in pittura, e segnatamente proprio nella *Disputa*, a proposito della quale Adolfo Venturi, con efficacia, disse che il quadro «lascia intravedere fra tante bizzarrie l'architetto, il costruttore»²⁹. La messa a punto di un nuovo concetto di spazio in pittura emerge dal confronto, assai eloquente, tra «il primo pensiero per la pala con la disputa dei dottori»³⁰, ovvero una precoce idea della *Disputa*

26. Per le due ancone trionfali, si vedano rispettivamente: C. MARTELLI, *Uno spettacolo per i Tornabuoni, regista Domenico Ghirlandaio*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*, vol. 2, *Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 155-205, in part. pp. 195-202, e J.K. NELSON, *Pietro Vannucci detto il Perugino*, in F. Moretti, *Da Allegretto Nuzi a Pietro Perugino*, Firenze 2005, pp. 150-159.

27. Fra Bartolomeo, *Madonna con il Bambino, sant'Anna e i santi protettori di Firenze* (pala della Signoria), tavola, cm 465 x 308, Firenze, Museo di San Marco: S. PADOVANI, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 99-103; sulla testimonianza vasariana si veda: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1550-1568 (ed. cons. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. 4, Firenze 1976, p. 611).

28. Si confronti il saggio di Silvia Ginzburg in questo volume.

29. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. 9, *La pittura del Cinquecento*, parte 5, Milano 1932, p. 603.

30. La definizione è di G. MARCHINI, *Il problema dell'Imperiale*, in «Commentari», XXI, 1970, 1-2, pp. 66-91.

risalente agli anni del contratto, visibile nel disegno pubblicato da Marchini 76 nel 1970 e recentemente tornato alla luce in collezione privata a Roma³¹, e la tavola dipinta oggi a Brera; ma affiora anche dall'esame della preparazione 77 grafica connessa alla tavola, che, muovendo dal suddetto disegno di insieme, e proseguendo con i due studi di Londra e Parigi per il nucleo centrale 80, 81 dei personaggi³², mette in luce l'evoluzione dell'idea di Genga in merito alla composizione.

Nella pala braidense la compattezza tra personaggi e sfondo architettonico che si coglie nella precoce versione del tema tracciata sul disegno in collezione privata ha lasciato il posto ad una composizione meno addensata: lo spazio racchiuso tra tre pareti articolate da nicchie centinate inquadrature da paraste, nel quale sono inseriti i due nuclei di personaggi, assume una tridimensionalità fino ad allora inedita. La quinta architettonica definisce lo spazio scenico, e al suo interno si dispongono liberamente i protagonisti: in basso la Vergine su un sobrio trono cinta da figure colloquianti e gesticolanti, in alto il Padre Eterno attorniato da vivaci angioletti raffigurati in pose articolate.

L'ultimo stadio della progettazione, così come appare nella tavola di Brera e dunque a tre anni dall'allogazione dell'ancona, testimonia l'esito di un rinnovato dialogo con la pittura di Fra Bartolomeo³³, e più precisamente

-
31. Il foglio, di cui si persero le tracce subito dopo la pubblicazione di Marchini, è stato rintracciato dalle autrici in occasione delle ricerche per il presente contributo al seminario. Per la notizia del rinvenimento e le note tecniche, si rinvia a C. CERASARO, *Lo studio per la pala con la 'Disputa dei Dottori': un disegno riscoperto*, in «Paragone», LXVIII, 2017, 131, pp. 15-21.
 32. Girolamo Genga, *Studio di composizione per la Disputa*, matita rossa su tracce di matita nera, contorni punzonati, riquadrato per mezzo dello stilo, mm 328 x 299, Londra, British Museum, inv. n. 1866,0714.7; Girolamo Genga, *Studio di composizione per la Disputa*, matita rossa su tracce di matita nera, segni di spolvero, mm 311 x 272, Parigi, Musée du Louvre, inv. 3117r; F. RINALDI, *Girolamo Genga as a Draftsman*, in «Master Drawings», LII, 2014, 1, pp. 3-58, in part. p. 41, figg. 24, 25, con indicazioni bibliografiche precedenti. Su Genga disegnatore si veda, in questo volume, il saggio di Annamaria Petrioli Tofani.
 33. Sui rapporti tra Girolamo Genga e Fra Bartolomeo avanti della commissione cesenate, si veda il saggio di Silvia Ginzburg in questo volume. A partire dal 1516 Girolamo Genga è attestato a Cesena: nel mese di dicembre i monaci agostiniani gli versarono una parte del compenso dovuto (quaranta ducati sui quattrocento pattuiti), mentre l'anno successivo l'artista compare come testimone in due atti: C. GRIGIONI, *La dimora di Girolamo Genga in Romagna e la cappella Lombardini nella chiesa di S. Francesco a Forlì*, in «La Romagna», XVI, 1927, pp. 174-183. Tra il 1516 ed il 1518, dunque, va collocata l'esecuzione pittorica della *Disputa*, preceduta da una fase grafica avviata con un disegno comprendente la visualizzazione dell'intero corpo dell'ancona: completa, cioè, delle tavole pittoriche e della carpenteria lignea.

