



POLITECNICO

MILANO 1863

POLO TERRITORIALE DI MANTOVA
SCUOLA DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ
CORSO DI LAUREA IN ARCHITECTURAL DESIGN AND HISTORY

TESI DI LAUREA IN ARCHITECTURAL DESIGN AND HISTORY

**LE CITTÀ IDEALI DEL RINASCIMENTO
TRA SOGNO E REALTÀ'**

**THE IDEAL CITIES OF THE RENAISSANCE
BETWEEN DREAM AND REALITY**

Relatrice: Maria Cristina Loi

Laureando: Mattia Osti

LE CITTÀ IDEALI DEL RINASCIMENTO

Tra sogno e realtà

Indice

1 Città ideali

- 1.1 L'utopia.....p. 6-7.
- 1.2 Cos'è una città ideale?.....p. 8-13.
- 1.3 L'immaginario ideale nelle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino.....p. 14-27.

2 Città reali

- 2.1 Lo sviluppo delle città nella storia.....p. 29-34.
- 2.2 Le città di nuova fondazione del XVI secolo.....p. 35-38.
- 2.3 I grandi mecenati.....p. 39-41.

3 Pienza, un esempio di “modernizzazione”

- 3.1 Pio II e Bernardo Rossellino.....p. 43-48
- 3.2 La nascita di Pienza.....p. 49-59.
- 3.3 I nuovi edifici.....p. 60-79.

4 Ferrara, la prima città moderna

- 4.1 Ercole I d'Este e Biagio Rossetti.....p. 81-85.
- 4.2 L'Addizione Erculea.....p. 86-99.

5 Sabbioneta, una città nuova

- 5.1 Vespasiano Gonzaga.....p. 101-104.
- 5.2 La creazione di Sabbioneta.....p. 105-120.
- 5.3 Gli edifici principali.....p. 121-144.

6 Evoluzione delle città ideali

- 6.1 Utopie moderne.....p. 146-151.
- 6.2 Utopie radicali.....p. 152-154.
- 6.3 Utopie fantascientifiche.....p. 155-157.

- 7 Note conclusive.....p. 158-159.

- 8 Bibliografia.....p. 1601-161.

THE IDEAL CITIES OF THE RENAISSANCE

Between dream and reality

Index

1 Ideal cities

- 1.1 Utopia.....p. 6-7.
- 1.2 What is an ideal city?.....p. 8-13.
- 1.3 The ideal imaginary in the panels of Urbino, Baltimore and Berlin.....p. 14-27.

2 Real cities

- 2.1 The development of the cities during the History.....p. 29-34.
- 2.2 The newly founded cities of the sixteenth century.....p. 35-38.
- 2.3 The great patrons.....p. 39-41.

3 Pienza, an example of "modernization"

- 3.1 Pio II and Bernardo Rossellino.....p. 43-46.
- 3.2 The creation of Pienza.....p. 49-59.
- 3.3 The new buildings.....p. 60-79.

4 Ferrara, the first modern city

- 4.1 Ercole I d'Este and Biagio Rossetti.....p. 81-85.
- 4.2 The Ercolea Addition.....p. 86-99.

5 Sabbioneta, a new city

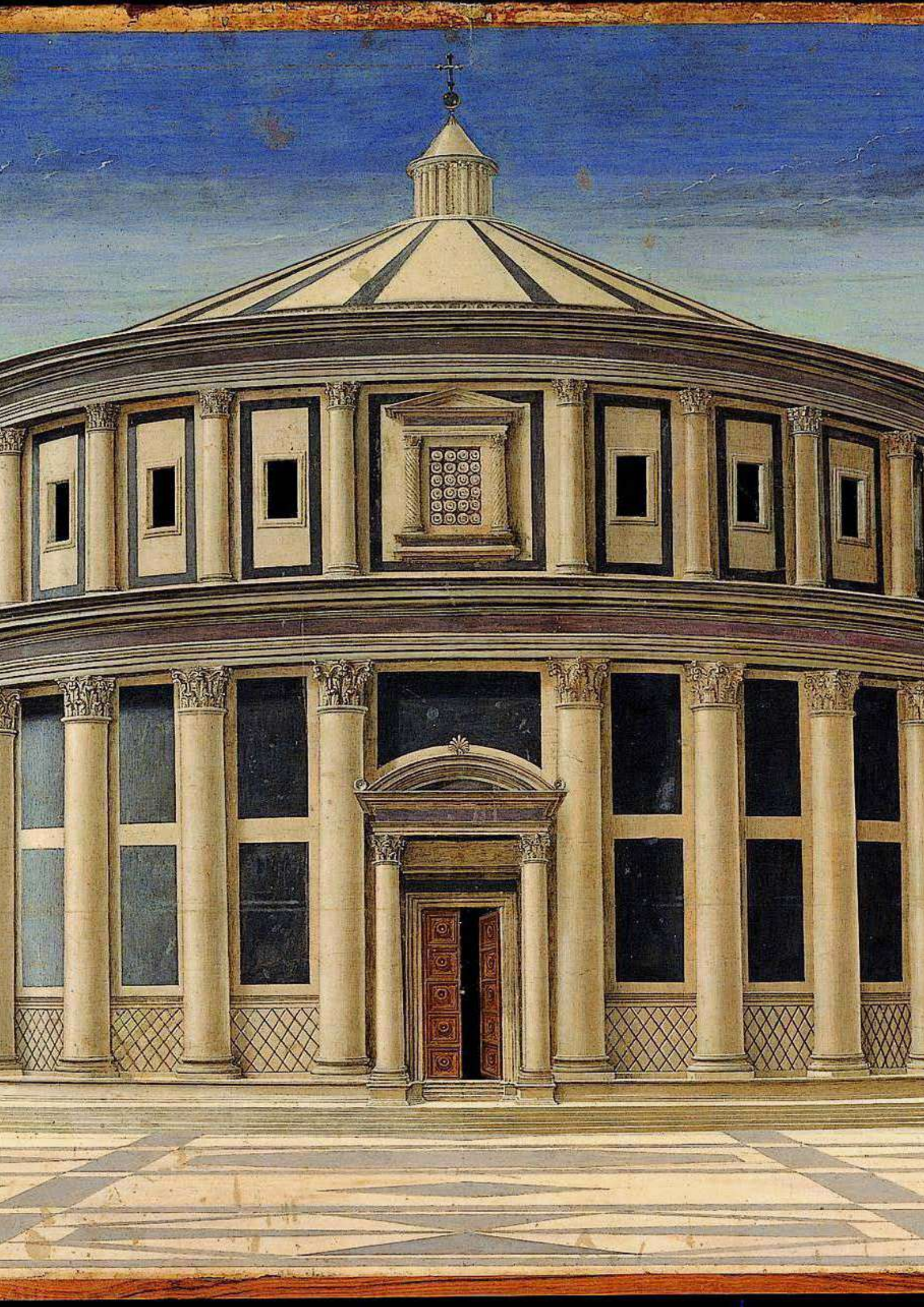
- 5.1 Vespasiano Gonzaga.....p. 101-104.
- 5.2 The creation of Sabbioneta.....p. 105-120.
- 5.3 The main buildings.....p. 121-144.

6 Evolution of the ideal cities

- 6.1 Modern utopias.....p. 146-151.
- 6.2 Radical utopias.....p. 152-154.
- 6.3 Sci-fi utopias.....p. 155-157.

- 7 Conclusive notes.....p. 158-159.

- 8 Bibliography.....p. 160-161.



1. CITTA' IDEALI

1.1 L'utopia

“L'utopia è come l'orizzonte: cammino due passi, e si allontana di due passi. Cammino dieci passi, e si allontana di dieci passi. L'orizzonte è irraggiungibile. E allora, a cosa serve l'utopia? A questo: serve per continuare a camminare.” Eduardo Galeano

La parola utopia deriva dal greco e significa: οὐ (non) e τόπος (luogo), già dalla sua etimologia si può dedurre che per definizione essa è un luogo che non esiste. L'utopia pertanto è un modello di governo, società o religione perfetto e che per definizione non si può realizzare. Quindi essa nasce come concetto che deve fornire una fonte d'ispirazione ai sistemi esistenti, un modello quindi da seguire oppure da rifiutare nel caso si tratti di un'utopia critica che descrive un modello di società negativa, detta anche distopia. L'utopia è una speranza che risiede nella mente del suo creatore, la speranza di poter creare una società migliore. Si inizia a parlare concretamente di utopia dal 1516 con la pubblicazione dell'omonimo testo di Thomas More, in questo caso il termine viene utilizzato in maniera ambigua da More. Il modo in cui suona la parola in inglese potrebbe foneticamente assomigliare ad eu-topos, che significa luogo della felicità, in questo caso l'utopia diventa automaticamente qualcosa di positivo.



Thomas Moore, Hans Holbein, 1527, Frick Collection, New York.

1. IDEAL CITIES

1.1 Utopia

“Utopia lies at the horizon. When I draw nearer by two steps, it retreats two steps. If I proceed ten steps forward, it swiftly slips ten steps ahead. No matter how far I go, I can never reach it. What, then, is the purpose of utopia? It is to cause us to advance.” Eduardo Galeano

The word utopia derives from the Greek and means: οὐ (not) and τόπος (place), since from its etymology it can be deduced by definition that it is a place which does not exist.

Utopia, therefore, is a model of perfect government, society or religion which by definition can not be achieved. So, it arises as a concept that must provide a source of inspiration for existing systems, a model to be followed or rejected if it is a critical utopia that describes a model of a negative society, also called dystopia. Utopia is a hope that resides in the mind of its creator, the hope of being able to create a better society. The world utopia starts to be used properly in 1516 with the publication of the homonymous text by Thomas More, in this case the term is used in an ambiguous way by More. The way in which the word sounds in English could phonetically resemble eu-topos, which means place of happiness, in this case the utopia automatically becomes something positive.



Utopia, Ambrosius Holbein, The Kustmuseum, Basilea.

Nel suo libro More narra di un'isola chiamata *Utopia*, nella quale risiede un modello politico e sociale perfetto. More fa una distinzione tra "utopistico", ossia qualcosa di negativo e per fortuna irrealizzabile, e "utopico" come qualcosa di positivo, un pensiero progressista che critica il modello sociale attuale e che si impone come modello da seguire per un cambiamento. In *Utopia* tutti gli abitanti devono lavorare sei ore al giorno, per potersi dedicare ad altre attività, inoltre viene abolita la proprietà privata perché causa di liti e conflitti. Il sistema politico di *Utopia* ha delle similitudini con il governo inglese dell'epoca, che utilizza come modello politico e sociale da migliorare. L'utopia come genere esisteva già secoli prima dell'opera di More, se ne parla già ad esempio nelle opere *Politeia* e *Nomoi* di Platone, Esiodo parlava di un'età dell'oro senza preoccupazioni, ansietà, invecchiamento e malattie, altri utopisti antecedenti a More sono: Aristofane, Evemero, Plutarco, Falea di Calcedonia, Ippodamo da Mileto, Ovidio, Virgilio ed Orazio. Tutte le loro utopie prevedevano la descrizione di un periodo aureo e spensierato, solitamente antecedente al loro periodo contemporaneo che appunto veniva criticato; invece a seguito della diffusione del cristianesimo le utopie diventano di carattere religioso, prendendo come spunto modelli monastici. A seguito dell'opera di More abbiamo, *La città del sole* (1602) di Tommaso Campanella, *La nuova Atlantide* (1627) di Francis Bacon e *Novae Solymae libri sex* (1648) di Samuel Gott. Nel corso dell'Ottocento si sviluppano le utopie socialiste di: Owen, Fourier, Saint-Simon e Enfantin, le loro società ideali sono basate su teorie scientifiche. Nonostante ognuno di questi autori abbia un concetto personale differente di utopia, tutti mantengono in comune le tematiche dell'immaginario e dell'ideale. Le utopie, dunque, si presentano come un progetto dell'immaginazione umana, un progetto per migliorare la società contemporanea che viene criticata dagli autori.

In his book More wrote about an island called *Utopia*, in which resides a perfect political and social model. More makes a distinction between "utopian", that is, something negative and fortunately unrealistic, and "utopic" as something positive, a progressive thought that criticizes the current social model and imposes itself as a model to be followed for change. In *Utopia* all the inhabitants have to work six hours a day, to be able to devote themselves to other activities, moreover the private property is forbidden because it causes disputes and conflicts. The political system of *Utopia* has similarities with the British government of that time, which uses as a political and social model to be improved. Utopia as a literary genre already existed centuries before the work of More, for example it has been already mentioned in Plato's *Politeia* and *Nomoi* works, Hesiod talked about a golden age without worries, anxiety, aging and illness, other antecedents of More are: Aristophanes, Evemero, Plutarch, Falea of Chalcedon, Hippodamus of Miletus, Ovid, Virgil and Horace. All their utopias foresaw the description of a golden and carefree period, usually before their contemporary period that was criticized; instead, following the spread of Christianity, utopias become of a religious kind, taking monastic models as their starting point.

After the work of More we have, *The City of the Sun* (1602) by Tommaso Campanella, *The New Atlantis* (1627) by Francis Bacon and *Novae Solymae libri sex* (1648) by Samuel Gott. During the nineteenth century the socialist utopias developed by Owen, Fourier, Saint-Simon and Enfantin are ideal societies based on scientific theories. Although each of these authors has a different personal concept of utopia, they all share the themes of the imaginary and the ideal. The utopias, therefore, are presented as a project of human imagination, a project to improve contemporary society that is criticized by the authors.

1.2 Cos'è una città ideale?

Cos'è una città ideale? Sono stati innumerevoli i tentativi nel corso della storia di dare una risposta a questo quesito, proviamo a rispondere utilizzando quelle che sono definizioni standard di questo concetto. Secondo una definizione storico urbanistica di Georg Munter (1957) si tratta di “una città immaginaria che riesce a realizzare in modo ideale e in forma precisa, per così dire scientifico-matematica, i desideri materiali e spirituali che una determinata epoca vede nella fondazione di una città.”¹ Quindi la ricerca, con particolare attenzione, di quelli che erano i desideri di una società seguendo un processo progettuale scientifico. La definizione data nel *Lexikon der Kunst* (1984) è molto simile, “la città ideale è una città immaginata in astratto (o occasionalmente realizzata in concreto), caratterizzata per lungo tempo da una struttura spiccatamente regolare, in grado di rispondere in modo ideale alle esigenze materiali e spirituali (incluse quelle estetiche) che una determinata società scientifica, in base alle proprie forze produttive, in una città.”² Quindi se dobbiamo seguire ed accettare queste definizioni significa che, semplicemente, ogni città costruita con regolarità e unitarietà sarebbe una città ideale. In questo modo le città ideali non tengono conto di un concetto molto importante che ne deve stare alla base, quello dell'utopia e del tentativo di realizzarla. Questa, infatti, è un'inadeguatezza per Helen Rosenau (1959) che dice in *The ideal City. Its Architectural Evolution* “... una città ideale rappresenta una visione religiosa o laica in cui la conoscenza sociale dei bisogni della popolazione si sposa a un'armoniosa concezione di unitarietà artistica ... le immagini ideali hanno in comune questa importantissima caratteristica: sono basate sulla fede in un miglioramento.”³

1.2 What is an ideal city?

What is an ideal city? There have been countless attempts during history to answer this question, let's try to respond using those that are standard definitions of this concept. According to Georg Munter's (1957) historical urbanistic definition, it is “an imaginary city that manages to realize in an ideal and precise way, so to speak scientific-mathematical, the material and spiritual desires that a given epoch sees in the foundation of a city.”¹ So the research, with particular attention, of what were the desires of a society following a scientific design process. The definition given in the *Lexikon der Kunst* (1984) is very similar, “the ideal city is a city imagined in the abstract (or occasionally realized in concrete), characterized for a long time by a distinctly regular structure, able to respond in an ideal way to the material needs and spiritual (including aesthetic) that a scientific society, according to its productive forces, in a city.”²

So if we have to follow and accept these definitions it means that, simply, every city built with regularity and unity would be an ideal city. In this way, ideal cities do not take into account a very important concept that must underlie it, the one of the utopia and the attempt to realize it.

So this is inadequacy for Helen Rosenau (1959) who says in *The ideal City. Its Architectural Evolution* “... an ideal city represents a religious or secular vision in which the social knowledge of the needs of the population marries a harmonious conception of artistic unity ... the ideal images share this very important characteristic: they are based on faith in a improvement.”³

1 Munter, G. (1957). *Idealstadte. Ihre Geschichte vom 15. – 17. Jahrhundert*, Berlino. Pp. 7.

2 *Lexikon der Kunst, Vol. II. (1984)*. Berlino. Pp. 361.

3 Rosenau, H. (1959) *The Ideal City. Its Architectural Evolution*. Londra.

1 Munter, G. (1957). *Idealstadte. Ihre Geschichte vom 15. – 17. Jahrhundert*, Berlin. Pp. 7.

2 *Lexikon der Kunst, Vol. II. (1984)*. Berlin. Pp. 361.

3 Rosenau, H. (1959) *The Ideal City. Its Architectural Evolution*. London.

Hanno-Walter Krufft (1990) trae ispirazione da questa linea di pensiero e formula una sua definizione in *Le città utopiche* scrivendo: “vanno considerate città ideali quelle che hanno trovato una loro realizzazione e che sono state progettate, sulla base di un’utopia politica o sociale, da un singolo o da una comunità. Le città assumono il loro carattere ideale perché la riflessione estetica dei loro ideatori spinge a crearle come equivalenti formali alle utopie che ne stanno alla base.”¹

Una città ideale dovrà non solo essere progettata seguendo un certo criterio estetico, ma anche essere basata su un modello di utopia sociale o politica. Soltanto in questo modo si potrà trovare un punto di comunione tra l’utopia e la realtà. L’utopia diventa la base necessaria da cui partire per la creazione di una città ideale che diventa la speranza per un mondo migliore nella mente di chi l’ha creata. Quando si tramuta in realtà, l’utopia però cessa di esistere. Quindi come si costruiscono le utopie se smettono di esserlo solo esistendo? Vi è la necessità di cercare un punto di contatto tra utopia e realtà.

Le utopie sono desideri, sogni che nella nostra mente non hanno costi. La costruzione mentale di una città utopica è un tentativo di anticipare il futuro, come tutti i sogni e le idee, le utopie sono privi di costi, mentre la città diversamente, essendo una realtà presenta un certo costo materiale per la sua costruzione. Le città solitamente sono costruite per motivi pratici: economici, difensivi, infrastrutturali e demografici, mentre nei casi di città ideali la praticità cede il posto all’ideale in sé che si vuole conseguire. Esse si sono sempre dovute adeguare, in quanto città, a una funzione quotidiana, perdendo inevitabilmente il loro carattere utopico. Lo studio di esse si risolve così nell’archeologia di utopie tradottesi in forme concrete, quindi, vanno considerate città ideali quelle che hanno trovato una loro realizzazione e che sono state progettate, sulle basi di un’utopia politica o sociale, da un singolo o da una comunità, assumendo il loro carattere ideale perché la riflessione estetica dei loro ideatori spinge a crearle come equivalenti formali delle utopie che ne stanno alla base, esse sono composte da: l’utopia, la riflessione estetica e la trasposizione urbanistica.

1 Krufft, W. (1990). *Le città utopiche*. Bari: Editori Laterza. Pp. 5.

Hanno-Walter Krufft (1990) draws inspiration from this kind of thought and formulates its definition in *Le città utopiche* by writing: “ideal cities must be considered those that have found their fulfillment and that have been designed on the basis of a political or social utopia, from an individual or from a community. Cities assume their ideal character because the aesthetic reflection of their creators pushes them to create them as formal equivalents to the utopias that are at the base.”¹

An ideal city must not only be designed according to a certain aesthetic criterion, but also be based on a model of a social or a political utopia. Only in this way is possible to find a point of communion between utopia and reality. Utopia becomes the necessary base from which create an ideal city that becomes the hope for a better world in the mind of those who created it. When it turns into reality, however, utopia ceases to exist. So how are utopias built if they stop being just existing? There is a need to look for a point of contact between utopia and reality.

Utopias are desires, dreams that have no cost in our mind. The mental construction of a utopian city is an attempt to anticipate the future, like all dreams and ideas, utopias are free of costs, while cities differently, being a reality presents a certain material cost for its construction. Cities are usually built for practical reasons: economic, defensive, infrastructural and demographic, while in the case of ideal cities, the practicality steps aside to the ideal that one wants to achieve. They have always had to adapt, as a city, to a daily function, inevitably losing their utopian character. The study of them is thus solved in the archeology of utopias translated into concrete forms, therefore, ideal cities should be considered those that have found their fulfillment and that have been designed, on the basis of a political or social utopia, from a single or from a community, assuming their ideal character because the aesthetic reflection of their creators pushes to create them as formal equivalents of the utopias that are at the base, they are composed of: utopia, aesthetic reflection and urban transposition.

1 Krufft, W. (1990). *Le città utopiche*. Bari: Editori Laterza. Pp. 5

La regolarità della progettazione non può essere il criterio formale costruttivo di una tale città che può avere un impianto regolare, ma non è detto che debba necessariamente averlo. Per esempio, può avere dei tratti comuni nella geometria del proprio assetto urbano, come essere inscritta in un cerchio, forma grazie alla quale ogni punto dei più esterni è equidistante dal centro, la sfera inoltre rappresenta la perfezione della natura. Anche il quadrato viene utilizzato come forma geometrica grazie alla sua simmetria, nel corso del XV secolo con l'aumento di città di nuova fondazione fortificate aumentano anche le diverse tipologie di mura composte da figure geometriche regolari poligonali. La necessaria corrispondenza estetica tra utopia e forma della città ideale presuppone che debba esistere un procedimento riflessivo, la traduzione in realtà ha cioè bisogno di un fondamento teorico-architettonico e urbanistico. La struttura sociale di un'utopica forma di convivenza umana non individua da sola il concetto di città ideale. Quindi le città ideali possono al massimo solo avvicinarsi alle utopie che hanno come riferimento.

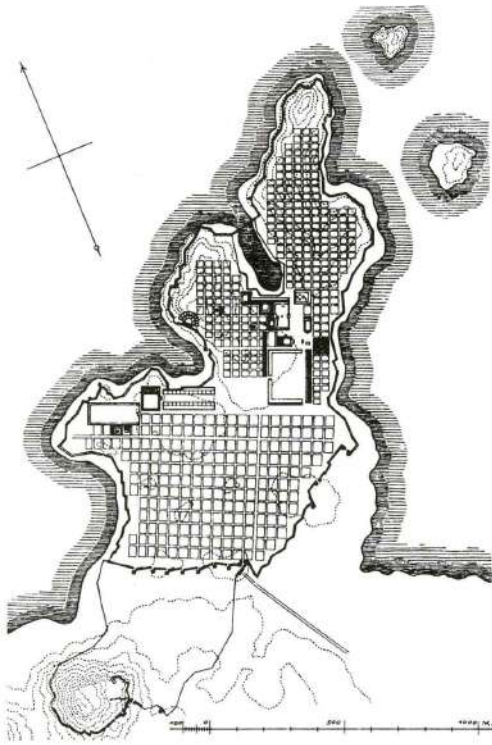
Storicamente parlando si segna la nascita delle città ideali in concomitanza con l'avvento dell'Umanesimo, come periodo artistico in cui si trova una riflessione concreta in criteri urbanistici di un'utopia. Nonostante ciò, si parla di tentativi, più o meno riusciti, di città ideali anche prima dell'Umanesimo, anche se non erano presenti i presupposti postulati fin ora. Platone nelle sue opere la *Repubblica* e le *Leggi* descrive già un modello di città che deve seguire determinate regole per la collocazione degli edifici, andando contro all'ottica di creare una città uniforme che rischia di apparire sgradevole, comunque Platone non vede in queste città un modo per rappresentare un modello sociale perfetto.

Un primo esempio di fondazione in concreto di una pseudo città ideale la troviamo con il caso di Turi, in provincia di Bari. Nel 444 a.C. la città viene fondata da Pericle con l'aiuto filosofico di Protagora e urbanistico di Ippodamo da Mileto, che appunto costruisce la città secondo lo schema ortogonale chiamato "sistema ippodameo".

The regularity of the plan can not be the formal constructive criterion of such kind of a city that can have a regular system, but it is not necessary to have it for being an ideal city. For example, it may have common traits in the geometry of its urban order, such as being inscribed in a circle, a form through which every point of the most external is equidistant from the center, the sphere also represents the perfection of nature. Even the square is used as a geometric form thanks to its symmetry, during the fifteenth century with the rise of newly founded fortified cities also increase the different types of walls composed of regular polygonal geometric figures. The necessary aesthetic correspondence between utopia and the form of the ideal city presupposes that a reflexive process must exist, the translation needs a theoretical-architectural and urban foundation. The social structure of a utopian form of human cohabitation does not identify the concept of an ideal city alone. So ideal cities can at most only approach the utopias they have as a reference.

Historically speaking, the birth of the ideal cities coincides with the advent of Humanism, as an artistic period in which there is a concrete reflection in urbanistic criteria of a utopia. Despite this, there were attempts, more or less successful, of ideal cities even before Humanism, even if the presuppositions postulated until now were not present. Plato in his works the *Republic* and the *Laws* already describes a model of city that must follow certain rules for the placement of buildings, going against the optics of creating a uniform city that is likely to appear unpleasant, however Plato does not see in these cities a way to represent a perfect social model.

A first example of the concrete foundation of an ideal pseudo-city it can be seen in the case of Turi, in the province of Bari. In 444 BC the city is founded by Pericles with the philosophical help of Protagoras and the urban planning of Hippodamus from Miletus, which precisely builds the city according to the orthogonal scheme called the "hippodamean system".



Sistema Ippodameo a Mileto nella planimetria di Mileto del V secolo a.C.



Copertina del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, edizione del 1541.

La città doveva essere un riflesso della società democratica e dell'uguaglianza che si riflette nel concetto di isonomia, ossia dell'uguale distribuzione. Nella cultura romana non esisteva il concetto di città ideale, le nuove città venivano progettate con estrema regolarità dovuta a necessità funzionali, in primis i casi di castrum militari. Il debole e instabile assetto politico che prevalse per tutta Europa durante il Medioevo non permetteva il nascere delle città ideali, ma piuttosto il fiorire di conglomerati abitativi che crescevano in maniera organica senza seguire un iter progettuale. Invece solo a partire dall'Umanesimo si ha una crescita esponenziale del concetto e dei casi di città ideale, non casualmente nello stesso periodo viene pubblicato il primo trattato teorico sull'architettura moderna, il *De re aedificatoria* di Alberti nel 1452, viene costruita Pienza trasformando l'antica Corsignano nel 1459 e viene pubblicata la prima utopia letteraria, appunto *Utopia* di Thomas More nel 1516. Sebbene Alberti tenga molto a cuore la creazione di una società ideale umanista non scrive nulla sul progetto urbanistico di una città ideale che possa ospitare tale società, piuttosto descrive i singoli edifici e la loro importanza nel contesto urbano, parla di strade tortuose ma solo per una necessità funzionale a scopo difensivo.

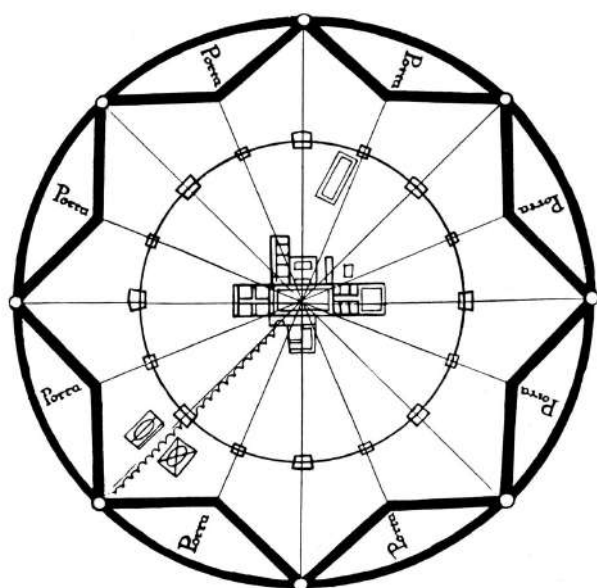
The city should have been a reflection of a democratic and equality society that is reflected in the concept of isonomy, or equal distribution. In Roman culture there was no concept of an ideal city, the new cities were designed with extreme regularity due to functional necessities, first of all the military castrum cases. The weak and unstable political structure that prevailed throughout Europe during the Middle Age did not allow the birth of ideal cities, but rather the flourishing of conglomerates that grew organically without following a design process. Instead only starting from Humanism there is an exponential growth of the concept and cases of the ideal city, not coincidentally in the same period the first theoretical treatise on modern architecture is published, the *De re aedificatoria* of Alberti in 1452 and for example Pienza is built transforming the ancient Corsignano in 1459 and the first literary utopia was published, precisely *Utopia* by Thomas More in 1516. Although Alberti cares very much about the creation of an ideal humanist society he does not write anything about the urban project of an ideal city that can host such a society, rather he describes individual buildings and their importance in the urban context, he wrote about winding roads but only for a functional necessity for defensive purposes.

Le utopie possono essere anche di carattere letterario-progettuale come accade nel caso del Filarete che descrive la fittizia città di *Sforzinda* dedicata al signore di Milano Francesco Sforza, negli anni 1461-1464. Questo testo è un romanzo illustrato in cui l'architetto parla di una città ideale, sviluppata su di una pianta ad otto punte e composta da due quadrati di 45°, la città risulta perfettamente inscritta in un cerchio che ne indica il fossato, mentre la forma stellare rappresenta le mura difensive. Ad ogni punto di congiunzione delle mura con il fossato si trova una torre difensiva, mentre le porte della città sono collocate negli otto punti più interni della stella muraria. Da ogni porta e da ogni torre parte una strada che si congiunge radialmente al centro della città, alla metà di ogni asse radiale si trova una piazza mentre quella principale, circondata dagli edifici più rappresentativi, si trova al loro punto di congiunzione. Già il fatto che in questo caso l'utopia abbia una sua rappresentazione grafica ne fa calare drasticamente il fattore utopico in favore di quello reale. In tutti i casi di città definite ideali vi è una perdita del loro valore riformista utopico.

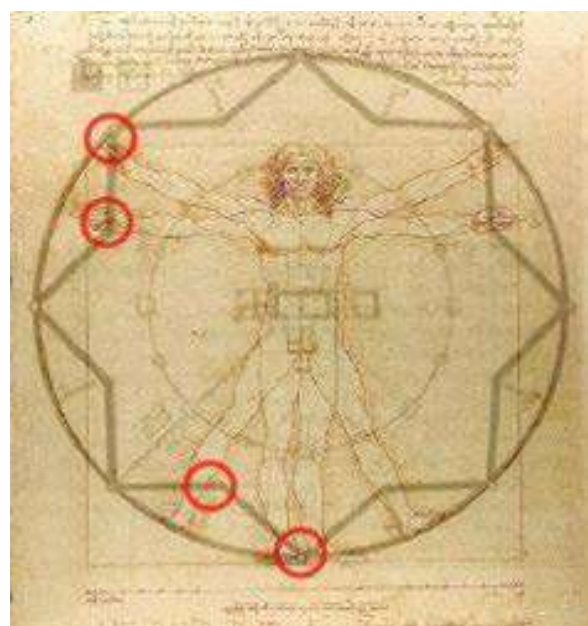
La nostra definizione del concetto di città ideale spinge alla logica conclusione che non ci possono essere nella realtà città che rispecchiano completamente un'utopia. Il punto di partenza metodologico deve perciò essere un altro.

The utopias can also be of a literary-design nature, as in the case of Filarete, which describes the fictitious city of *Sforzinda* dedicated to the lord of Milan Francesco Sforza, in the years 1461-1464. This text is an illustrated novel in which the architect wrote of an ideal city, developed on an eight-pointed plant and composed of two squares of 45°, the city is perfectly inscribed in a circle that indicates the moat, while the star shape represents the defensive walls. At each junction point of the wall with the moat there is a defensive tower, while the city gates are located in the innermost eight points of the star wall. From each door and from each tower a road joins radially to the center of the city, at the middle of each radial axis there is a square while the main one, surrounded by the most representative buildings, is at their junction point. The fact that in this case the utopia has its own graphic representation drastically reduces the utopian factor in favor of the reality. In all cases of ideally defined cities there is a loss of their utopian reformist value.

Our definition of the concept of an ideal city leads to the logical conclusion that there cannot be cities in reality that reflect completely an utopia. The methodological starting point must therefore be another.



Schema di *Sforzinda* del Filarete, 1462-64.



Similitudini modulari umanistiche tra *Sforzinda* e l'uomo vitruviano.

Si tratta di identificare quelle città per le quali si sa o si può ipotizzare che sia stata intenzione degli ideatori non solo creare o modificare nuove realtà urbane, ma conferire ad esse un carattere esemplare. Questo carattere esemplare poteva essere di tipo politico-statale, socio-utopistico, religioso o altro. In ogni caso la città doveva essere il riflesso di una concezione che scavalcava la realtà con intento di modificarla. In questo quadro la possibilità estrema è rappresentata dal tentativo di tradurre un'utopia sociale in un impianto urbanistico. Partire dalle città esistenti, cercare di capire le intenzioni degli architetti e dei progettisti e descrivere gli elementi in cui hanno acquistato forma materiale e spaziale le concezioni innovative della realtà. Le città ideali concretizzano in realtà alcune parti delle utopie, l'utopia è l'esperimento in cui si osservano la probabile trasformazione di un elemento e gli effetti che essa produrrebbe in quel complicato fenomeno che chiamiamo vita. Ogni città ideale costituisce un caso unico e risponde, secondo una visione utopica, a determinate tematiche. Dopo la Rivoluzione francese le città ideali assumono un indirizzo unilaterale teso alla realizzazione di utopie socialiste. Le città ideali in quanto riflesso di utopie rendono evidente come gli esperimenti concettuali perdano il loro fascino calandosi nella realtà e trapassino nel quotidiano.

It is a matter of identifying those cities for which we know or we can hypothesize that it was the intention of the creators not only to create or modify new urban realities, but to give them an exemplary character. This exemplary character could be of a political, socio-utopian, religious or of another kind. In any case, the city had to be the reflection of a concept that crossed over reality with the intent to modify it. In this context, the extreme possibility is represented by the attempt to translate a social utopia into an urban system. Starting from existing cities, trying to understand the intentions of architects and designers and describing the elements in which the innovative concepts of reality have acquired material and spatial form. The ideal cities concretize in reality some parts of utopias, utopia is the experiment in which we observe the probable transformation of an element and the effects that it would produce in that complicated phenomenon that we call life. Every ideal city is a unique case and responds, according to a utopian vision, to certain issues. After the French Revolution, the ideal cities assume a unilateral direction aimed at the realization of socialist utopias. Ideal cities as a reflection of utopias make it clear how conceptual experiments lose their charm by falling into reality and piercing through daily life.

1.3 L'immaginario ideale nelle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino

Cosa ci viene subito in mente quando parliamo di città ideali? Rinascimento, geometria, prospettiva, ordine, simmetria, conformità di stile. Questi sono i principali aggettivi che l'immaginario collettivo associa al concetto di città ideale. Questa correlazione che si crea in automatico nella nostra mente è dovuta senz'altro anche alla Città ideale della Tavola di Urbino. Esistono molteplici studi riguardanti le città ideali rappresentate in queste tavole come il caso di *Le città ideali del Rinascimento. Contributi per una lettura iconologico-architettonica delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino* di Saverio Ciarcia. Soprattutto mi accingo a seguire il punto di vista di Richard Krautheimer, il quale ha avuto la maturità di cambiare il proprio punto di vista nel corso dei suoi studi, nel suo capitolo scritto in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*.

La tavola, di cui oggi non conosciamo l'autore, è stata attribuita a diversi artisti, da Piero della Francesca a Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, da Giuliano da Sangallo a Leon Battista Alberti. Il dipinto è stato datato attorno alla fine del XV secolo, molto probabilmente tra il 1480-1490. La Tavola di Urbino forma un trittico assieme alle tavole di Baltimora e Berlino, conservate rispettivamente alla Galleria Regionale delle Marche, al Walters Art Museum e alla Gemaldegalerie. Le tre tavole sono composte da due o tre assi orizzontali di legno di pioppo, molto probabilmente fungevano da spalliere o da inserti parietali lignei, infatti la parte inferiore della tavola di Berlino è dipinta ad imitazione di un rivestimento ligneo per interni. Invece, per quanto riguarda le altre due tavole, sembra da alcuni segni sul retro che esse siano state strappate da un mobilio o da un rivestimento ligneo. Per cercare di far coincidere il punto di fuga con l'altezza media dell'occhio umano dell'epoca, probabilmente i pannelli erano montati e fissati a 1,30 metri circa dal livello del pavimento.

1.3 The ideal imaginary in the panels of Urbino, Baltimore and Berlin.

What immediately comes to our minds when we talk about ideal cities? Renaissance, geometry, perspective, order, symmetry, style conformity. These are the main adjectives that the collective imagination associates with the concept of an ideal city. This correlation that is created automatically in our mind is certainly due also to the Ideal City of the panel of Urbino. There are many studies concerning the ideal cities represented in these panels as the case of *Le città ideali del Rinascimento. Contributi per una lettura iconologico-architettonica delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino* by Saverio Ciarcia. Above all, I am going to follow the point of view of Richard Krautheimer, who had the maturity to change his point of view during his studies, in his chapter written in *Renaissance by Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*.

