



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



OPIFICIO DELLE
PIETRE DURE

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Direzione Generale Educazione e Ricerca

Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze

© Copyright 2017 by Edifir - Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze (Italia)
Tel. +39/055289639 – Fax +39/055289478
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

978-88-7970-839-5

Foto di copertina:

Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, 1480-1481, 244x240 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890 n. 1594, particolare dopo il restauro

Credits Fotografici

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi di Firenze: p. 186; Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: p. 113, 156, 165; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: pp. 53, 55, 155, 181; Complesso Monumentale della Pilotta: pp. 11, 129; Gabinetto Fotografico degli Uffizi di Firenze: pp. 34, 38, 41, 53, 56, 73, 75, 92, 96, 111, 119, 133, 141, 145, 183, 187; Gallerie dell'Accademia di Venezia: p. 99; Museo Nazionale del Bargello di Firenze: pp. 124, 125; Pinacoteca di Brera di Milano: p. 65; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze: p. 110; © 2017 by The Metropolitan Museum of Art of New York: pp. 128, 131; © 2017. Foto Scala, Firenze/ bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin (foto: Joerg P. Anders): p. 155; © National Galleries Scotland: pp. 76, 119; © RMN-Grand Palais (Institut de France)/René-Gabriel Ojéda: pp. 116, 117; /Agence Bulloz: p. 117; /Michèle Bellot: pp. 118, 140, 143, 152; /Gérard Blot: p. 102; © Rheinisches Bildarchiv Köln: p. 144; © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado: p. 97; © Royal Academy of Arts, London (foto Prudence Cuming Associates Ltd): p. 125; © Scala: pp. 65, 124, 127; © The Fitzwilliam Museum of Cambridge: p. 142; Archivi Alinari di Firenze: p. 182; Archivio dell'Abbazia di Montecassino: p. 165; Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/image Beaux-arts de Paris: p. 147; Biblioteca Apostolica Vaticana: p. 153; Biblioteca Nacional de España de Madrid: p. 165; Bibliothèque Nationale de France de Paris: p. 162; Comune di Padova – Assessorato alla Cultura: p. 112; Département des Arts graphiques de musée du Louvre de Paris: p. 36; Département des peintures de musée du Louvre de Paris: p. 93; Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto e Archivio dell'Opera di Santa Croce di Firenze (foto Antonio Quattrone): p. 112; Fine Arts Museums of San Francisco: p. 39; Fondazione Casa Buonarroti di Firenze: p. 131; Fondazione Horne di Firenze: pp. 53, 54; Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge: p. 163; Museo degli Innocenti di Firenze: p. 40; Museo del Cenacolo Vinciano di Milano: p. 75; Museo del Prado de Madrid: p. 37; National Gallery of Art of Washington D.C.: pp. 30, 31; Palazzo Medici Riccardi di Firenze: p. 29; Philadelphia Museum of Art: p. 43; Pinacoteca dei Musei Vaticani: pp. 90, 129; Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial: p. 155; Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017: pp. 100, 102; The Art Institute of Chicago: p. 42; The British Library Board/Archivi Alinari, Firenze: pp. 164, 166; The British Museum of London: pp. 144, 146; The John and Mable Ringling Museum of Art of Sarasota: p. 44; The National Gallery of London: p. 32; Trinity College Library of Cambridge: p. 164.

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore. Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

collana **Problemi di conservazione e restauro. 50**

Il restauro dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo.

La riscoperta di un capolavoro

a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini

edifir
EDIZIONI FIRENZE



VOLUME

Il presente volume è a cura di Marco Ciatti, Cecilia Frosinini
Cura delle immagini e impaginato: Roberto Bellucci
Collaborazione scientifica e ricerca iconografica: Daniela Smalzi,
con la collaborazione di Cristiana Massari
Collaborazione alla redazione: Francesca Martusciello
Revisione redazionale: Francesca Martusciello, Daniela Smalzi

RESTAURO

Il restauro fu promosso da Marco Ciatti, nel 2011, in accordo con Cristina Acidini, all'epoca soprintendente per la Soprintendenza Speciale per la città e il Polo Museale di Firenze.
Il restauro è stato compiuto dal Settore Dipinti mobili dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze
Soprintendente: Marco Ciatti
Direzione dei lavori: Marco Ciatti, Cecilia Frosinini
Direzione tecnica e restauro:
- per la superficie pittorica: Roberto Bellucci, Patrizia Riitano
- per il supporto ligneo: Ciro Castelli, Andrea Santacesaria, con la collaborazione di Alberto Dimuccio
Documentazione fotografica: Alfredo Aldrovandi, Roberto Bellucci, Fabrizio Cinotti, Giuseppe Zicarelli
Climatologia e conservazione preventiva: Roberto Boddi (fino al 2015), Sandra Cassi, Carlo Galliano Lalli, Monica Galeotti,
Ufficio tecnico e movimentazione: Filippo Lagna, Giancarlo Penza, Marco Vicarelli, con la collaborazione di Daniele Borsetti

Campagna diagnostica

Documentazione fotografica ad alta risoluzione: Roberto Bellucci, Fabrizio Cinotti
Documentazione fotografica RGB ad alta risoluzione: Centrica s.r.l.
Documentazione fotografica UV riflesso ad alta risoluzione: Halta-definizione s.r.l.
Indagini chimiche e spettrofotometria: Laboratorio Scientifico dell'O.P.D.: Andrea Cagnini, Carlo Galliano Lalli, Giancarlo Lanterna, con la collaborazione di Federica Innocenti
Riconoscimento delle fibre: Isetta Tosini
Radiografia X: Alfredo Aldrovandi, Ottavio Ciappi
Riflettografia Multi-NIR: Roberto Bellucci (O.P.D.), con apparecchiatura prototipale di INO-CNR: Istituto Nazionale di Ottica, Firenze
Misure di colorimetria: Marco Barucci, Raffaella Fontana, Enrico Pampaloni, Luca Pezzati, Marco Raffaelli, Jana Striova (INO-CNR, Firenze), con la collaborazione di Cristina Ciccu, Alice Dal Fovo, Vanessa Fontani e Andrea La Bella
Fluorescenza X: Claudio Seccaroni, con la collaborazione di Pietro Moiola (Ente per le Energie rinnovabili e l'Ambiente: ENEA-La Casaccia, Roma)
FT-IR a fibre ottiche: Brunetto G. Brunetti, Laura Cartechini, Alesia Daveri, Costanza Miliani, Francesca Rosi (Unità Mista di Ricerca LAB-DIA, Spoleto, SMAArt e CNR-ISTM, Perigia)
Rilievo 3D per la misurazione delle microdeformazioni: Massimiliano Pieraccini, con la collaborazione di Alessandro Spinetti (Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Ingegneria)
3D Scanning: Gianpaolo Palma, Paolo Pingi, Roberto Scopigno, Eliana Siotto (VisualComputing Lab, ISTI-CNR)
OCT (Optical Coherence Tomography): Magdalena Iwanicka, Marcin Sylwestrzak, Piotr Targowski (Università Copernico di Toruń, Polonia)
XRF scanning: Lisa Castelli, Pier Andrea Mandò, Anna Mazzinghi, Chiara Ruberto, Francesco Taccetti (Labec, INFN, Firenze)
Ricerca e analisi dattiloscopica: Gianpaolo Iuliano, Antonio Liuzzi, Eugenio Mazza (Reparto Carabinieri Investigazioni Scientifiche di Roma)

RINGRAZIAMENTI

Il restauro è stato reso possibile dal generoso contributo, dell'Associazione Amici degli Uffizi.

Ha collaborato al restauro del supporto la Getty Foundation con un grant attribuito all'Opificio delle Pietre Dure nell'ambito del progetto Panel Paintings Initiative.

Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, nell'ambito del progetto FOTONART, per il contributo che ha permesso lo sviluppo dello scanner XRF utilizzato per le indagini diagnostiche in questo lavoro e per aver sostenuto l'attività dell'O.P.D. nel 2017 assicurando la presenza di Roberto Bellucci.

L'attività di ricerca del Gruppo Beni Culturali dell'INO-CNR è stata in parte finanziata dalla Comunità Europea con il progetto IPERION CH (GA 654028).

Si ringraziano inoltre:

Associazione Amici degli Uffizi: Maria Vittoria Rimbotti Colonna, presidente; Manuel Guerra, vicepresidente
The Getty Foundation: Deborah Marrow, Director; Antoine Wilmering, Senior Program Officer; Cynthia Querio, Program Associate
Archivi Alinari di Firenze
Archivio Centrale dello Stato di Roma
Archivio di Stato di Firenze
Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi
Biblioteca degli Uffizi
Biblioteca Leonardiana di Vinci
Berenson Library di Villa I Tatti
C2RMF
Département des Arts graphiques del Louvre
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi

Carmen Bambach, Andrea Bayer, Paola Benigni, Barbara Berrie, Mario Bevilacqua, David A. Brown, Pierre Curie, Vincent Delieuvin, Louis Frank, Marco Frati, Louis Godart, Gretchen A. Hirschauer, Patricia Lurati, Maria Luisa Masetti, Eleonora Mazzocchi, Steven Ostrow, Giovanni Pagliarulo, Cinzia Pasquali, Simona Pasquinnucci, Monica Taddei, Elizabeth Walmsley

Si ringraziano per la fattiva collaborazione per le varie attività di supporto i seguenti uffici dell'Opificio delle Pietre Dure: Bruno Caiani, Andrea Fondelli dell'Ufficio Acquisti; Sandra Rossi, Fabio Bertelli, Susanna Pozzi, Angela Verdiani dell'Ufficio di Promozione Culturale; Anna Mieli, Stefania Giordano, Irene Foraboschi, Elena Nazzari, Rebecca Giulietti dell'Archivio Restauri; Sandro Pascarella, Gianna Concina, Marco Betti, Luca Salvi dell'Ufficio Contabilità

Un ringraziamento speciale a Elisabetta Bianco

Il testo *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished in Art* di Carmen C. Bambach è ripubblicato da *Unfinished: Thoughts Left Visible*, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 March–4 September 2016), edited by K. BAUM-A. BAYER-S. WAGSTAFF, New York, 2016, pp. 30–41, su cortese concessione del Metropolitan Museum of Art di New York.