di una matura riflessione condotta sulle monumentali pale realizzate dal frate tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento per la sala del Maggior Consiglio e per l'altare di Santa Caterina in San Marco a Firenze³⁴. Lo studio per la pala del Gran Consiglio conservato al Getty Museum³⁵ sembra colmare perfettamente il divario esistente tra il disegno con l'embrionale pensiero per la *Disputa* e la pala di Brera, mentre il foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 1204 E³⁶ di mano del frate, studio compositivo per la pala della Signoria, fornisce un valido aiuto per la comprensione dei due studi a matita rossa del British Museum e del Louvre, in cui si scorgono, rispetto al disegno d'insieme in collezione privata, alcune importanti modifiche all'assetto compositivo, successivamente trasferite nella tavola. La dilatazione spaziale è all'origine dell'avvicinamento prospettico dei due nuclei di personaggi all'osservatore, maggiormente coinvolto nella dimensione sacra dell'evento, e ha permesso ai personaggi stessi di acquisire una inedita monumentalità, che, da un lato, acuisce la drammaticità della scena mediante il serrarsi dei santi e dei Padri della Chiesa attorno alla Madonna in trono con il Bambino e san Giovannino, su cui incombe scenograficamente il Padre Eterno con uno stuolo di angioletti, e dall'altro causa il parziale occultamento, specie nella parte superiore del dipinto, delle tre pareti di fondo. L'esito è la messa in scena di una composizione di ampio respiro, memore della lezione raffaellesca che si coglie nella *Madonna del Baldacchino*³⁷, ma soprattutto debitrice della matura lettura che proprio dell'incompiuta pala Dei Baccio della Porta aveva trasmesso attraverso la pala della Signoria e la pala Pitti.

Tale testimonianza, da intendersi come un disegno di presentazione approvato dai committenti, e dunque particolarmente rilevante ai fini del nostro discorso, è andato purtroppo perduto. Il foglio riemerso di recente con ogni probabilità discende proprio da questo disegno di insieme, riproponendo, tuttavia, la sola composizione della tavola principale.

34. Fra Bartolomeo, *Matrimonio mistico di santa Caterina* (pala Pitti), tavola, cm 356 x 270, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti: PADOVANI, in *Letà di Savonarola...* cit. (nota 27), pp. 94-98. Per la pala della Signoria si confronti la nota 27.

35. Fra Bartolomeo, *Madonna con il Bambino e santi*, matita nera e tracce di gessetto bianco, mm 374 x 282, Los Angeles (CA), The J. Paul Getty Museum: G.R. GOLDNER, *European Drawings. Catalogue of the Collections*, vol. 1, Malibu (CA), 1988, pp. 28-29.

36. Fra Bartolomeo, *Studio per la pala della Signoria*, penna e inchiostro su carta bianca, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1204 E.

37. Si noti la derivazione dell'arcangelo Gabriele dagli angeli reggibaldacchino della pala di Raffaello Sanzio: *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Firenze 1984, pp. 119-128.