The plan, which we do not know the author today, has been attributed to different artists, from Piero della Francesca to Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, from Giuliano da Sangallo to Leon Battista Alberti. The painting was dated around the end of the fifteenth century, most likely between 1480-1490. The panel of Urbino forms a triptych with the panels of Baltimore and Berlin, conserved respectively at the Galleria Regionale delle Marche, the Walters Art Museum and the Gemaldegalerie. The three boards are composed of two or three horizontal planks of poplar wood, most likely acting as espaliers or wooden wall inserts, in fact the lower part of the Berlin table is painted in imitation of a wooden lining for interiors. Instead, as regards the other two panels, it seems from some signs on the back that they have been torn from a piece of furniture or a wooden lining. Trying to make the vanishing point coincide with the average height of the human eye of the time, the panels were probably mounted and fixed at about 1.30 meters from the floor level.



Città ideale di Urbino, Galleria Regionale delle Marche, 1480 circa, Urbino.

La Città ideale di Urbino, 67.5 cm per 239.5 cm, è la più celebre delle tre e mostra la veduta di una piazza contenente al centro un edificio a pianta circolare, racchiusa ai lati da diversi edifici che formano una trama urbana regolare, il tutto rappresentato in una rigorosa prospettiva centrale. I pannelli sono di legno di pioppo e costituiti da 2 o 3 assi orizzontali, erano spalliere o comunque inserti decorativi per pareti. La griglia prospettica e il profilo degli edifici sono stati tracciati con accuratezza sul fondo di preparazione prima della resa pittorica.

La Tavola di Urbino è costruita fermamente e il volume e la solidità delle strutture vengono chiaramente messe in risalto. Analizzando con maggiore attenzione il dipinto possiamo notare che a destra e a sinistra le lunghe schiere di palazzi e case variano in disegno, altezza e colore, recedendo in profondità, e rispondono una all'altra in contrappunto. Il primo edificio sulla sinistra ha tre piani d'altezza, al piano terreno si trova un porticato sorretto da una trabeazione, creando un gioco di vuoti che si ripete anche nel loggiato dell'ultimo piano, mentre il piano centrale rimane completamente chiuso dalle pareti decorate da paraste che ne enfatizzano la verticalità. Invece, il primo edificio sulla destra risulta avere un aspetto più massiccio e pieno, sviluppandosi su quattro piani d'altezza, al piano terra al posto della trabeazione si trova un porticato sorretto da arcate, tema che si sviluppa come ornamento per tutta la facciata, sono le semicolonne affiancate da archi in rilievo. Per citare una descrizione di Krautheimer:

The ideal city of Urbino, 67.5 cm by 239.5 cm, is the most famous of the three and shows the view of a square containing a circular building in the center, enclosed at the sides by several buildings that form a regular urban plot, all represented in a rigorous central perspective. The panels are made of poplar wood and consist of 2 or 3 horizontal axes, they were espaliers or in any case decorative inserts for walls. The perspective grid and the profile of the buildings were accurately plotted on the preparation base before the pictorial rendering. The panel of Urbino is firmly built and the volume and solidity of the structures are clearly highlighted. Analyzing with greater attention the painting we can see that on the right and on the left the long rows of buildings and houses vary in design, height and color, receding in depth, and responding to one another in counterpoint. The first building on the left has three floors, on the ground floor there is a portico supported by an entablature, creating a game of voids that is repeated also in the loggia on the top floor, while the central floor remains completely closed by decorated walls from paraste that emphasize its verticality. Instead, the first building on the right turns out to have a more massive and full volume, developing on four floors, on the ground floor instead of the trabeation there is a portico supported by arches, a theme that develops as an ornament throughout the facade, the semi-columns are flanked by bows in relief. To mention a description of Krautheimer:

“Colonnati si ergono contro solide facciate, il profilo delle strutture movimentata, interrotto dal muro di un giardino, una costruzione bassa, un alto palazzo tra case più piccole, tutto sotto un cielo azzurro oltremarino. Nell’insieme è percepibile un’aura vitale.”¹ Il tempio centrale è l’edificio di maggior rilevanza del dipinto che domina interamente la scena, anche in questo caso sono presenti le colonne di ornamento color crema addossate alla parete che però si trovano quasi completamente staccate da essa, quasi per enfatizzarne la derivazione dal tolos, tipologia di tempio circolare dell’Antica Grecia e che si trovava costruito con una trabeazione su colonne. Al secondo livello di altezza è presente un tamburo che contiene anch’esso un sistema di semicolonne più incassate nella parete. La parte più insolita è la copertura, strutturata a cono, appare liscia e suddivisa da fasce radiali proprio come erano le tende degli accampamenti militari medievali.

La Tavola di Baltimora, invece è di dimensioni

“Colonnades stand against solid facades, the outline of the moving structures, interrupted by a wall of a garden, a low building, a high building among smaller houses, all under a blue sky beyond. A vital aura can be perceived as a whole.”¹ The central temple is the most important building of the painting that completely dominates the scene, even in this case there are cream-colored columns of ornament leaning against the wall but they are almost completely detached from it, almost to emphasize the derivation from the tolos, a type of circular temple of the Ancient Greece and which was built with a trabeation over the columns. At the second level of height there is a drum that also contains a semi-column system more embedded in the wall. The most unusual part is the cone-shaped cover, which appears smooth and divided by radial bands just like the tents of medieval military encampments.

The Baltimore panel, on the other hand, is larger in size, cm. 80 for 219, majesty prevails in it, the fundamental element is not the volume,



Città ideale di Baltimora, Walters Art Musuem, 1480 circa, Baltimora.

più grandi, cm. 80 per 219, in essa prevale la maestosità, elemento fondamentale non è il volume, bensì lo spazio. Il grande spazio aperto centrale in questo caso non è una piazza chiusa ma l’articolazione di spazi pubblici disposti lungo un asse prospettico. La grande piazza si estende su due livelli: il più basso è incassato e intarsiato con un motivo di ottagoni, quadrati e rombi, questa parte della pavimentazione è resa con colori forti e la parte superiore della piazza è uniformemente pavimentata in bianco.

¹ Krautheimer, R. (1994). *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora rivisitate*. In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp.235

but the space. The large central open space in this case is not a closed square but the articulation of public spaces arranged along a perspective axis. The large square extends on two levels: the lowest is recessed and inlaid with a motif of octagons, squares and rhombuses, this part of the paving is rendered with strong colors and the upper part of the square is uniformly paved in white.

¹ Krautheimer, R. (1994). *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora rivisitate*. In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milan: Bompiani. Pp.235

Sul livello superiore, e quindi collocati quasi su due podi gemelli al di sopra della piazza bassa, si affrontano due palazzi riccamente articolati ma monocromi, uno grigio e l'altro color crema, mantenendo analogie con gli edifici della Tavola di Urbino. I tre edifici che si trovano sul fondo rappresentano il fulcro del dipinto simboleggiando i monumenti dell'antichità, l'anfiteatro grigio scuro, l'arco trionfale grigio chiaro; questa scala cromatica discreta è rotta soltanto dal verde e porpora dell'ottagono sulla destra e dai tocchi di rosso bruciato di casette e di mura cittadine che si vedono in lontananza sullo sfondo.

L'edificio centrale è un arco trionfale, alla sua destra un teatro romano e alla sua sinistra un edificio che ricorda il Battistero di Firenze. Sembra che la tavola tragga ispirazione non solo da Firenze ma anche dall'antica Roma come *topos* da seguire per la rappresentazione della città ideale. Nel complesso, volume e colore delle strutture sembrano subordinati allo spazio che le avvolge, molto in contrasto con il ruolo subordinato che quest'ultimo gioca nella tavola di Urbino. La tonalità sommersa è completata da un cielo grigio-azzurro attraversato da poche nuvole e dorato da un pallido sole.

On the upper level, and placed almost on two twin podiums above the low square, two richly articulated but monochromatic palaces face each other, one is gray and the other is cream colored, maintaining analogies with the buildings of the Urbino panel. The three buildings on the bottom are the focus of the painting, symbolizing the monuments of antiquity, the dark gray amphitheater, the light gray triumphal arch; this discreet color scale is broken only by the green and purple of the octagon on the right and by the touches of burnt red of little houses and city walls that can be seen far away in the background.

The central building is a triumphal arch, to its right a Roman theater and to its left a building that recalls the Baptistery of Florence. It seems that the panel draws inspiration not only from Florence but also from the Ancient Rome as a *topos* to be followed for the representation of the ideal city. On the whole, the volume and color of the structures seem subordinate to the space that surrounds them, much in contrast with the subordinate role that the latter plays in the panel of Urbino. The subdued shade is completed by a gray-blue sky crossed by a few clouds and gilded by a pale sun.



Città ideale di Berlino, Gemaldegalerie, 180 circa, Berlino.

La Tavola di Berlino, di cm. 124 x 234, ha sempre un asse prospettico centrale, offrendo però, rispetto alle altre tavole, qualche variante come una loggia, dietro una sottilissima striscia di pavimento in primo piano, che introduce al dipinto. Le pareti, i pilastri e le colonne sembrano massicci ma il volume è alleggerito dai colori, bruni spenti, gialli e grigi. Anche lo schema della pavimentazione è semplice, ravvivato solo da un motivo di quadrati con rombi inscritti nel primo piano, in corrispondenza della loggia; il soffitto di questa, a lacunari a punta di diamante, ha fornito all'artista un'allettante possibilità di sperimentazione nella resa prospettica. Attraverso la loggia lo spazio fluisce verso la piazza del porto, pavimentata con una semplice griglia grigiastra e ruggine, costruita, a differenza di quella di Baltimora, su un unico livello. La piazza è fiancheggiata da case e palazzi, le cui membrature risaltano contro le pareti; le finestre sono ad arco o timpanate, i capitelli della loggia sono una libera variazione dell'ordine composito, i fusti delle colonne sono scanalati. Tra tali esempi di progettazione rinascimentale aggiornata si leva un palazzo merlato e una versione di Castel Sant'Angelo nel suo aspetto medievale. Nell'insieme, tuttavia, a questa tavola manca la vivacità compositiva e cromatica di quella di Urbino, come anche la maestosità spaziale di quella di Baltimora. A differenza del caso di Baltimora, lo spazio non è chiuso ma si protrae all'infinito congiungendosi con il mare. Sebbene gli edifici laterali e il portico posto in primo piano vanno a serrare la vista, rimane di importanza visiva predominante la fuga verso il vuoto centrale.

Nelle tavole è evidente l'importanza dell'elemento urbano della piazza, definita dagli edifici residenziali dei cittadini più illustri, dalle chiese e dagli edifici più nobili, il tutto con evidenti riferimenti all'antichità. Nelle tavole di Urbino e Berlino non sono presenti figure umane, mentre quelle della tavola di Baltimora sono comunque di dubbia autenticità, sembra che siano state dipinte in un secondo momento dopo il completamento della tavola.

The Berlin panel, cm. 124 x 234, has always a central perspective axis, offering, however, compared to other panels, some variant as a loggia, behind a thin strip of floor in the foreground, which introduces the painting. The walls, pillars and columns seem massive but the volume is lightened by the colors, dark brown, yellow and gray. Even the pavement pattern is simple, enlivened only by a pattern of squares with rhombs inscribed in the first floor, at the loggia; the ceiling of this, with diamond-shaped lacunars, has provided the artist with an attractive possibility of experimentation in the perspective rendering. Through the loggia the space flows towards the square of the port, paved with a simple grayish and rust grid, built, unlike the of Baltimore, on one level. The square is flanked by houses and buildings, whose members stand out against the walls; the windows are arched or with a tympanum, the capitals of the loggia are a free variation of the composite order, the stems of the columns are grooved. Among such examples of upgraded Renaissance design stands a crenellated building and a version of Castel Sant'Angelo in its medieval appearance. On the whole, however, this panel lacks the compositional and chromatic vivacity of that of Urbino, as well as the spatial majesty of the of Baltimore. Unlike the Baltimore case, the space is not closed but continues indefinitely, joining the sea. Although the side buildings and the portico in the foreground close the view, the escape to the central void remains predominantly visual.

In the panels it is evident the importance of the urban element of the square, defined by the residential buildings of the most illustrious citizens, by the churches and by the noblest buildings, all with evident references to antiquity. In the panels of Urbino and Berlin there are no human figures, while those of the Baltimore panel are in any case of doubtful authenticity, it seems that they were painted at a later time after the completion of the panel.



Tavola di Baltimora, particolare.



Anfiteatro Flavio.



Tavola di Baltimora, particolare.



Arco di Costantino.



Tavola di Baltimora, particolare.



Battistero di Firenze.

Le piazze e gli edifici seguono per filo e per segno i dettami umanistici dell'epoca, sono presenti i lasciti monumentali dell'antichità classica che nelle tavole di Urbino e Baltimora occupano la parte centrale della piazza: come l'anfiteatro, l'arco trionfale e il tempio. Si potrebbe annoverare a questi casi anche il battistero presente nella tavola di Baltimora che trae ispirazione da quello fiorentino che fa parte di un periodo artistico che sancisce la fine de medioevo e l'inizio della modernità. Il tempio della tavola di Urbino, con la croce sulla sommità della sua copertura, diventa una chiesa, quindi utilizza semplicemente il linguaggio antico per trasporlo in una funzione più moderna, quella della chiesa appunto.

The squares and buildings follow the humanistic dictates of the time, and there are the monumental legacies of classical antiquity that occupy the central part of the square in the panels of Urbino and Baltimore: like the amphitheater, the triumphal arch and the temple. In these cases the baptistery present in the Baltimore panel could also be counted, taking its inspiration from the Florentine one which is part of an artistic period that marks the end of the Middle Ages and the beginning of modernity. The temple of the panel of Urbino, with the cross on top of its roof, becomes a church, so it simply uses an ancient language to transpose it into a more modern function, the one of the church.

Oltre al potere ecclesiastico viene data importanza a quello amministrativo della signoria con edifici pubblici comunali, l'importanza dell'affaccio di certi edifici sulla piazza fa in modo che quest'ultima riceva una funzione simile a quella degli antichi fori, una funzione che venne ipotizzata anche da Leon Battista Alberti come luogo di ritrovo dei "patres togati". Sempre seguendo la scia del grande teorico Alberti gli edifici delle tavole sono rappresentati seguendo il nuovo stile architettonico che poi è andato a svilupparsi per tutto il corso del secolo seguente, le facciate sono divise orizzontalmente dagli ordini architettonici mentre verticalmente da campate più o meno ampie, portici ai piani terreni coperti da arcate o trabeazioni, logge, finestre dalle cornici sormontate da frontoni.

L'analisi generale di questi tre dipinti ha evidenziato rigorose impostazioni prospettiche, contenuti concettuali e simbolici analoghi e una comune atmosfera luministica delle scene rappresentate. Non mancano, però, differenze e variazioni sul tema. Ma risulta presente una comune radice di metodo e di obiettivi più o meno dichiarati, un sicuro riferimento alla cultura trattatistica rinascimentale, rappresentata in particolare da Leon Battista Alberti, nonché alle teorie logico-matematiche e agli studi di prospettiva e geometria propugnati da Piero della Francesca e da Luca Pacioli. All'evoluzione storica di una società si accompagna sempre, più o meno in parallelo, un'analogha trasformazione della produzione architettonica: cambiano nel tempo, materiali e tecniche costruttive, obiettivi e contenuti espressivi.

Besides the ecclesiastical power is given importance to the administrative power of the seigniorship with municipal public buildings, the importance of the view of certain buildings on the square makes sure that the latter receives a function similar to that of the ancient forums, a function that was hypothesized also by Leon Battista Alberti as a meeting place for the "patres togati". Always following the aim of the great theorist Alberti the buildings of the panels are represented following the new architectural style that then went on developing throughout the following century, the facades are horizontally divided by the architectural orders while vertically by more or less large spans, arcades on the ground floor covered by arches or trabeations, loggias, windows with cornices surmounted by pediments.

The general analysis of these three paintings highlighted rigorous perspective settings, similar conceptual and symbolic contents and a common luministic atmosphere of the scenes depicted. There are, however, differences and variations on the theme. But there is a common root of method and of more or less declared objectives, a sure reference to the Renaissance treatise culture, represented in particular by Leon Battista Alberti, as well as to the logical-mathematical theories and to the studies of perspective and geometry advocated by Piero della Francesca and by Luca Pacioli. The historical evolution of a society is always accompanied, in parallel, a similar transformation of architectural production: changes over time, materials and construction techniques, objectives and expressive content.



La flagellazione di Cristo, Piero della Francesca, 1455-60, Palazzo Ducale di Urbino.

Le tre tavole sono collocate in luoghi diversi e hanno certe differenze tra di loro, ma nonostante questo vengono da sempre considerate come un unico gruppo grazie alla rappresentazione di un simile soggetto urbano. In tutti i casi una forte visione prospettica ingloba un ambiente urbano che contiene una piazza circondata da importanti edifici residenziali, da chiese e da diverse costruzioni di matrice romana.

I tre dipinti si concentrano a rappresentare una variazione dello stesso tema: una monumentale quinta architettonica di un punto centrale ed importante della città, o del porto nel caso della tavola di Berlino, invece l'immagine tradizionale della città più semplice con le sue vie strette si nota a malapena oltre i confini delle piazze. I modelli a cui fanno testo le tre tavole per gli spazi architettonici e gli edifici prendono tutti ispirazione dai concetti umanistici del tempo. A tal proposito scrive Krautheimer: "Ci sono i monumenti dell'antichità, così come sono stati classificati dagli umanisti del tempo, Flavio Biondo per esempio, in tre o quattro categorie principali: teatri; archi trionfali; templi - questa categoria rappresentata dal Tempio di Marte, il Battistero fiorentino; colonne onorarie; mura urbane. Ci sono anche edifici pubblici, ecclesiastici e secolari, secondo i dettami della teoria architettonica del XV secolo: una chiesa importante, la cattedrale - la rotonda monumentale con il colonnato che domina la tavola di Urbino; accanto a questa la facciata di una basilica, i tribunali; grandiosi palazzi per ospitare degnamente i capi dell'amministrazione civica e i loro uffici; una piazza che circonda la cattedrale, un'altra che fronteggia la basilica."¹ Anche gli edifici ecclesiastici seguono i modelli e le teorie architettoniche dell'Umanesimo, l'edificio in questione più importante è la rotonda della tavola di Urbino, attorno alla quale gravitano monumentali palazzi per l'amministrazione pubblica che dovevano fare anche da residenza per i personaggi che vestivano tali importanti cariche. La maestosa piazza della tavola di Baltimora, unita al fatto che presenta le uniche figure umane, potrebbe seguire l'idea di piazza di aggregazione albertiana per i "patres togati".

¹ Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 238.

The three panels are placed in different places and have certain differences between them, but despite this they have always been considered as a single group thanks to the representation of such an urban subject. In all cases a strong perspective view encompasses an urban environment that contains a square surrounded by important residential buildings, churches and various buildings of Roman origin.

The three paintings focus on representing a variation of the same theme: a monumental architectural backdrop of a central and important point of the city, or of the port in the case of the Berlin panel, instead the traditional image of the simplest city with its narrow streets you barely notice beyond the confines of the squares. The models that make up the three tables for architectural spaces and buildings take inspiration from the humanistic concepts of the time. Krautheimer wrote about that: "There are the monuments of antiquity, as they were classified by the humanists of the time, Flavio Biondo for example, in three or four main categories: theaters; triumphal arches; temples - this category represented by the Temple of Mars, the Florentine Baptistery; honorary columns; urban walls. There are also public buildings, ecclesiastical and secular, according to the dictates of the architectural theory of the fifteenth century: an important church, the cathedral - the monumental rotunda with the colonnade overlooking the table of Urbino; next to this the facade of a basilica, the courts; grandiose palaces to dignify host the heads of the civic administration and their offices; a square that surrounds the cathedral, another that faces the basilica."¹ Even the ecclesiastical buildings follow the models and the architectural theories of Humanism, the most important building in question is the rotunda of the panel of Urbino, around which gravitate monumental buildings for the public administration that also had to make a residence for the characters who dressed such important offices. Baltimore's majestic square, combined with the fact that it presents the only human figures, could follow the idea of the Albertian aggregation square for the "patres togati".

¹ Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 238.

Questa concezione di Alberti vedeva la piazza come un antico foro romano o un'agorà, il più importante spazio aperto cittadino in cui si incontravano appunto le più alte cariche per discutere dei loro doveri. Anche le facciate degli edifici traggono ispirazione dal linguaggio albertiano che dagli anni '60 del '400 fino agli inizi del secolo successivo diventano il linguaggio comune della modernità. Le facciate, sia di palazzi che di chiese, sono suddivise verticalmente da campate più o meno ampie, separate da ordini di semicolonne e lesene, sostenute da archi o da trabeazioni, che formano portici al pian terreno o logge nei piani superiori. Le aperture consistono in finestre, rettangolari o centinate messe in rilievo da cornici profilate, quelle rettangolari sorreggono spesso un frontone. Le piazze presentano una nobile pavimentazione in tavole di marmi colorati disposte a formare motivi geometrici. In ogni tavola gli edifici rappresentati seguono uno stile prettamente albertiano, è inutile tentare di trovare degli esempi in architetture reali o progettate dell'epoca che abbiano potuto influenzare i dipinti e poterne dare una datazione corretta. Quella rappresentata dalle tavole è una veduta utopica di un assetto urbano, non il progetto di un architetto, un mondo superiore governato dai principi dell'Umanesimo.

Questi esempi urbani restano utopici perché irrealizzabili all'epoca a causa di limitazioni tecniche, finanziarie e sociali, era molto più semplice costruirle nell'immaginario grazie a un dipinto. Nonostante l'immagine architettonica sia perfettamente contestualizzata da minuziosi dettagli, perfette interazioni spaziali e volumetriche, il risultato resta una visione atemporale e fantasiosa. Per la prima volta a livello pittorico, l'architettura non fa da sfondo alle vicende narrate ma diventa protagonista della storia. Lo spazio in questi casi si espande in profondità e lateralmente, grazie agli edifici che circondano questo spazio e alla scansione dei loro ordini compositivi viene fornito un ritmo alla terza dimensione. Non vi è bisogno di figure umane per narrare la storia, per quello già ci pensa la vastità dello spazio, i volumi degli edifici e l'intreccio di pieni e di vuoti, questa indipendenza formale libera l'assetto urbano dalla necessità di una narrazione di azioni umane.

For the concept of Alberti the square is like ancient Roman forum or an agora, the most important open space in the city where the highest offices were met to discuss about their duties. Even the facades of the buildings are inspired by the Albertian language that from the '60s of the fifteenth century up to the beginning of the following century became the common language of the modernity. The facades, both of palaces and churches, are divided vertically by spans more or less wide, separated by orders of semi-columns and pilasters, supported by arches or trabeations, which form porticoes on the ground floor or loggias on the upper floors. The openings consist of windows, rectangular or arched raised by profiled frames, the rectangular ones often support a pediment. The squares have a noble flooring in colored marble tables arranged to form geometric patterns. In each table the buildings represented follow a purely Albertian style, it is useless to try to find examples in real or designed architectures of the time that could influence the paintings and be able to give a correct date. The one represented by the plates is a utopian view of an urban structure, not the project of an architect, a superior world governed by the principles of Humanism.

These urban examples remain utopian because unattainable at the time due to technical, financial and social limitations, it was much easier to construct them in the imaginary with a painting. Although the architectural image is perfectly contextualized by meticulous details, perfect spatial and volumetric interactions, the result remains a timeless and imaginative vision. For the first time on a pictorial level, architecture is not the background of the events narrated but becomes the main character of the story. The space in these cases expands in depth and sideways, thanks to the buildings that surround this space and to the scanning of their compositional orders a rhythm is given to the third dimension. There is no need for human figures to tell the story, for what we already think about the vastness of space, the volumes of buildings and the intertwining of fullness and emptiness, this formal independence frees the urban structure from the need for a narration of human actions



Tavola di Urbino, particolari.

Le tavole sono la rappresentazione di ambienti urbani e gli edifici al loro interno sono il soggetto principale, questa tipologia pittorica dal carattere così autonomo è piuttosto rara nel panorama pittorico del Quattrocento. Nonostante ciò, all'epoca era già stato brevettato il nuovo sistema di rappresentazione prospettica lineare di Brunelleschi, eseguita presso il Battistero di Firenze e piazza della Signoria, con la quale definire correttamente una struttura o uno spazio limitato da edifici e le loro proporzioni. Però questa resa grafica brunelleschiana non deve essere vista come una tipologia pittorica ma come uno strumento a disposizione dell'architetto. Uno dei primi casi di applicazione della prospettiva lineare su di un lastricato a griglia è l'affresco della Cappella Brancacci di Masaccio, forse con l'aiuto di Brunelleschi stesso, in questo caso viene creata una superficie urbana in cui poter raccontare una storia in maniera convincente grazie alla proporzione tra le parti. Le tre tavole non rappresentano un tipico progetto architettonico, sono una veduta ideale di una città utopica creata seguendo i dettami umanisti. Rimane utopia per l'epoca, tuttavia può essere tranquillamente proposta sotto forma di disegno creato da una mano abile che conosce l'architettura e la tecnica della prospettiva. Le vedute prospettiche di architetture che venivano dipinte all'epoca facevano da sfondo ad un racconto in cui i protagonisti erano le persone, in questo caso invece le figure umane non sono presenti e i veri protagonisti sono gli spazi aperti e gli edifici.

The panels are the representation of urban environments and the buildings inside them are the main subject, this pictorial typology with an autonomous character is quite rare in the pictorial landscape of the fifteenth century. Despite this, at that time the new system of linear perspective representation was already made it by Brunelleschi performed at the Baptistery of Florence and Piazza della Signoria, with which to correctly define a structure or a limited space from buildings and their proportions. However, this Brunelleschi-like graphic rendering should not be seen as a pictorial typology but as an instrument available to the architect. One of the first cases of application of the linear perspective on a paved grid is the fresco of the Brancacci Chapel of Masaccio, perhaps with the help of Brunelleschi himself, in this case an urban surface is created in which is possible to tell a story in convincing way thanks to the proportion between the parties. The three panels do not represent a typical architectural project, they are an ideal view of a utopian city created following the humanist dictates. It remains a utopia for the time, but it can easily be proposed in the form of a drawing created by a skilled hand that knows the architecture and the technique of perspective. This kind of views of architectures that were painted at the time were the background to a story in which the protagonists were the people, in this case the human figures are not present and the real protagonists are the open spaces and the buildings.



Affresco Cappella Brancacci di Masaccio, 1425, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze.

Non c'è bisogno di personaggi per narrare una storia, bastano gli edifici e la piazza nella loro particolare disposizione che crea un contrasto di pieni e di vuoti per creare una narrazione. Ma a chi erano destinate queste tavole? Erano state eseguite da architetti o da pittori? Quale funzione avevano? Molte le domande attorno al "mistero" delle tre tavole, difficile darne risposta. Sicuramente erano state commissionate da un umanista del XV secolo, per la tavola di Urbino molto probabilmente Federico da Montefeltro. Questi signori si trovavano a governare piccole nazioni in un nuovo periodo storico ed artistico fiorente e stimolante, per tanto si circondavano di artisti e architetti per modernizzare le loro città e i loro edifici, per dare un segnale della loro forza e della loro apertura verso la modernità alle altre signorie d'Italia. In questo scenario emergono personaggi e artisti come Leon Battista Alberti e il Filarete, con proposte altamente innovative. Il *De Re Aedificatoria*, che si propone come evoluzione moderna del trattato vitruviano del *De Architectura*, è un trattato sul mondo dell'architettura e dell'urbanistica umanista che interessa molteplici aspetti della vita dell'uomo. Alberti stesso non si è mai definito architetto bensì consulente umanista viaggiando di corte in corte e proponendo ai potenti signori le sue idee, non solo sull'architettura, ma anche sulla politica, la filosofia, la pittura e la scultura.

There is no need of characters to tell a story, the buildings and the square are enough in their particular arrangement that creates a contrast of fullness and emptiness to create a narrative. Who were these panels for? Were they performed by architects or painters? What function did they have? Too many questions around the "mystery" of the three panels, too difficult to answer them. Surely they had been commissioned by a fifteenth-century humanist, for the panel of Urbino most likely Federico da Montefeltro. These lords were to govern small nations in a new period of history and art thriving and flourishing, so they surrounded themselves with artists and architects to modernize their cities and their buildings, to give a signal of their strength and their openness to modernity to the other lords of Italy. Characters and artists such as Leon Battista Alberti and Filarete, emerges in this scenario with highly innovative proposals. The *De Re Aedificatoria*, which is proposed as a modern evolution of the Vitruvian treaty of *De Architectura*, is a treatise on the world of architecture and humanist urbanism that affects many aspects of human life. Also Alberti has never defined himself as an architect but as a humanist consultant traveling from court to court and proposing his ideas to the powerful lords, not only on architecture, but also on politics, philosophy, painting and sculpture.

Tutte queste categorie servivano a formare la città ideale, politica e sociale, che doveva emergere dalle città italiane del XV secolo, pur non essendo interessato al tipo di governo che si sarebbe potuto insediare. I signori che hanno svolto rinnovamenti urbani nelle loro città alla fine del XV secolo sono quelli di Mantova, Ferrara e Urbino. Il signore di Urbino, Federico da Montefeltro in carica dal 1444 al 1482, è il principale indiziato per la committenza della tavola di Urbino, essendo stata rinvenuta nel monastero di Santa Chiara nel quale la figlia Elisabetta entrò come suora, probabilmente portandosi la tavola. Non si sa nulla, invece, dell'origine delle altre due tavole, potrebbero quindi avere tutte lo stesso committente ed essere state dipinte dallo stesso artista, persino che siano state fatte da un abile pittore sotto le attente indicazioni di un architetto o di Leon Battista Alberti stesso. Se le tre tavole fanno parte di una categoria di arredo costituita da spalliere o rivestimenti dipinti con vedute urbane ideali, ora esse vanno considerate come tra le poche reliquie di questa categoria ormai scomparsa. Questa ipotesi sembra probabile se si pensa che risulta normale perdere o buttare via questi oggetti di mobilio una volta passati di moda o usurati, pertanto sono pochi tali oggetti che si sono conservati sino a noi. Krautheimer scrisse: "La storia, tuttavia, non è sempre dalla parte di ciò che sembra plausibile: per quanto ne possa sapere io a questo punto, nell'Italia del XV secolo non sono così frequenti vedute ideali urbane di grandi dimensioni del genere rappresentato da questi pannelli. Gli inventari di arredi domestici finora pubblicati (Shearman 1975; Sangiorgi 1976; Lydecker 1987a) - e sono davvero troppo pochi - solo raramente elencano "un quadro lungo con prospettiva", che poteva corrispondere a una sovrapporta, come quella già nel Palazzo Ducale di Urbino, o a una spalliera."¹ I cassoni dipinti, di questa categoria, sono la tipologia che si è maggiormente conservata ai giorni nostri, ma le vedute urbane rappresentate in essi non sono comparabili alle tre tavole in questione. Oltre ad avere una resa qualitativamente inferiore gli edifici rappresentati sono più antichi, solitamente medievali con al massimo poche strutture rinascimentali.

1 Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 248.

All these categories served to form the ideal city, politically and socially, which had to emerge from the Italian cities of the fifteenth century, although not interested in the type of government that could have been installed. The lords who have carried out urban renewal in their cities at the end of the fifteenth century are those of Mantua, Ferrara and Urbino. The lord of Urbino, Federico da Montefeltro in charge from 1444 to 1482, is the main suspect for the commission of the panel of Urbino, having been found in the monastery of Santa Chiara in which his daughter Elizabeth entered as nun, probably taking the panel with her. Nothing is certain, however, of the origin of the other two plates, so they could have all the same client and have been painted by the same artist, even if they were made by a skilled painter under the careful instructions of an architect or Leon Battista Alberti himself.

If the three panels are part of a category of furniture consisting of espaliers or painted walls with ideal urban views, now they should be considered as one of the few relics of this now vanished category. This hypothesis seems probable thinking that it is normal to lose or throw away these objects of furniture once they have gone out of fashion or worn out, so there are few such objects that have been preserved up to us. Krautheimer wrote: "History, however, is not always on the side of what seems plausible: as far as I know at this point, large urban ideals of the kind represented by these panels are not so frequent in Italy in the fifteenth century. The inventories of home furnishings published so far (Shearman 1975, Sangiorgi 1976, Lydecker 1987a) - and they are really too few - only rarely list "a long perspective picture", which could correspond to a stacked door, like the one already in the Palazzo Ducale di Urbino or a espalier (Krautheimer, 1994)"¹. The painted boxes, of this category, are the typology that has been most conserved in our day, but the urban views represented in them are not comparable to the three panels in question. In addition to having a lower quality yield, the buildings represented are older, usually medieval with at most few Renaissance structures.

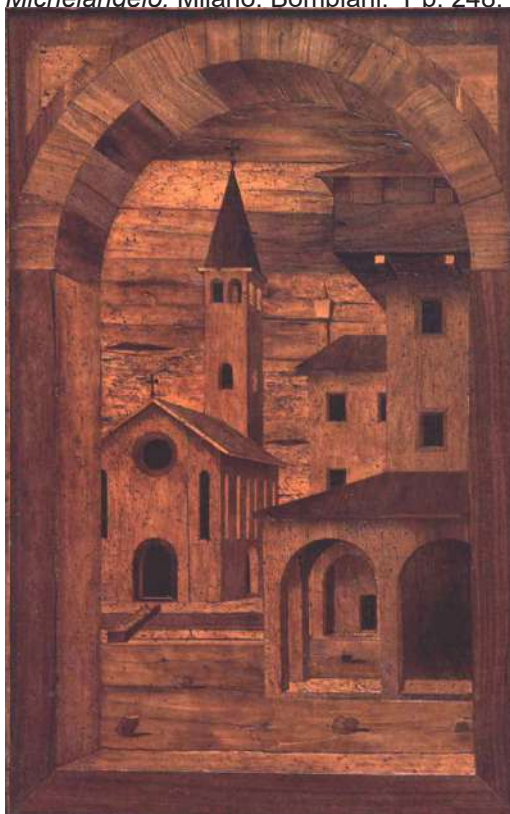
1 Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 248.

Secondo lo storico dell'arte André Chastel a seguito del 1460 l'intarsio in legno di vedute urbane diventa una vera e propria tendenza. A tal punto che l'unione di questa pratica artistica con la neonata resa grafica della prospettiva lineare ha creato le condizioni favorevoli per la nascita delle tre tavole prese in esame. Citando sempre Krautheimer: "Le vedute urbane eseguite ad intarsio che ci interessano, vale a dire quelle databili nell'ultimo terzo del Quattrocento, offrivano una realtà architettonica quale gli artigiani o i loro committenti vedevano, o avrebbero potuto vedere quotidianamente: la piazza del Duomo di Cremona, il Battistero di Parma, il Santo di Padova, o una vignetta che era, o poteva essere, una veduta familiare da un arco o da una finestra con le imposte spalancate, case che si ammassano sulla parte superiore delle mura e il tetro di una struttura ottagonale, probabilmente un battistero (vedi tarsia del coro nel Duomo di Modena), il pendio di una strada ripida fiancheggiato da case alte e strette; il profilo turrato di una città arroccata su di un colle; un ponte con le spallette alte che attraversa un ruscello nel mezzo della città (vedi la tarsia di Lucca); tutte realtà medievali rimaste in eredità"¹.

¹ Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 248.

According to the art historian André Chastel, after the 1460 the wooden inlay of urban views becomes a real trend. To such an extent that the union of this artistic practice with the new-born graphic rendering of linear perspective has created the favorable conditions for the birth of the three panels examined. Quoting as always Krautheimer: "The urban views performed inlay that interest us, that is to say those dating from the last third of the fifteenth century, offered an architectural reality such as the craftsmen or their clients saw, or could see daily: the Piazza del Duomo of Cremona, the Baptistery of Parma, the Saint of Padua, or a vignette that was, or could be, a familiar view from an arch or window with open shutters, houses that cluster on the upper part of the walls and the gloomy octagonal structure, probably a baptistery (see tarsia del cora in the Duomo of Modena), the slope of a steep road flanked by tall, narrow houses; the turreted profile of a city perched on a hill; a bridge with high sides that crosses a stream in the middle of the city (see the tarsia of Lucca); all medieval realities left behind"¹.

¹ Krautheimer, R. (1994). *Op. Cit.* In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 248.