Indice

Presentazioni

FRANCESCO SCOPPOLA, <i>direttore Generale Educazione e Ricerca</i>	7
MARCO CIATTI, <i>soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze</i>	15
EIKE D. SCHMIDT, <i>direttore delle Gallerie degli Uffizi</i>	17
MARIA VITTORIA RIMBOTTI COLONNA, <i>presidente dell'Associazione Amici degli Uffizi</i>	19

Studi storici

CECILIA FROSININI, <i>L'Adorazione dei Magi e i luoghi di Leonardo</i>	23
ELIANA CARRARA, <i>Spunti per una rilettura delle biografie leonardiane</i>	51
ROBERTO BELLUCCI, <i>L'Adorazione dei Magi e i tempi di Leonardo</i>	63
EMANUELA FERRETTI, <i>L'architettura nell'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci tra morfologia, fenomenologia e gerarchizzazione dello spazio: alcune considerazioni</i>	109
CARMEN C. BAMBACH, <i>Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art</i>	123
MARZIA FAIETTI, <i>Il divino e la Storia. Due disegni di Leonardo per l'Adorazione dei Magi</i>	139
EMANUELA FERRETTI, <i>Un arcipelago di simboli e memorie: tradizione e innovazione nel fondale architettonico dell'Adorazione dei Magi di Leonardo</i>	151
ROBERTA BARTOLI, <i>L'elefante al tempo dell'Adorazione dei Magi: un dettaglio tra mito, scienza e religione</i>	161

Conservazione e restauro

MARCO CIATTI, <i>Il restauro dell'Adorazione, tra "leggibilità" e metodo</i>	173
GABRIELLA INCERPI, <i>Note d'archivio: vernici, rinfrescature, rischiaramento del "Chiaroscuro" di Leonardo</i>	179
CIRO CASTELLI, ANDREA SANTACESARIA, <i>La struttura lignea dell'Adorazione. Vicende conservative e restauro di un supporto costruito "al risparmio"</i>	191
PATRIZIA RITANO, <i>L'Adorazione dei Magi: stato di conservazione e restauro</i>	203
APPENDICE. <i>Analisi non invasive e di laboratorio di supporto per la caratterizzazione dei materiali sovrapposti</i> a cura di BRUNETTO BRUNETTI, LAURA CARTECHINI, ALESSIA DAVERI, COSTANZA MILIANI, FRANCESCA ROSI,	221

Tavole	223
--------	-----

Indagini diagnostiche

CARLO GALLIANO LALLI, GIANCARLO LANTERNA, ISETTA TOSINI, DARYA ANDRASH, MARCO ERBETTI, FEDERICA INNOCENTI, <i>Le campagne diagnostiche eseguite dal Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure per lo studio dell'Adorazione dei Magi di Leonardo</i>	261
MARCO BARUCCI, ALICE DAL FOVO, RAFFAELLA FONTANA, ANDREA LA BELLA, ENRICO PAMPALONI, MARCO RAFFAELLI, JANA STRIOVA, <i>Indagini ottiche: misure colorimetriche per documentare il processo di pulitura e rilievo 3D ad alta risoluzione per lo studio della deformazione del supporto</i>	275

PAOLO PINGI, ELIANA SIOTTO, GIANPAOLO PALMA, ROBERTO SCOPIGNO, <i>Documentazione e analisi delle deformazioni del supporto ligneo e della superficie pittorica mediante rilievo 3D</i>	281
MAGDALENA IWANICKA, MARCIN SYLWESTRZAK, ANNA SZKULMOWSKA, PIOTR TARGOWSKI, <i>Pre-restoration condition of superficial layers of the Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci as seen by optical coherence tomography</i>	287
MASSIMILIANO PIERACCINI, ALESSANDRO SPINETTI, <i>Il rilievo 3D dell'Adorazione dei Magi di Leonardo</i>	295
PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI, <i>Indagini di fluorescenza X</i>	299
LISA CASTELLI, CAROLINE CZELUSNIAK, LORENZO GIUNTINI, PIER ANDREA MANDÒ, ANNA MAZZINGHI, LARA PALLA, CHIARA RUBERTO, FRANCESCO TACCETTI, <i>Analisi in Fluorescenza X a scansione</i>	307
ANTONIO LIUZZI, EUGENIO MAZZA, GIANPAOLO IULIANO, REPARTO INVESTIGAZIONI SCIENTIFICHE DI ROMA - SEZIONE "IMPRONTE" <i>Relazione tecnica dattiloscopia. Adorazione dei Magi</i>	313

Un arcipelago di simboli e memorie: tradizione e innovazione nel fondale architettonico dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo Emanuela Ferretti

Come si è potuto osservare nella riflessione che in questo volume è stata dedicata alla descrizione identificativa o, come si è voluta definire, "autoptica", dei singoli elementi che costituiscono il palinsesto architettonico delineato da Leonardo, nell'*Adorazione dei Magi* e, prima, nei due disegni preparatori del Louvre e degli Uffizi emergono chiaramente due nuclei, che sottintendono a loro volta una diade concettuale: il possente edificio in rovina e la capanna della Natività.

Una progressiva semplificazione della scena, una graduale astrazione del linguaggio – nella sintassi e nel vocabolario – e una sistematica distillazione dei segni connotano l'elaborazione dell'architettura *ficta*, dagli studi grafici preliminari al dipinto. Rimane, tuttavia, inevitabilmente aperto (e forse irrisolvibile) il quesito circa la rispondenza di ciò che vediamo nella tavola, rispetto alla definizione finale che le varie parti avrebbero potuto conseguire con il procedere del lavoro, a causa della oggettiva incompiutezza dell'opera, *status* quest'ultimo ben delineato negli studi compiuti dall'Opificio delle Pietre Dure in relazione all'ultimo restauro e grazie ad esso (tav. II).

Molto probabilmente, questo particolare processo di *reductio* che caratterizza l'iter della concezione del fondale architettonico è consentaneo al lavoro ideativo alla base della struttura compositiva – sia iconografica che iconologica – del dipinto dove, fra le varie componenti che ne arricchiscono la configurazione complessiva, è la natura (evocata dalle rocce, dalle montagne, dall'acqua e dagli alberi) ad acquisire gradualmente un ruolo di grande rilievo, sul piano simbolico come pure nella dimensione della organizzazione prospettica nel suo insieme. Sembra utile, dunque, cercare di delineare alcuni contenuti tratti alla base dell'assetto figurale e percettivo dell'opera per quanto pertiene l'architettura.

È già nel disegno del Louvre che si coglie la polarizzazione della scena su una combinazione molto precisa: da un lato, il maestoso edificio sulla destra, e dall'altro, lo straordinario complesso al centro, nel quale la capanna si "unisce" a una architettura classicheggiante, dando vita a una ibridazione materiale e concettuale di particolare

interesse. Una soluzione di questo tipo, infatti, è sì dialogante con opere di ambito botticelliano o filippinesco di poco precedenti o coeve – come si è avuto modo di sottolineare¹ – ma, allo stesso tempo, si distingue per una specifica originalità che sembra rinviare anche ad un'ulteriorità di senso.

La connessione fra architettura lignea e architettura litica potrebbe essere interpretata, infatti, come la restituzione visiva, o meglio la cristallizzazione sul foglio di carta, di una metamorfosi in atto, colta con grande efficacia da Leonardo proprio nel momento in cui si è realizzata. Davanti all'osservatore si materializzerebbe, secondo questa ipotesi interpretativa, la pietrificazione delle parti lignee della struttura a sostegno della copertura, quasi un fossile che sopravvive al passare del tempo e ai suoi rivolgimenti, come suggerirebbe l'abbondante vegetazione che caratterizza la struttura qualificata da elementi classicisti².

Potrebbe trattarsi, quindi, della rappresentazione di un ben noto *topos* vitruviano, particolarmente caro alla cultura umanistica, che si aggiungerebbe così ai contenuti che il disegno leonardiano condivide appieno con la versione più diffusa nella cultura iconografica coeva, qual è quella del rifugio della Sacra Famiglia alloggiato in un contesto di rovine: mi riferisco, infatti, al passaggio dalla capanna originaria, primigenia e "naturale" all'architettura costruttivamente definita, che è ritenuto espressione diretta e concreta dell'affermazione della civiltà. E questo tema si interseca con l'argomentazione dell'origine lignea dell'ordine architettonico³. Pare importante sottolineare, inoltre, che proprio questo passo del Secondo Libro del *De Architectura* di Vitruvio⁴ – opera riscoperta da Poggio Bracciolini nel 1414 (o nel 1416) ma nota, almeno in Italia, dal Medioevo – era già stato utilizzato in chiave letteraria da Giovanni Boccaccio nella sua *Genealogia degli Dei*⁵.

L'importanza del testo vitruviano nella Firenze del Quattrocento, anche presso gli artisti⁶, prima e dopo l'edizione a stampa di Sulpicio da Veroli (1486, o 1487-1488)⁷, è un aspetto della storia culturale della città ri-



1. Leonardo da Vinci, disegno preparatorio per l'*Adorazione dei Magi*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 1978r, particolare

nascimentale molto importante e, in particolar modo, per il contesto mediceo e laurenziano: l'inventario del 1495 ricorda ben tre codici di Vitruvio nella biblioteca che era stata del Magnifico e dei suoi avi⁸. Ancora andrà ricordato che presso la Bibliothèque National di Parigi si conserva un codice vitruviano postillato da Poliziano fra il 1480 e il 1489, forse quello che era conservato al tempo di Leonardo nella Biblioteca fiorentina di San Marco e dunque ben accessibile al *coté* mediceo: le postille dell'umanista si appuntano proprio sul Secondo Libro, nella parte dedicata alla scoperta del fuoco, ovvero immediatamente prima del passo sulla capanna originaria⁹. Lo stesso Poliziano, legatissimo a Lorenzo, darà alle stampe il testo di Vitruvio, insieme al *De Aequeductu* di Frontino (1496), oltre a lasciare ampie tracce di questo suo specifico interesse nella *Seconda Centuria*¹⁰.