L'ancona cesenate: struttura dell'altare e architettura dipinta

Il disegno recentemente rintracciato³⁸, da collocarsi in prossimità del contratto del 1513³⁹, si è rivelato estremamente utile per valutare, a quell'altezza cronologica, la cultura architettonica di Genga pittore, dato che l'ambientazione spaziale risulta sul foglio in maggior evidenza rispetto a quanto avviene sulla tavola eseguita (sebbene solo il confronto con quest'ultima permetta di colmare le lacune dovute alla sua connaturata sommarietà). Proprio nel mutamento d'impostazione prospettica del rapporto tra figure e sfondo sta una delle prove dell'attribuzione dell'invenzione a Girolamo, che mostrerebbe qui i suoi modi d'articolare volumi e superfici in anticipo di circa dieci anni dall'apertura del suo primo, vero cantiere; ed è tanto più preziosa in quanto davvero pochissimi sono i disegni d'architettura che si possono ad oggi ragionevolmente assegnare alla sua mano⁴⁰.

76, 77

La natura di studio preparatorio è rivelata dalla circostanza, già notata, che la superficie disegnata è in scala, cioè in un rapporto di 1:10, con la pala braidense⁴¹.

Un altro dato tecnico interessante che riguarda nello specifico la resa dello sfondo che accoglie le figure è che non si riscontrano sul foglio tracce

38. CERASARO, *Lo studio per la pala con la 'Disputa dei Dottori'...* cit. (nota 31), pp. 15-21. Il disegno, pubblicato da MARCHINI (*Il problema dell'Imperiale...* cit. [nota 30], p. 67), figura come disperso in COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 17), p. 88 e nota 6 e, più recentemente, in RINALDI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 32), pp. 2-58, n. A8, pp. 40-41.

39. Cfr. *supra* (note 15 e 33).

40. A Girolamo Genga sono stati cautamente attribuiti nel tempo almeno quattro fogli di contenuto architettonico, due dei quali conservati agli Uffizi: il problematico 2177 A, che mostra l'alzato prospettico di un loggiato semicircolare a due piani, forse pensato per una scena teatrale (cfr. C. THOENES, *Vignola e il teatro Farnese a Piacenza*, in «Bollettino CISA», XVI, 1974, pp. 243-256, a p. 254 nota 15; autografia rifiutata da RINALDI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 32), p. 49, n. B15); l'altro, 2401 A, che ritrae la parte superiore dell'avancorpo occidentale della villa Imperiale, è stato di recente ampiamente discusso in A. CASTELBARCO ALBANI, M. DI NALLO, *Girolamo Genga e il valore politico della facciata di Villa Imperiale. Il foglio GDSU 2401 A*, in «Accademia Raffaello», 2009, 2, pp. 61-76 (cfr. anche RINALDI, *Girolamo Genga...* cit. [nota 32], p. 44, n. A35). Degli altri due, entrambi al Louvre (inv. 10614 e inv. 2708), tracciati velocemente sul verso di disegni di figura, è interessante soprattutto il secondo, che mostra una struttura arcuata generalmente connessa al portale del cortile del Palazzo Ducale di Pesaro (ma forse, a mio giudizio, relativa invece al secondo ordine del fronte dell'Imperiale verso valle, della cui articolazione potrebbe costituire una prima idea, vedi *infra* nota 45 e poi nel testo); un consuntivo delle poche tracce grafiche dell'attività progettuale di Genga è ancora in *ivi*, pp. 35-36 (e pp. 42-43, nn. A25, e p. 45, n. A40).

129

130

95

41. Dimensioni disegno: mm 440 x 301; dimensioni pala: cm. 438 x 290. Si confronti CERASARO, *Lo studio per la pala con la 'Disputa dei Dottori'...* cit. (nota 31), p. 16.