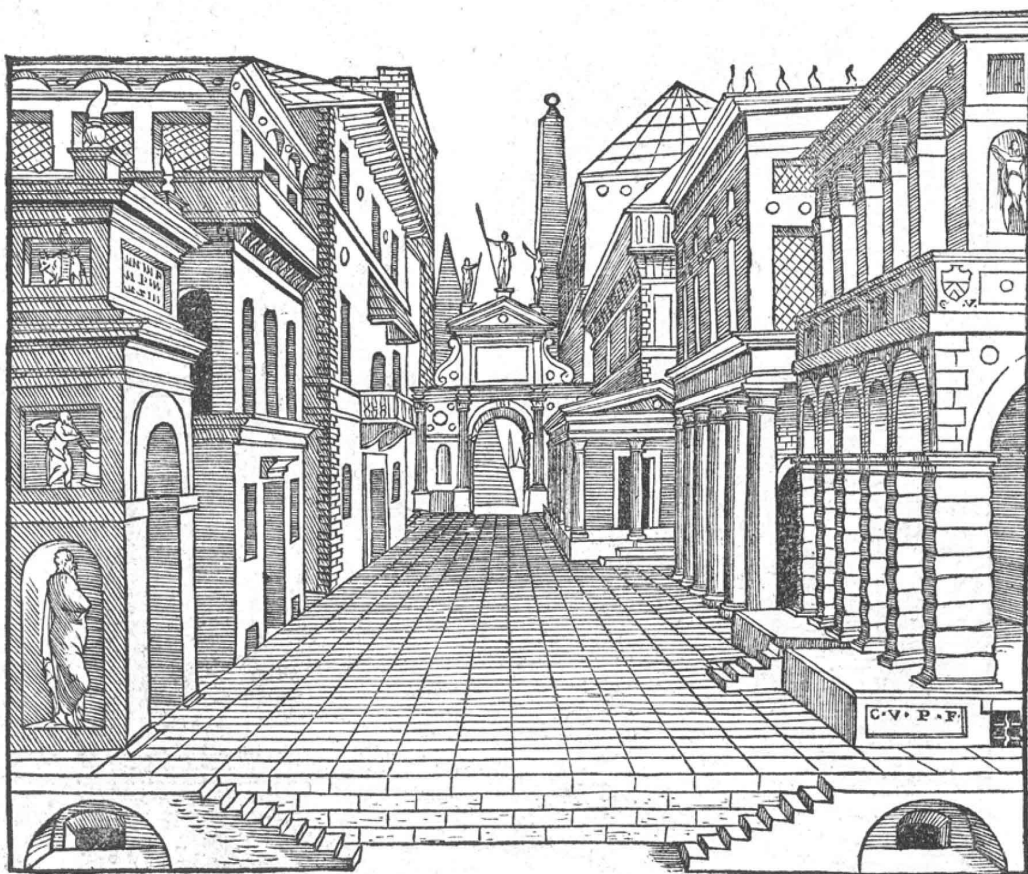
Tarsia del coro, Duomo di Modena, 1461-65. Cristoforo e Lorenzo Canozi.



Tarsia Palazzo Ducale di Urbino, 1474-82, attribuito da Giuliano da Maiano.

Il nuovo linguaggio rinascimentale che si stava diffondendo nel XV secolo non arrivò immediatamente alle botteghe degli intarsiatori che rimanevano artigiani più medievali, solo dopo il secondo decennio del XVI secolo il nuovo stile diventa principale in questo ambiente artistico. Mentre le tarsie delle porte negli appartamenti di Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, datate tra il 1474 e il 1482, rappresentano scenari urbani con un linguaggio moderno e umanista come le tre tavole e non gli altri lavori artigianali coevi. Quindi sia le tre tavole che le tarsie del palazzo seguono la stessa fonte linguistica, il pensiero umanista di Alberti, che nelle tarsie però non viene utilizzato al meglio ma solo come elemento decorativo. Il fatto che queste tarsie siano avanzate stilisticamente rispetto al loro tempo potrebbe essere simbolo di una influenza ricevuta direttamente dalle tre tavole o per lo meno una di esse, la tavola di Urbino infatti molto probabilmente fu commissionata da Federico da Montefeltro.

The new Renaissance language that was spreading in the fifteenth century did not come immediately to the workshops of the inlayers that remained more medieval artisans, only after the second decade of the sixteenth century the new style becomes the main one in this artistic environment. While the inlays of the doors in the apartments of Montefeltro in the Ducal Palace of Urbino, dated between 1474 and 1482, represent urban scenarios with a modern and humanist language such as the three panels and not the other coeval craftworks. So both the three panels and the inlays of the building follow the same linguistic source, the humanist thought of Alberti, which in tarsie, however, is not used at best but only as a decorative element. The fact that these inlays are stylistically advanced with respect to their time could be a symbol of an influence received directly from the three panels or at least one of them, the panel of Urbino in fact was most likely commissioned by Federico da Montefeltro.



Disegno prospettico di Serlio, da *I 7 libri di architettura*, 1537.



2 Città reali

2.1 Lo sviluppo delle città nella storia

“D’una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda.” Italo Calvino, *Le città invisibili*.

Si è soliti segnare la nascita delle prime città intorno al 4000 a.C. a seguito della rivoluzione agricola sorta in Mesopotamia. Questi nuclei urbani avevano in comune un’alta densità abitativa e una certa complessità sociale. Questi spazi diventavano città quando i suoi abitanti smettevano di essere contadini o allevatori per specializzarsi in altri tipi di lavori che necessitavano di una clientela, soprattutto nel settore del commercio, per questo le prime città si trovavano sul corso di fiumi grazie ai quali potevano trasportare le merci. Il primo insediamento urbano della storia però, pare essere quello di Gerico già databile a partire dal 8000 a.C., ben prima delle grandi civiltà mesopotamiche ed egizie, questo probabilmente grazie alla sua posizione commerciale sul Mar Morto, oltre a Gerico sono databili di quel periodo Ganjadareh e Giarmo in Iraq e Çatal Hüyük in Turchia. Le città vengono costruite in punti strategici sia a livello difensivo, come potrebbe essere su di un’altura, sia a livello commerciale, ad esempio lungo un fiume, il mare o una rotta commerciale via terra. La città di Babilonia risale al III millennio e si sviluppa sul corso del fiume Eufrate, essa è cinta da doppie mura dello spessore di 25 metri, mentre la zona del centro amministrativo e religioso è al culmine della prima strada principale rettilinea della storia larga 23 metri.

Verso la meta del III millennio a Creta si sviluppa una nuova città che trae le sue origini dai modelli mesopotamici ed egizi, nella città-palazzo di Cnosso nasce un nuovo elemento urbano, la piazza chiusa. Sono invece le polis greche ad essere le prime città che ospitano elementi urbani ed edifici per nuove attività come il teatro e il ginnasio, inoltre la piazza assume una nuova immagine grazie all’*agorà*. Nel corso della storia le città hanno avuto un processo evolutivo discontinuo, sin a partire dalle polis dell’Antica Grecia viste come modello urbano della prima forma di democrazia politica e sociale.

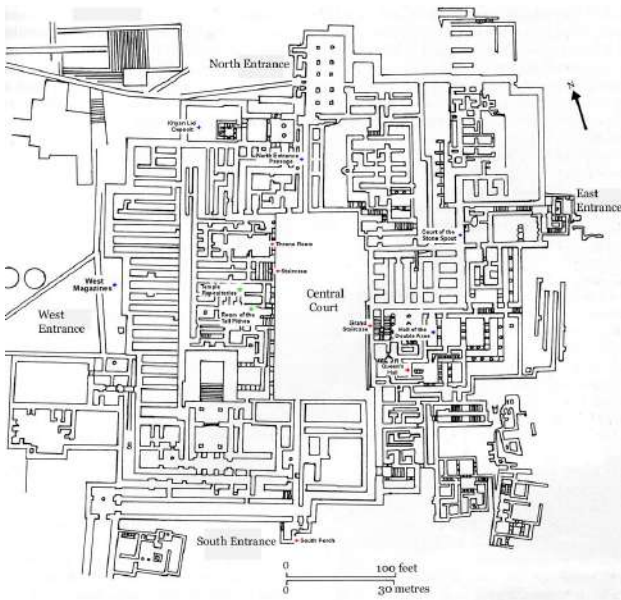
2 Real cities

2.1 The development of the cities during the History

“About a city you do not enjoy the seven or seventyseven beauties, but the answer that gives to your question.” Italo Calvino, *Invisible Cities*.

It is customary to mark the creation of the first cities around 4000 B.C. after the agricultural revolution that arose in Mesopotamia. These urban nucleuses shared a high population density and a certain social complexity. These spaces became cities when its inhabitants stopped being farmers or breeders to specialize in other types of jobs that needed a clientele, especially in the trade sector, this is why the first cities were on the rivers where they could transport their needs. The first urban settlement of history, however, seems to be that of Jericho already dated from 8000 B.C., well before the great Mesopotamian and Egyptian civilizations, this probably due to its commercial position on the Dead Sea, in addition to Jericho are dating from that period Ganjadareh and Giarmo in Iraq and Çatal Hüyük in Turkey. Cities are built at strategic points both on the defensive level, as it could be on a hill, or on a commercial level, for example along a river, the sea or a commercial route overland. The city of Babylon dates back to the 3rd millennium and is spread over the Euphrates River, it is surrounded by 25-meter-thick double walls, while the administrative and religious center area is at the height of the first straight main road of 23 meters wide history.

Towards the end of the third millennium in Crete a new city is developing that draws its origins from the Mesopotamian and Egyptian models, in the city-palace of Knossos, a new urban element was born here, the closed square. Instead, the Greek polis are the first cities that host urban elements and buildings for new activities such as theater and gymnasium, and the square takes on a new image thanks to the *agora*. Throughout history, cities have had a discontinuous evolutionary process, starting from the polis of Ancient Greece seen as an urban model of the first form of political and social democracy.



Pianta del Palazzo di Cnosso, Creta.



Rovine del Palazzo di Cnosso.

Le dimensioni e le attività svolte all'interno della città sono rimaste pressoché invariate per quasi 7000 anni, fu solamente negli ultimi 200 anni, a partire dalla rivoluzione industriale che il mondo della città subirà un netto cambiamento.

Con l'aumentare della popolazione, l'innalzamento di mura difensive, lo sviluppo di vie di trasporto, sia di terra che fluviali, i villaggi diventano città. Vista l'assenza di mezzi di trasporto cittadini, la città antica rimaneva di dimensioni ridotte, tali da poter essere percorse a piedi. Nella polis greca le dimensioni demografiche ridotte dovevano permettere il sostentamento della popolazione in correlazione alle dimensioni del territorio agricolo, inoltre visto il governo democratico sarebbe stato difficile amministrare in quel modo una comunità troppo numerosa e troppo libera. La città cresceva con le mura, esse non servivano solo come strumento difensivo ma anche come confine amministrativo cittadino che ne demarcava il perimetro. Il modello urbanistico greco, che prese piede soprattutto a partire dal V secolo, fu di grande importanza per gli impianti urbanistici che seguirono.

The size and activities carried out within the city have remained almost unchanged for almost 7000 years, it was only in the last 200 years, since the industrial revolution that the world of the city will start to make a change.

With the increase of population, the raising of defensive walls, the development of transport routes, both land and river, the villages become cities. Given the absence of public transport, the ancient city remained small, such that it could be traveled on foot. In the Greek polis the reduced demographic dimensions had to allow the sustenance of the population in correlation with the size of the agricultural territory, also given the democratic government would have been difficult to administer in that way a community too numerous and too free. The city grew with the walls, they served not only as a defensive tool but also as a city administrative border that demarcated the perimeter. The Greek urban model, which took hold mainly from the fifth century, was of great importance for the urban planning that followed.

Gli assetti stradali iniziano a prendere una forma regolare e nascono maglie ortogonali, con strade principali (*plateiai*) e strade secondarie (*stenopoi*), così facendo la città viene suddivisa in lotti quadrangolari più o meno regolari. Questi lotti devono essere tutti delle stesse dimensioni per indicare l'uguaglianza tra i cittadini mentre il centro religioso ed amministrativo si trovava sull'acropoli, un'altura in posizione decentrata. Ippodamo da Mileto fu il primo ad ipotizzare questo impianto urbanistico, venne chiamato schema "ippodameo" e serviva a rappresentare in forma di città l'uguaglianza della democrazia greca. Questo sistema venne riprodotto nella stessa Mileto e nel Pireo, la città portuale di Atene, oltre ad essere stato molto utilizzato nelle città coloniali come nel caso di Thurii in Magna Grecia fondata da Pericle e probabilmente anche da Protagora.

Roma fu la prima città a raggiungere il milione di abitanti, diventando così la metropoli per eccellenza dell'antichità, nei secoli successivi Costantinopoli e le città dell'estremo oriente superarono il mezzo milione.

Fino al III secolo d.C. le città si sviluppavano in maniera disomogenea nel suo intorno rurale fondendosi con la campagna, solo a seguito delle invasioni barbariche i cittadini iniziarono a costruire mura. I romani avevano uno schema ben preciso da seguire per la fondazione di città che trae origine dai castrum, gli accampamenti militari, dietro mura difensive la maglia urbana era una scacchiera regolare con due assi viari principali che si incontravano perpendicolarmente, il cardo e il decumano.

The road layouts begin to take a regular shape and orthogonal meshes are created, with main roads (*plateiai*) and secondary roads (*stenopoi*), so doing the city is divided into more or less regular quadrangular lots. These lots must all be of the same size to indicate the equality between citizens while the religious and administrative center was located on the acropolis, a height in a decentralized position. Hippodamus from Miletus was the first to hypothesise this urban structure, it was called the "ippodameo" scheme and served to represent the equality of Greek democracy in the form of a city. This system was reproduced in the same Miletus and Piraeus, the port city of Athens, as well as being widely used in colonial cities as in the case of Thurii in Magna Graecia founded by Pericles and probably also by Protagoras.

Rome was the first city to reach one million inhabitants, becoming the metropolis for excellence of the antiquity, in the following centuries Constantinople and the cities of the Far East exceeded half a million.

Until the 3rd century AD the cities developed in a non-homogeneous way around its rural surroundings, merging with the countryside, only after the barbarian invasions the citizens began to build walls. The Romans had a precise pattern to follow for the foundation of a city that originates from the castrum, military camps, behind defensive walls the urban mesh was a regular chessboard with two main road axes that met perpendicularly, the cardo and the decuman.



Ricostruzione della Roma imperiale.

Le due vie si incontravano nel Foro, la piazza più importante della città che inizialmente aveva solo uno scopo commerciale e che nel tempo è diventata scenario di qualsiasi attività pubblica. La città romana rispetto a quella greca ha migliorato il sistema fognario ed i condotti per lo scolo delle acque oltre alla pavimentazione delle strade stesse, infatti l'impero romano è riuscito nelle proprie conquiste grazie ad un avanzato sistema viario che ha permesso alle legioni militari di muoversi con velocità. Con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente e le invasioni barbariche le città si spopolarono, nel IX secolo Roma contava appena qualche migliaio di abitanti.

Durante il medioevo il sistema feudale suddivide il territorio europeo in piccole amministrazioni locali che agglomerano città e campagna. La struttura urbana è dinamica e rispecchia il fervore della vita medievale, nonché la centralità intrinseca di ogni città medievale che rappresenta un microcosmo a sé stante. Le città nate nel medioevo spesso sono di piccole dimensioni, visto il progressivo calo demografico, inoltre vista la fragilità politica davano molta importanza alla componente difensiva, costruendo sopra alture e con alte mura difensive. Le invece già esistenti città di matrice romana venivano implementate con sobborghi ad alta densità abitativa e con strutture come monasteri. Le città medievali rifiutano i formalismi perfetti delle piante regolari per trovare uno sviluppo unico ad ognuna di esse, un susseguirsi organico di costruzioni fitte che seguono tracciati curvi per assecondare la morfologia del territorio. Gli edifici principali da cui si genera la città medievale stessa sono: il castello, il monastero, il palazzo comunale, quello di giustizia e soprattutto la cattedrale, o la chiesa cittadina più importante. In diversi borghi medievali lo spazio aperto più importante è la piazza del mercato, spesso adiacente alla cattedrale, questa piazza non sempre ha una forma regolare ma si sviluppa nello spazio di risulta ricavato dalle vie.

Grazie alle crociate e all'avvento delle repubbliche marinare italiane a partire dal Quattrocento i commerci diventano più fiorenti e viene incrementato esponenzialmente il sistema bancario, nuove infrastrutture rendono i trasporti più sicuri e veloci.

The two streets met in the Forum, the most important square of the city that initially had only a commercial purpose and that over time has become the scene of any public activity. The Roman city compared to the Greek has improved the sewage system and the conduits for the drainage of the water in addition to the paving of the roads themselves, in fact the Roman Empire succeeded in their conquests thanks to an advanced road system that allowed the military legions to move with speed. With the fall of the Western Roman Empire and the barbarian invasions the cities were depopulated, in the ninth century Rome had only a few thousand inhabitants.

During the Middle Ages, the feudal system divided the European territory into small local administrations that clustered cities and countryside. The urban structure is dynamic and reflects the fervor of medieval life, as well as the intrinsic centrality of every medieval city that represents a microcosm in its own right. Cities born in the Middle Ages are often small, for the gradual decline of the population, also for the political fragility that gave great importance to the defensive component, building on high ground and high defensive walls. On the other hand, the already existing Roman cities were implemented with suburbs with a high population density and with structures such as monasteries. The medieval cities reject the perfect formalisms of regular plans to find a development unique to each of them, an organic succession of dense buildings that follow curved paths to accommodate the morphology of the territory. The main buildings which the medieval city itself is generated are: the castle, the monastery, the town hall, the palace of justice and above all the cathedral, or the most important town church. In several medieval villages the most important open space is the market square, often adjacent to the cathedral, this square does not always have a regular shape but develops in the resulting space obtained from the streets.

Thanks to the crusades and the advent of the Italian maritime republics, starting from the fifteenth century the trades became more flourishing and the banking system increased exponentially, new infrastructures make transport safer and faster.

La borghesia prende il sopravvento e nascono così stati nazionali e città capitali, diventando una rappresentazione del potere che racchiudono e della classe dirigente della città stessa. Nelle corti si rinnova il senso per l'arte, così numerosi signori mecenati si circondano di artisti, tra i quali architetti e teorici della città creando progetti utopici per città ideali che rappresentino al meglio il linguaggio umanista. Le piazze in cui si aggregano gli edifici amministrativi e religiosi non sono più gli unici centri importanti della città, ma prendono importanza anche i viali nei quali si trovano le residenze della borghesia. Il palazzo rinascimentale sostituisce le massicce roccaforti in cui risiedevano le classi più abbienti, questi nuovi palazzi erano di grandi dimensioni ed andavano a modificare l'assetto urbano, come nei casi del Palazzo Ducale di Mantova e Urbino. Ma la maggior parte di queste città rimangono di matrice medievale, il rinascimento ha portato a mutarne l'estetica solo con nuovi edifici o al massimo con nuove piazze, soltanto nei casi di città di nuova fondazione si può vedere una struttura urbana rinascimentale. Non sarebbe corretto parlare di queste modifiche dell'assetto urbano come se fossero una rinascita degli antichi valori, ma bensì come un chiarimento geometrico del tessuto viario che va ad agire su piccole parti della città.

The bourgeoisie takes over and national states and capital cities are born, becoming a representation of the power that they contain and the ruling class of the city itself. In the courts the sense of art is renewed, so many patron gentlemen surround themselves with artists, including architects and theorists of the city, creating utopian projects for ideal cities that best represent the humanist language. The squares in which administrative and religious buildings are aggregated are no longer the only important centers of the city, but the avenues in which the residences of the bourgeoisie are located are also important. The Renaissance palace substituted the massive strongholds in which the more affluent classes resided, these new palaces were large and changed the urban layout, as in the case of the Palazzo Ducale of Mantua and Urbino. But most of these cities remain of medieval origin, the Renaissance has led to change its aesthetics only with new buildings or at most with new squares, only in cases of newly founded city we can see a Renaissance urban structure. It would not be correct to talk about these changes of the urban structure as if they were a rebirth of the ancient values, but rather as a geometric clarification of the road network that goes to act on small parts of the city.



Firenze medievale.

Quindi le città restano medievali ma con “in-
serti” rinascimentali, gli elementi caratteristici
di questa trasformazione sono: le strade rettili-
nee, la comune altezza di gronda degli edi-
fici a schiera, l’arco a tutto sesto, ed elementi
ornamentali come colonne, lesene, cornici e
timpani. Citando Mumford: “La sinfonia in sé
rimane medievale; ma nuovi strumenti si sono
aggiunti all’orchestra e così il ritmo e la tona-
lità della città sono cambiati”¹. La città rimane
quindi una stratificazione di stili storici che si
sono sovrapposti nel passaggio tra le epoche,
per Brunelleschi e Alberti i semplici inserimen-
ti nel tessuto urbano di edifici rinascimentali
sono in grado di modernizzare e adeguare la
città ai nuovi tempi. Focalizzandosi sulle cau-
se che hanno portato alla nascita di questo
fenomeno, una delle principali è stata la ca-
duta del feudalesimo e il conseguente incre-
mento di comuni indipendenti in Italia. I comu-
ni più importanti iniziarono ad inglobare i vicini
più deboli per incrementare il proprio valore
mercantile e commerciale ottenuto grazie alla
potenza del proprio corpo militare. Nelle città
più piccole l’amministrazione era in mano ad
un grande concilio e quindi governate in una
maniera più democratica rispetto alle altre
che erano governate da un’oligarchia che uti-
lizzava l’accrescimento territoriale come stru-
mento per avere più potere. Queste città di-
ventano signorie, ossia governate da una sola
famiglia, pertanto dovevano essere un’imma-
gine del potere e della grandezza del proprio
signore.

1 Mumford, L. (1961). The city in history. Londra:
Secker e Warburg. Pp. 348.

So the cities remain medieval but with Renais-
sance “inserts”, the characteristic elements of
this transformation are: the rectilinear streets,
the common eaves height of the terraced bu-
ildings, the round arch, and ornamental ele-
ments such as columns, pilasters, cornices
and tympanums. Quoting Mumford: “The
symphony itself remains medieval; but new
instruments have been added to the orchestra
and so the rhythm and the tonality of the city
have changed”¹. The city therefore remains a
stratification of historical styles that overlap-
ped in the passage between the ages, for Bru-
nelleschi and Alberti the simple insertions in
the urban fabric of Renaissance buildings are
able to modernize and adapt the city for the
new age. Focusing on the causes that led to
the birth of this phenomenon, one of the main
has been the fall of feudalism and the con-
sequent increase of independent municipali-
ties in Italy. The most important municipalities
began to incorporate the weaker neighbors
to increase their mercantile and commercial
value obtained with the power of their military
forces. In the smaller cities the administration
was in the hands of a great council and there-
fore governed in a more democratic way than
the others that were governed by an oligarchy
that used territorial growth as an instrument to
have more power. These cities become lord-
ships, that is, governed by one family, so they
had to be an image of the power and great-
ness of their lord.

1 Mumford, L. (1961). The city in history. London:
Secker e Warburg. Pp. 348.



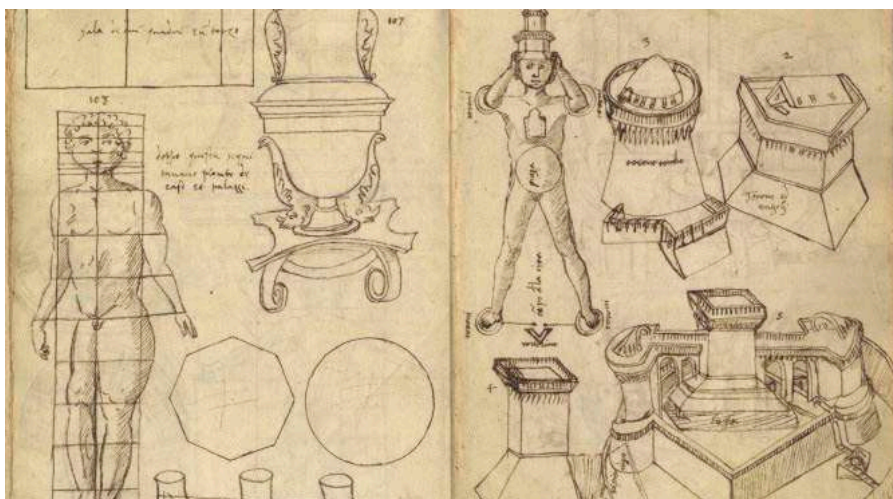
Il complesso del Palazzo Ducale di Mantova.

2.2 Le città di nuova fondazione del XVI secolo

La polvere da sparo era diventata sinonimo di potere, grazie ad essa i più importanti signori potevano far accrescere il loro potere con la possibile distruzione dei nemici, le regole della disciplina militare stavano cambiando e con essa anche le città. I nuovi cannoni rendevano le antiche mura medievali obsolete, esse potevano solo aiutare a difendersi contro uomini dotati di una leggera artiglieria, persino Alberti non tenne molto in considerazione il nuovo sistema di artiglieria che stava nascendo. Così nel XVI secolo si diffuse in tutta Italia una forte cultura di ingegneria militare che ha portato alla stesura di numerosi trattati in materia, non furono pochi gli architetti che iniziarono a dedicarsi a questo tipo di pratica, vista l'alta domanda da parte dei committenti. Uno degli architetti e trattatisti fondatori di questo nuovo modo di approcciarsi alla difesa cittadina, oltre ad Antonio e Giugliano da Sangallo, fu il senese Francesco di Giorgio Martini, che sul finire del XV secolo alla corte di Urbino, dove probabilmente conobbe Alberti, scrisse il suo *Trattato di architettura civile e militare*, contenente numerosi disegni tipologici che furono di ispirazione per gli architetti successivi. Però, a far da capostipite alla trattatistica di ingegneria militare del XVI secolo troviamo sempre l'opera di Vitruvio, che trova molto successo in una sua versione di Cesariano Cesariani nel 1521, rappresentando la città classica come un luogo puro e privo di problemi.

2.2 The newly founded cities of the sixteenth century

The gunpowder became synonymous of power, with that the most important lords could increase their power with the possible destruction of the enemies, the rules of military discipline were changing and with it also the cities. The new cannons made the old medieval walls obsolete, they could only help defend against men with a slight artillery, even Alberti did not take much into consideration the new artillery system that has been born. Thus in the sixteenth century throughout Italy a strong culture of military engineering spread that led to the drafting of numerous treatises on the subject, were not few architects starting to devote themselves to this type of practice, for the high demand from customers. One of the founding architects and treatises of this new way of approaching the city defense, in addition to Antonio and Giuliano da Sangallo, was Francesco di Giorgio Martini from Siena, who at the end of the fifteenth century at the court of Urbino, where he probably knew Alberti, wrote his *Trattato di architettura civile e militare*, containing numerous typological drawings that inspired the later architects. However, to be the progenitor of the 16th century military engineering treatise we always find the work of Vitruvius, which is very successful in a version of Cesariano Cesariani in 1521, representing the classical city as a pure and problem-free place.



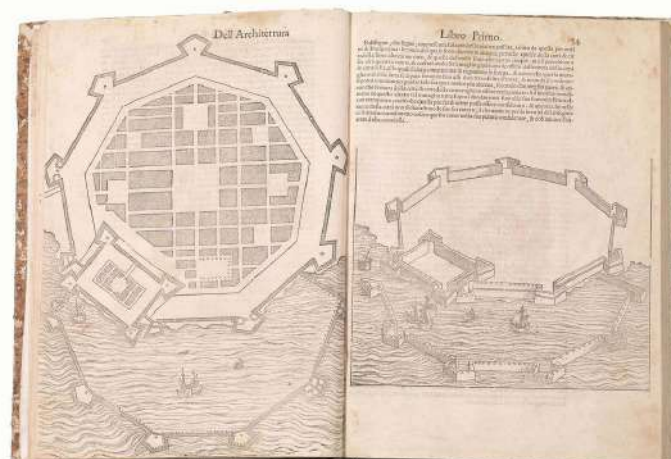
Disegni tratti dal *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini, 1470 circa.

La forma urbana geometricamente perfetta che si ipotizza nelle città di nuova fondazione è una conseguenza della forma geometrica delle mura, spesso stellare. I trattatisti non utilizzano Vitruvio come modello funzionale ma solo a livello formale, la simmetria diventa quindi uno strumento politico di rappresentazione del potere signorile.

Tra i vari trattati teorici vanno citati *I primi quattro libri di architettura* (1554) e *L'architettura* (1554-1567) di Pietro Cattaneo, o Cataneo, nei quali propone diversi schemi di città fortificate e di tipologie edilizie dedicate agli edifici più importanti. I suoi schemi, che seguono i principi dell'ortogonalità, si devono adattare alle caratteristiche del luogo che potrebbero alterare la perfezione geometrica del tracciato. L'ingegnere, speleologo e alpinista Francesco de Marchi, nel suo trattato *Architettura Militare*, pubblicato dopo la sua morte nel 1599, fu uno dei primi a pensare alle problematiche sociali ed economiche della città militare non soffermandosi solamente sulla loro forma fisica. Inoltre, De Marchi prende consapevolezza del fatto che le mura sacrificano il rapporto diretto che ci sarebbe tra la città e il suo territorio circostante. Vincenzo Scamozzi nel suo famoso trattato del 1615 *L'idea dell'architettura universale* si dimostra un abile teorico dell'architettura. Oltre a rappresentare la città con i tradizionali schemi geometrici egli utilizza raffinati criteri architettonici per la costruzione della città, distribuendo in maniera equilibrata zone militari e spazi verdi. Le nuove mura erano dotate di bastioni in sostituzione alle vecchie torri che permettevano ai difensori di occupare maggior parte del campo visivo, oltre ad essere più resistenti sotto i colpi dei cannoni nemici.

The geometrically perfect urban form that is assumed in the newly founded cities is a consequence of the geometric shape of the walls, often stellar. The treatise writers do not use Vitruvius as a functional model, but only on a formal level, symmetry becomes a political instrument of representation of the noble power.

Among the various theoretical treatises are *I primi quattro libri di architettura* (1554) and *L'architettura* (1554-1567) by Pietro Cattaneo, or Cataneo, in which he proposes different schemes of fortified cities and building types dedicated to the most important buildings. Its patterns, which follow the principles of orthogonality, must be adapted to the characteristics of the place that could alter the geometric perfection of the route. The engineer, speleologist and mountaineer Francesco de Marchi, in his treatise *Architettura Militare*, published after his death in 1599, was one of the first to think about the social and economic problems of the military city not focusing only on their physical form. Moreover, De Marchi becomes aware of the fact that the walls sacrifice the direct relationship that exists between the city and its surrounding territory. Vincenzo Scamozzi in his famous treatise of 1615 *L'idea dell'architettura universale* proves to be a skilful theorist of architecture. In addition to representing the city with traditional geometric patterns, he uses refined architectural criteria for the construction of the city, distributing in a balanced way military zones and green spaces. The new walls were equipped with bastions replacing the old towers that allowed the defenders to occupy most of the field of view, as well as being more resistant under the blows of enemy cannons.



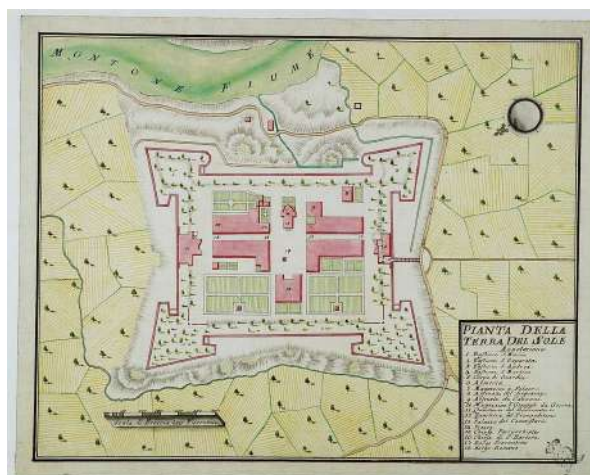
Disegno da *I primi quattro libri di architettura*, Pietro Cattaneo, 1554.

Le nuove mura sono più basse e dal lato cittadino sono circondate da un terrapieno che le rende più stabili e maggiormente difendibili dai soldati. D'altro canto, le mura impedivano la crescita della città, per motivi di sicurezza la maggior parte della popolazione preferiva abitarne all'interno rendendo però, in alcuni casi, la città sovraffollata.

La differenza tra la città costruita fin ora e quella di nuova fondazione sta nel fatto che nel primo caso le mura venivano costruite in un secondo momento rispetto alle antiche città già esistenti, mentre quelle di nuova fondazione venivano costruite partendo dalle mura stesse, così facendo la città e le mura diventano un tutt'uno progettuale. Nello spazio immediatamente esterno alle mura nulla poteva essere costruito, persino la vegetazione veniva abbattuta, così facendo il nemico poteva essere avvistato con anticipo e non avere nascondigli. Le uniche abitazioni all'esterno potevano essere le ville di riposo dei più ricchi che erano in grado di poterle raggiungere a cavallo. Finché le palle di cannone non erano esplosive ma semplicemente palle di ferro diventavano inefficaci se non colpivano nessun bersaglio, per questo spesso veniva lasciato anche uno spazio aperto tra le mura e gli edifici, oppure veniva costruita un'altra cerchia di mura. La città di nuova fondazione per eccellenza è Sabbioneta, costruita nella seconda metà del XVI secolo seguendo i dettami dei trattati e la volontà umanistica del suo mecenate Vespasiano Gonzaga. Nel 1564 inizia la costruzione del borgo chiamato Terra del Sole nei pressi di Forlì, la piccola città fortificata di forma rettangolare serviva come ultima roccaforte del Gran Ducato di Toscana sul confine romagnolo dello Stato Pontificio dei Borgia.

The new walls are lower and on the city side are surrounded by an embankment that makes them more stable and more defensible by soldiers. On the other hand, the walls prevented the growth of the city, for security reasons the majority of the population preferred to live inside it, however, in some cases, the city became overcrowded.

The difference between the city built so far and that of a new foundation lies in the fact that in the first case the walls were built in a second moment with respect to the already existing ancient cities, while those of new foundation were built starting from the walls themselves, thus making the city and walls become a whole project. In the space immediately outside the walls nothing could be built, even the vegetation was cut down, doing so the enemy could be sighted early and not have the possibility to hide in some places. The only houses outside could be the resting villas of the richest that were able to reach them on horseback. Until the cannon balls were not explosive but simply iron balls became ineffective if they did not hit any target, so often an open space was left between walls and buildings, or another circle of walls was built. The newly founded city for excellence is Sabbioneta, built in the second half of the sixteenth century following the dictates of the treaties and the humanistic will of its patron Vespasiano Gonzaga. In 1564 began the construction of the village called Terra del Sole near Forlì, the small fortified city of rectangular shape served as the last stronghold of the Grand Duchy of Tuscany on the border of the Borgia's Romagna Pontifical State.



Terra del Sole, Giachi, 1700.

La costruzione venne affidata a Baldassarre Lanci, Bernardo Buontalenti e Girolamo Genga, vi ubicarono edifici di rappresentanza ma la città non fu molto attrattiva per diventare popolosa, infatti divenne un importante luogo di detenzioni per i prigionieri del ducato.

Uno dei casi più celebri di città di nuova fondazione è quello di Palmanova, costruita dal 1593 al 1600 dalla Repubblica Veneta per difendere il territorio da una possibile invasione turca. Il progetto venne affidato agli ingegneri Giulio Savorgnan e Marcantonio Martinengo mentre Vincenzo Scamozzi perdette la gara d'appalto per il progetto della città. La pianta della città ha una forma perfettamente regolare e simmetrica composta da nove lati di vie radiali che si diramano dalla grande piazza centrale, questo sistema viario permetteva alle truppe militari di spostarsi velocemente in ogni punto della città. Tra le opere di trattatistica sull'ingegneria militare che si erano moltiplicate in quegli anni, troviamo quelle di: Albrecht Durer (1527), Giovan Battista Della Valle (1529), Nicolò Tartaglia (1537), Pietro Cataneo (1554), Giovan Battista Zanchi (1554), Giacomo Lanteri (1557), Jacopo Castriota e Girolamo Maggi (1564), Galasso Alghisi da Carpi (1570), Antonio Lupicini (1582) e Tommaso Scala (1583).

The construction was entrusted to Baldassarre Lanci, Bernardo Buontalenti and Girolamo Genga, there were buildings of representation but the city was not very attractive to become populous, in fact it became an important place of detention for prisoners of the duchy. One of the most famous cases of the newly founded city is Palmanova, built from 1593 to 1600 by the Venetian Republic to defend the territory from a possible Turkish invasion. The project was entrusted to the engineers Giulio Savorgnan and Marcantonio Martinengo while Vincenzo Scamozzi lost the tender for the city project. The plan of the city has a perfectly regular and symmetrical shape composed of nine sides of radial streets that branch off from the large central square, this road system allowed the military troops to move quickly around the city. Among the works of treatise on military engineering that had multiplied in those years, we find those of: Albrecht Durer (1527), Giovan Battista Della Valle (1529), Nicolò Tartaglia (1537), Pietro Cataneo (1554), Giovan Battista Zanchi (1554), Giacomo Lanteri (1557), Jacopo Castriota and Girolamo Maggi (1564), Galasso Alghisi da Carpi (1570), Antonio Lupicini (1582) and Tommaso Scala (1583).



Mappa storica di Palmanova, Georg Braun e Franz Hogenberg, 1600.

2.3 I grandi mecenati

Gaio Cilnio Mecenate (68 a.C. – 8 a.C.) fu un importante consigliere al servizio dell'imperatore Augusto, egli creò un circolo di artisti alla corte imperiale, tra i quali Virgilio e Orazio. Questo inserimento dell'arte nella corte serviva per modellare l'immagine del neonato impero romano e ad egli si deve il termine mecenate nel senso di ricco sostenitore di attività artistiche. Il fenomeno del mecenatismo si è diffuso a macchia d'olio nel corso del Rinascimento presso le corti signorili italiane, ma facciamo un passo indietro e vediamo la nascita di queste signorie. Il fenomeno ha iniziato a diffondersi nell'Italia centro-settentrionale a partire del XIII secolo, in questo scenario i comuni italiani uscivano dal sistema feudale per entrare in un periodo di prospera indipendenza.