Di particolare rilevanza, dunque, è il modo in cui Leonardo delinea l'elemento di passaggio e di congiunzione fra le due parti – fra l'edificio all'antica e la capanna – negli elementi strutturali della copertura: l'armatura lignea portante è costituita da terzere e correnti e da una sorta di capriata, dove le saette e il monaco sono resi graficamente come rami di un albero a "Y" (o, come scrive Vitruvio, «*furcis*»)¹¹. In questa specie di "catena" si potrebbe "leggere" la parte dove si compie la metamorfosi della trave/tronco ligneo in una trabeazione, descritta da Vitruvio nel passo sulla genesi di tale elemento, inquadrato nell'ambito della trattazione dell'ordine architettonico¹² (fig. 1). Appare, inoltre, importante sottolineare come la lettura che qui proponiamo non sia avulsa da dati concreti: infatti, ad una cronologia prossima, alla fine degli anni Novanta del Quattrocento, nella Milano di Ludovico il Moro (dove è presente, come è noto, Leonardo), la memoria dell'origine lignea dell'architettura secondo la lezione vitruviana troverà significativamente una ulteriore testimonianza nelle «colonne a tronconi», secondo la dizione datane dai documenti tardo quattrocenteschi¹³, o «a tronconi a uso d'alberi tagliati» – per

usare la definizione di Giorgio Vasari – nel chiostro dei canonici di Sant'Ambrogio, riconosciuta come opera di Bramante (1492-1494)¹⁴. La identificazione della metamorfosi da natura ad architettura è quindi a quella data diventata una tematica ricorrente e riconosciuta non soltanto in ambito filologico, ma che trova un'eco nella nomenclatura usata dai documenti contabili di cantiere, per diventare poi dal secolo successivo un tema iconograficamente centrale negli studi vitruviani¹⁵.

Il ruolo chiave della natura, che dal disegno del Louvre e dall'*Adorazione* vediamo appartenente ad una *forma mentis* leonardiana e che solo più tardi arriverà a permeare di sé la cultura artistica del Rinascimento maturo, sembra essere informato anche dalla funzione che alla natura si riconosce come matrice delle regole costruttive e formali dell'architettura, e delle sue componenti di base. La sintonia di Leonardo con la narrazione vitruviana dunque è innervata dal principio fondativo e archetipico del costruire secondo regole senza tempo che ritrovano la propria ragione d'essere nella natura, piuttosto che essere animata da una ricerca di aggettivazioni e ornamenti di carattere classicista. Nell'*Adorazione*, con maggior chiarezza e pregnanza, questa idea trova una sua concretizzazione e sottolineatura nella costruzione di un'edera rocciosa intorno alla Vergine col Bambino che rafforza la centralità del gruppo sacro, non solo come snodo di "contenuto", ma anche come centro compositivo della tavola, quasi un secondo *omphalos* dell'opera che si aggiunge al fuoco prospettico posto nell'albero. Ogni elemento, naturale e costruito, si rafforza nella propria identità e messaggio dal contrasto sapientemente messo in scena dall'artista con enfasi visiva di particolare forza espressiva.

L'interpretazione in chiave di compenetrazione tra natura e architettura della struttura al centro del disegno del Louvre, con la capanna che diviene struttura architettonica vera e propria, ci conduce a cercarne le origini concettuali nel contesto del Giardino di San Marco, ovvero

nella cerchia medicea e dei letterati che gravitavano intorno a Lorenzo¹⁶. A tal proposito si può inoltre, per inciso, richiamare l'episodio della prestigiosissima commissione per la pala della Signoria: il giovane Leonardo, il 10 gennaio 1478¹⁷, sostituisce Piero del Pollaiuolo a poca distanza dall'assegnazione della medesima opera al più anziano e affermato maestro, ricevendo anche parte del compenso in anticipo, mai restituito nonostante la mancata realizzazione del dipinto (è, infatti, ancora contabilizzato "in uscita", nel primo decennio del Cinquecento). L'episodio è ben noto, ma forse non si è ancora riflettuto abbastanza sul fatto che una tale evidenza si può spiegare solo se si riconosce dietro questo avvicendamento un intervento diretto del Magnifico. Se, infatti, si leggono i nomi della Signoria nell'ambito della quale matura la decisione di affidare il dipinto a Leonardo, si riconosceranno non solo personaggi di fede medicea – come è logico aspettarsi dopo la riforma del 1471 – ma alcuni degli accoliti di Lorenzo¹⁸.

Potrebbe così prendere corpo un altro tassello del complesso quadro, dai contorni ancora in parte sfumati, in cui si dipana il percorso del giovane artista a Firenze, negli anni precedenti il lungo soggiorno milanese, dove alcuni interessi si andranno a precisare e ampliare, fra cui anche quello per Vitruvio e Alberti. Sulla base delle riflessioni sopra articolate, era l'ambiente mediceo l'unico in cui Leonardo avrebbe potuto avvicinarsi a Vitruvio con questa complessità, con questa raffinata (e al contempo erudita) attenzione al rapporto natura-architettura.

Sempre nel disegno del Louvre si noterà, inoltre, che il costruito che contraddistingue il brano di edificio a cui si connette la capanna è un partito architettonico classicista particolarmente articolato, costituito dalla concatenazione di archi su pilastri e paraste trabeate, e si è già riflettuto anche sulla possibilità che si tratti di arcate cieche (ovvero con una chiusura della campata, arricchita da un particolare motivo decorativo costituito da una valva di conchiglia)¹⁹. Si tratta, in ogni modo, di un elemento di particolare complessità sintattica che la coeva pittura fiorentina aveva già proposto²⁰, sia pure non in modo continuativo; e che a Firenze nell'architettura reale si osserva nel vestibolo della sagrestia di Santo Spirito, nel piano nobile della facciata di Palazzo Cocchi Serristori in piazza Santa Croce e nel cortile del Palazzo del cancelliere Bartolomeo Scala (altro personaggio chiave della cerchia laurenziana)²¹, ovvero in architetture attribuite a Giuliano da Sangallo, l'architetto prediletto di Lorenzo il Magnifico²². Giuliano da Sangallo è stato anche uno degli artisti fiorentini che più di altri, insieme al Cronaca, poteva vantare una approfondita conoscenza dei monumenti della Roma antica e tardoantica, come attesta una corposa produzione di rilievi, studi e ricostruzioni di edifici classici presenti nel suo ampio *corpus* grafico²³ (fig. 2). Le tangenze fra alcuni versanti dell'operatività



2. Giuliano da Sangallo, *L'arco di Gaius*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, c. 25v

di Giuliano e Leonardo sono state più volte evidenziate dalla letteratura e sicuramente potranno essere oggetto di ulteriori approfondimenti²⁴.

Pertanto, il disegno del Louvre mostra come Leonardo proponga un sintagma dal valore icastico nell'ambito di una cultura edificatoria che, a quell'altezza cronologica²⁵, si impegna nell'ampliamento delle conoscenze di quello sfrangiato e indistinto palinsesto costituito – almeno fino all'innovativo e proto-archeologico approccio del secolo successivo²⁶ – dalle testimonianze dell'architettura antica, di cui si coglie e si apprezza la *varietas* espressiva piuttosto che il rigore compositivo e la magniloquente complessità spaziale.

In termini generali, tutto ciò va di pari passo con lo sviluppo del versante teorico, grazie anche alle imprese editoriali – quasi contemporanee – che di lì a poco si sarebbero concretizzate (e già in parte sopra richiamate): da un lato la prima edizione a stampa di Vitruvio nella Roma degli anni Ottanta del Quattrocento, dall'altra la *princeps* del *De Re Aedificatoria* di Alberti, nella Firenze



3. *Adorazione dei Magi*, particolare del Magio inginocchiato

del Magnifico (fine del 1485). Quest'ultima iniziativa, lunga e complessa, è promossa da Bernardo Alberti e un documento, scoperto da Mario Martelli oltre cinquant'anni fa, testimonia il coinvolgimento di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici²⁷. Il ruolo di questo personaggio, nella cerchia dei possibili patroni di Leonardo è ancora da mettere compiutamente in luce, ma certo è importante evocarlo; un suo ritratto ideale compare, infatti, nella redazione dell'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, del 1496 (fig. 7, p. 34); ma forse, data la puntuale ripresa della composizione di Leonardo operata da Filippino, si può pensare che anche nell'*Adorazione* interrotta trovi posto un primo ritratto ideale di Pierfrancesco, da riconoscersi nella figura del giovane Magio con i capelli lunghi inginocchiato sulla sinistra (fig. 3)²⁸.

Pierfrancesco de' Medici, forse, ebbe un ruolo nella *princeps* del *De Re Aedificatoria* più importante dello stesso Lorenzo il Magnifico, al quale Poliziano si rivolge nella lettera dedicatoria con cui si apre la prima edizione a stampa del trattato albertiano: essa, infatti, fu molto probabilmente composta per «assicurare con la propria autorità culturale [quella di Lorenzo] il consenso nei confronti dell'opera»²⁹, piuttosto che attestare un suo intervento diretto nella stampa del volume, come molto spesso sostenuto apoditticamente da parte della storiografia albertiana, pur in assenza di prove oggettive.