dell'uso di strumenti da disegno: mancano in particolare i fori da punta di compasso che ci si aspetterebbe di trovare, specie in corrispondenza degli elementi curvilinei, come le cornici della nicchia che circonda la Vergine, dove un tracciamento imperfetto degli archi concentrici sarebbe stato particolarmente fastidioso, e che invece appare ben risolto pur a mano libera. In effetti, osservato da vicino, il foglio mostra come l'intera composizione, figure ed elementi architettonici allo stesso modo, sia replicata da una meticolosa incisione a stilo, tecnica peraltro ricorrente nell'opera grafica di figura di Girolamo. Diversamente dalla corretta esecuzione della nicchia però, le linee orizzontali – tanto a stilo quanto a matita – che compongono la trabeazione posta immediatamente sopra appaiono, a sinistra, vistosamente inclinate verso il basso. Questa disomogeneità nel tracciamento delle membrature architettoniche è di non facile spiegazione ed indebolisce l'ipotesi più semplice, ossia che la mano del disegnatore sia stata guidata dal ricalco a punta metallica tramite un bozzetto andato poi perduto; forse è più probabile il contrario, e cioè che il disegno, eseguito con energia a mano libera, e particolare concisione in ciò che appare alle spalle delle figure, sia stato trasferito poi, tramite ripasso, su altro supporto per essere rimeditato e modificato, come in effetti attesta il confronto con gli altri disegni superstiti e la pala dipinta⁴².

76 Nel disegno, lo spazio che accoglie le figure – una sorta di tribuna sollevata su quattro bassi gradini – appare delimitato da tre pareti scavate al centro da nicchie semicircolari centinate, ben leggibili di fronte e a destra perché investite dalla luce, più sommariamente a sinistra, dove un fitto tratteggio fa calare l'oscurità. Le nicchie sono introdotte da profonde arcate ad intradosso liscio, quasi corte volte a botte che, essendo di diametro leggermente superiore rispetto ai catini interni, generano un breve risentimento della parete nel punto di saldatura, sottolineato dalla continuità orizzontale delle modanature d'imposta: parrebbe la prima apparizione nel vocabolario compositivo di Genga di quell'articolazione muraria ad effetto 'telescopico'

42. Questa seconda ipotesi pare avvalorata dal fatto che le incisioni a punta metallica si ritrovano anche lungo i contorni del santo vescovo seduto all'estrema sinistra, la cui sagoma eccede il limite della pala: appare improbabile infatti che l'incisione a punta metallica, se tracciata prima del disegno al fine di guidarlo, comprendesse una simile imprecisione. Ringrazio Francesco Grisolia e Dario Beccarini per il confronto d'idee su questo punto. Per la gestazione dell'opera, e i disegni che la documentano, si vedano da ultimo RINALDI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 32), pp. 14-21, e ID., in *Il Primato del Disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai Primitivi a Modigliani*, catalogo della mostra a cura di S. Bandera (Milano, 2015), Milano 2015, pp. 110-111, n. 29a, con bibliografia.

che ritornerà successivamente all'Imperiale, sebbene con altra resa plastica e pretesa antiquaria. Proprio questa precoce e attenuata versione grafica del motivo mette immediatamente a nudo una delle componenti decisive della cultura architettonica di Girolamo pittore, puntualmente rintracciabile poi nel suo costruito, richiamando in particolare i modi di Francesco di Giorgio Martini⁴³: se interpretato come spazio quadrato, tutto l'interno virtuale in cui è ambientato lo studio per la *Disputa* pare d'altronde prendere le mosse, per l'articolazione volumetrica, dal primo livello della tribuna del San Bernardino urbinato, che Girolamo aveva evidentemente ben conosciuto prima che il triconco venisse manomesso, e dove appunto, all'attacco tra intradossi delle arcate e nicchie, la superficie scala in profondità grazie ad un'analoga ripiegatura⁴⁴. Anche quando, nella versione dipinta braidense, la temperatura decorativa dell'architettura di sfondo si abbasserà ulteriormente, con l'eliminazione dei 'ricinti' d'imposta e financo dei semplici estradossi piatti delle arcate, gli astratti profili continui delle nicchie della pala continueranno a trovare un modello nelle cappelle perimetrali del Duomo di Urbino, poi citato ancora da Girolamo, ma in tre dimensioni, nelle cappelle laterali del suo San Giovanni Battista di Pesaro.