I comuni erano governati da un concilio amministrativo a cui facevano parte i cittadini più abbienti della classe borghese. Spesso veniva conferita una carica temporale a capo di questo governo, il podestà, a lungo andare però venne richiesta una maggiore stabilità di governo, le lotte interne tra fazioni comunali compromettevano il comune stesso e per questo il mandato si prolungò per tutta la vita del podestà, i quali iniziarono anche a designare i loro successori. Così facendo, nel corso di alcune generazioni, le famiglie più potenti iniziarono a governare le città trasmettendo il potere di figlio in figlio dando luce alle dinastie signorili. In un periodo in cui le due più grandi potenze politiche erano il papato e l'impero, alcune signorie ottenevano una sorta di legittimità del proprio incarico grazie ad una benedizione ottenuta dal Papa o dall'imperatore, dal quale ottennero cariche come il marchesato o il ducato, così facendo le signorie diventavano alleate di una o dell'altra fazione. Alcune di esse governavano semplicemente su una città e i suoi confini urbani, altre invece si erano nel tempo estese ad inglobare più o meno vasti territori, tra queste ci sono: i De Medici a Firenze, gli Estensi a Ferrara, i Visconti e gli Sforza a Milano, i Bonacolsi e i Gonzaga a Mantova, i Della Scala a Verona, i Da Montefeltro a Urbino, i Malatesta a Rimini e Cesena e i Bentivoglio a Bologna.

2.3 The greats patrons

Gaius Cilnius Maecenas (68 b.C. - 8 b.C.) was an important advisor to the service of Emperor Augustus, he created a circle of artists at the imperial court, among them Virgil and Horace. This insertion of art in the court was used to model the image of the newborn Roman Empire and to him we owe the term patron in the sense of a rich supporter of artistic activities. The phenomenon of patronage spread like wildfire during the Renaissance at the Italian courts, but we take a step back and see the birth of these lordships. The phenomenon began to spread in central and northern Italy in the thirteenth century, in this scenario the Italian municipalities came out of the feudal system to enter in a period of prosperous independence.

The municipalities were governed by an administrative council which included the wealthiest citizens of the bourgeois class. Often a temporal charge was conferred to head of this government, the podestà, in the long run however a greater stability of government was demanded, the internal struggles between communal factions compromised the same municipality and for this the mandate was prolonged for the whole life of the podestà, who also began to designate their successors. In this way, during some generations, the most powerful families began to govern the cities, transmitting the power of son to son, giving the born of the noble dynasties. At a time when the two greatest political powers were the papacy and the empire, some seigniories obtained a sort of legitimacy of their office thanks to a blessing obtained from the Pope or the emperor, from which they obtained charges such as the marquisate or the duchy, in doing so the lordships became allies of one or the other faction. Some of them simply governed a city and its urban boundaries, others instead had extended over time to include more or less vast territories, among them there are: the De Medici in Florence, the Estensi in Ferrara, the Visconti and the Sforza in Milan, the Bonacolsi and Gonzaga in Mantua, the Della Scala in Verona, the Da Montefeltro in Urbino, the Malatesta in Rimini and Cesena and the Bentivoglio in Bologna.

La Signoria rappresenta un passaggio transitorio fondamentale tra lo stato feudale e quello moderno, oltre al sistema fiscale e bancario nascono la burocrazia e la diplomazia. Con il rafforzarsi dell'Umanesimo e la fine del Medioevo cambia completamente la figura dell'artista, da semplice artigiano egli diventa uomo di cultura ed esperto in diversi campi. Gli artisti umanisti inoltre salgono diversi gradini della scala sociale grazie ai signori mecenati che li accolgono nelle proprie corti. Il fenomeno del mecenatismo nelle signorie italiane ha avuto nella maggior parte dei casi intenti politici, il Signore usava l'arte come propaganda, avere un circolo con i più importanti artisti dell'epoca era sinonimo della grandezza stessa del Signore. I centri artistici più importanti dell'epoca erano le corti di: Firenze, Ferrara, Mantova, Urbino e Milano, oltre al Vaticano che in alcuni casi è stato governato da papi umanisti e grandi mecenati. Non sempre il mecenatismo era atto a fini politici, in alcuni casi i Signori erano veri e propri intenditori di arte, se non artisti come Lorenzo il Magnifico (in carica 1469-1492) che fu poeta e scrisse la famosa *Canzona di Bacco*, raccolta nei *Canti Carnavaleschi* e che vide alla sua corte artisti del calibro di Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo, Andrea del Verrocchio e i più giovani Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti.

The Signoria represents a fundamental transition between the feudal and the modern state, in addition to the tax and banking system the bureaucracy and diplomacy are born. With the strengthening of Humanism and the end of the Middle Ages the figure of the artist has completely changed, from a simple craftsman became a man of culture and expert in various fields. The humanist artists also climb different steps of the social ladder thanks to the lord patron who welcome them in their courts. The phenomenon of patronage in the Italian seignories has had in most cases political intent, the Lord used art as propaganda, having a circle with the most important artists of the time was synonymous of the greatness of the Lord. The most important artistic centers of the time were the courts of: Florence, Ferrara, Mantua, Urbino and Milan, as well as the Vatican which in some cases was governed by popes humanists and great patrons. Patronage was not always for political purposes, in some cases the Lords were true connoisseurs of art, if not artists himself like Lorenzo il Magnifico (in office 1469-1492) who was a poet and wrote the famous *Canzona di Bacco*, collected in *Canti Carnevaleschi* and who saw to his court the likes of Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo, Andrea del Verrocchio and the younger Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti.



Lorenzo il Magnifico, ritratto da Giorgio Vasari, 1534, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Skyline di Firenze.

Dal marchesato di Leonello d'Este (1441-1450) Ferrara divenne un importante centro culturale per gli artisti italiani, Leon Battista Alberti scrisse qui il *De re aedificatoria* dedicandolo al marchese, inoltre lavorarono alla corte estense: il Pisanello, Andrea Mantegna, Dosso Dossi, Piero della Francesca, Jacopo Bellini e Biagio Rossetti.

Mantova divenne una delle principali signorie d'Italia grazie all'incremento artistico dovuto al marchesato di Ludovico III Gonzaga (1444-1478) e a seguire il grandissimo mecenatismo di Isabelle d'Este figlia di Ercole I e moglie di Francesco II Gonzaga (1484-1519), amore per l'arte che la madre trasmise al figlio Federico II, primo Duca di Mantova (1519-1540). Attorno alla corte gonzaghesca gravitarono diversi artisti, come: Giulio Romano, Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna.

Federico da Montefeltro, duca di Urbino (1444-1482), condottiero e umanista, fu uno dei Signori più importanti e famosi d'Italia. Montefeltro fu il committente del Palazzo Ducale di Urbino, iniziato dall'architetto dalmata Luciano Laurana e completato da Francesco di Giorgio Martini che rimase alla sua corte come consigliere personale, inoltre gravitarono alla sua corte grandi pittori come Piero della Francesca.

Fino alla metà del XV secolo a Milano continuava ad esserci l'influenza stilistica del gotico internazionale, che nel territorio lombardo si diffuse maggiormente rispetto ai territori del centro Italia. Dal 1450 Francesco Sforza diventa duca di Milano sposando Bianca Maria Visconti e ponendo fine al governo della casata di quest'ultima, a partire da questo momento Milano inizia ad avere un'importante corte artistica aprendosi all'Umanesimo. Fu proprio sotto la signoria di Francesco Sforza che il Filarete scrisse *Sforzinda* dedicandola al suo signore nel 1464. Galeazzo Maria Sforza lo succede (1466-1476) e mantiene la tradizione mecenatesca, come poi accade anche a Ludovico il Moro (1476-1500). Sotto il florido periodo artistico voluto da Ludovico sono presenti a Milano due artisti del calibro di Donato Bramante e Leonardo da Vinci.

From the Marquisate of Leonello d'Este (1441-1450) Ferrara became an important cultural center for Italian artists, Leon Battista Alberti wrote here the *De re aedificatoria* dedicating it to the Marquis, furthermore they worked at the Este court: Pisanello, Andrea Mantegna, Dosso Dossi, Piero della Francesca, Jacopo Bellini and Biagio Rossetti.

Mantua became one of the main city of Italy thanks to the artistic increase due to the Marquisate of Ludovico III Gonzaga (1444-1478) and to follow the great patronage of Isabelle d'Este daughter of Ercole I and wife of Francesco II Gonzaga (1484-1519), love for art that the mother transmitted to her son Federico II, first Duke of Mantua (1519-1540). Around the Gonzaga court various artists gravitated, such as: Giulio Romano, Leon Battista Alberti and Andrea Mantegna.

Federico da Montefeltro, duke of Urbino (1444-1482), condottiere and humanist, was one of the most important and famous lords of Italy. Montefeltro was the patron of the Ducal Palace of Urbino, started by the Dalmatian architect Luciano Laurana and completed by Francesco di Giorgio Martini who remained at his court as a personal advisor, also brought to his court great painters such as Piero della Francesca.

Until the mid-fifteenth century in Milan there continued to be the stylistic influence of the international Gothic, which in the Lombardy region spread more than the territories of central Italy. From 1450 Francesco Sforza became duke of Milan by marrying Bianca Maria Visconti and putting an end to the government of the Visconti's family, from this moment Milan began to have an important artistic court opening up to Humanism. It was under the lordship of Francesco Sforza that Filarete wrote *Sforzinda* dedicating it to his lord in 1464. Galeazzo Maria Sforza succeeds it (1466-1476) and maintains the patronage tradition, as then happens also to Ludovico il Moro (1476-1500). Under the florid artistic period wanted by Ludovico, two artists of the caliber of Donato Bramante and Leonardo da Vinci are present in Milan.



3 Pienza, un esempio di “modernizzazione”

3.1 Pio II e Bernardo Rossellino

“Quand’ero Enea, nessun mi conoscea. Ora che son Pio, tutti mi chiaman zio.” *Papa Pio II*

Pio II era solito parlare di sé come: poeta, oratore, estimatore di arte e di cose belle; inoltre scrisse “gli oratori e i poeti dovrebbero essere proprio insigni, altrimenti non valgono nulla”¹, così facendo dava per scontato di essere uno di quelli insigni, già da questo scorcio si evince la particolarità della figura del pontefice.

Il 18 ottobre 1405, quattro anni dopo la sconfitta di Brunelleschi nel concorso per la formella del Battistero di Firenze, nacque nel borgo di Corsignano Enea Silvio Piccolomini. Diciottesimo e ultimo figlio di Silvio Piccolomini e di Vittoria Forteguerra, egli appartiene ad una nobile e antica famiglia senese decaduta e trasferita nel piccolo borgo di Corsignano, luogo in cui al principio erano possessori di numerosi terreni. La famiglia dei Piccolomini era imparentata con quella fiorentina degli Amidei che vantavano di discendere dalla antica Gens Iulia, per questo a lui venne scelto il nome Enea, quello del progenitore stesso della Gens Iulia. Al tempo della sua nascita la famiglia Piccolomini viveva nella modestia e non aveva particolari ricchezze, tutti i loro latifondi risultavano persi anche se Enea Silvio nei suoi *Commentarii* scrisse il contrario. Nel 1423 si trasferisce a Siena dove per volontà paterna segue gli studi di legge, nonostante ciò preferisce dedicare le sue attenzioni agli scritti degli antichi come Platone, Cicerone e Seneca.

Nel 1429 viene mandato a terminare gli studi a Firenze, luogo ideale per completare anche la sua formazione di giovane umanista conoscendo di persona Poggio Bracciolini e Leonardo Bruni. Il Piccolomini diventa segretario del vescovo di Fermo Domenico Capranica ed egli lo segue nel 1432 al Concilio di Basilea, in questi anni Enea mostra una certa abilità nelle attività diplomatiche, per questo nel 1435 fu inviato dal cardinale Albergati in Scozia per una missione diplomatica alla corte di Re Giacomo I.

1 Piccolomini, E. S. (1984). *I commentarii*, Milano: Adelphi.

3 Pienza, an example of modernization

3.1 Pio II and Bernardo Rossellino

“When I was Enea nobody knew me. Now I am Pius and everybody call me ‘bro.’” *Pope Pius II*

Pius II used to speak about himself as a poet, orator, admirer of art and beautiful things; moreover, he wrote “the oratories and the poets should be really illustrious, otherwise they are not worth anything”¹, doing so assumed to be one of those distinguished, already from this glimpse we can see the particularity of the figure of the pontiff.

On October 18, 1405, four years after the defeat of Brunelleschi in the competition for the tile of the Baptistery of Florence, Enea Silvio Piccolomini was born in the village of Corsignano. Eighteenth and the last son of Silvio Piccolomini and Vittoria Forteguerra, he belongs to a noble and ancient Siennese family who had fallen and moved to the small village of Corsignano, a place where at the beginning they were owners of many lands. The Piccolomini family was related to the Florentine family of the Amidei who boasted of descending from the ancient Gens Iulia, for this his parents chose the name Enea, the progenitor of Gens Iulia. At the time of his birth the Piccolomini family lived in modesty and had no particular wealth, all their estates were lost even though Enea Silvio in his *Commentarii* wrote otherwise. In 1423 he moved to Siena where he followed law studies under his father will, although he preferred to devote his attention to the writings of the ancients such as Plato, Cicero and Seneca.

In 1429 he was sent to finish his studies in Florence, an ideal place to complete his training as a young humanist, personally knowing Poggio Bracciolini and Leonardo Bruni. Piccolomini becomes secretary of the bishop of Fermo Domenico Capranica and he follows him in 1432 at the Council of Basel, in these years Enea shows a certain ability in diplomatic activities, for this in 1435 he was sent by Cardinal Albergati in Scotland for a diplomatic mission to the court of King James I.

1 Piccolomini, E. S. (1984). *I commentarii*, Milan: Adelphi.

Durante i suoi viaggi all'estero Enea rimase colpito dall'architettura delle chiese tardo gotiche, quasi sicuramente delle opere di Stethaimer autore delle tre hallenkirche di Santo Spirito a Landshut, di San Giacomo a Straubing e della Chiesa parrocchiale di Neuoeetting. Nel 1437 Papa Eugenio IV volle spostare il Concilio di Basilea a Ferrara, per poter controllare più facilmente la situazione, però molti conciliaristi si ribellarono alla decisione del Santo Padre eleggendo così un antipapa, Felice V, persino Enea ne appoggiò l'ascesa. Questo scisma ebbe un misero sviluppo e così Piccolomini si mise a lavorare a servizio dell'imperatore Federico III nel 1442, conosciuto alla dieta di Francoforte. In questi anni viene molto apprezzato dall'imperatore, tant'è che lo nomina poeta laureato, per la sua immensa cultura, nel 1445 viene inviato presso il Papa per una missione diplomatico, costui lo assolve per la sua presa di posizione al Concilio di Basilea e in cambio Enea diventa un interlocutore del Papa con l'imperatore.

Ancor più intensi saranno i suoi rapporti con il nuovo Papa Niccolò V, che lo nominerà vescovo di Trieste nel 1447 e in seguito vescovo di Siena nel 1450. Nonostante i due vescovadi Piccolomini era spesso alla corte imperiale per missioni diplomatiche, questa sua assenza e l'appartenenza alla famiglia Piccolomini lo rendevano malvisto dalla sua diocesi senese.

During his travels abroad, Enea was struck by the architecture of the late Gothic churches, almost certainly the works of Stethaimer, author of the three hallenkirche of Holy Spirit in Landshut, of Saint James in Straubing and of the parish church of Neuoeetting. In 1437 Pope Eugene IV wanted to move the Council from Basel to Ferrara, in order to have an easier control on the situation, but many conciliarists rebelled against the decision of the Holy Father thus electing an antipope Felix V, even Enea supported its rise. This schism had a poor development and so Piccolomini began working at the service of Emperor Frederick III in 1442, known at the Frankfurt diet. In these years he is much appreciated by the emperor, so much that he gave to him the title of "graduate poet", because of his immense culture, in 1445 he was sent to the Pope for a diplomatic mission, he absolved him for his position at the Council of Basel and in return Enea becomes an interlocutor between the Pope and the emperor.

Even more intense will be his relationship with the new Pope Niccolò V, who will nominate him bishop of Trieste in 1447 and later bishop of Siena in 1450. Despite the two bishoprics Piccolomini was often at the imperial court for diplomatic missions, this absence and belonging to the Piccolomini family made him unpopular from his Sienese diocese.



Papa Pio II, ritratto da Pinturicchio ne *Le storie di Pio II*, 1502-07, Duomo di Siena.

Dopo due anni in cui Enea venne nominato cardinale morì Papa Callisto III, il conclave decise di cercare un nuovo Papa in una figura di compromesso facilmente manovrabile, così scelsero il giovane Piccolomini.

Il 19 agosto 1458, come il pius Enea virgiliano, il Piccolomini scelse il nome Pio II, un modo per annunciare la propria legittimità nel governare su Roma, città fondata dai discendenti dell'eroe troiano. Nonostante le premesse Pio si mostrò sin da subito un pontefice intransigente e autoritario, era un personaggio complesso e a tratti ambiguo, in lui vivevano diverse anime: il drammaturgo, il naturalista, l'ecclesiastico intransigente, l'abile politico e l'umanista. Era sia un conservatore per quanto riguarda l'ambito ecclesiastico che un progressista nell'ambito delle arti. Il grande piano politico di Pio era quello di fare una crociata contro i turchi che avevano recentemente conquistato Costantinopoli, in cui si impegnò per tutti gli anni del suo mandato. Il Santo Padre organizzò una dieta a Mantova nell'ottobre del 1458 in cui si riunirono importanti principi europei ma i risultati furono alquanto negativi, la situazione tra i regni europei ed italici era troppo tesa, molti erano in lotta tra di essi pertanto risultò impossibile riuscire a farli combattere assieme contro un nemico comune. Fu in quel tempo che Pio visitò il suo antico borgo natale e decise di creare Pienza rendendola la sua opera culturale principale. Pio era da anni di salute cagionevole e morì a 59 anni il 14 agosto 1464 ad Ancona, luogo in cui si stava finalmente riunendo l'armata che sarebbe altrimenti partita alla volta di Costantinopoli.

Nella libreria Piccolomini del Duomo di Siena, sono presenti un ciclo di affreschi, realizzati tra il 1502 e il 1507 dal Pinturicchio, intitolati "*Storie di Pio II* nelle quali vengono rappresentati i momenti più importanti della vita del pontefice. La prima parte dell'affresco mostra la partenza del giovane Enea per il Concilio di Basilea nel 1432. Nel secondo viene ritratto alla corte scozzese nel 1435 in qualità di delegato del Concilio di Basilea. Nel terzo viene incoronato Poeta dal re Federico III d'Asburgo durante la dieta di Francoforte nel 1442. Nel quarto il Piccolomini proclama l'ubbidienza del re e della Chiesa tedesca alla Chiesa vaticana nel 1447

After two years in which Enea became cardinal, Pope Callistus III died, the conclave decided to look for a new Pope in an easily maneuverable figure, so they chose the young Piccolomini.

On 19 August 1458, like the Virgilian pius Enea, Piccolomini chose the name Pius II, a way to announce his legitimacy in governing Rome, a city founded by the descendants of the Trojan hero. In spite of the premises Pio immediately showed himself to be an intransigent and authoritative pontiff, he was a complex and at times ambiguous character, many different souls lived in him: the playwright, the naturalist, the intransigent ecclesiastical, the skilful politician and the humanist. He was both a conservative in the ecclesiastical sphere and a progressive in the arts. The great political plan of Pius was to make a crusade against the Turks who had recently conquered Constantinople, in which he worked for all the years of his mandate. The Holy Father organized a diet in Mantua in October 1458 where important European princes gathered but the results were quite negative, the situation between the European and Italian kingdoms was too tense, many were fighting each other, so it was impossible to succeed to make them fight together against a common enemy. It was at that time that Pius visited his ancient village and decided to create Pienza making it his main cultural work. Pius had been in poor health for years and died at the age of 59 on August 14, 1464 in Ancona, where he was finally gathering the army that would otherwise leave for Constantinople.

In the Piccolomini bookshop of the Duomo of Siena, there is a cycle of frescoes, made between 1502 and 1507 by Pinturicchio, entitled *Stories of Pius II* in which the most important moments of the pontiff's life are represented. The first part of the fresco shows the departure of the young Enea for the Council of Basel in 1432. In the second he was portrayed at the Scottish court in 1435 as a delegate of the Council of Basel. In the third, was crowned "graduate poet" by King Frederick III of Habsburg during the diet of Frankfurt in 1442. In the fourth the Piccolomini proclaims the obedience of the king and the German Church to the Vatican Church in 1447.



Storie di Pio II, 1.



Storie di Pio II, 2.



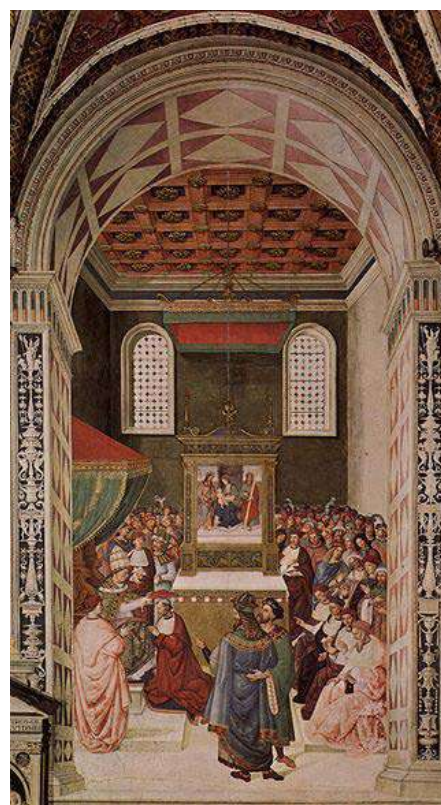
Storie di Pio II, 3.



Storie di Pio II, 4.



Storie di Pio II, 5.



Storie di Pio II, 6.



Storie di Pio II, 7.



Storie di Pio II, 8.



Storie di Pio II, 9.



Storie di Pio II, 10.

Nel quinto in qualità di vescovo di Siena celebra le nozze tra Federico III e Eleonora d'Aragona nel 1452. Nel sesto Papa Callisto III nomina Piccolomini cardinale di Santa Sabina il 18 dicembre 1456. Nel settimo viene nominato Papa nella vecchia Basilica di San Pietro il 3 settembre 1458. Nell'ottavo vengono rappresentati i preparativi per la crociata contro i turchi durante la dieta di Mantova del 1459. Nel nono Pio santifica Caterina da Siena il 29 giugno 1461. Nel decimo Pio raggiunge l'esercito crociato ad Ancona, luogo in cui morirà poco dopo il 14 agosto 1464.

In the fifth as a bishop of Siena, he celebrated the marriage between Frederick III and Eleonora d'Aragona in 1452. In the sixth, Pope Callistus III nominates Piccolomini cardinal of Santa Sabina on December 18, 1456. In the seventh he was appointed Pope in the old Basilica of San Pietro on 3 September 1458. In the eighth the preparations for the crusade against the Turks were presented during the Mantova diet of 1459. In the ninth Pious he sanctifies Catherine of Siena on 29 June 1461. In the tenth Pious he reaches the crusader army at Ancona, a place where he will die shortly after in 14 August 1464.

Bernardo di Matteo Gambarelli, più comunemente conosciuto come Bernardo Rossellino, forse per il colore di capelli, nasce nel 1409 a Settignano, nei pressi di Firenze. Rossellino diventa architetto e scultore lavorando nella sua bottega assieme ai fratelli Antonio e Giovanni, purtroppo non si sa molto sulla formazione di questo artista. Nel 1433 lavora al completamento della facciata di Santa Maria della Misericordia ad Arezzo, città in cui lavorò anche nel cantiere del palazzo della Fraternita dei Laici. Nel 1439 si stabilisce a Firenze in una casa nei pressi di Santa Croce e da lì collabora nei cantieri brunelleschiani di Santa Maria del Fiore e dello Spedale degli Innocenti.

Nel 1446 avviene l'importante incontro con Leon Battista Alberti, iniziando un importante lavoro di collaborazione con la costruzione di Palazzo Rucellai, Alberti nonostante sia nato solo 5 anni prima figurerà da mentore a Rossellino. L'architetto venne chiamato in Vaticano nel 1451 da Papa Niccolò V per lavorare alla ristrutturazione dell'Antica basilica di San Pietro, il progetto vedeva l'inserimento di volte a crociera sostenute da nuovi pilastri che avrebbero inglobato le antiche colonne, l'ampliamento del transetto e l'aggiunta di un coro. I lavori avrebbero previsto anche modifiche all'assetto urbano circostante ma si interruppero alla morte del pontefice. La sua più importante opera di coesione tra architettura e scultura è il monumento funebre di Leonardo Bruni, che si trova nella chiesa di Santa Croce a Firenze, datato tra il 1450 e il 1455. Il suo lavoro più celebre arriva nel 1459 quando Papa Pio II, su consiglio di Alberti, lo chiama a costruire il centro urbano di Pienza. L'architetto muore nel 1464, come Pio II, non appena furono completati gli edifici principali di Pienza.

Bernardo di Matteo Gambarelli, more commonly known as Bernardo Rossellino, perhaps for his hair color (red), was born in 1409 in Settignano, near Florence. Rossellino becomes an architect and sculptor working in his workshop together with the brothers Antonio and Giovanni, unfortunately we do not know so much about the formation of this artist. In 1433 he worked on completing the façade of Santa Maria della Misericordia in Arezzo, a city where he also worked in the construction of La Fraternita dei Laici building. In 1439 he settled in Florence in a house near Santa Croce and from there he worked in the Brunelleschi shipyards of Santa Maria del Fiore and Spedale degli Innocenti.

In 1446 the important meeting with Leon Battista Alberti took place, is the beginning of an important collaborative work, starting with the construction of Palazzo Rucellai, Alberti despite being born only 5 years earlier, he will appear as a mentor to Rossellino. The architect was called to the Vatican in 1451 by Pope Niccolò V to work on the renovation of the ancient basilica of St. Peter, the project saw the inclusion of cross vaults supported by new pillars that would have incorporated the ancient columns, the expansion of the transept and the addition of a choir. The works would have also provided changes to the surrounding urban structure but were interrupted when the Pope died. His most important work of cohesion between architecture and sculpture is the funeral monument of Leonardo Bruni, which is located in the church of Santa Croce in Florence, dated between 1450 and 1455. His most famous work comes in 1459 when Pope Pius II, on the advice of Alberti, calls him to build the urban center of Pienza. The architect died in 1464, as Pius II, as soon as the main buildings of Pienza were completed.

3.2 La nascita di Pienza

Nella seconda metà del XV secolo l'Umanesimo vive il suo periodo aureo, i grandi maestri hanno delineato le linee guida del suo pensiero artistico. Tali linee guida che sono necessarie, secondo la definizione di Krufft¹, per la realizzazione di una città ideale. Pertanto, Pienza risulta essere cronologicamente il primo caso di città ideale. Oltre a possedere un ideale soggettivo del suo creatore essa è costruita seguendo la messa in opera architettonica di un pensiero artistico e di una vera e propria cultura. Ma Pienza sarebbe riuscita a diventare una vera e propria città ideale solo se il sogno di Pio II fosse rimasto vivo anche dopo la sua morte, ossia di rimanere nel tempo un importante corte papale, una sorta di ritiro dal Vaticano per i potenti ecclesiasti che per volere del Papa dovettero costruire diversi palazzi nella città. Sicuramente, come si nota nella superficialità di Rodrigo Borgia nel costruire il Palazzo Vescovile, questi ecclesiasti non erano dello stesso parere del Piccolomini, infatti a seguito della sua morte Pienza rimane ibernata mostrando quanto possa essere soggettivo il concetto di città ideale e l'importanza di mantenerla tale.

Nel 1458, mentre raggiungeva Mantova per la dieta sulla crociata da lui indetta, Papa Pio II decise di fermarsi a visitare il suo paese natio, Corsignano. La città era povera e spopolata, inoltre il Papa non trovò più gli amici di una volta, che probabilmente erano morti o diventati irriconoscibili. Il pontefice decise di modificare il piccolo borgo medievale e di trasformarlo in una città umanista e corte papale, chiamata Pienza dal nome di Pio. Così, diventa importante il tema della precarietà della vita umana e la necessità quindi di costruire qualcosa di eterno, un personale lascito della sua eredità culturale alle generazioni future. L'antico borgo medievale di Corsignano ha avuto uno sviluppo longitudinale che segue una via principale, dalla quale si diramano vie secondarie a spina di pesce. Questo schema urbanistico era molto utilizzato nell'Italia centrale del medioevo, esso non è dato da una progettazione previa ma da un aggregarsi organico di edifici.

3.2 The creation of Pienza

In the second half of the fifteenth century Humanism has its own golden age, the great masters have outlined the guidelines of his artistic thought. Such guidelines that are necessary, according to the definition of Krufft¹, for the realization of an ideal city. Therefore, Pienza is chronologically the first case of an ideal city. In addition to possessing a subjective ideal of its creator, it is built following the architectural implementation of an artistic thought and a real culture. But Pienza would have managed to become a real ideal city only if the dream of Pius II had remained alive even after his death, that is to remain in time an important papal court, a sort of withdrawal from the Vatican for the powerful cardinals that had to build several buildings in the city by order of the Pope. Surely, as noted in the superficiality of Rodrigo Borgia in building the Palazzo Vescovile, these people were not of the same opinion as Piccolomini, in fact following his death Pienza remains hibernated showing how subjective is the concept of ideal city and the importance of keep it that way.

Pope Pius II in 1458, while he was reaching Mantua for the diet on the crusade he had called, he decided to stop and visit his native village, Corsignano. The city was poor and depopulated, moreover the Pope no longer found the friends of his youth, who probably died or became unrecognizable. The pontiff decided to change the small medieval village and turn it into a humanist city and papal court, called Pienza from the name of Pius. Thus, the theme of the precariousness of human life becomes important and the need therefore to build something eternal, a personal legacy of its cultural heritage to future generations. The ancient medieval village of Corsignano had a longitudinal development that follows a main road, from which secondary routes to herringbone branch off. This urban scheme was widely used in central Italy in the Middle Age, it is not given by prior planning but by an organic aggregation of buildings.

¹ Vedi Capitolo 1, pagina 9.

¹ See Chapter 1, page 9.



Mappa di Pienza con evidenziati gli interventi di Rossellino.

Il desiderio di costruire Pienza non nasce da un sentimento di rivalsa nei confronti di Siena che anni prima aveva cacciato la famiglia di Pio II, ma da un sentimento di pietà di fronte alla miseria che Enea si trova davanti quando rivede dopo tanti anni la sua Corsignano. Questa urbanizzazione non va vista come un tentativo di modernizzare un centro medievale ma nella visione globale di una nuova cultura di cui Piccolomini ne è ambasciatore. Corsignano diventa città, avendo tutti gli edifici che la rendono tale: il duomo, il palazzo vescovile, la residenza del signore (Pio II in questo caso) e il palazzo comunale. In soli 5 anni di lavori, conclusi con la morte del Papa e dell'architetto Rossellino nel 1464, Pienza raggiunge il suo aspetto attuale che è rimasto inalterato nel tempo. La fondazione doveva così contemporaneamente racchiudere il luogo della nascita e della sepoltura, quali l'inizio e la fine di un corso di vita concepito in senso ciclico, destinato a trovare nella vita della città in continuo rinnovo la sua prosecuzione all'infinito. Una dimostrazione di benevolenza del potente verso le proprie origini, a coloro cui venne espropriata la propria abitazione per la costruzione della piazza creò un nuovo quartiere periferico con abitazioni a schiera le "12 Case Nuove", in quello che potrebbe essere definito come il primo caso di edilizia popolare della storia.

The desire to build Pienza does not arise from a feeling of revenge against Siena, that had driven away the family of Pius II years before, but from a feeling of pity in the face of the misery that Enea find when he sees his Corsignano after so many years. This urbanization should not be seen as an attempt to modernize a medieval center but in the global vision of a new culture of which Piccolomini is its ambassador. Corsignano becomes a city, having all the buildings that make it such: the cathedral, the bishop's palace, the residence of the lord (Pius II in this case) and the town hall. In just 5 years of work, concluded with the death of the Pope and architect Rossellino in 1464, Pienza reaches its current appearance that has remained unchanged over time. At the same time the foundation had to enclose the place of birth and burial, such as the beginning and end of a life course conceived in a cyclical sense, destined to find in the life of the city in continuous renewal its continuation to infinity. A demonstration of the benevolence of the powerful towards their origins, to those who were expropriated their home for the construction of the square created a new suburban neighborhood with terraced housing the "12 new houses", in what could be defined as the first case of social housing in history.

Il progetto teorico per una comunità ideale può diventare città solo quando ha una sua rappresentazione formale.

Pienza quindi è perfetta come primo tentativo di città ideale perché coetanea del primo trattato teorico dell'architettura, scritto da Leon Battista Alberti, in questo caso la città ideale segue un iter formale dato appunto da un'ideologia. Alberti sviluppa il suo pensiero urbanistico soprattutto nel quarto e nel quinto libro del *De re aedificatoria*, senza mai entrare nel dettaglio a proposito della progettazione urbanistica. Fondare la città come duraturo monumento della sua persona, il progetto urbanistico doveva rappresentare concezioni politiche e personali. Pio stesso descrive in primis l'ubicazione salubre e collinare di Pienza, il tipo di luogo è perfetto secondo le regole del trattato riguardanti la scelta dell'ubicazione. Alberti già conosceva Rossellino per la collaborazione a Roma sotto il pontefice Nicolò V e probabilmente fu lui a consigliarlo a Pio. L'immagine concettuale della città ideale del Rinascimento prende origine dalle scene teatrali. Si iniziano a studiare i testi latini e a trovare un interesse nella cultura antica, anche a livello architettonico, l'immaginario di certi ambienti antichi veniva spesso riproposto nelle scenografie delle opere teatrali, utilizzate come simbolo per le virtù romane a cui fare riferimento. Quindi nelle città italiane del Quattrocento, che sono ancora di aspetto medievale, iniziano a comparire visioni temporanee dell'antichità, ciò che saranno i primi esempi di architettura umanista per la generazione brunelleschiana.

The theoretical project for an ideal community can only become a city when it has its own formal representation.

Pienza is therefore perfect as the first attempt of an ideal city because it is of the same period of the first theoretical treatise on architecture, written by Leon Battista Alberti, in this case the ideal city follows a formal process precisely given by an ideology. Alberti develops his urban thought especially in the fourth and fifth books of the *De re aedificatoria*, without ever going into detail about urban planning. Founding the city as a lasting monument of his person, the urban project had to represent political and personal conceptions. Pius himself describes first of all the healthy and hilly location of Pienza, the type of place is perfect according to the rules of the treaty regarding the choice of the location. Alberti already knew Rossellino for his collaboration in Rome under Pope Nicolò V and was probably the one who advised him to Pius. The conceptual image of the ideal Renaissance city originates from theatrical backdrops. People begin to study the Latin texts and to find an interest in ancient culture, even in the architectural field, the imagery of certain ancient environments was often repeated in the sets of theatrical works, used as a symbol for the Roman virtues to refer to. So, in the Italian cities of the fifteenth century, which are still of medieval appearance, temporary visions of antiquity begin to appear, what will be the first examples of humanist architecture for the Brunelleschi generation.



Pienza dall'alto.

Queste scene teatrali hanno influenzato l'architettura del primo Rinascimento non tanto a livello stilistico ma nella creazione di una tipologia. A livello urbanistico non si cerca più un'organizzazione medievale ma, dando più spazio alla figura dell'uomo, si cerca di pianificare il tessuto viario creando spazi di aggregazione in cui l'architettura possa fare da scena teatrale alla vita pubblica, il palcoscenico del mondo. I nuclei della città del primo Rinascimento sono spazi scenografici, definiti da corpi di fabbrica solitari. Le visioni prospettive urbane dell'epoca sono la più pura rimasta ad oggi per permetterci di vedere il mondo ideale del tempo. Come scritto da Krufft: "Pienza, ammesso che si possa parlare in questo caso di città ideale, è l'unico tentativo del Quattrocento ad avere avuto una realizzazione concreta"¹ oltre ad aver trasposto in chiave urbana i concetti umanisti. Le idee umaniste hanno preso una forma architettonica, costruita non per necessità ma per dimostrare qualcosa, quindi mettendo da parte la funzionalità risulta normale che falliscano. Un altro tipico elemento della concezione di città ideale del Rinascimento è la presenza di un canone dell'ordine spaziale da seguire, ciò significa che misure, numeri e proporzioni, espressi in nessi geometrici chiaramente leggibili, devono ordinare la struttura spaziale. Quindi la traduzione urbanistica di certe regole geometriche è di particolare importanza in un periodo come l'Umanesimo che vede l'introduzione della prospettiva con gli esperimenti di Brunelleschi.