I contenuti evidenziati nel disegno del Louvre rivelano una sensibilità per l'espressività della sintassi classicista che non troverà riscontri altrettanto pregnanti nel *corpus* grafi-

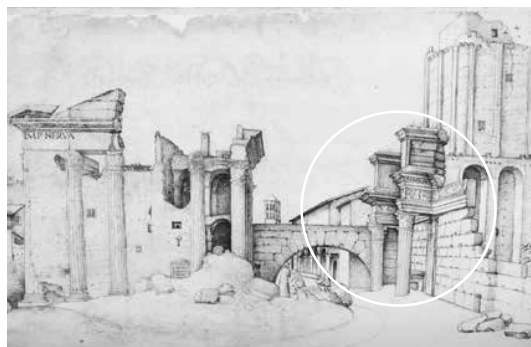
co di Leonardo dedicato all'architettura: egli, infatti, si mostra solo sporadicamente interessato al sistema dell'ordine architettonico e alle sue rigide regole sintattiche, mentre è ben nota l'attenzione che svilupperà per gli aspetti speculativi e filosofici – ma soprattutto di natura tecnica³⁰ – dell'opera di Vitruvio, testo che pure non compare nelle due liste dei suoi libri risalenti al periodo milanese³¹. Il celeberrimo disegno del cosiddetto "uomo vitruviano" della Galleria dell'Accademia di Venezia è in tal senso la più nota testimonianza di questo interesse, che alla luce di quanto osservato qui, sul disegno del Louvre e sull'*Adorazione*, sarà necessario ricollegare anche all'ambiente fiorentino, e quindi mediceo, come nuova ipotesi di ricerca; ovvero pensare a un'attenzione all'opera di Vitruvio che nasce in Leonardo ben prima del soggiorno milanese³².

Si è già avuto modo di commentare, nel disegno del Louvre, i caratteri del grande edificio in rovina sulla destra e i frammenti litici disseminati intorno ad esso, ad evocare un crollo, più che uno *status* di abbandono, legato al passare dei secoli. Il monumento è qualificato dalle scale a doppia rampa, perpendicolari al fronte (probabile citazione dal tempio di Claudio a Roma, ai piedi del Palatino) e dall'altare sacrificale esterno³³. Si tratta perciò di elementi che suggeriscono l'identificazione della grandiosa struttura con un tempio pagano, a indicare un motivo iconografico ben preciso alla base della delineazione del fondale architettonico, elemento che trova riscontro in un famoso passo della *Leggenda Aurea*, e diffusamente rappresentato nella pittura coeva di analogo soggetto³⁴. Jacopo da Varagine scrive nella parte dedicata alla Natività di Cristo:

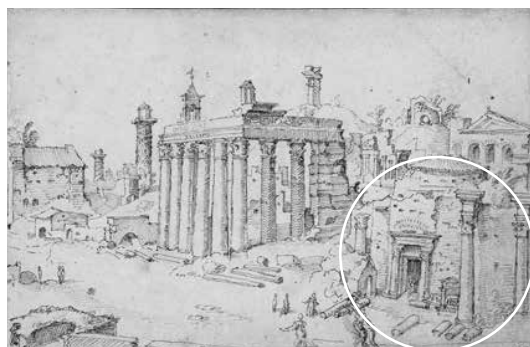
«La Verginità di Maria è testimoniata anche da questo miracolo che ci tramanda il papa Innocenzo III: durante i dodici anni in cui regnò la pace nel mondo dei Romani avevano costruito alla Pace un bellissimo tempio e vi avevano posto una statua di Romolo. Consultarono poi l'oracolo di Apollo per sapere quanto quello edificio sarebbe durato ed ebbero questa risposta: "Finché una vergine non genererà un figlio". Dunque durerà in eterno, conclusero i Romani, ritenendo impossibile questo avvenimento e sull'entrata del tempio scrissero tali parole: "tempio della pace eterna". Ma la notte in cui la Beata Vergine partorì, l'edificio rovinò dalle fondamenta; più tardi nello stesso luogo fu costruita la chiesa di Santa Maria Nuova»³⁵.

Il tempio della Pace nella cultura rinascimentale era identificato con i resti della basilica di Massenzio (nota anche come basilica di Costantino), monumento contiguo all'area dei Fori imperiali e molto documentato nei disegni e nei taccuini fra Quattrocento e Cinquecento, anche con interpretazioni ricostruttive frutto di integrazioni più o meno fantasiose³⁶.

Dell'identificazione dei lacerti della grande basilica con l'edificio ricordato nella *Leggenda Aurea* dà conto anche Giovanni Rucellai nel suo *Zibaldone quaresimale*: «Templum



4. Anonimo della fine del XV secolo, *Veduta del Foro di Nerva con Le colonnacce*, Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, C. 28-II-12, c. 57v

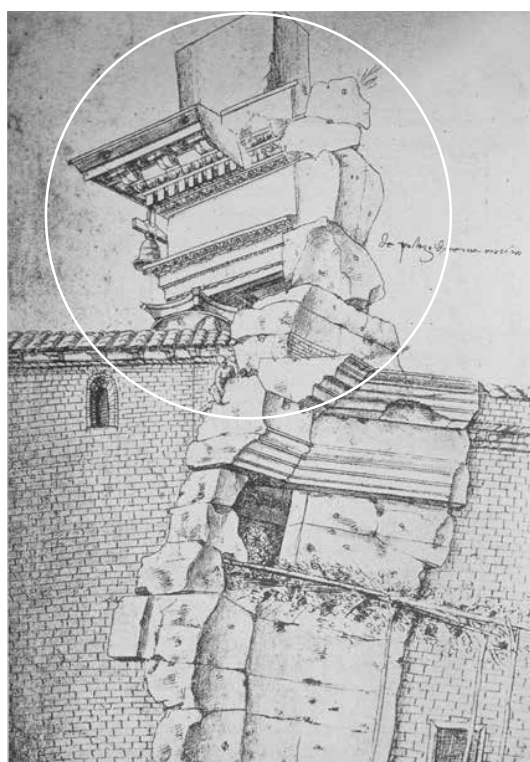


5. Marten van Heemskerck, *Veduta del Foro Romano dalle pendici del Palatino*, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 79D2, c. 6r

pacis che si dice un tempio di Idoli et che i Romani dicevano ch'egli aveva a durare insino che una vergine partorisce et che apunto cascò et rovinò la notte che naque Nostro Signore Gesù Cristo et ancora v'è in piè una colonna di marmo achalanata che gira braccia XII la groseza»³⁷. Si può aggiungere, inoltre, che nei memorabili allestimenti per le feste di San Giovanni del 1454, fra gli "edifici", ovvero le scenografie realizzate per l'occasione, secondo una cronaca coeva, l'undicesima rappresentava il «Templum Pacis, con l'edifizio della Natività per farvi la sua rappresentazione»³⁸.

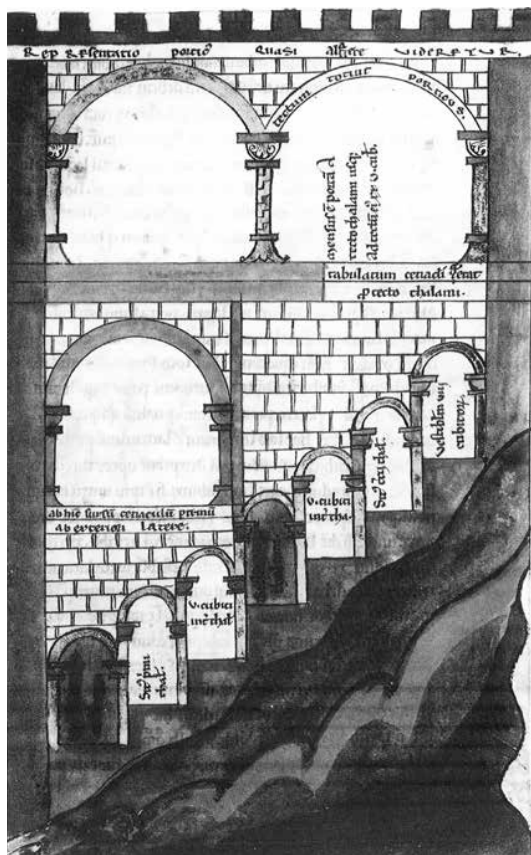
Siamo pertanto di fronte a una serie di elementi che definiscono l'ambientazione di questo primo pensiero compositivo nel contesto della Roma imperiale, in piena consonanza con dipinti coevi (e non solo, come si è appena detto) che si riferiscono alla medesima fonte letteraria. La modalità e le forme scelte per restituire figurativamente in modo plausibile una tale cornice, tuttavia, mostrano caratteri di grande originalità, e attestano la vicinanza di Leonardo a una cultura antiquaria di altissimo livello, ancora una volta plausibilmente quella esperibile nel Giardino di San Marco, grazie al confronto con artisti e intellettuali di formazione e cultura alquanto diversificate.