92

Nel disegno le nicchie appaiono inquadrare da paraste dal fusto liscio, accoppiate ad altre accostate agli angoli. In realtà, sulla parete di destra posta di scorcio (quella sinistra rimane illeggibile sotto il fitto tratteggio), la parasta che dovrebbe trovarsi a fianco dell'arcata è omessa, e lo stesso avviene anche sul muro di fondo, sempre a sinistra: si tratta evidentemente di sviste, corrette infatti in fase esecutiva, quando tutte e otto (quattro di fronte, due su entrambi i lati obliqui) si distingueranno nella penombra della tribuna sulla tavola dipinta. Pur disposte a coppie ai lati di arcate, con corrispondente risalto delle trabeazioni, le gracili paraste del disegno non conferiscono alle pareti connotazioni 'trionfali', determinando piuttosto una scansione binata che ricorda, per le proporzioni allungate e lo scarso

43. Sui prestiti martiniani nell'opera genghiana, già riconosciuti in PINELLI, ROSSI, *Genga Architetto...* cit. (nota 8), si veda ora la sintesi di F.P. FIORE, *Urbino, Pesaro e Girolamo Genga*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 446-455, e soprattutto la ravvicinata analisi di CANNARSA, *L'opera incompiuta...* cit. (nota 2).

44. H. BURNS, *San Bernardino a Urbino. Anni Ottanta del XV secolo e sgg.*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, Milano 1993, pp. 230-243; si noti che il disegno U 245 A *recto* che ritrae l'interno della chiesa-mausoleo prima delle trasformazioni secentesche, che Burns assegna a Federico Barocci, era stato attribuito, tra gli altri, anche a Genga, cfr. G. MARCHINI, *Spigolature bramantesche*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 397-404, in part. p. 399.

aggetto, il secondo livello del prospetto dell'Imperiale verso valle⁴⁵. Come li, tra l'altro (e diversamente dal disegno), nella pala braidense le paraste non aderiscono direttamente alla parete di fondo, ma ad una superficie liscia intermedia che le isola dal piano dell'arcata: una soluzione con la quale Girolamo tende a rimarcare la natura rappresentativa e ornamentale dell'ordine, e che diventerà una cifra specifica del suo stile maturo tramite sempre più spinte stilizzazioni. Tale concezione è ancora più evidente nel dispositivo angolare elaborato sul foglio e confermato sulla tavola, dove le paraste accostate a novanta gradi si mantengono tra loro ben distinte, lasciando in vista lo stipite murario retrostante: si tratta di una scelta che richiama ancora una volta alla mente un modello urbinato, e segnatamente la celebre soluzione
93 adottata nel cortile del Palazzo Ducale⁴⁶.

È necessario però a questo punto mettere in rilievo il fatto che tanto il disegno quanto, più sorprendentemente ancora, la pala di Brera presentano
90 una costruzione prospettica imprecisa, con linee di fuga che convergono in punti casuali dello spazio nell'area occupata dal gruppo centrale della Vergine e il Bambino, non consentendo di risalire con certezza per via geometrica alla forma dell'invaso intesa dall'artista⁴⁷. Se la costante inclinazione delle direttrici prospettiche a sinistra e a destra del dipinto suggerisce comunque la percezione di un ambiente rettangolare o quadrato, non c'è dubbio che il disegno preparatorio della *Disputa* – adottando un punto di vista 'grandangolare'⁴⁸ – autorizzi maggiore libertà nella lettura di uno spazio evidentemente ancora in via di definizione e che giungerà a maturazione solo sulla superficie ad olio.

Se quindi nulla osta all'interpretazione dello sfondo tracciato sul foglio come porzione di un vaso ottagonale (cioè di un impianto che una

45. Il già citato foglio del Louvre inv. 2708v (vedi *supra* nota 40 e più oltre nel testo) mostra sul verso l'angolo di una struttura, scandita da coppie di paraste, poggiate su una trabeazione tangente ad un'arcata, e conclusa da una balaustrata terminale. I segni che occupano la parte inferiore dell'arco al centro della campata vanno dunque interpretati come balcone di un corpo ad almeno due piani (e, forse, un mezzanino), e questo rende impossibile a mio giudizio accostare il disegno al progetto genghiano per il portale del Palazzo Ducale di Pesaro.

46. H. BURNS, *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto tra Brunelleschi e Alberti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera, il suo tempo*, Firenze 1980, vol. 1, pp. 105-123.