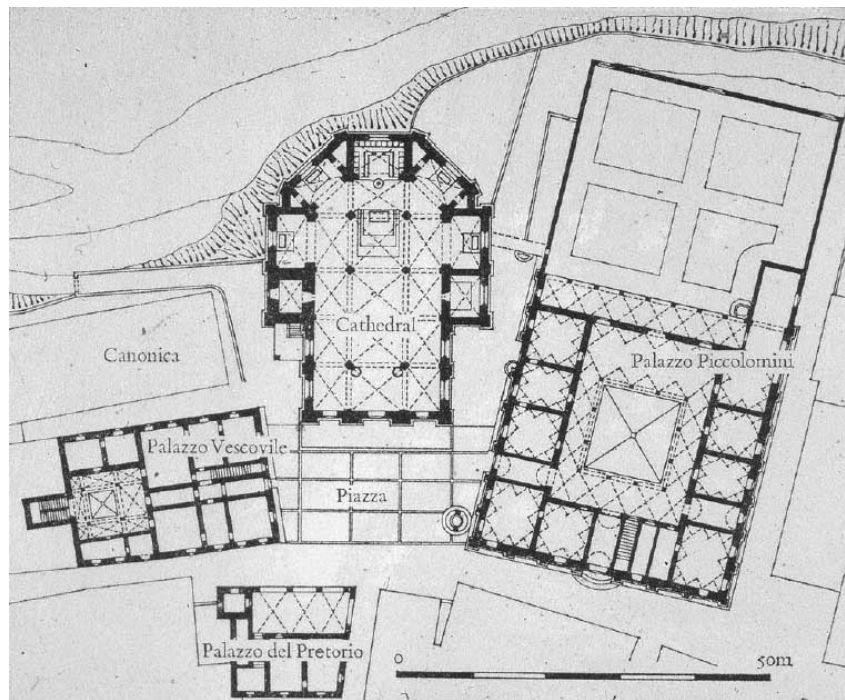
These theatrical backdrops have influenced the architecture of the early Renaissance not so much in terms of style but in the creation of a typology. At the urban level, people no longer look for a medieval organization but, by giving more space to the figure of the man, they try to plan the road network creating spaces for aggregation in which architecture can act as a theatrical stage to public life, the stage of world. The center of the city of the early Renaissance are scenographic spaces, defined by solitary factory buildings. The urban perspectives of the time are the purest images that allow us to see the ideal world of time. As written by Krufft: "Pienza, admitted that we can speak in this case of an ideal city, is the only attempt of the fifteenth century to have had a concrete realization"¹ in addition to having transposed the humanist concepts in an urban key. Humanist ideas have taken an architectural form, built not by necessity but for prove something, so putting aside the functionality turns out to be normal that they fail. Another typical element of an ideal Renaissance city is the presence of a canon of spatial order to be followed, which means that measurements, numbers and proportions, expressed in clearly legible geometrical links, must order the spatial structure. So, the urban translation of certain geometric rules is of particular importance in a period like Humanism that sees the introduction of perspective with Brunelleschi's experiments.

¹ Krufft, H. (1990). *Op.Cit.* Roma: Laterza. Pp. 32.

¹ Krufft, H. (1990). *Op.Cit.* Roma: Laterza. Pp. 32.



La piazza di Pienza dall'alto.



Planimetria del rinnovamento urbano di Pienza.

Eppure, se si guarda la pianta della piazza di Pienza sembra che gli edifici siano stati collocati in una maniera caotica, senza tenere conto di precise regole geometriche o proporzioni, in realtà questa disposizione è frutto di un preciso calcolo. I 4 edifici che si affacciano sulla piazza rappresentano i massimi poteri della società: l'edificio di culto, il palazzo della nobiltà, il palazzo della classe ecclesiastica e il palazzo dell'amministrazione comunale. La prospettiva fa da legge visiva alla forma della piazza che non è rettangolare bensì trapezoidale, la chiesa si affaccia sul lato più lungo di essa dando l'impressione che la piazza sia maggiormente più larga. Le divergenti che si trovano sui lati obliqui del trapezio, occupate dai palazzi, diminuiscono l'effetto prospettico di profondità e così al margine la chiesa appare più piccola di quanto sia in realtà. La griglia che suddivide la pavimentazione della piazza non si ferma sul piano orizzontale ma va a congiungersi alle paraste di facciata degli edifici che con le loro trabeazioni vanno a loro volta a formare delle griglie verticali, così facendo si ha una divisione completa dello spazio nelle sue tre dimensioni. L'uso della prospettiva inversa fa in modo che i due palazzi, Piccolomini e vescovile, siano leggermente ruotati verso la chiesa, consacrandola ad edificio principale, ed oltre al paesaggio. La disposizione frontale della chiesa unita agli edifici obliqui su linee di fuga rappresenta un'immagine simile ad una scena teatrale.

Looking at the plan of the Piazza of Pienza, it seems that the buildings have been placed in a chaotic way, without taking into account precise geometric rules or proportions, in reality this arrangement is the result of a precise calculation. The 4 buildings that face the square represent the maximum powers of society: the building of worship, the palace of the nobility, the palace of the ecclesiastical class and the building of the municipal administration. The perspective is a visual law to the shape of the square that is not rectangular but rather trapezoidal, the church faces the longest side of it giving the impression that the square is wider. The divergent ones that are on the oblique sides of the trapezium, occupied by the buildings, diminish the perspective effect of depth and so at the margin the church appears smaller than it is. The grid that divides the paving of the square does not stop on the horizontal plane but goes to join the facade pilasters of the buildings that with their trabeations are in turn to form vertical grids, doing so you have a complete division of space in its three dimensions. The use of the reverse perspective makes the two buildings, the Piccolomini and the Episcopal, slightly rotated towards the church, consecrating it as the main building, and in addition to the landscape. The frontal arrangement of the church combined with slanted buildings on escape lines represents an image similar to a theatrical scene.



Illustrazione della piazza di Pienza.

La piazza di Pienza ha una visione architettonica d'insieme simile a quella delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino. Come una stanza senza soffitto la piazza di Pienza è l'elemento urbano più importante della città, su di essa si affacciano i 4 edifici principali con 4 facciate completamente diverse. Le fasce di travertino dividono la pavimentazione della piazza in nove settori creando così una griglia prospettica, di pianta trapezoidale e con lato lungo in corrispondenza della facciata del duomo, la piazza appare prospetticamente allargarsi negli scorci ai lati della chiesa che permettono una visione del panorama naturalistico. La posizione del duomo è totalmente rivoluzionaria, la chiesa precedente si affacciava ad oriente come da tradizione, mentre ora il coro è orientato verso sud e spinto sopra un dirupo per permettere il crearsi della piazza a discapito di numerosi problemi di costruzione in pendenza.

Il rapporto con il paesaggio e della natura era di principale importanza per Pio, che era solito fare passeggiate e colazioni nelle campagne romane anche a tarda età. La rotazione del duomo è tale da poter coprire completamente i nove riquadri della piazza con la sua ombra al mezzogiorno degli equinozi. La chiesa doveva essere una casa di luce, non di pietra, chiamata appunto Santa Maria Assunta, infatti nell'iconografia tradizionale la madonna durante l'assunzione viene irradiata dalla luce.

The Piazza of Pienza has an overall architectural vision similar to the panels of Urbino, Baltimore and Berlin. Like a room without a ceiling, the Piazza of Pienza is the most important urban element of the city, overlooking the 4 main buildings with 4 completely different facades. The travertine strips divide the paving of the square into nine sectors thus creating a perspective grid, with a trapezoidal plan and with a long side in correspondence of the facade of the cathedral, the square appears prospectively widening in the views on the sides of the church that allow a view of the naturalistic panorama. The position of the cathedral is totally revolutionary, the previous church overlooked the east as the tradition, while now the choir is oriented towards the south and pushed over a cliff to allow the creation of the square at the expense of numerous problems of sloping construction.

The relationship with the landscape and nature was of main importance for Pius, who used to go for walks and breakfasts in the Roman countryside even at a late age. The rotation of the cathedral is such that it can completely cover the nine squares of the Piazza with its shadow at midday of the equinoxes. The church was to be a house of light, not of stone, called precisely Santa Maria Assunta, in fact in the traditional iconography the Madonna during the assumption is irradiated by light.



L'ombra del Duomo sulla piazza.

Al centro della facciata viene posto un oculo, esso può rappresentare il sole o un occhio, simbolo di chiarezza, limpidezza e veggenza, oltretutto Piccolomini stesso si riferisce a quest'apertura con il termine occhio. La pavimentazione, spesso in ombra, si contrappone alla chiarezza e lucentezza del marmo di facciata del duomo, al centro della pavimentazione è presente un anello di pietra con un diametro uguale a quello dell'occhio di facciata, tutt'al più la distanza tra l'anello e il duomo è uguale alla distanza tra l'occhio e la pavimentazione. Questo anello viene chiamato "ombelico" e come tale diventa la nemesis dell'occhio, sebbene le loro similitudini formali, l'occhio è simbolo della ragione mentre l'ombelico dell'inconscio. Nonostante Pio nei suoi *Commentarii* menzioni diverse simbologie legate al duomo come: la luce, i materiali, il posizionamento del coro e il sottosuolo, egli non fa menzione alcuna del gioco d'ombra della facciata sulla piazza. Il nuovo asse nord-sud del duomo è un adattamento alla topografia del luogo e si trova perfettamente in asse con il monte Amiata, il quale sovrasta il paesaggio della vallata. All'interno della chiesa le volte si poggiano sopra tre ordini di capitelli prima di incontrare il pilastro, questo perché una volta costruiti i pilastri Rossellino si è reso conto che l'aspetto della chiesa sarebbe stato troppo basso, quindi invece di costruire subito le volte decise di innalzare di più le colonne con questo stratagemma.

At the center of the façade an oculus is placed, it can represent the sun or an eye, symbol of clarity and clairvoyance, besides Piccolomini himself refers to this opening with the term eye. The paving, often in the shadow, contrasts with the clarity and brightness of the marble of the facade, in the center of the paving there is a stone ring with a diameter equal to the one of the front eye, at most the distance between the ring and the dome is equal to the distance between the eye and the pavement. This ring is called "navel" and as such becomes the nemesis of the eye, although their formal similarities, the eye is a symbol of reason while the navel of the unconscious. Despite Pius in his *Commentarii* mention various symbologies related to the cathedral as: light, materials, the placement of the choir and the subsoil, he makes no mention of the shadow play of the façade on the square. The new north-south axis of the cathedral is an adaptation to the topography of the place and is perfectly aligned with the Mount Amiata, which overlooks the valley's landscape. Inside the church the vaults are resting on three orders of capitals before meeting the pillar, because once the pillars were built Rossellino realized that the appearance of the church would have been too low, so instead of building the vaults right away he decided to raise the columns with this stratagem.

Il programma architettonico è stato redatto sicuramente da Pio stesso, come scrive nei *Commentarii*, e probabilmente dal fidato Nicola Cusano con cui condivideva il pensiero filosofico, i calcoli astronomici invece sono probabilmente opera di dell'astronomo Toscanelli.

L'idea architettonica in sé invece venne data dalla collaborazione con Leon Battista Alberti, che si trovava al seguito papale durante il primo sopralluogo di Corsignano, fu proprio lui a consigliare Rossellino come architetto esecutivo.

Il pozzo posto dall'architetto nella piazza funge da fermo geometrico che va ad interferire con l'armonia spaziale degli edifici. Se lo spettatore giunge nella piazza partendo dalla porta della città, il primo edificio monumentale che vedrà, ancora dalla strada principale, sarà il Palazzo Vescovile che con la sua facciata semplice costituisce una sorta di elemento di passaggio dal borgo medievale alla piazza umanista. La piazza sembra uno spazio chiuso, gli unici due elementi liberi al suo interno sono il Duomo e il pozzo, che lasciano l'aria circolargli attorno come elementi tridimensionali, a differenza delle facciate degli altri edifici che compongono un insieme di elementi bidimensionali.

Questo trovarsi della piazza affiancata alla via principale, rende ancora più l'idea che si debba trattare di una scena teatrale che si apre sul percorso principale della città. Per la prima volta nella storia la città si apre verso il paesaggio, diventando parte integrante della stessa, mai prima di allora c'è stato un così intenso dialogo tra architettura e natura. L'integrità paesaggistica della facciata viene smembrata dai due coni ottici della piazza creati dalla frammentarietà dei suoi edifici. C'è una similitudine tra il paesaggio e la piazza, ossia la concomitanza della chiesa e del monte sullo stesso asse, quindi come la valle si stende ai piedi del monte la piazza si sviluppa davanti alla chiesa. I due coni ottici che si aprono sulla piazza ai due lati della chiesa non inquadrano punti casuali del territorio bensì sulla sinistra si vede la rocca di Radicofani e sulla destra la gola di Bagno Vignoni. Questa apertura verso il paesaggio non viene fatta semplicemente per apprezzare la bellezza della natura in sé, ma anche perché nella visione di Pio essa deve essere un tutt'uno con la città.

The architectural program was certainly written by Pius himself, as he writes in the *Commentarii*, and probably by the trusted Nicola Cusano with whom he shared philosophical thought, astronomical calculations are probably the work of the astronomer Toscanelli. The architectural idea itself was instead given by the collaboration with Leon Battista Alberti, who was in the papal following during the first inspection of Corsignano, it was him to advise Rossellino as an executive architect.

The water well placed by the architect in the square acts as a geometric stop that interferes with the spatial harmony of the buildings. If the viewer arrives in the square starting from the city gate, the first monumental building that will see, still from the main road, will be the Bishop's Palace which with its simple facade constitutes a sort of passage from the medieval village to the humanist square. The square looks like a closed space, the only two free elements inside it are the Duomo and the water well, which let the air circulate around it as three-dimensional elements unlike the facades of the other buildings that make up a set of two-dimensional elements.

The position of the square flanked by the main street, makes it even more the idea that it should be a theatrical backdrop that opens on the main route of the city. For the first time in history, the city opens towards the landscape, becoming an integral part of it, never has there been such an intense dialogue between architecture and nature. The landscape integrity of the façade is dismembered by the two optical cones of the square created by the fragmentary nature of its buildings. There is a similarity between the landscape and the square, that is, the concurrence of the church and the mountain on the same axis, so as the valley stretches at the foot of the mountain the square develops in front of the church. The two optical cones that open on the square on either side of the church do not frame random points of the territory but on the left is possible to see the fortress of Radicofani and on the right the gorge of Bagno Vignoni. This openness to the landscape is not simply done to appreciate the beauty of nature itself, but also because in Pius' vision it must be one with the city.



Veduta di Pienza dalla Val d'Orcia.

La natura è qualcosa di indomito e primitivo, rappresenta la pura creazione di dio e come tale necessita un posto di rilievo nell'opera di Pienza. Tutto ciò che sappiamo sulla fase della costruzione lo dobbiamo al nono libro dei *Commentarii* di Piccolomini, nel quale narra la sua visita a Pienza nell'estate del 1462. L'antica pieve di Santa Maria era collocata seguendo l'asse est-ovest, intersecandosi con le campate d'ingresso dell'attuale chiesa che viene traslata verso sud per lasciare spazio alla piazza. Il corso che taglia in due la città non viene alterato visto che la sua tortuosità si rifà al testo dell'Alberti che sosteneva l'importanza di tali vie urbane per disorientare il nemico e per falsificare le piccole dimensioni cittadine. Il Papa parla prima del suo palazzo rispetto al Duomo e non fa menzione alcuna del possibile rapporto con Palazzo Rucellai. Pienza non è espressamente un tentativo di rappresentare architettonicamente un ideale politico o sociale, ma una visione del mondo dell'uomo umanista quale è Pio II, una visione che diventa un tentativo di antica globalizzazione grazie alla fusione di stili a lui cari. Pienza non rispetta uno schema urbano radiocentrico o assiale come le città ideali di nuova fondazione. Per i lavori vengono spesi circa cinquantamila fiorini d'oro, di cui quaranta per il palazzo e dieci per la chiesa, il budget iniziale era di diecimila fiorini e nonostante l'enorme rincaro il Papa si congratula con Rossellino per aver svolto i lavori in maniera eccellente.

Nature is something indomitable and primitive, it represents the pure creation of God and as such a necessity a prominent place in the work of Pienza. Everything we know about the construction phase is in the ninth book of Piccolomini's *Commentarii*, in which he narrates his visit to Pienza in the summer of 1462. The ancient parish church of Santa Maria was placed following the east-west axis, intersecting with the entrance spans of the current church that is moved to the south to make room for the square. The road that cuts the city in two is not altered because its tortuosity refers to the Alberti text that supported the importance of these urban streets to disorient the enemy and to falsify the small city dimensions. The Pope speaks first of his palace with respect to the Duomo and makes no mention of the possible relationship with Palazzo Rucellai. Pienza is not an attempt to represent architecturally a political or social ideal, but a vision of the world of a humanist man as Pius II, a vision that becomes an attempt of ancient globalization thanks to the fusion of styles dear to him. Pienza, does not respect a radiocentric or axial urban scheme as the newly founded ideal cities. About fifty thousand gold florins are spent for the works, of which forty for the building and ten for the church, the initial budget was ten thousand florins and despite the huge increase the Pope congratulates Rossellino for doing the work in an excellent way.

Pio impose a diversi cardinali di trasferirsi a Pienza e di costruire lì una residenza modificando gli antichi edifici, cambiando così l'apparato qualitativo della città e aumentandone l'economia. Alla morte del papa e di Rossellino Pienza smette di evolversi, non ha fatto in tempo a diventare una florida corte pontificia con un seguito di personalità illustri, l'unica importanza la ottiene essendo sede vescovile. Nel 1503 Pienza diventa un accampamento militare per l'esercito di Cesare Borgia durante le sue battaglie contro Siena. Dal 1530 al 1560 fu saccheggiata decine di volte durante le battaglie tra Francesi e Spagnoli, inoltre fu colpita da un terremoto nel 1545 che crea danni soprattutto agli edifici che si affacciano sulla vallata. Nel 1560 Pienza, assieme a Siena, entra far parte del granducato mediceo, mentre nel 1733 entra nel granducato di Toscana. Alla fine dei lavori Pienza cade nell'oblio, negli anni '80 del Quattrocento venne citata da Francesco di Giorgio Martini che vi fece un rilievo per verificarne i problemi di costruzione delle fondazioni.

Nel 1554 Pietro Cattaneo scrisse di Pienza nei suoi *Quattro libri di architettura*, egli credette nella città e nel suo ideale, una città rimasta troppo piccola in confronto alla grandezza del suo committente, per Cattaneo Pienza avrebbe potuto svilupparsi di più ma subì una battuta d'arresto alla morte di Pio. Si torna a parlare di Pienza con Carl Friedrich von Rumohr nella sua opera datata 1822/27, *Italienische Forschungen*. Fu proprio lui che identificò Bernardo Rossellino nella figura citata da Piccolomini come "Bernardus architectus natione florentinus"¹. Inoltre, egli mise Pienza nel posto che le spetta nella storia dell'architettura e dell'urbanistica, Rumohr scrisse così: "Non sarà difficile trovare in Italia opere che siano nei particolari migliori di queste. Impossibile però è trovare un luogo in cui i singoli edifici, nella loro relazione reciproca e in rapporto all'estensione delle piazze e delle strade, suscitino subito la forte impressione di un insieme bello e ricco"².

Pius imposed to several cardinals moving to Pienza and to build a residence there, modifying the ancient buildings, thus modifying the quality of the city and expanding its economy. At the death of the pope and Rossellino Pienza stops evolving, it did not have time to become a florid pontifical court with a following of illustrious personalities, the only importance he obtains as a bishop's seat. In 1503 Pienza became a military camp for the army of Cesare Borgia during his battles against Siena. From 1530 to 1560 has been looted dozens of times during the battles between the French and Spanish, it was also hit by an earthquake in 1545 that creates damage especially to buildings that overlook the valley. In 1560, Pienza, together with Siena, joined the Medici Grand Duchy, while in 1733 he entered the Grand Duchy of Tuscany. At the end of the works Pienza falls into the oblivion, in the '80s of the fifteenth century was mentioned by Francesco di Giorgio Martini who made a survey to verify the problems of construction of the foundations.

In 1554 Pietro Cattaneo wrote of Pienza in his *Quattro libri di architettura*, he believed in the city and its ideal, a city remained too small compared to the size of its client, for Cattaneo Pienza could have developed more but suffered an arrest at the death of Pius. Returning to talk about Pienza with Carl Friedrich von Rumohr in his work dated 1822/27, *Italienische Forschungen*. It was he who identified Bernardo Rossellino in the figure quoted by Piccolomini as "Bernardus architectus natione florentinus"¹. In addition, he put Pienza in the place that is right in the history of architecture and urban planning, Rumohr wrote: "It will not be difficult to find in Italy works that are in the best details of these. But it is impossible to find a place where the individual buildings, in their mutual relationship and in relation to the extension of the squares and streets, immediately arouse the strong impression of a beautiful and rich whole"².

1 Piccolomini, E. (1984). *Op. Cit.* Milano: Adelphi.

2 Von Rumohr, K. F. (2009). *Italienische forschungen*. Charleston U.S.A: Bibliobazaar.

1 Piccolomini, E. (1984). *Op. Cit.* Milan: Adelphi.

2 Von Rumohr, K. F. (2009). *Italienische forschungen*. Charleston U.S.A: Bibliobazaar.

Nessuno degli artisti europei in viaggio per il Grand Tour, tuttavia, passò per Pienza, nemmeno i romantici che avrebbero visto di buon occhio il rapporto con la natura. Questo perché scendendo verso Roma, il tratto di strada più vicino a Pienza era anche il più pericoloso per la costante presenza di briganti che infestavano la zona. Solo durante la metà del XIX secolo gli artisti iniziano ad interessarsi di Pienza, il primo fu Persius con un disegno della piazza con vista sul palazzo municipale datato 9 luglio 1860. Jacob Burckhardt nella seconda edizione del *Cicerone*, 1869, esorta gli architetti in viaggio di visitare Pienza, scrivendo: “Francesco (Cecco) di Giorgio di Siena e un certo Bernardo di Firenze, entrambe assieme trasformarono la vecchia Corsignano in Pienza, la città di Pio. La crearono su spazi estremamente ristretti la chiesa, l’abitazione del vescovo e tre palazzi diversi, un gruppo di edifici del più nobile stile primorinascimentale, tra cui l’eccellente Palazzo Piccolomini, con una grandiosa facciata sostanzialmente paragonabile a quella del suddetto Palazzo Rucellai di Firenze, e una loggia con tre piani di colonne sul lato posteriore concepita per amore del bel panorama; vista prospettica nell’asse principale”¹ .

None of the European artists traveling for the Grand Tour, however, step to Pienza, not even the romantics who would have looked favorably on the relationship with nature. This is because going down to Rome, the stretch of road closest to Pienza was also the most dangerous due to the constant presence of bandits who infested the area. Only in the mid-nineteenth century artists began to take an interest in Pienza, the first was Persius with a drawing of the square overlooking the municipal building dated July 9, 1860. Jacob Burckhardt in the second edition of *Cicero*, 1869, urges the architects on their way to visit Pienza, writing: “Francesco (Cecco) of Giorgio di Siena and a certain Bernardo of Florence, both together transformed the old Corsignano in Pienza, the city of Pius. The church, the bishop’s house and three different palaces created a very small space, a group of buildings of the noblest “Primorinascimento” style, including the excellent Palazzo Piccolomini, with a grandiose façade substantially comparable to the one of the Palazzo Rucellai in Florence, and a loggia with three floors of columns on the back side designed for the love of the beautiful landscape; perspective view in the main axis”¹.

¹ Burckhardt, J. (1932). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Monaco di Baviera: Droemer Kraun.

¹ Burckhardt, J. (1932). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Monaco di Baviera: Droemer Kraun.

3.3 I suoi nuovi edifici

Gli edifici principali rappresentano un connubio degli stili architettonici più cari al Papa, il duomo interiormente ha l'aspetto tipico delle hallenkirche tedesche, sicuramente conosciute da Piccolomini durante la sua vita in Germania. La particolarità di queste chiese gotiche è l'enorme portata di luce che entra al loro interno, concetto spesso messo in disparte nei modelli di chiese italiane. Tuttavia, l'aspetto interno non è solamente nordico, l'utilizzo di pesanti pilastri richiama all'architettura romanica. All'interno tradizionale si contrappone una facciata totalmente moderna che segue i canoni dell'Umanesimo con un forte richiamo all'immagine dei templi classici e degli archi trionfali, il tutto costruito con marmo travertino. Inoltre, è presente una cripta che poggia su di una grotta naturale che si diceva essere un antico luogo di culto etrusco.

Anche il Palazzo Piccolomini, residenza del Papa a fianco del duomo, è frutto di un utilizzo di molteplici stili. A un primo sguardo sembra di trovarsi a che fare con una replica del famoso Palazzo Rucellai di Firenze, progettato da Leon Battista Alberti e costruito sempre da Bernardo Rossellino. Questo rapporto con i palazzi fiorentini è presente solo nella facciata e nel patio interno, sul lato posteriore il palazzo si apre con diversi piani loggiati su di un giardino, prendendo così ispirazione dai modelli di villa suburbane. Di particolare importanza è anche il rapporto che si ha tra il palazzo e il paesaggio della Valle d'Orcia che è in contatto visivo diretto con il giardino di esso che è sorretto da sostruzioni a due piani che contengono le stalle nel livello più basso, una sicura allusione al sistema dei giardini pensili. Questo graduale passaggio tra residenza, giardino progettato e natura incontaminata ha un duplice significato: da una parte l'uomo che domina la natura come forma di vita principale e dall'altra come l'uomo faccia parte della natura stessa e di come non ne possa fare a meno. Il Palazzo Municipale è l'ultimo ad essere costruito nel 1462 ed anch'esso è un collage di differenti stili, unendo gli elementi tipici degli edifici comunali toscani dell'epoca: la sala del consiglio, la loggia al pian terreno, la torre merlata ed un orologio ad ingranaggi, simbolo del potere comunale atemporale.

3.3 The new buildings

The main buildings are a combination of the Pope most dear architectural styles, the cathedral inwardly has the typical appearance of the German hallenkirche, certainly known by Piccolomini during his trips in Germany. The peculiarity of these Gothic churches is the enormous scope of light that enters to them, a concept often put aside in the models of Italian churches. However, the interior appearance is not only Nordic, the use of heavy pillars recalls Romanesque architecture. The traditional interior contrasts with a totally modern facade that follows the canons of Humanism with a strong appeal to the image of classical temples and triumphal arches, all built with travertine marble. Furthermore, there is a crypt resting on a natural cave that was said to be an ancient Etruscan place of worship. Even the Palazzo Piccolomini, the Pope's residence next to the cathedral, is the result of using multiple styles. At first glance it seems to be dealing with a replica of the famous Palazzo Rucellai in Florence, designed by Leon Battista Alberti and built always by Bernardo Rossellino. This relationship with the Florentine palaces is present only in the façade and in the interior patio, on the back side the building opens with different floors loggiati on a garden, taking inspiration from the models of suburban villa. Of particular importance is also the relationship between the building and the landscape of the Valle d'Orcia that is in direct visual contact with the garden of it which is supported by two-storey substructions containing the stables in the lower level, a sure allusion to the roof gardens system. This gradual passage between residence, designed garden and uncontaminated nature has a double meaning: on the one hand the man who dominates nature as the main form of life and on the other how man is part of nature itself and how it can not live without it. The Town Hall is the last to be built in 1462 and it too is a collage of different styles, combining the typical elements of the Tuscan communal buildings of the time: the council hall, the loggia on the ground floor, the crenellated tower and a clock with gears, a symbol of timeless municipal power.

PALAZZO PICCOLOMINI

Palazzo Piccolomini non deve essere considerato come il capriccio di un mecenate o la prosecuzione della scuola architettonica fiorentina, ma come una nuova definizione delle domande relative all'essenza dell'abitare. Assieme a Palazzo Medici, Rucellai e Pitti, quello di Pio rappresenta la nascita di una nuova tipologia di abitazione urbana che si distacca dai casetorri fortificati medievali e da una nuova immagine alle residenze signorili. Un fattore importante di queste abitazioni era il nuovo livello di comodità e fruibilità raggiunto, degli ambienti. L'innovazione è presente anche in facciata con: l'equidistanza delle finestre, la divisione orizzontale dei piani, l'uso dell'ordine architettonico e l'utilizzo del bugnato; così facendo viene creata quella che sarà l'immagine di riferimento per la realizzazione di futuri palazzi rinascimentali. Risulta inutile confrontare le due facciate dei simili palazzi Rucellai e Piccolomini, poiché si ridurrebbe ad una lettura unica due entità che hanno leggi diverse. Palazzo Rucellai è costruito per essere un modello dello schema umanistico e non si curò del rapporto con la città, mentre Palazzo Piccolomini è parte integrante della stessa città, con uno schema in facciata che va a connettersi allo schema della pavimentazione della piazza.

PALAZZO PICCOLOMINI

Palazzo Piccolomini should not be considered as the whim of a patron or the continuation of the Florentine architectural school, but as a new definition of the questions relating to the essence of living. Together with Palazzo Medici, Rucellai and Pitti, the Pope's one represents the birth of a new type of urban dwelling that separates itself from the medieval fortified casetorri and from a new image to the noble residences. An important factor of these homes was the new level of comfort and usability reached, of the environments. The innovation is also present in the façade with: the equidistance of the windows, the horizontal division of the floors, the use of the architectural order and the use of rustication; in this way, what will be the reference image for the creation of future Renaissance buildings is created. It is useless to compare the two facades of the similar buildings of Rucellai and Piccolomini, since it would reduce to a single reading two entities that have different laws. Palazzo Rucellai is built to be a model of the humanistic scheme and does not care too much about the relationship with the city, while Palazzo Piccolomini is an integral part of the same city, with a facade scheme that connects to the layout of the paving of the square.



Palazzo Piccolomini.

La presenza del giardino pensile e del loggiato che si apre su di esso sono fattori completamente rivoluzionari nella sua tipologia architettonica. La dimora inizia ad essere vista come specchio del suo padrone, il palazzo è personalizzato ad immagine di Pio, viene enfatizzato il suo rapporto con la natura, il suo aspetto autoritario, la sua particolare devozione per l'Umanesimo.

Il palazzo è a pianta quadrata con il cortile interno contornato da un portico con colonne, che trae ispirazione dal peristilio delle domus romane. Nelle facciate interne del cortile, sopra il porticato vi è un fregio delimitato da cornici in travertino e raffigurante tre festoni e tre medaglioni per lato. Sopra la cornice si aprono tre finestre a croce in travertino su ogni lato, al secondo piano le facciate nord e sud si ripetono in ugual modo al piano sottostante, mentre le altre due si aprono con delle logge suddivise da quattro colonne composite. L'edificio non ha una continuità di facciata con gli altri presenti sul fronte stradale, come accadeva dal medioevo, ma è separato e si erge solitario, questo gli conferisce una maggiore monumentalità. La gerarchia dei piani viene messa in evidenza dalle cornici di demarcazione e dall'uso dell'ordine, le finestre equidistanti tra loro sono sormontate da archi a tutto sesto e suddivise da colonnine.

The presence of the hanging garden and the open gallery are completely revolutionary factors in its architectural typology. The house begins to be seen as a mirror of his master, the palace is personalized in the image of Pius, his relationship with nature, his authoritarian aspect, his particular devotion to Humanism are emphasized.

The building has a square plan with an internal courtyard surrounded by a portico with columns, which is inspired by the peristyle of the Roman domus. In the internal facades of the courtyard, above the portico there is a frieze bordered by travertine frames and depicting three festoons and three medallions on each side. Above the cornice there are three travertine-shaped windows on each side, on the second floor the north and south façades are repeated in the same way on the floor below, while the other two open with loggias divided by four composite columns. The building does not have a continuity of facade with the others present on the street front, as happened from the Middle Ages, but it is separate and stands alone, this gives it greater monumentality. The hierarchy of the floors is highlighted by the boundary frames and by the use of the order, the equidistant windows are surmounted by rounded arches and subdivided by columns.



Cortile interno di Palazzo Piccolomini.



Cortile interno di Palazzo Piccolomini.

Il triplice loggiato aperto sul giardino è in pieno contrasto con i fronti urbani che sono ben più solidi e chiusi grazie all'aspetto conferito dal bugnato. La loggia del piano terra che si apre sul giardino è coperta da volte a crociera che dal lato sul muro poggiano su capitelli pensili, le colonne del loggiato sono quattro composite e tre corinzie. Al primo piano la loggia è coperta da un soffitto in travi lignee, gli archi sono a sesto leggermente ribassato. La loggia del secondo piano era stata coperta da una muratura durante un restauro che fu rimossa tra il 1908 e il 1911, le colonne molto sottili e tuscaniche non rispecchiano la gerarchia dell'altezza ma quella di funzione perché corrispondono agli alloggi della servitù. L'ingresso principale è sul Corso, non sulla piazza, da lì si accede direttamente al cortile interno, attorno ad esso sono presenti stanze per gli ospiti e sale da pranzo per le differenti stagioni. Dal cortile si accede al giardino, entrambi usati per feste e ricevimenti. A fianco dell'ingresso vi è la scala principale che conduce al piano nobile, la scala perde la sua concezione di spazio secondario ed inizia ad avere un ruolo da protagonista venendo messa in mostra all'ingresso e nel porticato del cortile. Al primo piano gli appartamenti privati sono connessi tra di loro principalmente da un deambulatorio che gira attorno al cortile interno e che viene diviso in due parti tramite una parete, questa divisione serve a separare la parte con gli alloggi a quella in cui si trovano sale di rappresentanza a amministrazione.

The triple open gallery on the garden is in full contrast with the urban fronts that are much more solid and closed thanks to the appearance given by rustication. The loggia of the ground floor that opens onto the garden is covered by cross vaults that on the side on the wall rest on hanging capitals, the columns of the porch are four composite and three corinthian. On the first floor the loggia is covered by a wooden beamed ceiling, the arches are slightly lowered. The loggia on the second floor had been covered with masonry during a restoration that was removed between 1908 and 1911, the very thin and tuscanic columns do not reflect the hierarchy of height but that of function because they correspond to the servants' quarters. The main entrance is on the Corso, not on the square, from there you can directly access the inner courtyard, around it there are rooms for guests and dining rooms for different seasons. The courtyard leads to the garden, both used for parties and receptions. Next to the entrance there is the main staircase that leads to the main floor, the staircase loses its concept of secondary space and begins to have a leading role being shown at the entrance and in the porch of the courtyard. On the first floor the private apartments are connected to each other mainly by an ambulatory that runs around the inner courtyard and which is divided into two parts by a wall, this division serves to separate the part of the accommodations to the one of the administration.



Il loggiato e il giardino di Palazzo Piccolomini.

Il palazzo viene costruito come residenza signorile del Piccolomini e come casa delle sue origini, quindi di una famiglia latifondista che dominava sui terreni della Val d'Orcia. In secondo luogo, era residenza papale, quindi doveva ospitare funzioni di rappresentanza degne di un Papa, inoltre doveva essere lasciato in eredità ai suoi nipoti. Pio era consapevole che alla sua morte tutte stanze con funzioni amministrative sarebbero diventate obsolete, per questo dando il palazzo in eredità ai tre nipoti, fece in modo che le stanze divennero parte di tre appartamenti residenziali distinti. Il forte richiamo alla natura e al paesaggio non va visto solo come un'innovazione meramente stilistica ma come la cosa più personale che Pio ha voluto nel suo progetto, il rapporto con la natura è presente perché lui in primis ne è grande amante.

La loggia rappresenta il punto di congiunzione tra l'interno e l'esterno, essa guida l'occhio del visitatore dall'interno dell'abitazione al giardino ed infine al paesaggio. Il giardino è pensile, ossia retto da una struttura ad archi che in questo caso occupa le stalle, non è stata un'impresa del tutto semplice costruirlo, Pio poteva evitare molti problemi costruendolo semplicemente sopra un terrapieno ma aveva idee ferree a riguardo. Infatti, simbolicamente il giardino pensile è un vero e proprio punto d'incontro tra natura e architettura, le piante non crescono sopra un terreno naturale ma su di un piano di copertura.

The building is built as a stately home of the Piccolomini and as a home of its origins, then a landowning family that dominated the lands of the Val d'Orcia. Secondly, it was a papal residence, so it had to host representative functions worthy of a Pope, and it had to be bequeathed to his nephews. Pius was aware that at his death all the rooms with administrative functions would become obsolete, so giving the palace as an inheritance to the three nephews, made sure that the rooms became part of three separate residential apartments. The strong appeal to nature and landscape should not only be seen as a merely stylistic innovation but as the most personal thing that Pius wanted in his project, the relationship with nature is present because he is the first to enjoy it.

The loggia represents the junction point between inside and outside, it guides the visitor's eye from inside the house to the garden and finally to the landscape. The garden is hanging, that is, supported by an arched structure that in this case occupies the stables, it was not a simple task to build it, Pio could avoid many problems simply by building it over an embankment but had hard ideas about it. In fact, symbolically the hanging garden is a real meeting point between nature and architecture, the plants do not grow on a natural ground but on a covering plan.



Il giardino di Palazzo Piccolomini.



Il loggiato di Palazzo Piccolomini.



La pianta dell'edificio è strutturata in maniera classica con un impianto quadrato cinto da mura, poggiante su due livelli di sostruzioni a volta, dalle mura si può ammirare il paesaggio tramite tre aperture e il giardino è suddiviso in quattro parti con un pozzo al centro. Si può leggere anche una chiave simbolica legata al porre le stalle, quindi uno spazio per le bestie al di sotto del giardino, visto anche questo come esempio di natura soggiogata dall'uomo che si eleva più in alto grazie all'altezza del palazzo. Pio scrive nei *Commentarii*, riferendosi a sé stesso: "La sorte si compiace di tramutare la condizione degli uomini dal basso in alto e dall'alto in basso; è tuttavia raro che senza virtù qualcuno possa elevarsi da una condizione umile fino al regno. Con l'assurdità, la fortezza e la previdenza si acquistano gli imperi; con l'inerzia, l'ignavia, e la negligenza si perdono."¹

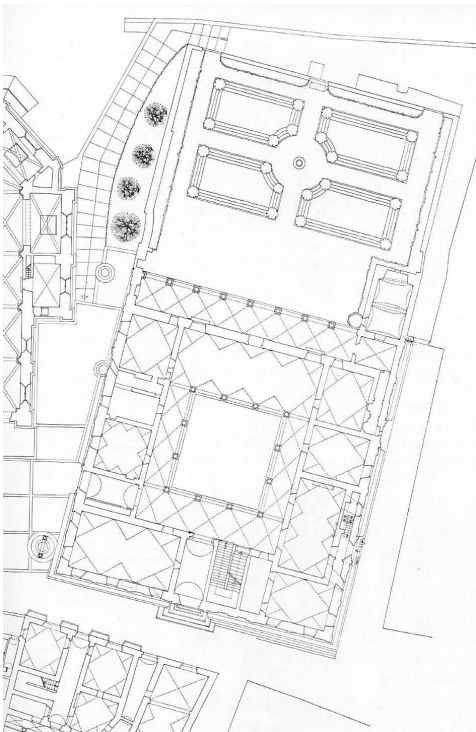
¹ Piccolomini, E. (1984). *Op. Cit.* Milano: Adelphi.