Il disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi è dominato dalla grande struttura templare, ora posta sulla parte opposta del foglio. Non è più presente l'altare e mancano le aggettivazioni classiciste³⁹, ma a rafforzare l'ipotesi che la scena si riferisca alla Roma antica, sconvolta dall'evento della nascita del Salvatore secondo la sopra ricordata narrazione di Jacopo da Varagine, si osserva ora sulla destra un frammento di architettura, che potrebbe essere riconosciuto come una citazione di elementi presenti nell'area del Foro di Nerva (detto anche *Transitorio*), noti fin dal Medioevo e rilevati più precisamente dalla metà del Quattrocento⁴⁰. In particolare la macro-morfologia dell'elemento, nella parte della trabeazione che si presenta come "corpo" autonomo sopra il piedritto, ricorda analoghi costrutti che ne caratterizzavano il muro perimetrale, come le famose *Colonnacce* (fig. 4), o altri meno noti perché

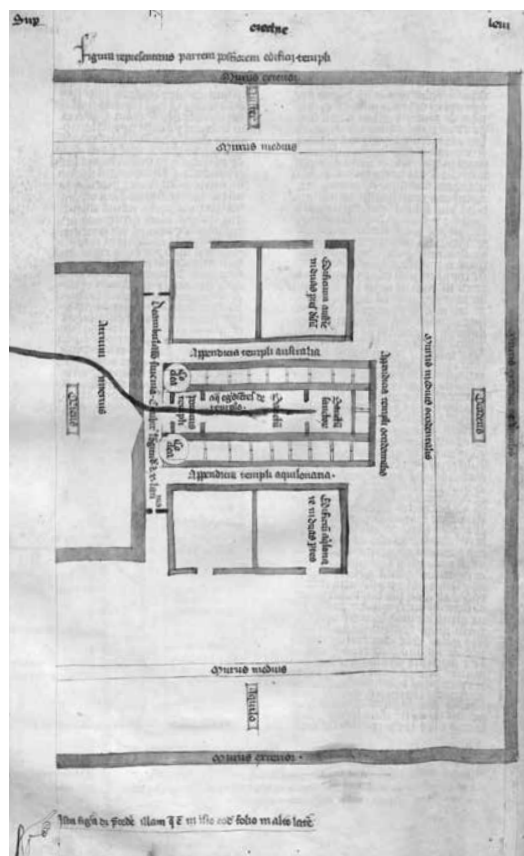


6. Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, *Veduta del frammento di Spolia Christi*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice II, 1, 49, c. 50v

precocemente distrutti⁴¹ (fig. 5). Una conformazione non molto diversa – in termini di assetto complessivo e sequenza delle modanature – caratterizzava anche il frammento noto come *Spolia Christi* nel lato meridionale del vicino Foro di Traiano (fig. 6)⁴². In entrambi i casi, si tratta di strutture molto studiate e rilevate nel Rinascimento: da Francesco di Giorgio a Giuliano da Sangallo, da Simone del Pollaiuolo a Bernardo della Volpaia⁴³. A proposito delle *Spolia Christi* si ricorda che il Cronaca sceglierà questo elemento come modello per il cornicione di Palazzo Strozzi a Firenze, e lo stesso



7. Riccardo da San Vittore, *Visionem Ezechielis* (XII sec.)



8. Pianta del tempio di Gerusalemme nella visione di Ezechiele (XIV sec.), da Niccolò de Lyra, *Postillae in Vetus et Novum Testamentum*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.6 dex.7, c. 89v

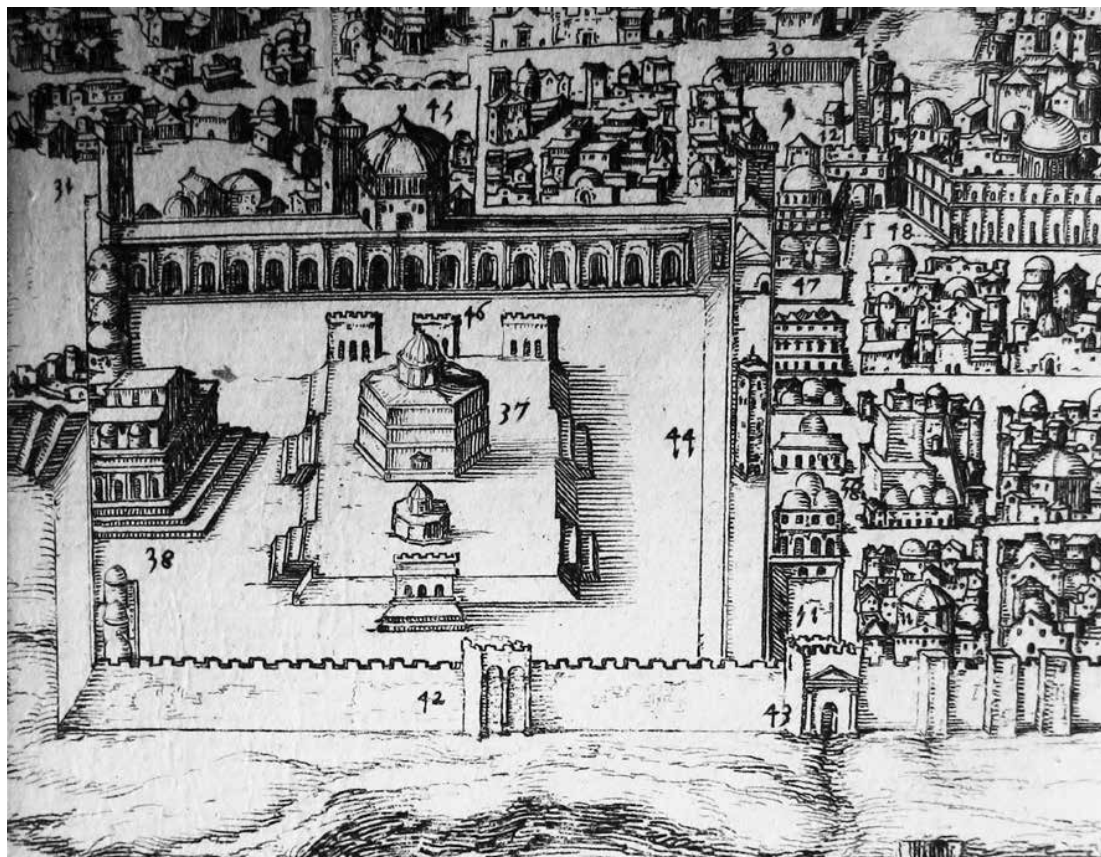
farà nel 1547 – dopo averlo studiato graficamente – anche Michelangelo, nel coronamento del fronte di Palazzo Farnese a Roma ⁴⁴.

Nell'assetto del fondale architettonico del dipinto solo alcuni elementi rimangono costanti rispetto agli studi preliminari del Louvre e del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, a suggerire un possibile cambiamento in senso iconografico di tale "scenografia" che naturalmente modifica la percezione iconologica dell'intero dipinto.

Il restauro recente ha messo in luce alcuni particolari significativi che costringono ad allargare la riflessione sull'orizzonte culturale di riferimento. Di grande rilievo, infatti, sono le due possenti colonne che si innalzano dietro le rampe di scale. Di una di queste adesso si possono osservare i dettagli del capitello: oltre all'abaco falcato, tipico dell'ordine corinzio, si riconosce un giro di palmette, calligraficamente delineate, a decorare la tazza. La presenza di questo tipo di ornamento, insieme all'imponenza del fusto (e al fatto che le colonne siano proprio due), suggerisce una relazione col complesso sacro gerosolimitano ⁴⁵. In

vari luoghi della Bibbia si fa riferimento alla conformazione del mitico tempio di Gerusalemme, con riferimenti puntuali anche ai caratteri ornamentali della struttura fra cui, appunto, la presenza di decorazioni a palmette ⁴⁶. Si è già osservato che nella tradizione medioevale il tempio di Salomone veniva qualificato dalla presenza di ampie scale, con l'importante esempio giottesco degli Scrovegni che cristallizza un'immagine della sacra struttura con rampe perpendicolari al fronte, come nell'*Adorazione* di Leonardo ⁴⁷. Imponenti terrazzamenti sostenuti da sostruzioni, ampi porticati e, in termini generali, il contrasto fra l'austerità dell'esterno e la ricchezza dell'interno degli edifici del complesso salomonico – anche nel tempio ideale descritto da Ezechiele nella sua "visione" – erano caratteri del grandioso complesso tramandati dalla Bibbia e così valorizzati nelle immagini che accompagnavano il testo sacro, fin dal Medioevo ⁴⁸ (figg. 7-8).

Fra le fonti classiche e tardo antiche che danno conto del grandioso edificio, irrimediabilmente perduto nella sua antica configurazione a causa delle ripetute devasta-



9. Bernardino Amico, *Trattato delle piante, e immagini de' sagri edificj di Terra Santa*, Roma, 1619, tavola 44, particolare

zioni, si distingue per ricchezza di informazioni l'opera di Giuseppe Flavio (37-100 d.C.), ben nota nel Rinascimento; a queste si affiancavano le descrizioni di viaggiatori e pellegrini, fra le quali di particolare rilievo – in forza della sua datazione (1474) e del contesto culturale cui appartiene il suo estensore, frate presso il convento di San Marco a Firenze – appare quella di Alessandro Rinuccini⁴⁹. Giuseppe Flavio, inoltre, è una delle fonti di Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria*, dove il tempio di Gerusalemme è citato più volte per la sua esemplarità in termini di monumentalità e magnificenza⁵⁰. E a tal proposito sembra importante ricordare un brano in cui si fa un preciso riferimento all'esistenza di strutture su più livelli, destinate al passaggio dei notabili, assimilabili a passaggi porticati. Scrive dunque Alberti:

«Narra Aristote che in Gerusalemme vi erano dei passaggi di squisita fattura e in posizione elevata per farvi transitare i capi e i maggiorenti nel modo più degno ma soprattutto perché coloro che portavano oggetti di culto non avessero impuri contatti con i profani»⁵¹.

Sembra dunque plausibile riconoscere nell'edificio diruto rappresentato da Leonardo i resti del tempio di

Salomone, evocato attraverso alcuni icastici elementi: le scale; i portici/sostruzioni; le colonne e il capitello decorato con palmette. Secondo la linea interpretativa tracciata da Richard Krautheimer, infatti, richiamare un monumento attraverso alcune parti, alcune aggettivazioni (come pure grazie a rapporti dimensionali, schemi planimetrici o partiti di facciata che semplificano, anche selezionando, i caratteri dell'*exemplum*) e rendere così vivo e presente il modello attraverso il *medium* dell'arte e dell'architettura, è una prassi che segna la cultura occidentale, a definire uno specifico concetto di "copia"⁵². Il tema, sviluppato da Krautheimer per il Santo Sepolcro di Gerusalemme, potrebbe essere allargato anche al tempio di Salomone⁵³. Del resto proprio la cappella Rucellai del Santo Sepolcro in San Pancrazio (1467) – sapiente e armonica sintesi di elementi del romanico fiorentino, del nuovo linguaggio rinascimentale e del modello gerosolimitano⁵⁴ – rappresenta un significativo tassello del complesso quadro che circoscrive il legame costruito da Firenze, fin dal Medioevo (al pari di altre città italiane), con la Gerusalemme celeste e la Gerusalemme terrena e i suoi monumenti.