47. Il tentativo di ricostruzione prospettica si deve a Diego Zangirolami.

76-77 48. Si noterà infatti, come mostra più chiaramente il lato destro del disegno, che sono visibili entrambe le nicchie laterali per intero, mentre sulla pala l'inquadratura taglia le nicchie subito dopo il vertice dell'arco d'accesso, lasciando in vista solo le mensole in chiave.

consolidata tradizione associava al culto mariano e dunque particolarmente appropriata al soggetto)⁴⁹, ecco che l'orizzonte di riferimento architettonico di Girolamo, nel contratto definitosi «*pictore in Fiorenza*», si amplia significativamente, in particolare a comprendere quelle architetture sangallesche – la Sacrestia di Santo Spirito soprattutto – che proprio citando il caratteristico scollamento delle paraste agli angoli del Battistero fiorentino e poi dell'oratorio degli Scolari di Brunelleschi, si presentava dalla metà degli anni Ottanta del Quattrocento come variazione aggiornata e moderna di quegli illustri prototipi locali. Anche il classicismo raffinato e calligrafico di Giuliano da Sangallo sembra dunque essere stato assimilato da Girolamo e ripensato durante l'elaborazione del disegno, come testimonia soprattutto la continuità delle membrature verticali oltre la trabeazione, frettolosamente accennate ma ben visibili, specie all'angolo di destra, dietro la figura del Padre Eterno planante tra i cherubini⁵⁰. Ai modi di Giuliano si rifanno inoltre i capitelli con unico ordine di foglie, volute a S e palmetta centrale che verranno poi dipinti sulla tavola, molto vicini ad alcuni di quelli rappresentati sulle pagine del Codice Barberiniano⁵¹.

94

Gli spunti di lettura dell'architettura rappresentata offerti dalla versione grafica dell'invenzione di Genga per Cesena diminuirono drasticamente con l'approdo finale alla pala dipinta: non si trattò di un impoverimento del linguaggio architettonico in sé, che anzi – come si è visto – venne precisato in varie parti lasciate indeterminate nel disegno, ma di una sorta di ammutolimento dovuto al nuovo rapporto istituito tra le figure e il loro contesto spaziale. Avvicinando con decisione la Vergine e la sua corona di santi allo spettatore, la soglia tra realtà e mondo virtuale costituita dalla cornice era destinata però ad acquistare un valore diverso e decisivo, mentre lo spazio illusionistico scompariva nell'oscurità misteriosa che avvolgeva il dogma propalato dalla tavola posta nello scomparto centrale della grande ancona, alta otto metri e più, e troneggiante nel presbiterio della chiesa tardo medievale⁵².

Come s'è detto, per la ricostruzione della struttura che doveva contenere e saldare insieme tutte le diverse parti dell'altare cesenate degli agostiniani si può far conto oggi solo sulle specifiche del contratto del 1513, che già

49. Ringrazio Francesco Benelli per averci suggerito questa possibilità.

50. Questo secondo ordine, che s'intravede nel disegno, manca totalmente nella pala (mentre nella parte inferiore di essa appaiono chiaramente le incisioni che hanno guidato il pennello).

51. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano latino 4424, f. 11r (il terzo capitello della fila a destra) e f. 14v (il terzo capitello della fila centrale).

52. Per notizie circa la chiesa degli agostiniani di Cesena si rimanda alla nota 21.

nel 1985 avevano condotto Anna Colombi Ferretti ad avanzare una sintetica proposta di visualizzazione⁵³. In quell'occasione la studiosa non mancava di
98 evidenziare le singolari dimensioni dell'*Annunciazione* in origine posta, per dirla con le parole del contratto, «nel fronte spicio», dunque sopra la pala. Il restauro ha infatti ricostruito, nonostante le trasformazioni settecentesche, l'originale formato rettangolare di quel pannello, che eguagliava in larghezza la dimensione della tavola sottostante: una soluzione decisamente peculiare nella pittura di primo Cinquecento, dove le cimase quadrangolari, già poco frequenti, sono raramente così allungate⁵⁴.