The plan of the building is structured in a classical way with a square walled system, resting on two levels of vaulted substructures, from the walls is possible to admire the landscape through three openings and the garden is divided into four parts with a well in the center. It is possible also read a symbolic key linked to laying the stables, then a space for the beasts under the garden, also seen as an example of nature subjugated by the man who rises higher thanks to the height of the building. Pius writes in the *Commentarii*, referring to himself: "Fate is pleased to change the condition of men from the bottom to up and from the top to below; it is however rare that without virtue someone can rise from a humble condition to the kingdom. With the absurdity, the fortitude and the providence the empires are acquired; with inertia, ignorance, and negligence are lost."¹

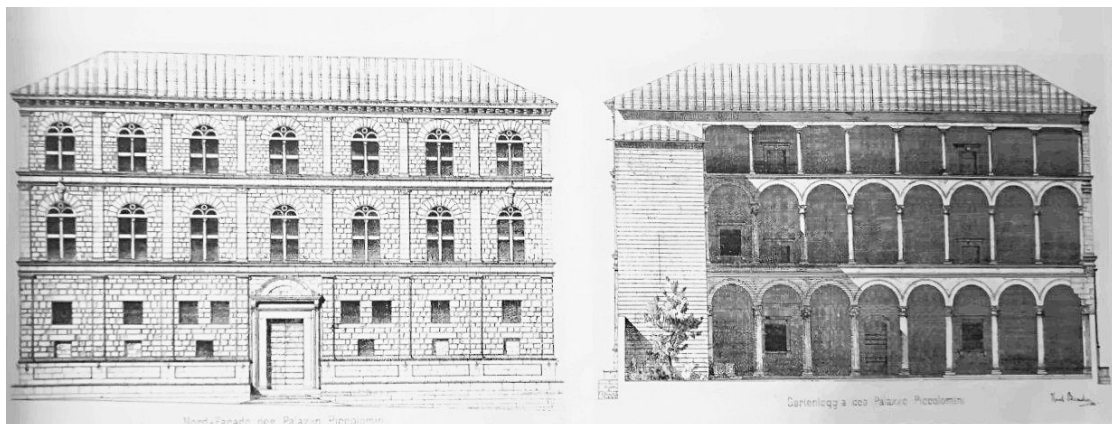
¹ Piccolomini, E. (1984). *Op. Cit.* Milan: Adelphi.



Interni di Palazzo Piccolomini.



Pianta di Palazzo Piccolomini.



Pianta e sezione di Palazzo Piccolomini.

DUOMO

La fondazione della città doveva soprattutto rappresentare un monumento alla persona del Papa e un manifesto culturale per la sua battaglia contro i turchi. La chiesa doveva esprimere l'espressione di culto e religione per Pio, una trasposizione architettonica della concezione religiosa dell'Umanesimo. L'interno del Duomo è stato eseguito seguendo lo stile delle hallenkirche tardo gotiche germaniche conosciute da Pio nel corso dei suoi viaggi. Rossellino non conoscendo questo esempio dovette prendere d'ispirazione i casi italiani più simili ad esse, ovvero la chiesa di San Fortunato di Todi e il duomo di Perugia. Il Duomo possiede tre navate coperte da volte a crociera, un deambulatorio, una cerchia di cappelle che le conferisce un profilo poligonale che sono disposte radialmente nel coro, come accadeva in certi casi nelle chiese gotiche germaniche, le ultime due cappelle sono più larghe e starebbero ad indicare il corto transetto della chiesa. All'interno gotico viene contrapposta una facciata rinascimentale che sfrutta la tematica dell'arco trionfale similmente al Tempio Malatestiano di Alberti, con una doppia altezza scandita dall'ordine architettonico. A lato è presente un campanile di linguaggio gotico che viene inglobato al transetto nella parte bassa ed ha una pianta ottagonale.

DUOMO

The foundation of the city was primarily a representation of a monument to the Pope's person and a cultural manifesto for his battle against the Turks. The church had to express the expression of worship and religion for Pius, an architectural transposition of the religious conception of Humanism. The interior of the Cathedral was executed following the style of the late Germanic gothic hallenkirche known to Pius during his travels. Rossellino, not knowing this, had to take inspiration from the most similar Italian cases, as the church of San Fortunato di Todi and the cathedral of Perugia. The Duomo has three naves covered by cross vaults, an ambulatory, a circle of chapels that gives it a polygonal profile that are arranged radially in the choir, as happened in certain cases in the Germanic Gothic churches, the last two chapels are wider and would be to indicate the short transept of the church. Inside the church is gothic but outside it has a Renaissance façade that uses the theme of the triumphal arch as the Tempio Malatestiano of Alberti, with a double height marked by the architectural order. On the side there is a bell tower of Gothic language that is incorporated into the transept in the lower part and has an octagonal plan.



Tempio Malatestiano, Leon Battista Alberti, 1447, Rimini.

La particolarità della chiesa è quella di riassumere in maniera eterogenea un insieme di differenti stili, racchiusi nelle tre parti principali: la facciata rinascimentale, l'interno gotico e la sala inferiore del battistero. Anche lo spazio interno in sé assume delle diversità di genere, non vi è il tipico spazio fluido del gotico, si nota troppo la differenza di altezza nel passaggio tra la zona del coro e le cappelle, spazio che include gli unici arredi della chiesa. L'altare maggiore, che si eleva su quattro gradini, si trova in una posizione centrale rispetto al coro e al centro delle cappelle, dietro ad esso non è presente nessuna sontuosa pala d'altare, questo perché alle sue spalle si apre la finestra centrale del coro che permette la vista sul monte Amiata. Viene utilizzato un vetro smerigliato molto sottile per le finestre e non un vetro policromo questo per permettere un maggiore ingresso della luce e la vista del monte alle spalle del Santo Padre durante le funzioni liturgiche.

L'altezza della chiesa nella navata ha un rapporto di 3:1 rispetto all'ordine architettonico, questo la rende più alta delle chiese a lei contemporanee, forse per un retaggio gotico d'oltralpe. Il coro e le cappelle sono stati spostati verso sud apposta per garantire il maggior flusso di luce possibile. Le colonne non appartengono ad un ordine classico anche se spesso sono definite doriche o tuscaniche, anzi sono frutto della sperimentazione di inizio umanesimo con il linguaggio antico.

The peculiarity of the church is to heterogeneously summarize a set of different styles, enclosed in the three main parts: The Renaissance facade, the Gothic interior and the lower hall of the baptistery. Even the interior space itself assumes gender differences, there is not the typical fluid space of the Gothic, there is too much difference in height in the passage between the choir area and the chapels, a space that includes the only church furnishings. The high altar, which rises on four steps, is located in a central position with respect to the choir and in the middle of the chapels, behind it there is no sumptuous altarpiece, because behind it the central window opens of the choir that allows the view on Mount Amiata. A very thin frosted glass is used for the windows and not a polychrome glass to allow a greater entrance of the light and the view of the mountain behind the Holy Father during the liturgical functions.

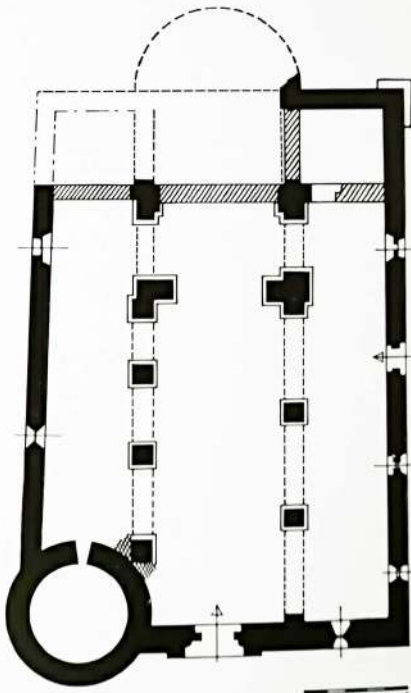
The height of the church in the nave has a ratio of 3: 1 compared to the architectural order, this makes it higher than the churches that are contemporary to it, perhaps due to a Gothic legacy from beyond the Alps. The choir and the chapels have been moved southwards to ensure the greatest possible light flow. The columns do not belong to a classical order even if they are often defined as doric or tuscan, rather they are the result of experimentation with the beginning of humanism with the ancient language.



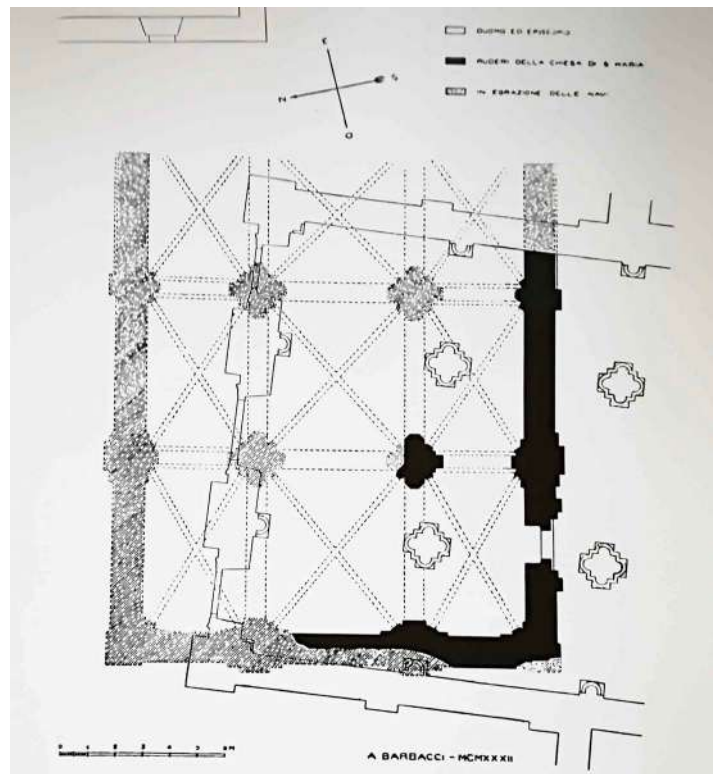
Facciata del Duomo.



Vista posteriore del Duomo.



Pianta dell'antica chiesa.



Sovrapposizione dell'antica pianta con quella nuova.

L'inserimento di una fascia intermedia tra il capitello dei pilastri e le volte della chiesa viene commentato da Pio come un errore architettonico, Rossellino non si dovrebbe essere accorto che i pilastri erano troppo bassi per l'altezza della chiesa, aggiungendone così una parte. In realtà potrebbe essere un inserimento voluto dall'architetto per trovare una mediazione tra la verticalità delle chiese gotiche e l'orizzontalità di quelle romaniche che utilizzavano pilastri più bassi. L'effetto di decorazione interna è creato dal contrasto tra la pittura delle volte e la pietra naturale dei pilastri, tutte le pale d'altare sono opere di artisti senesi. La facciata appare come un tutt'uno costruttivo con l'elemento dell'arco trionfale che si apre sui tre portali rialzati, secondo Alberti le chiese dovevano risultare visivamente rialzate per mostrare una superiorità rispetto agli altri edifici, sopra di essi è presente un timpano tripartito che incornicia lo stemma papale. Di proporzioni tozze e ristrette la cripta si trova sotto il coro e venne creata per funzioni battesimali, questo spazio a differenza degli altri non è riconducibile a nessuno stile in particolare. Le cappelle in questo caso non sono distaccate dallo spazio centrale ma risultano essere come nicchie, un ampliamento della sala.

The insertion of an intermediate band between the capital of the pillars and the vaults of the church is commented by Pio as an architectural error, Rossellino should not have been noticed that the pillars were too low for the height of the church, adding a part of it. It could be an insertion wanted by the architect to find a mediation between the verticality of the Gothic churches and the horizontality of the Romanesque ones that used lower pillars. The effect of interior decoration is created by the contrast between the vault painting and the natural stone of the pillars, all the altarpieces are works of Sienese artists. The façade appears as a constructive whole with the element of the triumphal arch opening on the three raised portals, according to Alberti the churches had to be visually raised to show a superiority compared to the other buildings, above them there is a tripartite tympanum that frames the papal coat of arms. Of stumped and narrow proportions the crypt is located under the choir and was created for baptismal functions, this space unlike the others is not due to any particular style. The chapels in this case are not detached from the central space but turn out to be niches, an extension of the hall.



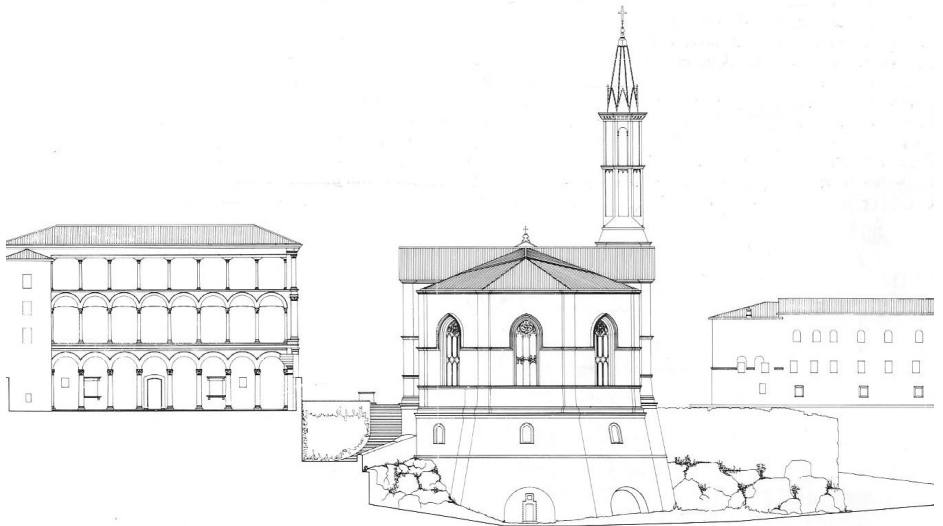
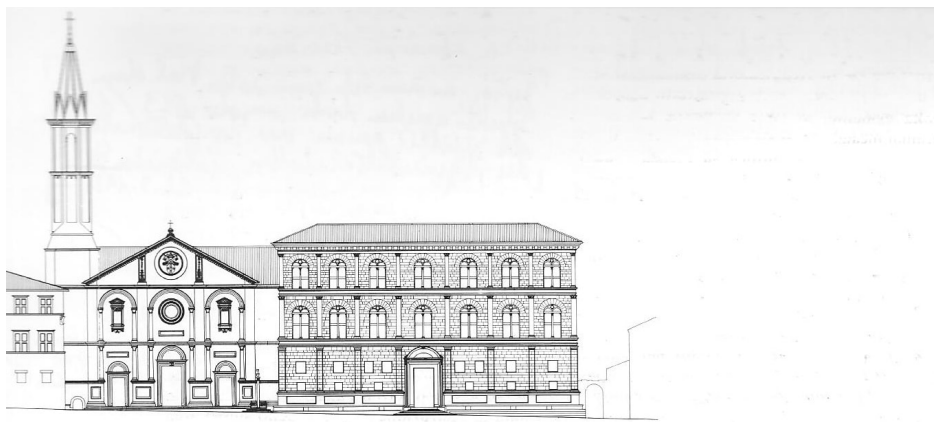
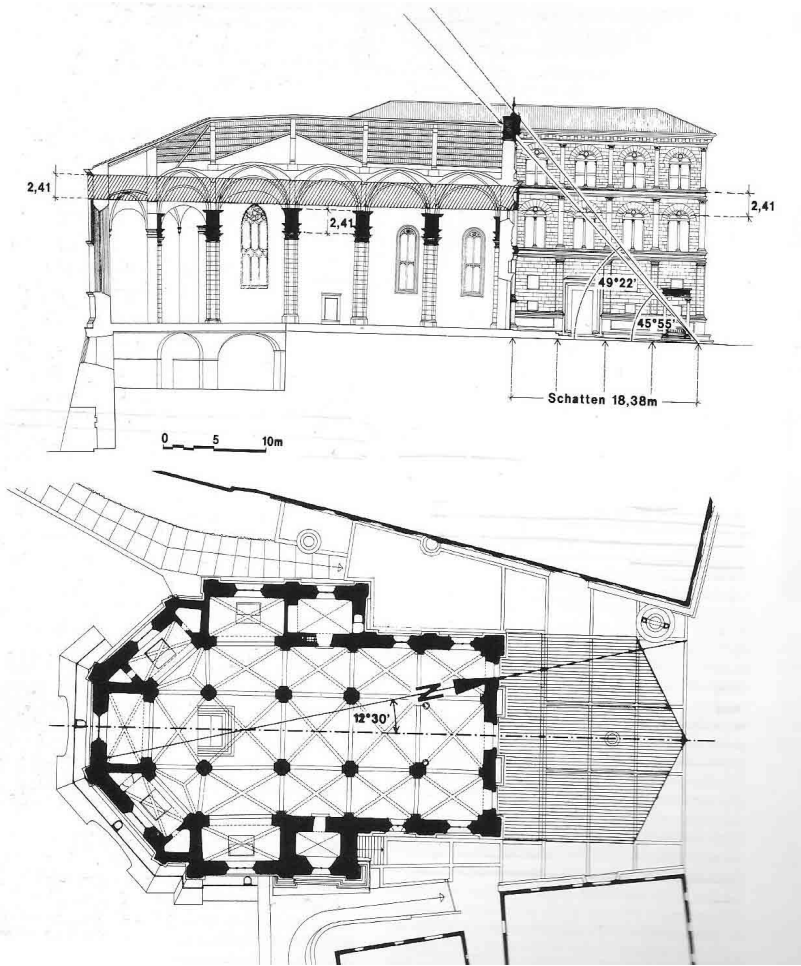
Interno del Duomo, vista del coro.

Sono presenti tre aperture negli spessi muri che filtrano la luce all'interno, ma nonostante ciò la cripta risulta avere un aspetto oscuro e gravoso. La chiesa venne costruita sopra un dirupo con un dislivello di 12 metri tra esso e il terreno sottostante, così vennero costruite grandi sostruzioni in grado di ospitare la cripta. Il basamento ha un aspetto simile ad una fortezza perché la chiesa fu costruita sulle antiche mura medievali. Fu già effettuato un primo restauro dal 1503 al 1515 perché le sostruzioni sotto il coro minacciavano di cedere e fu annesso alla struttura un muro obliquo di sostegno.

Sotto la cripta è presente un cunicolo che conduce ad una delle grotte sotterranee di Pienza, queste grotte sono spazi ricavati dall'incontro di due diversi strati del sottosuolo e si estendono per gran parte della zona, le grotte sono state probabilmente allargate artificialmente dagli etruschi. Il tufo delle fondazioni della chiesa va esternamente a confondersi con la roccia sottostante, creando così un'uniformità visiva tra il costruito e la natura. La conformazione particolare delle lastre di roccia che si trovano in cima al monte Amiata formano un luogo simile agli antichi luoghi di culto megalitici, effettivamente in passato venivano svolti riti su di esso, questo va a creare una particolare connessione religiosa con l'altare del duomo che si trova in fronte ad esso. La luce, il monte Amiata e il collegamento ipogeo delle sostruzioni sono i fattori naturali che si collegano alla chiesa, questi elementi rappresentano il mondo del paganesimo che in qualche modo viene assimilato e soggiogato dal potere della Chiesa.

There are three openings in the thick walls that filter the light inside, but despite this the crypt appears to have an obscure and heavy aspect. The church was built on a cliff with a difference in height of 12 meters between it and the ground below, so they were built large substructures able to accommodate the crypt. The basement looks like a fortress because the church was built on the ancient medieval walls. A first restoration was already carried out between 1503 and 1515 because the substructures under the choir threatened to yield, and an oblique supporting wall was annexed to the structure.

Under the crypt there is a tunnel that leads to one of the underground caves of Pienza, these caves are spaces created by the meeting of two different layers of the subsoil and extend for a big part of the area, the caves were probably artificially enlarged by the Etruscans. The tufa of the foundations of the church externally merges with the underlying rock, thus creating a visual uniformity between the built and the nature. The particular shape of the rock slabs that are on top of Mount Amiata form a place similar to the ancient megalithic places of worship, actually in the past rituals were carried out on it, this creates a particular religious connection with the cathedral altar that is in front of it. The light, the Amiata mountain and the underground connection of the substructures are the natural factors that connect to the church, these elements represent the world of paganism that is somehow assimilated and subjugated by the power of the Church.



Prospetti del Duomo e del Palazzo.



Interno del Duomo.



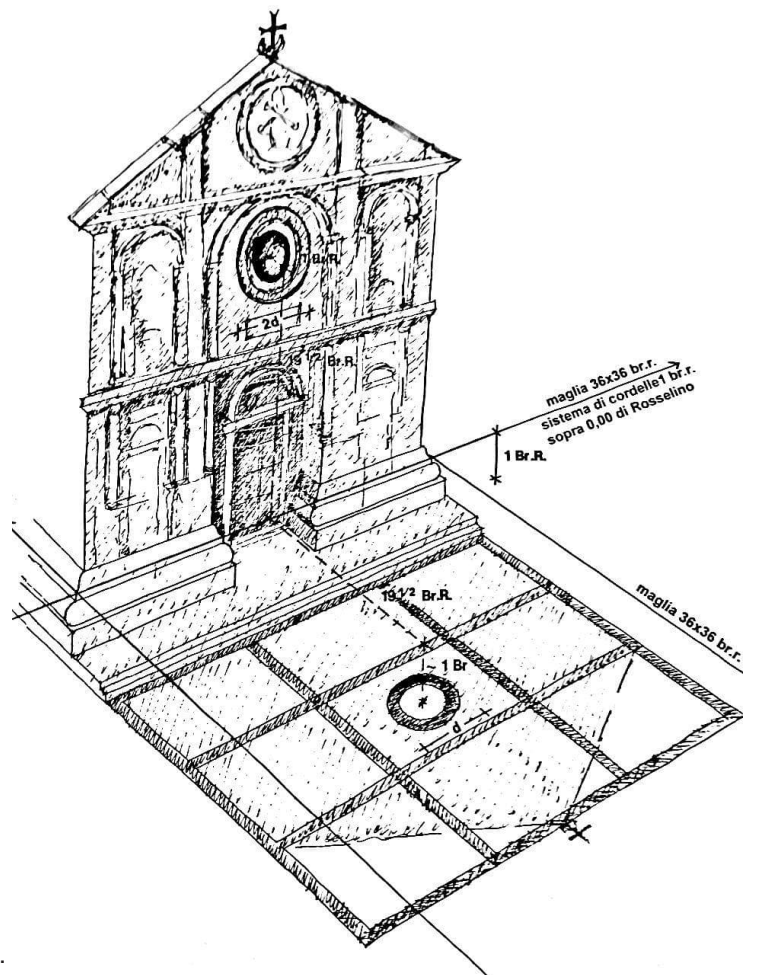
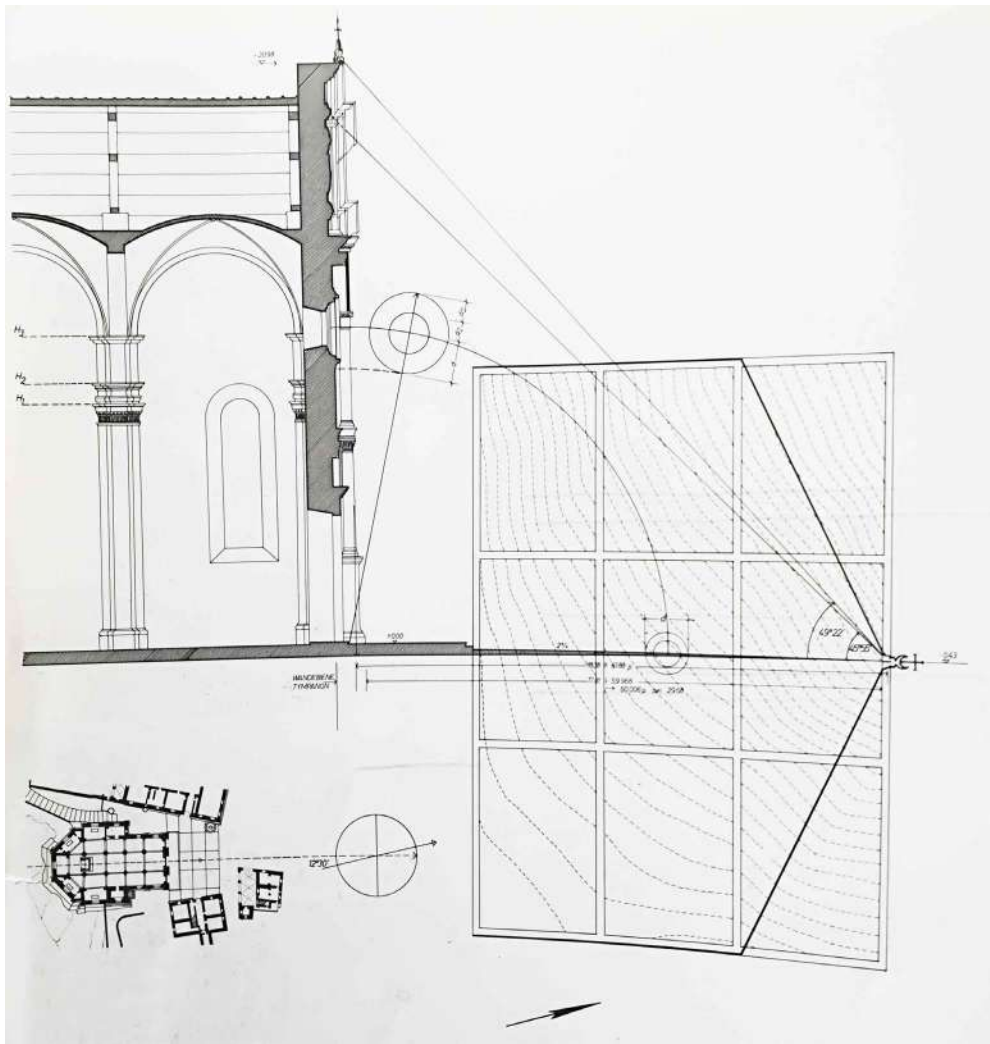
Cripta.



Volte del Duomo.



Mappa della cripta.



Disegni del rapporto tra facciata e piazza.

PALAZZO COMUNALE

Il Palazzo comunale si struttura su due piani d'altezza, esso è composto dall'insieme dei tipici elementi che caratterizzano gli edifici comunali medievali toscani: la torre merlata con orologio, una loggia aperta, l'aula consiliare, gli ambienti amministrativi e la prigione cittadina. La particolarità rispetto ai modelli dell'epoca è il fatto che la loggia non costituisce un corpo indipendente ma è uno spazio vuoto nel corpo del palazzo. L'edificio si adegua alla scala della piccola città, risultando più piccolo dei casi simili in Toscana. La facciata del palazzo è in laterizio intonacato nelle parti superiori e in pietra non squadrata nel basamento della torre e nei lati non prospettanti sulla piazza. Orizzontalmente la facciata è divisa da due fasce in travertino rappresentanti fregi con gli stemmi cittadini e papali.

THE TOWN HALL

The Town Hall is built on two floors of height, it is composed of all the typical elements that characterize the medieval Tuscan municipal buildings: the crenellated tower with the clock, an open loggia, the council chamber, administrative environments and the city prison. The peculiarity with respect to the models of the time is the fact that the loggia does not constitute an independent body but is an empty space in the body of the building. The building is adapted to the scale of the small city, resulting smaller than similar cases in Tuscany. The facade of the building is in brick plastered in the upper parts and in non-squared stone in the base of the tower and in the sides not facing the square. Horizontally, the façade is divided by two bands in travertine representing friezes with the city and papal coats of arms.

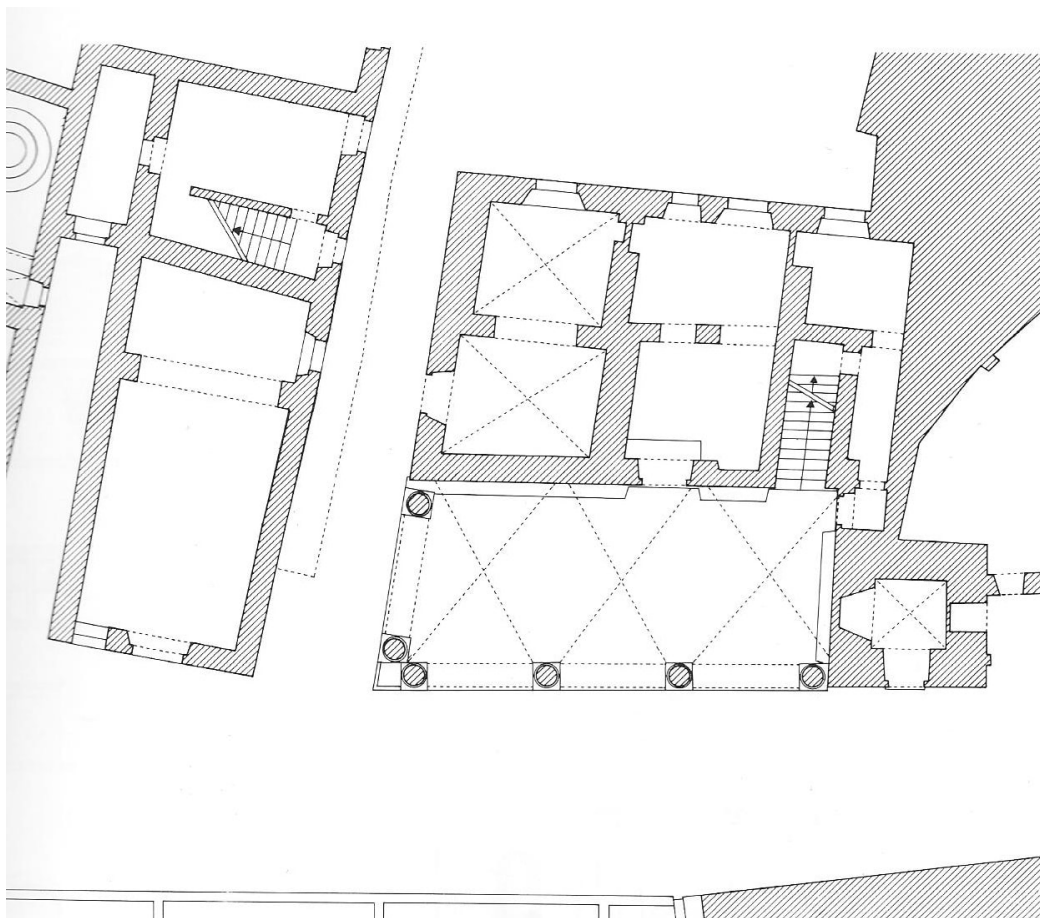


Il Palazzo Comunale.



Verticalmente la facciata è divisa da quattro assi di colonne nel loggiato e di paraste al piano superiore decorate da motivi floreali. Sulla facciata si aprono quattro finestre a bifora con arco a tutto sesto con esili colonne in travertino. Alcuni elementi sproporzionati rispetto alle misure canoniche sono stati forse eseguiti apposta come caricatura del ceto borghese in confronto agli edifici ecclesiastici. Solo gli elementi classici delle colonne e dei loro ornamenti sono costruiti in modo caricaturale, gli altri elementi seguono accuratamente le regole dell'architettura medievale toscana. La torre è costruita in mattoni a faccia vista rivestiti da un sottile strato di calce. La superficie del Palazzo Comunale è costruita con tufo e cotto, a differenza del Palazzo Vescovile e di quello di Pio che sono in pietra arenaria e del Duomo che è in travertino, l'utilizzo di diversi materiali indica una gerarchia delle funzioni di ogni edificio.

Vertically the façade is divided by four columns in the loggia and by pilasters on the upper floor decorated with floral motifs. On the façade there are four mullioned windows with a round arch with slender columns in travertine. Some elements disproportionate to the canonical measurements have perhaps been made on purpose as caricatures of the bourgeois class compared to ecclesiastical buildings. Only the classical elements of the columns and their ornaments are constructed in a caricatural way, the other elements carefully follow the rules of tuscan medieval architecture. The tower is built of exposed brick covered with a thin layer of lime. The surface of the Town Hall is built with tuff and terracotta, unlike the Episcopal Palace and the of Pius which are in sandstone and the Duomo which is in travertine, the use of different materials indicates a hierarchy of the functions of each building.



Pianta del Palazzo Comunale.

PALAZZO VESCOVILE

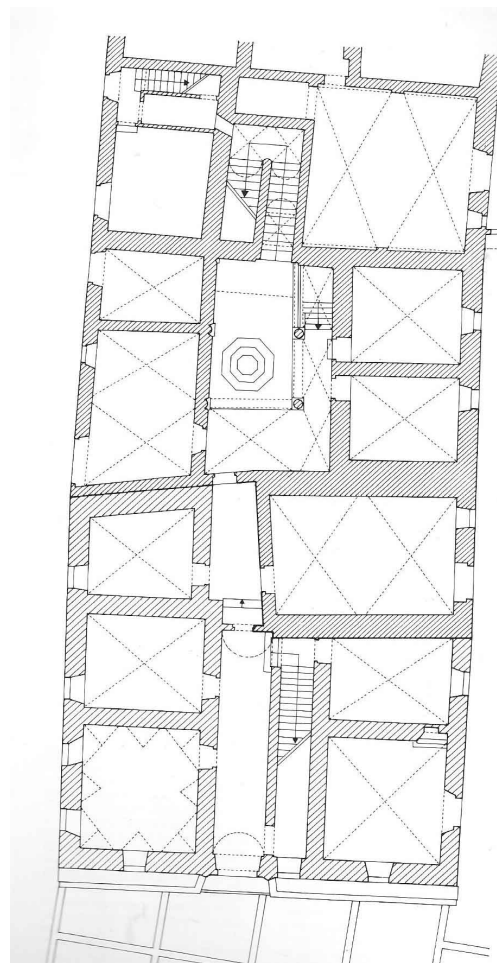
Pio comprò quella che era la residenza del pretore di Corsignano per costruirvi il Palazzo Vescovile come residenza del nuovo vescovo e sede del vescovado. L'edificio venne affidato al vescovo Rodrigo Borgia, futuro Papa Alessandro VI, con l'obbligo di restaurarlo. L'edificio ha l'aspetto tipico dei palazzi medievali toscani, sobrio e fortilizio, le facciate sono in travertino locale con superfici levigate. Orizzontalmente la facciata è divisa in tre parti da sottili fasce e manca di una cornice superiore. Il portale sulla piazza si trova posizionato asimmetricamente rispetto alle finestre, il tutto è sagomato in marmo travertino con un archivolto semicircolare sopra l'architrave. Per ogni piano sono presenti quattro finestre a croce in travertino.



Il Palazzo Vescovile.

EPISCOPAL PALACE

Pius bought what was the residence of the praetor of Corsignano to build the Episcopal Palace as the residence of the new bishop and seat of the bishopric. The building was entrusted to the bishop Rodrigo Borgia, the future Pope Alexander VI, with the obligation to restore it. The building has the typical appearance of the medieval tuscan palaces, with a sober and fortified appearance, the facades are in local travertine with polished surfaces. Horizontally the facade is divided into three parts by thin bands and lacks a top frame. The portal on the square is positioned asymmetrically with respect to the windows, the whole is shaped in travertine marble with a semi-circular archivolt above the architrave. On each floor there are four travertine cross windows.



Pianta del Palazzo Vescovile.

L'impianto irregolare della pianta e la semplicità della facciata possono essere sinonimi di una superficialità costruttiva da parte del Borgia che di certo non aveva interesse quanto il Papa di renderlo un edificio monumentale. L'edificio medievale riceve modifiche in pianta che partendo da uno schema regolare va a fondersi con il più antico Palazzo Jouffroy creando nell'insieme uno schema irregolare. Tra gli ecclesiastici convinti dal Papa a trasferirsi a Pienza abbiamo Giacomo Ammannati che fa costruire il suo palazzo sul corso di fronte a quello di Piccolomini, i cardinali Jean Jouffroy e Francesco Gonzaga costruiscono le loro abitazioni a fianco del Palazzo Vescovile, inoltre in posizioni non ancora sicure, costruiscono le loro dimore il tesoriere camerale Ambrogio Spannocchi e i parenti del Papa Gregorio Lollo e Salamone Piccolomini. Il Papa voleva rendere Pienza un'importante sede papale nonché centro culturale.

The irregular layout of the plan and the simplicity of the façade can be synonymous with a constructive superficiality on the part of the Borgia, which certainly did not have as much interest as the Pope to make it a monumental building. The medieval building receives changes in plan that starting from a regular scheme merges with the oldest Palace Jouffroy creating an overall irregular pattern. Among the ecclesiastics convinced by the Pope to move to Pienza we have Giacomo Ammannati who builds his palace on the course opposite of Piccolomini's one, cardinals Jean Jouffroy and Francesco Gonzaga build their houses next to the Episcopal Palace, also in positions not yet sure the Chamber treasurer Ambrogio Spannocchi and the relatives of Pope Gregorio Lollo and Salamone Piccolomini built their homes. The Pope wanted to make Pienza an important papal seat and a cultural center.