Il ponte che Firenze aveva gettato nei secoli precedenti si rafforza nel corso del Quattrocento e conosce ulteriori e precisi esiti nella stagione savonaroliana⁵⁵. Sembra opportuno sottolineare che – in uno degli allestimenti della Festa dei Magi svoltasi in una data imprecisata fra il 1466 e il 1469 e organizzata dalla Confraternita dei Magi (consesso che dagli anni Quaranta del Quattrocento fu espressione del potere medico) – «the whole Florence was the 'image' of Jerusalem»⁵⁶.

L'analisi del fondale architettonico dell'Adorazione e dei suoi caratteri, specifici e originali, indica dunque un ulteriore possibile contesto iconologico, per altra via già evidenziato dalla letteratura⁵⁷, e diverso rispetto a quello adombrato dal disegno del Louvre (avvicinabile, come si è detto sopra, alla *Leggenda Aurea*).

Sono numerosi i passi del Vecchio e del Nuovo Testamento che trattano della distruzione del tempio di Gerusalemme (o dello stesso tempio in rovina) in relazione alla messianicità di Cristo⁵⁸. Un orizzonte tematico parimente plausibile è quello dell'*Apocalisse* di Giovanni, dove si legge che nella «nuova Gerusalemme», non esiste più il tempio di Salomone perché «il Signore Dio, l'Onnipotente, insieme all'Agnello, è il suo tempio» (Ap. XXI, 22) e la diade dell'edificio in rovina e l'epifania di Gesù potrebbe forse adombrare anche un tale concetto.

L'individuazione puntuale, e la conseguente contestualizzazione, del tema legato alla presenza delle rovine del tempio gerosolimitano nel dipinto di Leonardo da Vinci, insieme all'adorazione dei tre saggi e della piccola folla intorno a loro e a tutti gli altri elementi che punteggiano la scena, tuttavia, deve essere demandata a ulteriori future ricerche. In una prospettiva fortemente interdisciplinare deve essere messa a fuoco una serie di aspetti finora rimasti ai margini del dibattito

storiografico, in primis l'ambiente religioso e culturale dei padri agostiniani di San Donato a Scopeto e dunque il loro ruolo nella definizione del programma iconografico, al pari della parte avuta nell'intera vicenda dai Medici (anche se non in veste di committenti diretti) e da possibili altri personaggi della loro cerchia. Lo stesso approccio dovrebbe guidare una ricognizione sulla fortuna che il tempio di Gerusalemme e la sua immagine ideale e idealizzata ha avuto nella cultura artistica contemporanea al dipinto per San Donato a Scopeto e sulle forme con cui esso viene restituito. Non sfuggirà, per esempio, che l'edificio sacro è protagonista negli affreschi quattrocenteschi della Cappella Sistina, essa stessa forse costruttivamente esemplata sul modello biblico per volontà di papa Sisto IV⁵⁹. Se nella *Consegna delle chiavi*, il tempio assume la forma di un edificio a pianta centrale (sulla base della configurazione della moschea della "Cupola della Roccia", costruita dagli arabi al centro della grande piazza del tempio di Gerusalemme)⁶⁰, nell'episodio delle *Tentazioni di Cristo*, di Sandro Botticelli, l'architettura al centro dell'affresco – identificata da una parte della storiografia come un'immagine del tempio di Salomone – mostra nel registro inferiore della facciata il tema della sequenza di arcate, qualificate dalla concatenazione dell'ordine architettonico, come nel disegno leonardiano del Louvre (in un complesso gioco di specchi, di sovrapposizioni e di contaminazioni, interne ed esterne alle opere stesse). E come poteva apparire un'altra struttura presente nell'area del distrutto tempio che Bernardino Amico – oltre un secolo dopo, ma sulla base di una consolidata iconografia⁶¹ – disegna al confine della spianata, indicandola come «Tempio dove fu presentata la Madonna» (fig. 9). Si tratta di un tema di grande respiro e che potrà sicuramente trovare nuove occasioni di approfondimento e nuove prospettive di ricerca.

¹ Si veda in questo volume il contributo di chi scrive *L'architettura nell'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci tra morfologia, fenomenologia e gerarchizzazione dello spazio: alcune considerazioni*, con la relativa bibliografia.

² Questo tema è già stato sommariamente evidenziato, e non contestualizzato, né filologicamente analizzato, in A. NAGEL-Ch. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, 2010, p. 305. Gli studiosi ritengono che il processo sia inverso rispetto a quello descritto da Vitruvio, ovvero che Leonardo raffiguri paradossalmente il passaggio dalla pietra al legno. Non concordo con questa interpretazione, e propongo altre nuove e autonome osservazioni (tracciando un possibile quadro di riferimento), come si può leggere nel presente saggio e nelle note che lo corredano.

³ VITRUVIO, *De Architectura*, II, I, 7-8; e *ivi*, IV, II. Si veda, J. RYKWERF, *On Adam's House in Paradise: the Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Cambridge, 1981, p. 183; S. ROMANO, *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'architettura*, Palermo, 1987, pp. 103-122; 183-191.

⁴ VITRUVIO, II, I, 2-4.

⁵ E. PANOFKY, *The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo*, in «Journal of the Warburg Institute», I (1937), 1, pp. 12-30: 16.

⁶ G. SCAGLIA, *A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone*, in «Transactions of the American Society Philosophical Society», LXIX (1979), pp. 1-30.

⁷ La datazione più diffusa, 1486, è stata portata al 1487-1488 da Enzo Bentivoglio sulla base di considerazioni relative all'ambiente culturale del cardinal Riario in cui l'impresa editoriale prende corpo: E. BENTIVOGLIO, *Per la conoscenza del palazzo della Cancelleria: la personalità e l'ambiente culturale del cardinale Raffaele Sansoni Riario*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20 (1992), 1, pp. 367-374: p. 369 nota 36.

⁸ G. MOROLLI, *Fortuna di Vitruvio*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile-26 luglio 1992), a cura di G. MOROLLI-C. ACIDINI LUCHINAT-L. MARCHETTI, Milano, 1992, pp. 194-196.

⁹ V. JÜRÉN, *Politien et Vitruve (Note sur le ms. lat. 7382 de la Bibliothèque Nationale)*, in «Rinascimento», XVIII (1978), pp. 285-292: 292.

¹⁰ JÜRÉN, *Politien ... cit.*; J.M. MANDOSIO, *Filosofia, arti e scienze: l'enciclopedismo di Angelo Poliziano*, in *Poliziano nel suo tempo*, atti del convegno (Chianciano, Montepulciano, 18-21 luglio 1994), a cura di L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Firenze, 1996, pp. 135-164; R. NANNI, *La tecnica nel Panepistemon di Angelo Poliziano: Mechanica e Artes sellulariae*, in «Physis», n.s., XLIV (2007), 2, pp. 349-376. Nel manoscritto della (incompiuta) *Centuria secunda*, sono contenute alcune carte, circoscritte dal titolo *Aquae vitruvianae*: V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, 1983, pp. 208, 218-219.

¹¹ VITRUVIO, II, I, 3.

¹² VITRUVIO, IV, I, 2-4: P. GROS, *Commento*, in VITRUVIO, *De architectura*, Torino, 1997, vol. I, p. 442 nota 82.

¹³ C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura nel Rinascimento e Barocco*, Milano, 1940, vol. I, p. 44. La citazione è da Vasari, che le attribuisce a Bramantino: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [...] di nuovo ampliate [Firenze 1568], in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, 9 voll., Firenze, 1878-1885, ristampa anastatica Firenze, 1906, vol. VI, p. 512.

¹⁴ Christoph Frommel legge diversamente la presenza di questa soluzione nella vocazione chiostro-giardino del sito, ovvero ritiene che sia da collegarsi al passo del *De Re Aedificatoria* (IX, 1), dove Alberti suggerisce l'impiego di questo tipo di colonna nelle strutture connesse ai giardini, per le loro precipue valenze naturalistiche: C.L. FROMMEL, *Chiostrì di S. Ambrogio e il corte della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in «Arte Lombarda», LXXIX (1986), 4, pp. 9-18: 10; da ultimo R. SCHOFIELD, *Bramante, Giuliano, Leonardo e i chiostrì di Sant'Ambrogio*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. BELLUZZI-C. ELAM-F.P. FIORE, Milano, 2017, pp. 359-371.

¹⁵ G. MOROLI, *Raffaello e Vitruvio: un'ultima amnesia della 'fortuna'*, in «Quasar», 6-7 (1991-1992), pp. 31-50: 40-41.

¹⁶ Si veda in questo volume il saggio di Eliana Carrara con bibliografia.

¹⁷ L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, docc. nn. 10-11 (ASFI, *Deliberazioni dei Signori e Collegi*, 1477-1478, c. 4r-v e 26r-v). Vanna Arrighi ha già ipotizzato un intervento di Lorenzo il Magnifico in questo avviandamento fra i due artisti: V. ARRIGHI-A. BELLINAZZI, *Scheda III.14, in Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, catalogo della mostra (Firenze, 19 ottobre 2005-28 gennaio 2006), a cura di V. ARRIGHI-A. BELLINAZZI-E. VILLATA, Firenze, 2005, p. 127.