Questa caratteristica strutturale può tuttavia trovare una sua giustificazione qualora s'immagini che tale «fronte spicio» fosse inteso come attico figurato al di sopra di un fornice inquadrato dall'ordine, in sostanza immagi-
91 nando che l'ancona nel suo complesso fosse modellata sulla campata centrale di un arco di trionfo romano, un riferimento antiquario avvalorato anche dal termine colto di matrice latina impiegato nel documento per descriverlo⁵⁵. Una disposizione simile, sebbene relativa ad un progetto più tardo e di non
95 certa identificazione, si ritrova in un raro schizzo architettonico autografo di Girolamo oggi al Louvre, dove al di sopra di un'arcata, inquadrata da un ordine binato, si prolunga un attico stretto tra corte paraste, tra l'altro in maniera non dissimile da quanto si vede sullo sfondo del disegno della *Disputa*⁵⁶.

Anche in questa occasione Girolamo, ben prima di approdare a Roma, poté trovare a Firenze spunti per risolvere l'incorniciatura di un'opera la cui peculiare iconografia doveva sollecitarlo a escogitare innovative soluzioni comunicative, in ideale competizione con le grandi macchine d'altare lignee e antichizzanti realizzate – come già ricordato – in alcune tra le maggiori chiese della città⁵⁷. Oltre alla bottega di Baccio d'Agnolo, attiva nei citati casi di Santa Maria Novella e dell'Annunziata, andrà approfondito il ruolo di quella sangallesca nella realizzazione di tali manufatti, tema promettente e forse

53. Le vicende conservative dell'ancona sono ripercorse nel dettaglio in COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga...* cit. (nota 17), pp. 7-18, 77-100; la visualizzazione è a p. 92.

54. *Ivi*, p. 12 nota 7.

55. Sul versante adriatico, a sud di Cesena, era disponibile un modello antico di grande prestigio, l'arco di Traiano ad Ancona, caratterizzato da proporzioni molto sviluppate in altezza. L'ipotesi di visualizzazione dell'altare degli agostiniani che qui si presenta, realizzata da Diego Zangirolami, tiene conto delle misure dei singoli pannelli e delle dimensioni generali dell'ancona testimoniate dal contratto del 1513 citato alla nota 15.

56. Circa il disegno inv. 2708v del Louvre, datato 1525-1530 circa, e le sue possibili interpretazioni, vedi *supra*, alle note 40 e 45.

57. Si rimanda alla nota 26.

non ancora completamente chiarito malgrado gli studi, anche molto recenti⁵⁸; si può tuttavia rilevare come proprio Giuliano da Sangallo, nel cortile del palazzo di Bartolomeo Scala, avesse abilmente messo in serie l'idea dell'attico figurato – li ornato di rilievi a stucco – sopra le arcate, per colmare con la decorazione plastica la fascia di prospetto corrispondente all'altezza delle volte a copertura delle quattro braccia porticate⁵⁹. Un ulteriore modello Girolamo poteva trovarlo sin dal 1513 anche in pittura: si consideri, ad esempio, lo *Sposalizio della Vergine* che Franciabigio affrescò nel Chiostrino dei Voti, nel quale lo sfondo è chiuso da un portico a cinque luci che, abilmente modernizzando quello del capitolo dei Pazzi, si apre al centro con un'alta arcata coronata da uno scomparto decorato a finto rilievo con storie della Genesi. 96

Architetture dipinte e architetture reali, antiche e moderne, tra Urbino e Firenze dovettero quindi andare a costituire, nel corso del secondo decennio del Cinquecento, il fondamentale repertorio di idee e suggestioni col quale Girolamo si sarebbe messo sulla via per Roma.

58. Su questo tema ha tenuto un'interessante comunicazione Alexander Röstel, *Giuliano da Sangallo at the Innocenti*, durante la giornata di studi *Giuliano da Sangallo 1516-2016* a cura di D. Donetti, S. Frommel e A. Nova, tenutasi il 17-18 novembre 2016 presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, per la quale si rimanda alla pubblicazione degli atti. Alessandro Cecchi ha attribuito a Giuliano la cornice dell'*Annunciazione* botticelliana del Cestello, oggi agli Uffizi, riprendendo un suggerimento di Alison Luchs: A. CECCHI, *Botticelli*, Milano 2005, pp. 254-258. Si veda ora anche C. ELAM, *Giuliano da Sangallo architetto legnaiolo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam e F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 75-86.

59. Per palazzo Scala si rimanda a F. BORDONI, *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento a oggi*, in «Annali di architettura», XXIII, 2011, pp. 9-36.