IL PALAZZETTO

A fianco del Palazzo Comunale, vi è un altro edificio prospettante sulla piazza, esso non è uno dei principali edifici però fa parte del progetto di Pienza, viene chiamato Palazzetto ed era una residenza borghese. Questa è una piccola costruzione in laterizio alta tre piani e divisa da tre assi compositivi, questo palazzetto negli anni è stato chiamato con diversi nomi: Palazzo Lolli, Palazzo di Tommaso, Testa Piccolomini. L'edificio non doveva avere un aspetto monumentale come gli altri, infatti Piccolomini scrive che dovevano essere quattro i nobili edifici sulla piazza. Le aperture della facciata si trovano fuori asse spostate verso ovest perché l'edificio in seguito ha subito un allargamento verso quel lato che ha portato ad annettere un'altra fila di finestre. Il linguaggio architettonico semplice, tipicamente senese, e le ridotte dimensioni lo rendono l'edificio simbolo della commedia nella scena teatrale della piazza.

THE PALAZZETTO

Next to the Town Hall, there is another building overlooking the square, it is not one of the main buildings but is part of the project of Pienza, is called Palazzetto and was a bourgeois residence. This is a small brick construction three floors high and divided by three compositional axes, this building over the years has been called by several names: Palace Lolli, Palace di Tommaso, Testa Piccolomini. The building should not have had a monumental aspect like the others, in fact Piccolomini wrote that there were four noble buildings on the square. The façade openings are located off-axis and moved westwards because the building later underwent an enlargement towards that side that led to annex another row of windows. The simple architectural language, typically Sienese, and its small size make it the symbolic building of the comedy in the theatrical scene of the square.



Il Palazzetto.

CANONICA

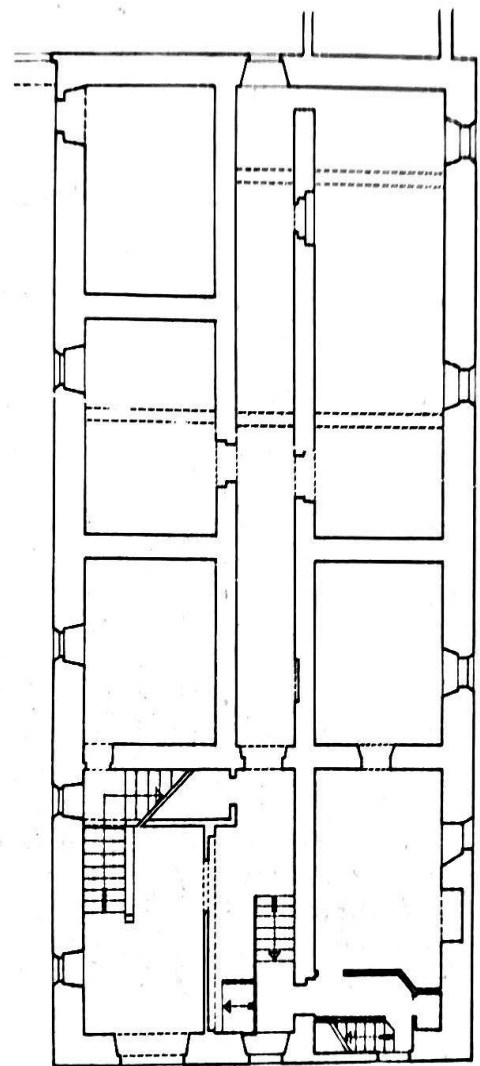
La Casa Canonica fungeva da alloggio per i sacerdoti, l'edificio è un semplice corpo esteso in lunghezza con un corridoio interno dal quale si accede alle 3-4 stanze per lato su ogni piano. L'edificio ha un aspetto sobrio con muratura in pietra non squadrata, le finestre sul lato della piazza si aprono con un arco a tutto sesto con una sottile cornice in travertino. Solo nel '900 viene costruito il terzo piano d'altezza per dare spazio al museo tutt'ora presente. La rotazione della facciata sulla piazza è diversa rispetto a quella del vicino Palazzo Vescovile.

CANONICA

The Canonica House served as accommodation for the priests, the building is a simple body extended in length with an internal corridor which leads to the 3-4 rooms on each side of the floor. The building has a sober appearance with stone masonry not squared, the windows on the side of the square open with a round arch with a thin travertine frame. Only in the 20th century the third floor was built to give space to the museum still present today. The rotation of the façade on the square is different from that of the nearby Episcopal Palace.



La Canonica.



Pianta della Canonica.



4 Ferrara, la prima città moderna

4.1 Ercole I d'Este e Biagio Rossetti

*“O città bene avventurosa...
...la gloria tua salirà tanto
ch'avrai di tutta Italia il pregio e 'l vanto.”*
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*.

Niccolò III regna su Ferrara dal 1393 al 1441, Ercole e Sigismondo facevano parte di un ramo minore dei Saluzzo. Sotto Niccolò la città è ancora prettamente medievale, costruita in maniera longitudinale su un ramo del fiume Po. Era tipica già dal suo predecessore Alberto l'abitudine di coniugare la vita di città con quella di campagna inserendo dei giardini negli edifici urbani, chiamati le “delizie estensi” e capaci di accogliere una sostenuta vita di corte. Il primo caso di addizione della città è del 1401, viene fatto livellare il canale che stava tra il nucleo abitato e l'isola di Sant'Antonio creando via della Ghiara, il terreno viene donato solo a chi intendeva costruirvi. Nel 1438 Ferrara è sede del concilio ecumenico e diventa una città importante in grado di ospitare la corte papale e quella imperiale. Il figlio Leonello succede a Niccolò, egli è un raffinato uomo d'arte e di cultura, grazie a lui la corte estense diventa un importantissimo centro artistico italiano, che vede le origini del pensiero di un giovane Leon Battista Alberti che pubblica la sua opera nel 1452 due anni dopo la morte di Leonello.

4 Ferrara, the first modern city

4.1 Ercole I d'Este and Biagio Rossetti

*“Very adventurous city...
...your glory will rise so much
that you will have of Italy the merit and the
pride”*
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*.

Niccolò III reigns on Ferrara from 1393 to 1441, Ercole and Sigismondo were part of a minor branch of the main family, the Saluzzo. Under Niccolò the city is still purely medieval, built longitudinally on a branch of the river Po. It was typical already from its predecessor Alberto the habit of combining city life with the one of the countryside by inserting gardens in urban buildings, called the “delizie estensi” and able to accommodate a sustained court life. The first case of addition of the city is on the 1401, it is done leveling the channel that was between the inhabited nucleus and the island of Sant'Antonio creating via della Ghiara, the land is given only to those who wanted to build on it. In 1438 Ferrara was the seat of the ecumenical council and became an important city capable of hosting the papal and imperial court.

The son Leonello reign after Niccolò, he is a refined man of art and culture, thanks to him the Este court becomes a very important Italian artistic center, which sees the origins of the thought of a young Leon Battista Alberti who publishes his work in 1452 two years after Leonello's death.



Castello Estense, 1385, Ferrara.

Borso, fratello e successore di Leonello continua a sviluppare la città per vent'anni con la costruzione di numerosi edifici e le mura meridionali della città che la cingono in maniera definitiva. Durante quel tempo vi erano tre tipi di delizie estensi: i giardini aperti urbani che si trovavano solitamente nei pressi delle mura, sviluppati sotto Alfonso I successore di Ercole I; i palazzi eretti nel centro cittadino; le ville suburbane sparse nel territorio.

Ercole I d'Este nacque a Ferrara il 26 ottobre 1431 e fu il secondo duca della città dal 1471 al 1505. Figlio del marchese Niccolò III e di Ricciarda di Salluzzo fu mandato dai genitori a ricevere la sua formazione alla corte aragonese di Napoli dove approfondì i suoi studi dei classici romani e greci. Durante i mandati dei fratellastri si distinse in diverse battaglie, alla morte di Borso divenne duca di Ferrara e si sposò con la figlia di Ferdinando I d'Aragona, Eleonora. Nel 1476 deve far fronte al tentato colpo di stato ordito da Niccolò, figlio di Leonello, che reclamava il ducato che gli fu sottratto dallo zio Borso. Negli anni ottanta del Quattrocento la Ferrara di Ercole si trovava a combattere tra due fuochi, a Sud contro Girolamo di Riario, signore di Imola e Forlì, nonché nipote di papa Sisto IV e a nord contro la Serenissima. Le guerre terminano con la pace di Bagnolo nel 1484, con nessuna concessione di territori a Riario ma la perdita di Rovigo e del polesine a favore dei veneziani. Nonostante le sconfitte militari Ercole rese grande Ferrara per il suo mecenatismo, la sua corte divenne una delle più importanti d'Europa a livello artistico, anche sul piano musicale chiamando per primo in Italia numerosi musicisti stranieri. Fu, inoltre, abile nel tracciare una rete di alleanze facendo sposare la figlia Beatrice con Ludovico il Moro, signore di Milano, e la figlia Isabella con Francesco Gonzaga, signore di Mantova. Mentre sarà il figlio ed erede Alfonso I a riallacciare i rapporti con la Chiesa sposando Lucrezia Borgia, che divenne duca alla morte di Ercole il 25 gennaio 1505.

Borso, brother and successor of Leonello continues to develop the city for twenty years with the construction of numerous buildings and the southern walls of the city that surround it permanently. During that time there were three types of delizie estensi: the open urban gardens that were usually near the walls, developed under Alfonso I successor of Ercole I; the buildings erected in the city center; the suburban villas scattered throughout the territory.

Ercole I d'Este was born in Ferrara on October 26, 1431 and was the second duke of the city from 1471 to 1505. Son of the marquis Niccolò III and Ricciarda di Salluzzo was sent by his parents to receive his studies at the Aragonese court of Naples where he deepened his studies of Roman and Greek classics. During the mandates of his half-brothers he distinguished himself in several battles; at the death of Borso he became Duke of Ferrara and he married the daughter of Ferdinando I of Aragona, Eleonora. In 1476 he had to cope with the attempted golpe by Niccolò, son of Leonello, who claimed the duchy that was taken from his uncle Borso. In the eighties of the fifteenth century the Ferrara of Ercole was fighting between two fires, in the south against Girolamo di Riario, lord of Imola and Forlì, as well as nephew of Pope Sixtus IV and in the north against the Serenissima. The wars ended with the peace of Bagnolo in 1484, with no concession of territories to Riario but the loss of Rovigo and the Polesine in favor of the Venetians. Despite the military defeats Ercole made Ferrara great for his patronage, his court became one of the most important in Europe on an artistic level, also on the musical plane calling in Italy numerous foreign musicians. He was also skilled in drawing up a network of alliances by marrying his daughter Beatrice with Ludovico il Moro, lord of Milan, and his daughter Isabella with Francesco Gonzaga, lord of Mantua. While it will be the son and heir Alfonso I to re-establish relations with the Church by marrying Lucrezia Borgia, who became duke at the death of Ercole on 25 January 1505.

Biagio Rossetti nacque a Ferrara attorno al 1447, non si sa molto sulla sua formazione ma dai contenuti archivistici ducali risulta aver collaborato in numerosi cantieri della città, dedicando la sua vita quasi completamente a disposizione della corte estense e lavorando per tre duchi: Borso, Ercole I e Alfonso I. Da ventenne entra nella corporazione dei “muradori” di Ferrara e piano piano entra nella corte ducale mostrando le proprie doti. Rossetti rappresenta perfettamente la figura di architetto coordinatore dei lavori in cantiere come era stato Brunelleschi a Firenze. La sua architettura prende ispirazione stilistica dall’architettura tradizionale padana e la rielabora in uno stile del tutto originale con l’architettura rinascimentale che si era diffusa nel centro Italia. Secondo i documenti dei cantieri di casa d’Este, Biagio inizia a collaborare come assistente di Pietro Benvenuti dagli Ordini negli anni ’60 del XVI secolo fino al 1483 anno della morte di Pietro e della sua nomina a “ingegnere” da parte di Ercole I. Tra gli anni ’70 e ’80 lavora per diversi cantieri della città come il campanile di San Giorgio e l’abside di San Nicolò, inoltre si reca a Rovigo, Argenta e Venezia per diversi lavori.

Biagio Rossetti was born in Ferrara around 1447, not much is known about his training but from the ducal archival contents he appears to have collaborated in many building sites in the city, dedicating his life almost entirely at the Este’s disposal and working for three dukes: Borso, Ercole I and Alfonso I. In his twenties he enters in the corporation of the “muradori” of Ferrara and slowly enters in the ducal court showing his talents. Rossetti perfectly represents the figure of architect who coordinated the works on site as Brunelleschi had been in Florence. Its architecture takes stylistic inspiration from the traditional Po Valley architecture and re-elaborates it in a completely original style with the Renaissance architecture that had spread throughout central Italy. According to the documents of the shipyards of the Este’s house, Biagio began to collaborate as assistant of Pietro Benvenuti dagli Ordini in the sixties of the fifteenth century until 1483 the year of Pietro’s death and his appointment as “ingegnere” by Ercole I. Between the ’70s and ’80s he worked for several construction sites in the city such as the bell tower of San Giorgio and the apse of San Nicolò, also he went to Rovigo, Argenta and Venice for several jobs.



Campanile di San Giorgio, Ferrara.



Chiesa di San Nicolò di Ferrara, abside.

Gli anni '90 sotto il ducato di Ercole I per lui sono gli anni della consacrazione, lega a tal punto con il duca che riceve a volte carta bianca per i suoi progetti, nonostante Ercole sia un signore intransigente nella sua volontà. Con la supervisione dell'Addizione Erculea gli viene permesso di costruire i più significativi edifici della Ferrara dell'epoca come: i palazzi dei Diamanti, Prosperi Sacrati, Turchi di Bagno, Strozzi-Bevilacqua, Rondinelli; e le chiese di Santa Maria in Vado, San Francesco, San Benedetto, San Vito, San Gabriele, San Silvestro, San Niccolò e la Certosa di San Cristoforo. Gli ultimi dieci anni di vita di Biagio Rossetti, ossia dopo la morte di Ercole I, sono avvolti dall'anonimato un declino inesorabile oppure un ritiro dal mondo dell'architettura. Nei primi anni del ducato di Alfonso I resta in carica come organizzatore degli ultimi lavori alle mura cittadine, in seguito ricopre altre cariche di supervisione e consigliere all'interno della corte.

Il 16 settembre 1516 Biagio Rossetti muore lasciando un vuoto incalcolabile nella corte di Alfonso I, Ferrara perdendo il suo architetto smette di crescere architettonicamente raggiungendo così il suo apice artistico. Rossetti è un architetto pragmatico, non cade mai completamente nel mondo delle ideologie mantenendo sempre un contatto diretto con il cantiere. Purtroppo, l'architetto nel corso della storia non è stato studiato a sufficienza per la poca visibilità che aveva al di fuori del contesto ferrarese, veniva spesso criticato per non seguire le correnti stilistiche di Roma e Firenze a lui contemporanee. Durante il periodo dell'addizione tutti i pionieri dell'Umanesimo sono morti e i grandi del Rinascimento affermato devono ancora emergere, pertanto Rossetti si trova a lavorare in un periodo di pura sperimentazione. Si può parlare di Biagio Rossetti come vittima di una congiura del silenzio, neppure viene citato da Vasari, nel corso dei secoli la sua figura non è stata vista con interesse da parte degli studiosi, come se il suo lavoro ferrarese fosse opera di poco conto. Rossetti non è un uomo intellettuale e letterato come la maggior parte degli architetti rinascimentali, egli non si trova a suo agio a essere collocato nel mondo sfarzoso delle corti, nonostante lavori per la classe aristocratica rimane un uomo del popolo.

The 90s under the duchy of Ercole I for him are the years of the consecration, so close to the duke who sometimes receives carte blanche for his projects, despite Ercole is an intransigent lord in his will. Under the supervision of the Erculea Addition, he was allowed to build the most significant buildings of Ferrara at the time such as: the palaces Diamanti, Prosperi Sacrati, Turchi di Bagno, Strozzi-Bevilacqua, Rondinelli; and the churches of Santa Maria in Vado, San Francesco, San Benedetto, San Vito, San Gabriele, San Silvestro, San Niccolò and the Certosa di San Cristoforo. The last ten years of Biagio Rossetti's life, that is, after the death of Ercole I, an inexorable decline or a withdrawal from the world of architecture is shrouded in anonymity. In the early years of the duchy of Alfonso I remains in charge as the organizer of the last works on the city walls, later holds other positions of supervision and adviser in the court.

On 16 September 1516 Biagio Rossetti died leaving an unbridgeable emptiness in the court of Alfonso I, Ferrara losing his architect stops growing architecturally thus reaching its artistic peak. Rossetti is a pragmatic architect, he never completely falls into the world of ideologies while always maintaining direct contact with the construction site. Unfortunately, the architect in the course of history has not been sufficiently studied for the lack of visibility that he had outside the context of Ferrara, he was often criticized for not following the contemporary stylistic currents of Rome and Florence. During the period of the Addition all the pioneers of Humanism are dead, and the great period of the established Renaissance have yet to emerge, therefore Rossetti finds himself working in a period of pure experimentation. Biagio Rossetti could be seen as the victim of a conspiracy of silence, not even mentioned by Vasari, over the centuries his figure has not been viewed with interest by scholars, as if his work in Ferrara were of little importance. Rossetti is not an intellectual and literate man like most of the Renaissance architects, he is not at ease to be placed in the sumptuous world of the courts, although he works for the aristocratic class remains a man of the people.



Chiesa di San Benedetto, Ferrara.

In oltre non si impone sulla scena artistica come promulgatore di un nuovo stile e tantomeno come seguace di un altro, Rossetti nella sua Ferrara non vuole emulare lo stile di altre città e regioni d'Italia. Oltretutto la sua sfortuna critica è dovuta anche al fatto di una mancata prassi nello studio dell'urbanistica, quindi l'opera dell'Addizione Erculea in sé non era oggetto di studio artistico. Se invece Rossetti avesse posto modifiche al nucleo medievale con una bella piazza rinascimentale o con un'operazione di sventramento allora sarebbe stato un caso osannato di grande importanza artistica sin dalla sua creazione. Grazie allo studio di Rossetti perde terreno la figura dell'architetto raffinato di corte e lascia spazio a figure più umili che nonostante ciò restano architetti di alto livello professionale. Le opere di Rossetti sono databili dal 1466 al 1516 e per la prima metà si tratta di opere precedenti alla realizzazione dell'Addizione e in questi anni assume particolari competenze che gli permetteranno di realizzare un piano così complesso. In ogni epoca passata era difficile trovare una figura adeguata per quanto riguardano i lavori di urbanistica, si deve trattare di una figura di architetto particolarmente attento a diversi fattori sociali ed economici.

In addition, it does not impose on the art scene as a promulgator of a new style and much less as a follower of another one, Rossetti in his Ferrara does not want to emulate the style of other cities and regions of Italy. Moreover, his critical misfortune is also due to the lack of praxis in the study of urbanism, so the work of Ercole Addition itself was not the object of artistic study. If instead Rossetti had modified the medieval nucleus with a beautiful Renaissance square or with an operation of demolition, then it would have been a highly acclaimed case of great artistic importance since its creation. Thanks to Rossetti's study, the figure of the refined court architect loses ground and leaves space for more humble figures who nevertheless remain architects of a high professional level. Rossetti's works are dated from 1466 to 1516 and for the first half they are works prior to the completion of the Addition and in these years it assumes particular skills that will allow it to realize such a complex plan. In any past epoch it was difficult to find a suitable figure as far as urban planning works are concerned, it must be a figure of architect particularly careful to various social and economic factors.

4.2 L'Addizione Erculea

Nel caso di Ferrara non ci troviamo di fronte una città che rispecchia i classici canoni estetici del Rinascimento, ma presenta un formalismo tutto suo ribadendo così l'importanza della soggettività nei casi di città ideale. L'Addizione Erculea non è un rinnovamento urbano del centro storico, sebbene il linguaggio sia moderno, ma a differenza di Pienza si tratta di un'integrazione tra due parti di città diverse che sono molto simili per dimensioni. Ercole I ha voluto costruire la sua città ideale in maniera funzionale, competitiva e moderna. Ferrara è diventata il primo caso di città moderna senza dare nell'occhio grazie ad un mancato aspetto classico e regolare rinascimentale. La peculiarità dell'aspetto di questa estensione è data dall'abilità di Biagio Rossetti nel rimanere un architetto originale e poco influenzabile dalle correnti architettoniche a lui contemporanee.

4.2 The Erculea Addition

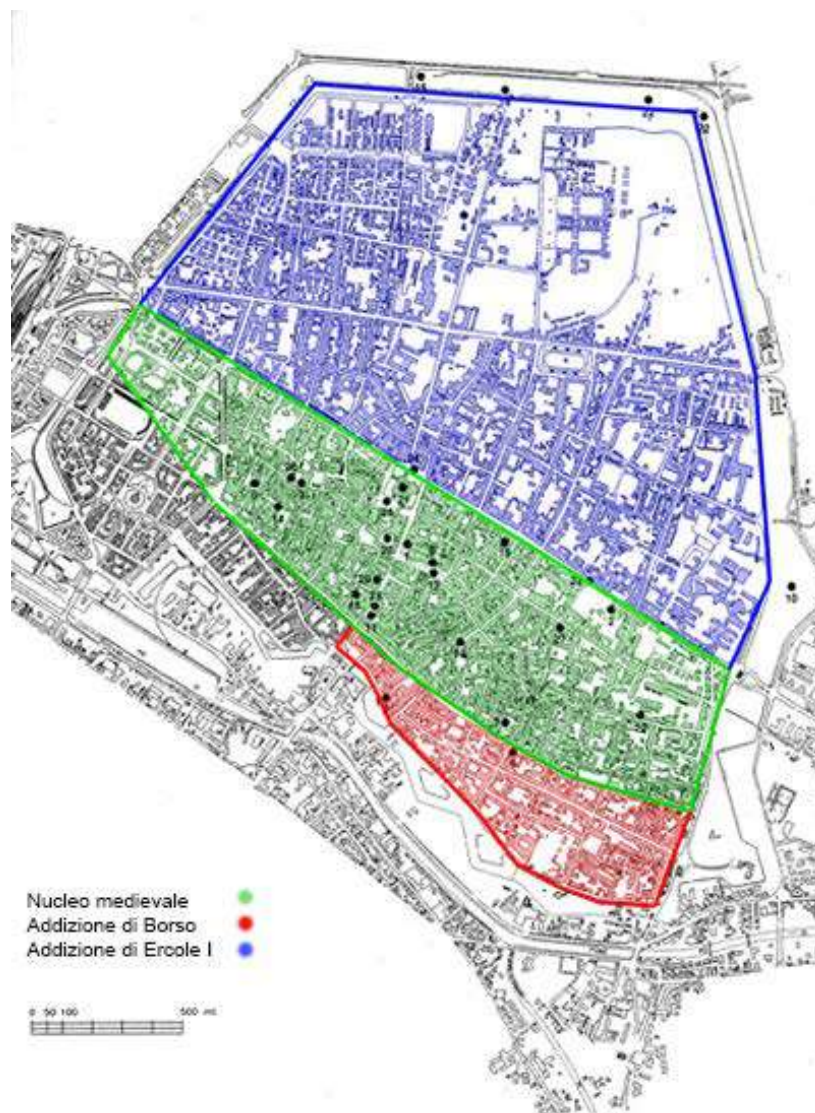
In the case of Ferrara we are not facing with a city that reflects the classical aesthetic canons of the Renaissance, but presents a formality of its own, thus reaffirming the importance of subjectivity in the cases of ideal city. The Erculea Addition is not an urban renewal of the historic center, although the language is modern, unlike Pienza but it is an integration between two parts of different cities that are very similar in size. Ercole I wanted to build his ideal city in a functional, competitive and modern way. Ferrara has become the first case of a modern city without attracting attention due to a lack of the classical regular Renaissance appearance. The peculiarity of the aspect of this extension is given by the ability of Biagio Rossetti to remain an original architect and little influenced by the architectural currents that are contemporary to him.



L'odierno centro di Ferrara.

L'evento principale per cui è stato reso celebre l'anno 1492 è senza ombra di dubbio la scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo, ma è stato un anno di grandi cambiamenti anche grazie ad altri eventi come: la caduta di Granada nonché ultima roccaforte araba in Spagna, la morte di Lorenzo il Magnifico e l'inizio dei lavori per l'Addizione Ercolea a Ferrara. Persino studiosi illustri come Gustavo Giovannoni e Pierre Lavedan citano solo brevemente quest'opera, un po' per mancata conoscenza dell'architetto e un po' perché forse non sono riusciti ad intendere a pieno l'importanza di tale urbanizzazione. Non ci troviamo di fronte ad un lavoro simile a quello di Pienza in cui manca un'organica alterazione dell'impianto urbano. Una peculiarità di questa opera è il fattore della dinamicità, non si tratta di un edificio a sé stante o di una piazza, che rappresentano una poetica chiusa, ma la città rappresenta una dinamicità che cambia nel corso dei secoli.

The main event that made the year 1492 so famous is without any doubt the discovery of America by Christopher Columbus, but it was a year of great changes also for other events such as: the fall of Granada as well last Arab stronghold in Spain, the death of Lorenzo il Magnifico and the beginning of the works for the Ercolea Addition in Ferrara. Even illustrious scholars such as Gustavo Giovannoni and Pierre Lavedan only briefly mention this work, partly for a lack of knowledge of the architect and a little because perhaps they have not been able to fully understand the importance of this urbanization. We are not dealing with a work similar to the one of Pienza in which there is no organic alteration of the urban system. A peculiarity of this work is the factor of dynamism, it is not a building in its own right or a square, which represent a closed poetics, but the city represents a dynamism that changes over the centuries.



All'inizio del XIII secolo Ferrara era un borgo medievale di 15000 abitanti che si sviluppava in lunghezza per un chilometro e in larghezza per la metà, la città era tagliata longitudinalmente da tre vie principali: via dei Sabbioni, via Ripagrande e via delle Volte.

Dal 1153 alla metà del XIV secolo venne costruito il Duomo di Ferrara, questo edificio con la sua piazza crea una nuova centralità, così facendo molte vie vengono deviate verso di essa, da quel momento la città medievale assume la sua forma quasi definitiva. Prima dell'opera di Rossetti Ferrara si è sviluppata a scatti con episodi che non hanno un legame artistico, avrebbe potuto essere un'addizione di sconnessi centri collegati da ponti e separati da canali. Nel caso del tracciato medievale è esso stesso ad essere un effetto delle architetture che la compongono, nel caso dell'Addizione invece le architetture sono un effetto del nuovo piano urbanistico. L'Addizione è un processo molto complesso che non segue uno schema lineare, per tanto è meglio analizzabile se scomposta in più parti. I primi casi di addizioni urbanistiche risalgono ai periodi dei comuni medievali italiani e si trattava di vie rette e di sistemi regolari.

At the beginning of the Thirteenth century, Ferrara was a medieval village of 15,000 inhabitants that developed in length for a kilometer and in width for half, the city was cut longitudinally by three main streets: via dei Sabbioni, via Ripagrande and via delle Volte.

From 1153 to the mid-fourteenth century the Cathedral of Ferrara was built, this building with its square creates a new centrality, so many streets are diverted towards it, from that moment the medieval city assumes its almost final shape. Before the work of Rossetti Ferrara has developed in steps with episodes that do not have an artistic connection, it could have been an addition of disconnected centers connected by bridges and separated by canals. In the case of the medieval route it is itself an effect of the architectures that compose it, in the case of the Addition, however, the architectures are an effect of the new urban plan. The Addition is a very complex process that does not follow a linear pattern, so it is better to analyze if decomposed into several parts. The first cases of urban additions go back to the periods of the Italian medieval municipalities and they were straight paths and regular systems.

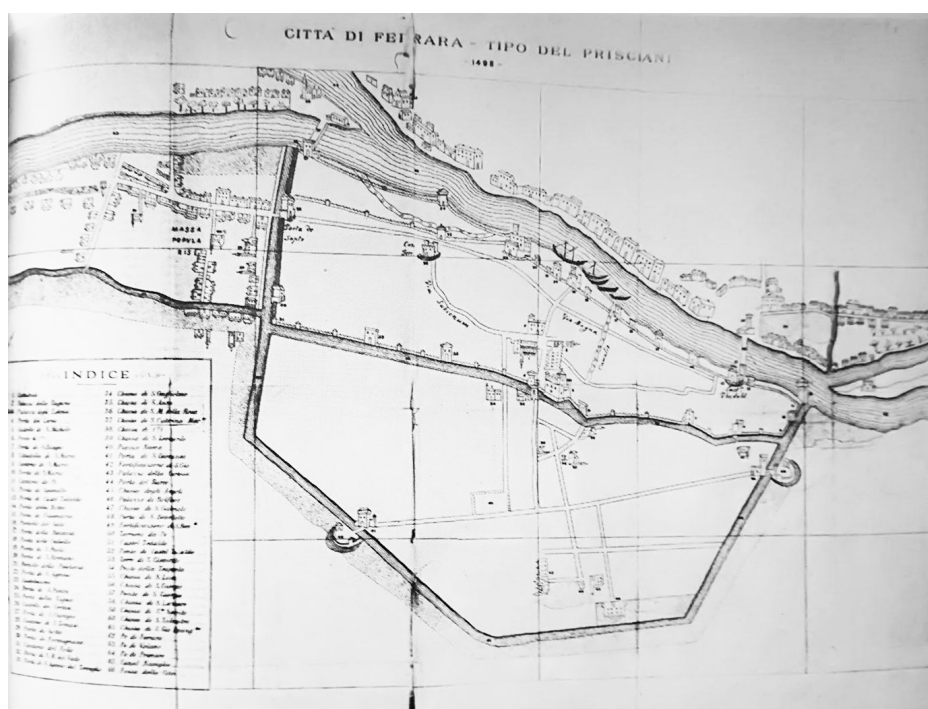


Carta originale di Pellegrino Prisciani del 1498.

A Ferrara l'addizione si era già presentata con il duca Borso creando la zona di via della Ghiara, questa non deve essere pensata come un nuovo quartiere ma come la crescita naturale della città. Ercole I decise di ampliare Ferrara per diversi motivi, innanzitutto con gli affitti dei nuovi terreni avrebbe riempito le casse della città, a livello difensivo la città migliora grazie a nuove mura e anche a livello demografico Ferrara ha bisogno di crescere, visto il momento aureo che sta vivendo e l'arrivo di numerosi profughi ebrei spagnoli accolti dal duca.

Ercole I invita a stabilirsi a Ferrara numerosi personaggi abbienti del panorama italiano che potrebbero costruire palazzi prestigiosi nell'addizione, quindi oltre alle numerose nuove attività ospita una zona residenziale particolarmente ricca. La superficie cittadina viene duplicata e integrata armoniosamente alla vecchia città, un intervento di tali dimensioni non si era mai visto nell'Europa del periodo. Biagio Rossetti nella sua opera è affiancato da numerosi professionisti, primi su tutti Bartolomeo Tristano "muradore" e Alessandro Biondo "fornaxaro", oltre a questi anche Andrea da Rignano, Rinaldo e Battista Rinaldi, Jacopo da Cremona "muradore", Bartolomeo de Locho "marangone", Girardino Fiorato "uffiziale de la munizione". Rossetti era nominato "ingegnere" ducale e come tale ricopriva un ruolo di soprintendenza di tutte le opere che spesso lasciava eseguire ai suoi collaboratori.

In Ferrara the addition had already been presented with the duke Borso creating the area of Via della Ghiara, this should not be thought of as a new district but as the natural growth of the city. Ercole I decided to expand Ferrara for several reasons, first with the rents of new land would have filled the coffers of the city, at a defensive level the city improves thanks to new walls and even demographic Ferrara needs to grow, for the golden period in which the city is living and the arrival of numerous Spanish Jewish refugees welcomed by the duke. Ercole I invites to settle in Ferrara numerous wealthy figures of Italy that could build prestigious palaces in the Addition, which then in addition to the numerous new activities buildings it host a particularly new rich residential area. The city surface is duplicated and integrated harmoniously with the old city, an intervention of such dimensions had never been seen in Europe during the period. Biagio Rossetti in his work is flanked by numerous professionals, first of all Bartolomeo Tristano "muradore" and Alessandro Biondo "fornaxaro", in addition to these also Andrea da Rignano, Rinaldo and Battista Rinaldi, Jacopo da Cremona "muradore", Bartolomeo de Locho "marangone", Girardino Fiorato "uffiziale de la munizione". Rossetti was named ducal "ingegnere" and as such held a supervisory role in all the works that he often left executing to his collaborators.



Filippo Borgatti, fedele riproduzione della carta di Prisciani.

I possessori dei lotti agricoli erano scontenti del progetto per l'addizione che si andava facendo perché in certi assi viari andavano a creare lotti controproducenti per loro. Pertanto, il duca rende i lotti da agricoli a fabbricabili, facendo così aumentare di valore ed invogliare maggiori investitori. Frizzi scrisse: "tre furono le passioni di Ercole I, i viaggi, le fabbriche e gli spettacoli"¹. Forse il progetto ebbe il suo inizio già subito dopo la guerra con Venezia nel 1484 soprattutto con intenti difensivi, verso il 1490 il progetto inizia ad avere una forma definitiva mantenendone la segretezza, i lavori iniziano a pieno ritmo due anni dopo. Se inizialmente la mente era totalmente quella del duca e l'architetto era semplicemente un esecutore, col tempo le parti sono andate scambiandosi, man mano che passava il tempo Rossetti diventava sempre più importante nelle decisioni progettuali ed Ercole, per quanto fosse freddo e riservato, instaurò uno stretto rapporto di rispetto con l'architetto.

Visto il potere che Rossetti stava raggiungendo nel 1493 passando alla costruzione dei più prestigiosi edifici dell'Addizione, alcuni uomini di corte si sentivano messi in disparte e pertanto nutrivano risentimenti nei confronti dell'architetto sempre più centrale nelle faccende di corte. Inoltre, l'addizione non era un progetto visto di buon occhio da tutti, in primis i proprietari terreni di quell'area e i consiglieri ducali che vedevano l'operazione solo come un'ingente spesa. Ercole voleva che la sua Ferrara crescesse, in senso demografico, economico e militare, ma non voleva neppure che crescesse con l'aggregamento di quartieri per poveri. Il duca voleva che Ferrara potesse rivaleggiare con le altre città italiane che si stavano sviluppando in quel periodo, inoltre voleva che la sua nobiltà smettesse di vivere in piccole e tortuose vie del centro. L'utilizzo di vie più larghe e imponenti nell'Addizione non ha solo lo scopo di mettere in mostra il potere militare con parate ma anche il solo fatto che possono essere percorse a cavallo indica che le persone che vi abitano appartengono ad una classe sociale elevata. L'Addizione deve essere collegata alla città vecchia ma allo stesso tempo separata per creare una distinzione con il nuovo periodo aureo che deve nascere da essa.

¹ Frizzi, A. (1791). *Memorie per la storia di Ferrara*. Ferrara

The owners of the agricultural lots were dissatisfied with the project for the addition that was being done because on certain roads they were going to create lots that were counterproductive for them. Therefore, the duke changes the function of the lots from agricultural to manufacturable, doing so he increases in value and appeals to more investors. Frizzi wrote: "three were the passions of Ercole I, the travels, the factories and the shows"¹. Perhaps the project had its beginning already immediately after the war with Venice in 1484, especially with defensive purposes, around 1490 the project began to have a final shape maintaining its secrecy, the works begin at full speed two years later. If initially the mind was totally the duke and the architect was simply a performer, over time the parts were exchanged, as time passed Rossetti became increasingly important in design decisions and Ercole, however cold and reserved, established a close relationship of respect with him.

Given the power that Rossetti was reaching in 1493, passing to the construction of the most prestigious buildings of the Addition, some courtmen felt aloof and therefore resented the increasingly central architect in court matters. Moreover, the Addition was not a project frowned upon by everyone, first of all the land owners of that area and the ducal councilors who saw the operation as a huge expense. Ercole wanted his Ferrara to grow, demographically, economically and militarily, but he did not even want it to grow with the aggregation of neighborhoods for the poor. The duke wanted Ferrara to rival the other Italian cities that were developing at the time, and he wanted his nobility to stop living in small, winding streets in the center. The use of wider and more imposing streets in the Addition has not only the purpose to show off military power with parades but also the fact that they can be traveled on horseback indicates that the people who live there belong to an elevated social class. The Addition must be connected to the old city but at the same time separate to create a distinction with the new golden age that must arise from it.

¹ Frizzi, A. (1791). *Memorie per la storia di Ferrara*. Ferrara

In primis i nuovi tracciati dell'addizione dovevano tener conto delle preesistenze presenti nel territorio in questione. Nella pianta di Ferrara di Pellegrino Prisciani sono già presenti nella nuova zona: la via degli Angeli, la chiesa degli Angeli, la Certosa e Palazzo Belfiore, essi hanno sicuramente influenzato l'andamento viario del nuovo progetto urbanistico. Nella mappa del Pellegrino si possono notare questi elementi già integrati nel nuovo sistema da elementi come le mura e la via dei Prioni. Ci sono solo due porte, agli estremi di via dei Prioni, le quali protette da due baluardi di influenza leonardesca, mentre la porta alla fine di via degli Angeli è spesso chiusa e si trova in una zona meno protetta, tale porta potrebbe essere servita per accedere al giardino della chiesa degli Angeli. La via Aria Nuova è una delle più importanti e si trova nel punto più lontano rispetto alla vecchia città. Nonostante il potere che esercita il duca, si è trovato in una situazione problematica durante la costruzione dell'Addizione per colpa di numerosi cittadini che non volevano essere espropriati, questo ha dovuto sicuramente far cambiare in parte il piano dimostrando così alcune irregolarità.