¹⁸ Si trascrivono qui, per la prima volta, i nomi dei componenti la Signoria nel primo trimestre del 1478: ASF, *Signori e collegi, Deliberazioni in forza di ordinaria autorità*, 94, c. 1 [vecchia numerazione - Primo gennaio 1477 sf] «Signori [Quartiere Santo Spirito] Laurentio domini Antonii domini Laurentii de Ridulfsi/Francesco Antonii Tomasii Francesci de A de Antonio// [Quartiere Santa Croce] Alessandro Francisci Sandri fornaciario// Salvi Bertoli Matthei Ghaligario [Quartiere di Santa Maria Novella]// Iacopo Dini domini Ghucci Dini de Ghuccis// Mariotto Marci de Bernardi aromatario alla Palla// [Quartiere di San Giovanni] // Conte Bartolomei Guidacci de Pecoris// Apollonio Johannis Iacopi (cancellato Francisci) domini Nicholai de Baldovinisi// Berlinghiero Francisci Francisci de Berlinghieris vexillifero iustitie quartiere S. †».

¹⁹ Si veda, in questo volume, il contributo di chi scrive *L'architettura nell'Adorazione dei Magi ... cit.*

²⁰ Si può ricordare, per esempio, la tavola, attribuita a Sandro Botticelli o Filippino (ancora nella bottega botticelliana), di *Ester e Marco deo davanti al palazzo reale*, Louvre, inv. R.F.1972.13: P. ZAMBRANO, *Storie a figure piccole. Filippino Lippi e la narrazione di storie*, in P. ZAMBRANO-J.K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano, 2004, pp. 141-179: 149.

²¹ L. PELLECCIA, *The Patron's Role in the Production of Architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in «Renaissance quarterly», XLII (1989), pp. 258-291; R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, 2003, pp. 353-354.

²² R. PACCIANI, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. FIORE, Milano, 1998, pp. 330-373; S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, 2014. A questi edifici, si

può aggiungere anche il prospetto interno della chiesa di San Salvatore al Monte (PACCIANI, *Firenze ... cit.*, pp. 360-361), opera di Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, già in stretta connessione con lo stesso Giuliano: R. PACCIANI, *Giuliano da Sangallo e Cronaca: incarichi complementari, carriere divergenti*, in *Giuliano da Sangallo ... cit.*, pp. 141-150.

²³ Si veda da ultimo, *Giuliano da Sangallo: i disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto), a cura di D. DONETTI-M. FAIETTI-S. FROMMEL, Firenze, 2017.

²⁴ Si è già citato in questo volume, il contributo di S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci: Cross-Pollination or Parallels?*, in *Illuminating Leonardo. A festschrift for Carlo Pedretti Celebrating his 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, edited by C. MOFFATT-S. TAGLIAAGAMBA, Leiden-Boston, 2016, vol. I, pp. 85-99: 85-87.

²⁵ N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana, L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della Religiosità*, I. 3, Torino, 1979, pp. 5-68: 22-24; H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988.

²⁶ F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassarre da Castiglione e la Lettera a Leone X*, San Giorgio di Piano, 2003.

²⁷ M. MARTELLI, *Studi laurenziani*, Firenze, 1965, p. 191, nota 52. Per le vicende della stampa dell'opera albertiana, si veda: L. BÖRINGER, *Leon Battista in tipografia: le stampe del Quattrocento*, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, atti del convegno (Arezzo, 24-26 giugno 2004), a cura di R. CARDINI-M. REGOLIOSI, Firenze, 2007, pp. 621-630: 624-625. Si veda, inoltre, G. ORLANDI, *Le prime fasi nella diffusione del Trattato architettonico albertiano*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 10 settembre-11 dicembre 1994), a cura di J. RYKERT-A. ENGEL, Milano, 1994, pp. 98-105.

²⁸ La presenza di Pierfrancesco de' Medici e dei figli Lorenzo e Giovanni nella pala dell'Adorazione di Filippino Lippi è ricordata da Vasari ed è commentata in A. CECCHI, *Una predella e altri contributi per l'Adorazione dei Magi di Filippino*, in *I pittori della Brancacci agli Uffizi*, Firenze, 1988, pp. 59-72; nell'articolo si ipotizza la raffigurazione dei ritratti dei Medici in funzione del nuovo ruolo che il ramo cadetto della famiglia avrebbe avuto a Firenze in seguito al cambio del regime politico della città, dopo il 1494, alla stregua di omaggio. Più recentemente, l'identificazione è stata ripresa e precisata da J.K. NELSON, *L'astrologo e il suo astrolabio: l'Adorazione dei Magi di Filippino Lippi del 1496*, in *Il cosmo magico di Leonardo. L'Adorazione dei Magi restaurata*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo-24 settembre 2017), a cura di E.D. SCHMIDT-M. CIATTI-D. PARENTI, Firenze, 2017, pp. 75-91. Se volessimo sostenere il coinvolgimento nella commissione o un riferimento morale a questi Medici potremmo anche ipotizzare la presenza di loro ritratti già nella tavola di Leonardo, come suggerirebbe una certa somiglianza fra il vecchio sulla sinistra (che Natali aveva identificato come Isaia) e il personaggio con l'astrolabio della pala filippinesca, ritenuto da Cecchi e Nelson Pierfrancesco di Lorenzo de' Medici. In un tale contesto, dunque, l'esistenza di un possibile legame fra

Leonardo e il ramo cadetto dei Medici è un tema necessario di ulteriori approfondimenti; tuttavia, per il secondo soggiorno fiorentino dell'artista, da notazioni presenti nel Codice Atlantico e nel Codice Arundel messe in luce da Carlo Vecce, risulta che Leonardo ha avuto fra le mani una grammatica latina di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, chiara attestazione di una connessione fra i due personaggi. Nella prospettiva di una rivalutazione del ricordo dell'Anonimo Gaddiano, e dunque della presenza di Leonardo nel Giardino di San Marco, si tratta di una evidenza che apre all'ipotesi di ulteriori relazioni fra l'artista e i Medici di Lorenzo minor risalenti agli anni immediatamente precedenti la partenza per Milano: C. VECCE, «*Liberia di Sancto Marco*», in «Achademia Leonardi Vinci», V (1992), pp. 122-125: 124.

²⁹ C. BIANCA, *Le dediche a Lorenzo de' Medici nell'editoria fiorentina*, in *Laurentia Laurus per Mario Martelli*, a cura di F. BAUSI-V. FERA, Messina, 2004, pp. 51-89: 57.

³⁰ F.P. DI TEODORO, *Le "rotture de' muri": cause, rimedi, prevenzione*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV (1991), pp. 158-170: 164-167.

³¹ R. DESCENDRE, *La biblioteca di Leonardo*, in S. LUZZATTO-G. PEDULLÀ, *Atlante della letteratura italiana*, Torino, 2010, vol. I, pp. 592-595.

³² Si veda, nella vastissima bibliografia, *Leonardo: l'Uomo Vitruviano fra arte e scienza*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. PERISSA TORRINI, Venezia, 2009.

³³ L'identificazione del modello antico, che sorreggeva vicino al Colosseo, si deve a Howard Burns (1995); si vedano in questo volume inoltre le ulteriori considerazioni nel mio contributo *L'architettura nell'Adorazione dei Magi ... cit.* Si può aggiungere che Vasari, nella *Vita* di Giuliano da Maiano, ricorda che nella prima metà degli anni Sessanta del Quattrocento (cioè negli anni immediatamente precedenti il viaggio romano di Lorenzo il Magnifico con Alberti e Bernardo Rucellai, datato come è noto 1471), proprio in quell'area vennero cavati i travertini utilizzati nella costruzione cosiddetta Loggia delle Benedizioni (struttura demolita con la costruzione del nuovo San Pietro bramantesco), a documentare una nuova fortuna del monumento nel secondo Quattrocento (VASARI, *Le Vite ... cit.*, vol. II, p. 473).

³⁴ A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana. II. I Generi e i temi ritrovati*, a cura di S. SETTIS, Torino, 1985, pp. 281-352: 290-291, 314.

³⁵ Si cita dall'edizione JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, a cura di C. LISI, Firenze, 1952, p. 50.

³⁶ M. SCHICH, *Terme e basilica di Massenzio*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F.P. FIORE, Milano, 2005, pp. 274-281.

³⁷ GIOVANNI DI PAGOLO RUCELLAÏ, *Zibaldone*, a cura di G. BATTISTA, Firenze, 2013, p. 126. Il figlio di Giovanni, Bernardo, nel 1471 aveva accompagnato Lorenzo il Magnifico (suo cognato) a Roma in compagnia di Leon Battista Alberti, come si desume da un documento ben noto alla storiografia e pubblicato

in BERNARDO RUCELLAI, *Liber de urbe Roma*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano, 1725, II, coll. 830-840. Bernardo sul principio del secondo decennio del Cinquecento commissionerà a Leonardo un orologio ad acqua: C. PEDRETTI, *La macchina idraulica costruita da Leonardo per conto di Bernardo Rucellai e i primi contatori ad acqua*, in «Raccolta Vinciana», XVII (1954), pp. 177-215.

³⁸ R. HATFIELD, *The Compagnia de' Magi*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII (1970), pp. 107-161: 114, nota 40.

³⁹ Si vedano, per questa struttura e il processo di semplificazione che la connota rispetto al disegno del Louvre, le osservazioni nel saggio di chi scrive in questo volume *L'architettura nell'Adorazione dei Magi* ... cit.

⁴⁰ H. GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H.A. MILLON-V. MAGNAGO LAMPUGNANI, Venezia, 1994, pp. 259-305: 291.

⁴¹ A. VISCOGLIOSI, *I fori imperiali nei disegni del primo Cinquecento: ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma, 2000, p. 83.

⁴² *Ivi*, pp. 90-91, 140-141, 147-148; A. LALLE, *Il foro di Nerva e il tempio di Minerva: trasformazioni e utilizzo in epoca medioevale*, in *La Roma di Leon Battista Alberti* ... cit., pp. 230-234.

⁴³ G. SCAGLIA, *The "Colonnacce" of Forum Nervae as Cronaca's Inspiration for the "Cornicione" of Palazzo Strozzi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 35 (1991), 2-3, pp. 153-169. Tale saggio contiene un elenco dei manoscritti quattro-cinquecenteschi dove compaiono sia le Colonnacce che la *Spolia Christi*, anche se l'autrice purtroppo confonde i due "oggetti" e dunque tale elenco – comunque utile – va sottoposto ad accurati controlli. Si veda inoltre, B. PINNA CARBONI, *Il foro di Traiano*, in *La Roma di Leon Battista Alberti* ... cit., pp. 236-238.

⁴⁴ E. FERRETTI, *Palazzo Farnese*, in *Michelangelo Architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 7 ottobre 2009-11 febbraio 2010), a cura di M. MUSSOLINI, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 144-155; per Palazzo Strozzi, PACCIANI, *Firenze* ... cit., p. 360.

⁴⁵ *Visionem Ezechielis*, da *Dios Arquitecto*. J.B. Villalpando y el templo de Salomon, a cura di J.A. RAMIREZ, Madrid, 1991, p. 155 fig. 154.

⁴⁶ Nella Firenze laurenziana si diffonde un tipo di capitello corinzio che presenta sotto l'abaco, una palmetta ("sostenuta" da due ampie volute angolari ad "S"), motivo decorativo interpretato come una forma di "cristianizzazione" degli ordini pagani dell'antichità, a definire un vero e proprio "ordine salomonico": G. MOROLLI, *L'"elocutio" dei capitelli*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico* ... cit., pp. 272-277: 277. Il capitello leonardiano differisce da questi esempi in quanto il riferimento al corinzio rimane solo per quanto riguarda la morfologia dell'abaco. Per la conformazione di questo capitello, si veda inoltre il saggio di chi scrive in questo volume, *L'architettura nell'Adorazione dei Magi* ... cit.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ È il caso di Riccardo da San Vittore nel suo *Visionem Ezechielis* (XII sec.), o delle descrizioni per immagini di Niccolò di Lira (seconda metà del XIII sec.), contenute in due testi trasmessi in innumerevoli

copie manoscritte fino alla prima edizione a stampa del 1481 a Norimberga: *Biblia latina cum postillae literalis in vetus et novum testamentum* (1322-1331) e *Postillae moralis in vetus et novum testamentum* (1339): S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, 2002, pp. 118-121. Nella Biblioteca Mediceo Laurenziana si conserva un esemplare del XIV secolo, segnato Plut. 6 dex.7, proveniente dalla Biblioteca del Convento di Santa Croce di Firenze: il codice contiene ricostruzioni planimetriche del tempio. Per una rassegna dei codici, M.T. LAGUNA PAULI, *Postillae in Vetus et Novum Testamentum de Nycolas de Lyra*, Cadix, 1979.

⁴⁹ Le fonti iconografiche che schematicamente diffondevano una ipotesi ricostruttiva del (secondo) tempio di Gerusalemme, distrutto nel 70 d.C. da Tito, potevano essere integrate, come noto, sia dalle descrizioni dei pellegrini e viaggiatori (F. CARDINI, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, 2002) sia dalla lettura di testi della classicità, della tradizione tardo antica e alto medioevale, prima fra tutte l'opera di Flavio Giuseppe. L'autore parla del tempio sia nelle *Antichità giudaiche* (VIII, II, 10), che nelle *Guerre giudaiche* dove compare il brano più esteso (V, 1-5), dove si racconta anche della battaglia che si svolse fuori del tempio. Le edizioni a stampa di quest'ultimo testo (dopo la prima del 1480), ebbero una larga diffusione e, in particolare, il suo volgarizzamento edito proprio a Firenze nel 1493. Un libraio fiorentino nel 1495, nell'inventario dei libri presenti nella sua bottega al momento della morte, conta ben 30 copie del volgarizzamento di Flavio Giuseppe: in C. BEC, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, 1981, p. 186. Si veda anche R. PACCIANI, *Indicazioni di Gerusalemme antica nell'architettura del primo '500 in Italia*, in *Le vie del Mediterraneo. Relazioni tra Genova e Gerusalemme nel Medioevo e nell'età moderna*, atti del convegno (Genova, 23-24 novembre 1992), a cura di G. AIRALDI, Genova, 1996, pp. 45-58. A proposito di Alessandro Rinuccini, come ricorda Franco Cardini (CARDINI, *In Terrasanta* ... cit., p. 265), il frate aveva parecchi motivi speciali per essere interessato alla Terrasanta. A parte le prediche che poteva aver sentito, il convento nel quale risiedeva era il centro fiorentino del culto dei Magi, patrocinato dal casato dei Medici; e la festa che ogni anno si svolgeva nelle vie cittadine il giorno dell'Epifania, lo trasformava in una "Betlemme per un giorno", dove il Salvatore veniva acclamato come re. La memoria del viaggio in Terrasanta di Rinuccini si legge in ALESSANDRO DI FILIPPO RINUCCINI, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro 1474*, a cura di A. CALAMAI, Ospedaletto, 1993. Si vedano anche le osservazioni di Di Teodoro sull'identificazione del battistero di San Giovanni e il tempio gerosolimitano nella Firenze medioevale: F.P. DI TEODORO, *Marmorea Templi: Firenze, identità romana e tutela identitaria*, in *Architettura e identità locali*, a cura di H. BURNS-M. MUSSOLINI, vol. II, Firenze, 2013, pp. 449-471: 462.

⁵⁰ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura*, a cura di G. ORLANDI-P. PORTOGHESI, Milano, 1966: Libro II, capitolo III (I, p. 108); Libro VI, capitolo IV (II, p. 466); Libro VI, capitolo XI (II, p. 510). Di particolare rilievo per le nostre considerazioni: Libro VII, capitolo II (II, p. 613) dove parla dell'incendio occorso ai «sacri portici di Gerusalemme».

⁵¹ *Ivi*, Libro VIII, capitolo VI, II, pp. 706-707.

⁵² R. KRAUTHIMER, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5 (1942), pp. 1-33.

⁵³ J.A. RAMIREZ, *Evocar, reconstruir, tal vez soñar*, in *Dios Arquitecto* ... cit., pp. 1-51; K. BLAIR MOORE, *The Architecture of the Christian Holy Land. The Reception from Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge, 2017, pp. 246-256.

⁵⁴ A. BELLUZZI, *La cappella Rucellai e il tempio del Santo Sepolcro*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e committenti*, a cura di A. CALZONA-J. CONNORS-F.P. FIORE-C. VASOLI, Firenze, 2009, vol. I, pp. 103-134: 115.

⁵⁵ A. ROVETTA, *La Gerusalemme Celeste e la città ideale nell'età dell'Umanesimo*, in *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, atti del convegno (Torino, 2-4 maggio 1985), a cura di R. UGLIONE, Torino, 1987, pp. 269-287; *Firenze come nuova Gerusalemme*, *ivi*, pp. 194-218. Inoltre CARDINI, *In Terrasanta* ... cit., pp. 253-257.

⁵⁶ HATFIELD, *The Compagnia* ... cit., p. 115. Si può aggiungere che, come ricordato da Franco Cardini, i legami fra Firenze e la Terra Santa si rafforzano anche grazie alla fortuna del culto dei Magi, si veda qui nota 48 e nota 54.

⁵⁷ A. NATALI, *La predizione di Isaia. Una trama per l'Adorazione dei Magi di Leonardo*, in *Il cosmo magico di Leonardo* ... cit., pp. 17-33.

⁵⁸ Si accenna qui soltanto che il richiamare Gerusalemme e il suo tempio in rovina nell'ambito della rappresentazione della Adorazione potrebbe essere messa in relazione alla profezia della distruzione del monumento ebraico (parte di una stagione di devastazione e morte), citata nel discorso di Gesù che si legge, con alcune variazioni, nei vangeli di Marco, Matteo e Luca (p.e. «Abatteranno te e i tuoi figli dentro di te e non lasceranno in te pietra su pietra, perché tu non hai conosciuto il tempo in cui sei stata visitata», Lc. XIX, 44), anticipata del resto in numerosi passaggi biblici, da Ezechiele a Daniele, da Isaia a Zaccaria. La caduta del tempio, infatti, è preannunciata più volte nel Vecchio Testamento. Non solo nelle visioni profetiche di Isaia si trova, infatti, l'abbinamento fra il distrutto tempio di Gerusalemme e la venuta del Messia, ma anche nelle profezie contenute nei libri di Daniele e Zaccaria. In quest'ultimo si legge che la distruzione di Gerusalemme e del suo tempio, frutto di una terribile stagione di guerre, si concluderà con una pace messianica, coincidente con la venuta del regno di Dio: «quel giorno acque vive sgorgheranno da Gerusalemme e scenderanno parte verso il mare orientale, parte verso il Mar Mediterraneo, sempre, estate e inverno. Il Signore sarà re di tutta la terra e ci sarà il Signore soltanto, e soltanto il suo nome» (Zaccaria, 14: 1-9).

⁵⁹ E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 72-95: 85-87. Si veda inoltre, F. BENZI, *Sisto IV renovator urbis: architettura a Roma 1471 - 1484*, Roma, 1990.

⁶⁰ RAMIREZ, *Evocar, reconstruir* ... cit., p. 15. Il tempio di Salomone viene evocato in questa morfologia anche dallo stesso Perugino nello *Sposalizio della Vergine* del Museo di Caén, e nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello della Galleria di Brera.

⁶¹ BLAIR MOORE, *The Architecture of the Christian Holy Land* ... cit., pp. 246-256.