First of all, the new layouts of the Addition had to take into account the pre-existences of the territory in question. In the plan of Ferrara by Pellegrino Prisciani are already present in the new area: the via degli Angeli, the church degli Angeli, the Certosa and Palace Belfiore, they have certainly influenced the road development of the new urban project. In the Pilgrim's is possible to see these elements already integrated into the new system by elements such as the walls and the Via dei Prioni. There are only two doors, at the end of Via dei Prioni, which are protected by two ramparts of Leonardo's influence, while the door at the end of via degli Angeli is often closed and is in a less protected area, this door could be used to access the garden of the church degli Angeli. The Via Aria Nuova is one of the most important and is located at the farthest point from the old city. Despite the power exercised by the duke, he found himself in a problematic situation during the construction of the Addition due to the fault of numerous citizens who did not want to be expropriated, this certainly had to change the plan in part, thus demonstrating some irregularities



Come ad esempio l'irregolarità presente nell'incrocio tra via dei Prioni e via degli Angeli, punto in cui si trovano gli edifici più importanti e che in alcuni casi sono stati costruiti prima ancora di via dei Prioni. Ad esempio, le due facciate di Palazzo dei Diamanti sulle due vie principali non formano un angolo retto tra di loro perché era impossibile cambiare di direzione via dei Prioni che doveva assolutamente essere tracciata in quel modo per evitare diversi ostacoli, ossia terreni che non sono stati espropriati.

Nel 1498 con l'apertura dei ponti sulla Giovecca si inizia ad aprire il nuovo nucleo urbano e in cui Rossetti inizia a migliorare visivamente via degli Angeli in cui Ercole vuole creare un nuovo punto focale della città. Il nuovo perimetro murario ha una forma di quadrilatero trapezoidale e sembra che l'Addizione sia un ribaltamento speculare della vecchia città sull'asse della Giovecca. Nel 1501 Papa Alessandro VI Borgia elogia Ferrara come città importantissima su tutti i fronti e decide di donare in sposa la figlia Lucrezia ad Alfonso, figlio di Ercole I e futuro duca. Nel 1490 il duca aveva già acquistato tutti i terreni a nord della città in cui si sarebbe costruita l'addizione, in seguito sono stati costruiti i primi tracciati da cui nasceranno le nuove vie, nel frattempo gli investitori cominciarono a costruire sui nuovi lotti. Al calare del 1494 le strade, le piazze e le mura sono state completate, inoltre si contavano già venti nuovi palazzi e dodici tra chiese e conventi. La via degli Angeli diventa il corso prediletto della nuova zona in cui costruire i palazzi più nobiliari, tra cui quelli di: Girolamo Giglioli, Gasparo della Frutta, i Turchi-Trotti, Francesco Lardi e Francesco da Castello, in maniera simile alle abitazioni concesse ai cardinali da parte di Pio II a Pienza. Oltre a via degli Angeli, via dei Prioni è la più importante dell'addizione, inaugurata nel dicembre 1497, taglia in maniera magistrale il trapezio diagonalmente e le vie che proseguivano le direzioni di quelle appartenenti al vecchio nucleo con angoli necessari e non stereotipati, creando un insieme più decoroso rispetto ad una banale griglia regolare. Le nuove direttrici e alcuni elementi come gli incroci e gli spigoli degli edifici danno un senso di non finito che si trova solo a Ferrara, si distacca completamente dalle regole urbanistiche di altri casi, creando un'armonia tutta sua.

Such as the irregularity present at the intersection of via dei Prioni and via degli Angeli, where the most important buildings are located and which in some cases were built before via dei Prioni. For example, the two facades of Palazzo dei Diamanti on the two main streets do not form a right angle between them because it was impossible to change direction of via dei Prioni which had to be traced in that way to avoid various obstacles, as the land that were not expropriated.

In 1498, with the opening of the bridges on the Giovecca, the new urban nucleus began to be opened and Rossetti started to visually improve via degli Angeli, in which Ercole wanted to create a new focal point of the city. The new perimeter wall has a trapezoidal quadrilateral shape and it seems that the Addition is a mirror-like overturning of the old city on the Giovecca axis. In 1501 Pope Alexander VI Borgia praised Ferrara as a very important city on all fronts and decided to give his daughter Lucrezia to Alfonso, son of Ercole I and future duke. In 1490 the duke had already bought all the land north of the city where the Addition would be built, afterwards the first traces were built from which the new streets will be built, meanwhile the investors began to build on new lots. At the end of 1494 the streets, squares and walls were completed, in addition there were already twenty new buildings and twelve churches and convents. The Via degli Angeli becomes the favorite course of the new area in which to build the most noble palaces, including those of: Girolamo Giglioli, Gasparo della Frutta, the Turchi-Trotti, Francesco Lardi and Francesco da Castello, similar to the homes granted to cardinals by Pius II in Pienza. In addition to Via degli Angeli, Via dei Prioni is the most important of the Addition, inaugurated in December 1497, magically cut the diagonally trapezoid and the streets that continued the directions of those belonging to the old nucleus with necessary and non-stereotypical corners, creating a more decent set than a banal regular grid. The new directions and some elements such as the intersections and the corners of the buildings give a sense of unfinished that is only found in Ferrara, is completely detached from the urban rules of other cases, creating a harmony of its own.

Le mura sono il primo caso europeo di fronte bastionato italiano rinforzato, rifacendosi agli studi in materia di Francesco di Giorgio Martini, studi che nel corso degli anni successivi si miglioreranno grazie a nuovi trattati di ingegneria militare.

Le mura possiedono ancora il sistema medievale dei torrioni ma in concomitanza delle porte inseriscono i più innovativi bastioni, agli estremi di via dei Prioni si trovano porta Po e porta Mare mentre porta degli Angeli si trova in fondo all'omonima via ed è rimasta spesso chiusa. L'utilizzo di mura di un tracciato poligonale risale al tempo dei comuni, come ad esempio nel caso di Reggio Emilia, nella quale le mura sono di pari dimensione e perfezione, una tradizione che si porta avanti da secoli nella pianura padana. Via dei Prioni è la via trasversale principale e nel punto in cui si interseca con via degli Angeli viene divisa in due parti. Questo tipo di strada è simile a via Guelfa di Firenze, una strada che è parallela al corso del fiume e ortogonale alle vie radiali, una via che consentiva ai carri militari e commerciali di evitare il traffico del centro urbano. A sua volta via dei Prioni ha influenzato diversi casi di viabilità cinquecentesca, come ad esempio via Farnesiana a Piacenza e la via Sistina a Roma, fulcro del piano urbanistico di Papa Sisto V. Questi sono tutti casi di vie che si pongono diagonalmente al tessuto urbano evitando di creare angoli retti con essi.

The walls are the first European case of reinforced Italian bastion front, referring to the studies on the subject of Francesco di Giorgio Martini, studies that in the following years will be improved due to new military engineering treaties.

The walls still possess the medieval system of the towers but in conjunction with the doors insert the most innovative ramparts, at the extremes of via dei Prioni there are Porta Po and Porta Mare while Porta degli Angeli is at the end of the homonymous street and was often closed. The use of walls of a polygonal path dates back to the time of the municipalities, as for example in the case of Reggio Emilia, in which the walls are of equal size and perfection, a tradition that has continued for centuries in the Po Valley. Via dei Prioni is the main crossroad and where it intersects with via degli Angeli it is divided into two parts. This type of road is similar to via Guelfa of Florence, a street that runs parallel to the river and is orthogonal to the radial roads, a street that allowed the military and commercial wagons to avoid traffic in the city center. Via dei Prioni has influenced several cases of sixteenth-century roads, such as Via Farnesiana in Piacenza and the Via Sistina in Rome, the fulcrum of the urban plan of Pope Sixtus V. These are all cases of streets that are diagonally to the urban fabric avoiding to create right angles with them.



Le mura di Ferrara.

Sicuramente uno dei fattori più importanti e che rendono unica l'Addizione Erculea è la sua dimensione, fino a quel momento nessuna città ha avuto un piano urbanistico di quella grandezza, la città raggiunge per dimensioni Bologna e Firenze. Il collegamento tra l'Addizione e la città vecchia è un importante elemento, dalla parte di est sembra che il vecchio e il nuovo si fondano con armonia, mentre a ovest le due parti mantengono le distanze differenziandosi. Un modo di unire è il continuamento di vecchie vie all'interno della parte nuova, così facendo le vecchie vie riacquistano un'intensità di traffico che da tempo avevano perduto. Mentre la zona ovest dell'Addizione e a nord della chiesa di San Francesco è occupata da lotti di una certa regolarità, molto probabilmente questi lotti di grandi dimensioni dovevano ospitare un'area produttiva.

La piazza che si trova in quella zona venne usata semplicemente per il mercato, non essendo così una piazza amministrativa di grande importanza per il nuovo tessuto urbano. Ferrara diventa il perfetto punto di fusione tra la città medievale e quella rinascimentale, l'accrescimento moderno si lega alla parte vecchia tramite un processo di saldatura senza precedenti. Non è un'operazione urbanistica autonoma e slegata dal contesto ma non è nemmeno un rifacimento del tessuto antico come accade a Pienza.

Surely one of the most important factors that make the Erculea Addition unique is its size, until then no city has had an urban plan of that dimension, the city reaches for size Bologna and Florence. The connection between the Addition and the old city is an important element, on the eastern side it seems that the old and the new are harmoniously founded, while on the west the two parts maintain distances differentiating themselves. One way of uniting is the continuation of old ways within the new part, thus making the old streets regain an intensity of traffic that had long since lost. While the west of the Addition and to the north of the church of San Francesco is occupied by lots of a certain regularity, most likely these large lots have been a productive area.

The square in that area was used simply for the market, not being an administrative square of great importance for the new urban fabric. Ferrara becomes the perfect fusion point between the medieval and the Renaissance cities, the modern growth is linked to the old part through an unprecedented welding process. It is not an autonomous urbanization operation detached from the context, but it is not even a remake of the ancient fabric as it happens in Pienza.



La Piazza Ariostea.

Ferrara viene costruita in maniera organica e spontanea senza un regolamento prefissato che venga utilizzato da Rossetti. Un insieme di edifici puramente belli non crea per forza una città, a tal proposito ogni edificio deve essere connesso e per farlo deve rinunciare a gran parte della propria autonomia, l'architettura urbana di Biagio Rossetti viene pertanto definita del "non-finito".

Egli rifiuta le forme pure ed isolate tipiche del Rinascimento e utilizza una metodologia tutta sua che molto probabilmente se fosse stata teorizzata non avrebbe avuto un gran successo all'epoca. Invece delle classiche visuale prospettiche frontali adottate dal Rinascimento Rossetti prende anche in considerazione i prospetti angolari, dovuti agli incroci delle vie con progettazioni accurate delle cerniere, come nel caso del palazzo Turchi - Di Bagno. Si inizia a vedere la città anche in maniera tridimensionale, esplorando nuovi concetti come quello dell'angolo. Bruno Zevi scrisse di Rossetti: "quale architetto del Rinascimento avrebbe avuto l'umiltà e il coraggio di rinunciare a legare il suo nome ad una città a schema rigido, a stella, a perimetro ottagonale, o a scacchiera regolare? Tutta la trattatistica dell'epoca mirava a questi schemi ideologici, graficamente memorabili, tali da far testo, da essere tramandati, ripetuti, per generazioni e generazioni. Rossetti deve la sua immortalità al gran rifiuto di adottare una delle città ideali teorizzate nel suo tempo, e all'impegno di inventarne una reale. Ma pagò la sua grandezza al caro prezzo della celebrità e della fama"¹.

¹ Zevi, B. (1960). *Saper vedere la città*. Torino: Einaudi. Pp. 102.

Ferrara is built organically and spontaneously without a pre-established regulation that is used by Rossetti. A set of purely beautiful buildings does not necessarily create a city, in this regard each building must be connected and to do so must renounce much of its autonomy, the urban architecture of Biagio Rossetti is therefore defined as "non-finished".

He refuses the pure and isolated forms typical of the Renaissance and uses a methodology of his own that most probably if it had been theorized would not have had a great success at the time. Instead of the classic front perspective views adopted by the Renaissance Rossetti also takes into consideration the angular elevations, due to the intersections of the streets with careful design of the hinges, as in the case of the Turchi - Di Bagno palace. The city has seen also in a three-dimensional way, exploring new concepts such as the angle. Bruno Zevi wrote about Rossetti: "which architect of the Renaissance would have had the humility and courage to renounce linking his name to a city with a rigid scheme, a star, an octagonal perimeter, or a regular chessboard? All the treatises of the time aimed at these ideological schemes, graphically memorable, such as to make text, to be handed down, repeated, for generations and generations. Rossetti owes his immortality to the great refusal to adopt one of the ideal cities theorized in his time, and to the commitment to invent a real one. But he paid his greatness to the high price of fame"¹.

¹ Zevi, B. (1960). *Saper vedere la città*. Turin: Einaudi. Pp. 102.



Palazzo Turchi - Di Bagno e Palazzo Diamanti.

Vista la volontà di congiungere l'antico con il nuovo, Rossetti avrebbe potuto redigere un piano che mettesse al centro di tutto il castello e dal quale far partire vie radiali, come accade nella trattatistica di città ideali. Però così facendo la città sarebbe rimasta chiusa in sé stessa, senza nessun tipo di sviluppo. Rossetti non cade nella separazione gerarchica viaria differenziando quelle rappresentative da quelle residenziali, e nemmeno adotta i sistemi ipotizzati da Alberti come le lunghe e rettilinee vie militari fiancheggiate da tortuose vie secondarie.

La costruzione delle mura delimita il territorio dell'Addizione, esse non seguono il perimetro di una forma geometrica regolare, bensì i confini di tutte quelle proprietà già esistenti che dovevano essere incluse all'interno del nuovo sistema. Le due arterie principali, via degli Angeli e via dei Prioni, non si chiudono ortogonalmente contro le mura, così facendo si perde la possibilità di un termine monumentale a quelle vie. Però senza questa perpendicolarità chi percorre le vie non ha l'impressione di essere chiuso dentro le mura, per tanto lo spazio sembra più fluido e aperto. Il tessuto urbano diventa libero e dinamico, quasi dotato di una forza centrifuga che riesce a legare il tessuto in maniera organica. Tutte le strade non si concludono contro le mura, si immettono a ridosso di esse in maniera obliqua e così continuano il loro percorso aumentando la fluidità del tutto.

Given the desire to link the old with the new, Rossetti could have drawn up a plan that would put the center of the whole castle and from which to start radial routes, as happens in the treatises of ideal cities. But in doing so the city would have remained closed in itself, without any kind of development. Rossetti does not fall into the hierarchical separation of roads by differentiating those representatives from the residential ones, nor does he adopt the systems hypothesized by Alberti as the long and straight military streets flanked by winding secondary roads.

The construction of the walls delimits the territory of the Addition, they do not follow the perimeter of a regular geometric shape, but the boundaries of all those existing properties that had to be included within the new system. The two main arteries, via degli Angeli and via dei Prioni, do not close orthogonally against the walls, in this way the possibility of a monumental term to those streets is lost. But without this perpendicularity, those who walk the streets do not have the impression of being closed inside the walls, so the space seems more fluid and open. The urban fabric becomes free and dynamic, almost equipped with a centrifugal force that manages to bind the fabric in an organic way. All the roads do not end up against the walls, they enter behind them obliquely and so they continue their journey increasing the fluidity of the whole.



Palazzo Prosperi - Sacratini.

La costruzione di una piazza importante lungo via degli Angeli avrebbe potuto rendere la zona in un nuovo centro focale per Ferrara, invece viene costruita Piazza Ariostea a lato di via dei Prioni, in questo modo non si dà un carattere forte ed autoritario all'Addizione, che diventa simbolo di un pensiero democratico del duca. Quasi tutte le vie nuove che si congiungono al vecchio centro, ossia quelle perpendicolari alla Giovecca, ad eccezione di via degli Angeli, sfociano su via dei Prioni e non continuano fino alle mura. L'Addizione mantiene la tipica pluridirezionalità delle città medievali data da un continuo cambiamento di vie e di percorsi.

Abbiamo già visto che Biagio Rossetti non è solito seguire le mode dell'epoca per un banale richiamo artistico, nel caso delle mura invece utilizza le nuovissime teorie di ingegneria militare per uno scopo puramente pragmatico. Un tessuto urbano che presenta vie monumentali perde di organicità, se queste vie non hanno una distinzione gerarchica la città diventa più caotica. La prospettiva rinascimentale vedeva lunghe vie con ai lati file di edifici dallo stesso volume con la funzione di quinte, Rossetti spezza questa continuità cambiando i volumi degli edifici lungo le vie e creando spazi vuoti contenti verde pubblico. Rossetti non voleva una grande piazza come punto focale della fuga prospettica delle sue vie, non voleva nemmeno che le arterie principali si spezzassero e cambiassero forma per accogliere uno spazio pubblico. Per tanto crea la piazza Ariostea di forma rettangolare e laterale a via dei Prioni, essa non diventa un allargamento della via ma un corpo esterno ad essa, come un gigantesco cortile urbano la piazza smorza la direzionalità della via principale. Palazzo dei Diamanti sicuramente è l'edificio di maggior valenza architettonica dell'Addizione, esso non viene posto in risalto al centro di una piazza per mantenere una certa umiltà dell'organico. Viene risaltata la visuale d'angolo, se lo spettatore giunge da piazza Ariostea vede il palazzo ad angolo dalla parte opposta di via degli Angeli, un punto perfetto in cui ammirarlo tridimensionalmente. Il suo particolare bugnato rende palazzo dei Diamanti unico nel suo genere, probabilmente Rossetti potrebbe aver preso spunto a palazzo Bevilacqua di Bologna o palazzo Raimondi di Cremona.

The construction of an important square along Via degli Angeli could have made the area into a new focal point for Ferrara, instead Piazza Ariostea is built on the side of Via dei Prioni, in this way it does not give a strong and authoritarian character to the Addition, which becomes a symbol of a democratic thought of the duke. Almost all the new roads that join the old center, that is those perpendicular to the Giovecca, with the exception of via degli Angeli, flow on via dei Prioni and do not continue until the walls. The Addition maintains the typical multi-directionality of medieval cities given by a continuous change of paths.

We have already seen that Biagio Rossetti does not usually follow the fashions of the time for a trivial artistic appeal, in the case of the walls instead uses the newest theories of military engineering for a purely pragmatic purpose. An urban fabric that presents monumental streets loses organicity, if these streets do not have a hierarchical distinction, the city becomes more chaotic. The Renaissance perspective saw long streets with rows of buildings from the same volume with the function of wings, Rossetti breaks this continuity by changing the volumes of the buildings along the streets and creating empty spaces filled with public green. Rossetti did not want a large square as the focal point of the prospective escape of his streets, he did not even want the main arteries to break and change shape to accommodate a public space. Therefore creates the piazza Ariostea rectangular and side in via dei Prioni, it does not become an enlargement of the street but a body outside it, like a gigantic urban courtyard the square dampens the directionality of the main street. Palazzo dei Diamanti is certainly the building of greatest architectural value of the Addition, it is not emphasized in the center of a square to maintain a certain humility of the staff. The corner view is highlighted, if the viewer arrives from Piazza Ariostea sees the corner building on the opposite side of Via degli Angeli, a perfect point in which to admire it three-dimensionally. Its particular rustication makes Palazzo dei Diamanti unique in its kind, probably Rossetti could have been inspired by the Bevilacqua palace in Bologna or palace Raimondi in Cremona.



Palazzo dei Diamanti.



Cortile di Palazzo dei Diamanti.



Particolare facciata.

Nel caso bolognese le bugne diventano sempre più piramidali nel salire orizzontalmente con la differenziazione degli ordini, invece Rossetti uniforma tutte le ottomila e cinquecento bugne che nel loro insieme rafforzano la facciata dell'edificio. Le bugne non mancano di correzioni ottiche, quelle della parte basamentale hanno il vertice leggermente inclinato verso il basso, quelle centrali sono perfettamente perpendicolari alla parete, mentre quelle della parte sommitale hanno il vertice leggermente inclinato verso l'alto. L'estetica del palazzo, grazie anche alle numerose modifiche subite, non presenta una certa purezza simmetrica, un'asimmetria in un palazzo fiorentino risulterebbe come un errore mentre nell'Addizione ferrarese è una prassi. I palazzi Prosperi-Sacratì e Turchi-Di Bagno sono prossimi a quello dei Diamanti e hanno un'estetica molto più modesta, per quanto riguarda il primo Rossetti lo abbellisce con pilastrate angolari e con il portale, avrebbe anche decorato le finestre ma la morte del committente nel 1511 fece procedere la costruzione nella sobrietà. Anche nel palazzo Turchi-Di Bagno l'ornamento principale è costituito dal pilastro d'angolo che in questo caso è di pietra bianca d'Istria, il motivo angolare sorprende e viene visto come parte esterna rispetto all'organismo edilizio. Si può dire che Rossetti è un urbanista moderno anche grazie alla figura professionale che incarna, un architetto che collabora con un gruppo di professionisti e che si occupa di diverse mansioni oltre al disegno.

In the case of Bologna, the bugne become more and more pyramidal as they rise horizontally with the differentiation of orders, whereas Rossetti uniforms all the eight thousand and five hundred bugne which together reinforce the facade of the building. The bugne do not lack optical corrections, those of the basal part have the vertex slightly inclined towards the bottom, the central ones are perfectly perpendicular to the wall, while those of the top part have the vertex slightly inclined upwards. The aesthetics of the building, thanks also to the many modifications it has undergone, does not present a certain symmetrical purity, an asymmetry in a Florentine palace would be a mistake while in the Ferrara Addition it is a praxis. The Prosperi-Sacratì and Turchi-Di Bagno buildings are close to the one of dei Diamanti and have a much more modest aesthetic, as far as the first Rossetti embellishes it with angular pilasters and with the portal, it would have also decorated the windows but the death of the in 1511 the client commissioned the construction to proceed in sobriety. Also, in the Turchi-Di Bagno building the main ornament consists of the corner pillar which in this case is of Istrian white stone, the angular motif is surprising and is seen as an external part of the building organism. It can be said that Rossetti is a modern urban planner due to the professional figure that he embodies, an architect who works with a group of professionals and who takes care of different tasks in addition to design.



5 Sabbioneta, una città nuova

5.1 Vespasiano Gonzaga

“Vespasiano guarda la cupola dell’Incoronata. La osserva a lungo, perché vorrebbe volare lassù, rianimare gli affreschi, rompere la cupola, essere un’aquila nell’aria, sopra l’assurda Sabbioneta.

Tende il braccio, come a iniziare il volo, e resta così – nobile statua di bronzo che con solennità porge la mano al suo dio inesistente”. Ercolani, M. (2013, 15 aprile). Sabbioneta. *Zibaldoni e altre meraviglie*. Disponibile da: <http://www.zibaldoni.it/2013/04/15/sabbioneta/>

Il territorio facente parte del principato di Sabbioneta apparteneva precedentemente al marchesato di Mantova che lo acquisì, grazie a Ludovico II Gonzaga, nel 1478 assieme ad altri territori del cremonese. Alla morte di quest’ultimo il marchesato fu spartito tra i figli e fu un suo nipote, Ludovico anch’esso, a stabilirsi nel territorio della futura Sabbioneta costruendovi una rocca. Il suo figlio primogenito Luigi venne soprannominato “Rodomonte”, come l’omonimo personaggio boiardo dell’*Orlando Innamorato* famoso per la sua stazza, venne cresciuto con una cultura umanista e divenne un abile condottiero al servizio di Carlo V. Nel 1526 Isabelle d’Este, madre del signore di Mantova Federico II, dopo un viaggio a Roma organizza il matrimonio della sorella di Rodomonte, allora 13enne, Giulia Gonzaga con il ricco e vedovo Vespasiano Colonna di Napoli. Il 6 maggio 1527 Rodomonte fu uno dei primi a guidare il sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi di Carlo V, un anno dopo morì Vespasiano Colonna e la figlia Isabella, promessa sposa ad Ippolito de’Medici, sposò in segreto Rodomonte. Il 3 dicembre 1532, per causa di una ferita di battaglia, Luigi muore lasciando l’eredità dei possedimenti di Sabbioneta in mano all’unico figlio.

Vespasiano Gonzaga nacque a Fondi, nel regno di Napoli, il 6 dicembre 1531, figlio di Luigi “Rodomonte” Gonzaga e Isabella Colonna.

5. Sabbioneta, a new city

5.1. Vespasiano Gonzaga

“Vespasiano looks the Incoronata’s dome. He stares at it for a long time, because he wish to fly over there, make the frescoes turn to live, brake the dome, to be an eagle in the air, above the absurd Sabbioneta.

He holds his arm, like starting to fly, and he stands like that - a noble bronze statue that with solemnity he offers his hand to his fake god”.

Ercolani, M. (2013, 15 aprile). Sabbioneta. *Zibaldoni e altre meraviglie*. Disponibile da: <http://www.zibaldoni.it/2013/04/15/sabbioneta/>

The territory belonging to the principality of Sabbioneta previously belonged to the marquisate of Mantua who acquired it, by Ludovico II Gonzaga, in 1478 together with other territories of Cremona. At his death the marquisate was divided between the sons and it was his nephew, Ludovico, to settle in the territory of the future Sabbioneta building a fortress. His eldest son, Luigi, was nicknamed “Rodomonte”, like the eponymous boiardo character of the *Orlando innamorato*, famous for his size, he grew up with a humanist culture and became a skilled leader at the service of Charles V. In 1526 Isabelle d’Este, mother of the lord of Mantua Federico II, after a trip to Rome organizes the marriage of Rodomonte’s sister, then 13 year old, Giulia Gonzaga with the rich and widowed Vespasiano Colonna of Naples. On 6 May 1527 Rodomonte was one of the first to lead the sack of Rome by the Lanzichenecchi of Charles V, a year later Vespasiano Colonna died and his daughter Isabella, betrothed to Hippolytus de’Medici, secretly married Rodomonte. On December 3, 1532, due to a battle wound, Luigi died leaving the legacy of the possessions of Sabbioneta in the hands of the only son of him.

Vespasiano Gonzaga was born in Fondi, in the Kingdom of Naples, on 6 December 1531, son of Luigi “Rodomonte” Gonzaga and Isabella Colonna.

Dopo la morte del consorte Isabella si trasferisce con il figlio alla corte del suocero Ludovico, negli anni ci fu una diatriba tra il nonno e la madre per il tipo di educazione da lasciare al figlio e nel 1536 dopo che Isabella si sposò con Filippo di Lannoy, principe di Sulmona, Vespasiano fu lasciato alle cure della zia Giulia a Napoli. Nel 1545 all'età di 14 anni la zia lo invia alla corte spagnola come paggio d'onore del principe Filippo II, i due crescono assieme e questo rapporto d'amicizia segnerà la fortuna politica di Vespasiano. Nel 1548 ritorna in Italia e sposa la nobile sicula Diana de Cardona che originariamente sarebbe dovuta andare in sposa a Cesare Gonzaga figlio di Ferrante governatore di Milano. Già nel 1550 Diana perse il primo figlio che portava in grembo e persino Vespasiano rischiò la vita per una malattia, quando si riprese partì alla volta di alcune campagne militari, improvvisamente il 9 dicembre 1559 Diana morì lasciando Vespasiano vedovo. Secondo una leggenda fu proprio il marito a causarne la morte, si dice che Diana avesse una relazione con Giovanni Annibale Rainieri di Sabbioneta, Vespasiano avrebbe scoperto l'adulterio e dopo aver fatto tagliare la gola all'amante ne gettò il cadavere nelle prigioni. Diana fu rinchiusa nella stessa cella con il cadavere dell'amante e un veleno, che ingerì solo dopo 3 giorni ormai esausta.

After the death of her husband Isabella moved with his son to the court of his father-in-law Ludovico, over the years there was a diatribe between his grandfather and his mother for the kind of education giving to the child and in 1536 after Isabella married with Filippo of Lannoy, prince of Sulmona, Vespasiano was left in the care of Aunt Julia in Naples. In 1545 at the age of 14, his aunt sent him to the Spanish court as prince of honor of Prince Philip II, the two kids grow together and this friendship will mark the political fortune of Vespasiano. In 1548 he returned to Italy and married the noble Sicilian Diana de Cardona, who originally had to marry Cesare Gonzaga, son of Ferrante, governor of Milan. Already in 1550 Diana lost the first child she carried in her womb and even Vespasiano risked his life due to illness, when he started going to some military campaigns, suddenly on December 9, 1559 Diana died leaving Vespasiano a widower. According to a legend it was the husband who caused her to die, it is said that Diana had a relationship with Giovanni Annibale Rainieri from Sabbioneta, Vespasiano discovered adultery and after having cut the throat of her lover he threw the corpse into the prisons. Diana was locked in the same cell with the corpse of the lover and a poison, which ingested only after 3 days exhausted.



Statua bronzea di Vespasiano, Leone Leoni, Chiesa dell'Incoronata.

Nel 1564, con il suo secondo ritorno in Spagna, Vespasiano sposa la nobile spagnola Anna d'Aragona, nozze che sono state omaggiate dal sovrano Filippo II in persona. Tornati a Sabbioneta, tra il 12 e il 13 gennaio 1565, Anna partorì due gemelle Isabella e Giulia, quest'ultima morì prematuramente, il 27 dicembre dello stesso anno nacque Luigi. A seguito del doppio parto Anna entrò in una grave forma di depressione alimentata anche da un caso di tubercolosi, la spagnola morì nel 1567 a soli diciassette anni. Dopo aver sedato una rivolta cittadina a Casale di Monferrato, contro il duca Guglielmo Gonzaga, Vespasiano tornò in Spagna per dieci anni, nei quali contribuì alle vittorie spagnole rinforzando varie città tra cui: Pamplona, Cartagena, Fuenterabbia e Peniscola grazie alle sue conoscenze difensive, inoltre divenne viceré prima di Navarra nel 1571 e in seguito di Valencia nel 1575.

La signoria di Sabbioneta nel 1565 diventa marchesato e nel 1577 ducato. Il piccolo Luigi, dopo essere stato cresciuto con precettori privati, viene mandato a seguire il padre in Spagna, mentre Isabella viene prima mandata dalla nonna Isabella Colonna e alla sua morte nel 1570 completò gli studi in un convento di Sabbioneta. Nell'agosto del 1578 padre e figlio rientrano a Sabbioneta con condizioni di salute non ottimali, Vespasiano subisce un delicato intervento chirurgico al cervello, mentre il figlio peggiorando sempre di più morirà il 22 gennaio 1580.

In 1564, with his second return to Spain, Vespasiano married the Spanish noble Anna d'Aragona, a wedding that was honored by the sovereign Philip II himself. Returning to Sabbioneta, between 12 and 13 January 1565, Anna gave birth to two twins Isabella and Giulia, the latter died prematurely, on 27 December of the same year Luigi was born. Following the double birth, Anna entered a severe form of depression also fueled by a case of tuberculosis, the Spanish woman died in 1567 at only seventeen years. After having sedated a city revolt in Casale di Monferrato, against the duke Guglielmo Gonzaga, Vespasiano returned to Spain for ten years, in which he contributed to the Spanish victories by strengthening various cities including: Pamplona, Cartagena, Fuenterabbia and Peniscola thanks to his defensive knowledge, it also became viceroy of Navarre in 1571 and later of Valencia in 1575. The lordship of Sabbioneta in 1565 became a marquisate and in 1577 a duchy. The little Luigi, after having been raised with private tutors, is sent to follow his father in Spain, while Isabella in first sent by his grandmother Isabella Colonna and at his death in 1570 completes his studies in a convent of Sabbioneta. In August 1578 father and son returned to Sabbioneta with not optimal health conditions, Vespasiano underwent a delicate surgical operation to the brain, while his son getting worse and worse died on 22nd January 1580.



Ritratto di Vespasiano Gonzaga Colonna, 1559, Pinacoteca civica di Como.

Secondo un'interpretazione del cronista ottocentesco Antonio Racheli, Luigi morì per le ferite subite da alcune percosse fatte da Vespasiano stesso che non tollerava la mancanza di rispetto del figlio nei suoi confronti. Nel 1582 Vespasiano si sposa per cercare di avere un altro erede con la giovane Margherita Gonzaga, figlia di Cesare I di Guastalla. Nel 1584 la figlia Isabella si sposa con Luigi Carafa, principe di Stigliano, e l'anno seguente Vespasiano riceve la più alta onorificenza imperiale da Filippo, quella del Toson d'Oro.

Gli ultimi di anni di vita del duca furono segnati da una lunga malattia che lo portò alla morte il 26 febbraio 1591, due giorni dopo aver redatto il suo testamento. Dopo i funerali tenuti il 4 marzo nella chiesa dell'Incoronata venne letto il testamento che lasciò come unico erede la figlia Isabella, lasciando però alcuni beni ai suoi collaboratori più importanti. Morta Isabella nel 1637, la città andò in mano alla figlia Antonia Carafa che si sposò con Ramirez de Guzman, loro figlio Nicola fu l'ultimo signore legittimo di Sabbioneta prima che passasse sotto il governo spagnolo in Lombardia nel 1684. Dal 1708 al 1746 il ducato viene annesso ai territori dei Gonzaga di Guastalla per poi finire annesso all'impero di Maria Teresa d'Austria.

According to an interpretation by the nineteenth-century chronicler Antonio Racheli, Luigi died for the injuries suffered by some beatings made by Vespasiano himself who did not tolerate his son's lack of respect for him. In 1582 Vespasiano got married again to try to have another heir with the young Margherita Gonzaga, daughter of Cesare I of Guastalla. In 1584 his daughter Isabella married Luigi Carafa, prince of Stigliano, and the following year Vespasiano received the highest imperial honor from Filippo, the one of the Toson d'Oro. The last years of the duke's life were marked by a long illness that led to his death on February 26, 1591, two days after he had drawn up his will. After the funeral held on March 4 in the Chiesa dell'Incoronata was read the will that left as a sole heir daughter Isabella, but leaving some assets to its most important collaborators. Dead Isabella in 1637, the city went to the daughter Antonia Carafa who married with Ramirez de Guzman, their son Nicola was the last legitimate Lord of Sabbioneta before it passed under the Spanish government of Lombardy in 1684. From 1708 to 1746 the duchy is annexed to the territories of the Gonzaga of Guastalla and then annexed to the empire of Maria Theresa of Austria.

5.2 La creazione di Sabbioneta

Vespasiano Gonzaga aveva un sogno, e pensare che ci era quasi riuscito a realizzarlo, aveva tutte le carte in regola per farcela: le abilità, le conoscenze, il potere e le ricchezze, ma il destino lo beffò lasciando vedovo il suo trono e facendo morire la città ideale. Sabbioneta da un lato rappresenta alla perfezione i canoni della città ideale, una trasposizione urbana umanista e un concetto di città-stato ideale del suo creatore. Ma la visione ideale di Vespasiano non era condivisa dai cittadini obbligati a viverci, facendo come al solito predominare i fattori egoistici e soggettivi del Signore.

La scelta di un luogo e l'individuazione di un clima sono concetti importantissimi per la creazione di una città ideale, sia per la sua realizzazione concreta sia per il suo concetto utopico in sé. Per quanto riguarda la morfologia delle città ideali, gli utopisti traggono ispirazione da ordini simbolici e iconici da applicare alla città. In queste città ricorre spesso la forma del cerchio e del quadrato che rispettivamente rappresentano la religione e l'uomo, questo utilizzo di forme pure rappresenta la città come un modello perfetto e già completato, che non necessita di trasformazioni o ampliamenti futuri. Nonostante la grande influenza data da Vitruvio con il *De architectura* nelle realizzazioni di città nel XVI secolo, il suo testo non conteneva indicazioni con un iter da seguire per costruirle. Scrisse che è necessario individuare una zona perfetta per quanto riguarda la deviazione dei venti per rendere la città un luogo salubre, inoltre essa dovrà avere una forma circolare per permettere al meglio la circolazione dei venti, nonostante ciò nella cultura romana non erano presenti alcune città dalla forma circolare.

Il XVI secolo è stato un periodo fiorente per la nascita di città fortificate, in questi casi le mura che erano un tutt'uno con la città stessa. La trasformazione delle torri in bastioni è una diretta conseguenza della rivoluzione tecnologica in campo militare che ha visto la nascita di nuovi e più potenti cannoni. Questo fenomeno ha contribuito alla creazione di numerosi trattati di ingegneria militare e ad un aumento di professionisti nel campo dell'ingegnere militare che in molti casi hanno sostituito gli architetti.

5.2 The creation of Sabbioneta

Vespasiano Gonzaga had a dream and he was very close in making it happen, he had everything he needed to do it: the ability, the knowledge, the power, the riches, but the fate mocked him leaving his throne widower and making the ideal city die. Sabbioneta from one side represents to its perfection the canons of the ideal city, an urban humanistic trasposition and a concept of city-state ideal for his creator. But the ideal vision of Vespasiano was not shared by the citizens obligated to live there, making, as usual, win the egoistic and subjective needs of the Lord.

The choice of a place and the identification of a climate are very important concepts for the creation of an ideal city, both for its concrete realization and for its utopian concept itself. As for the morphology of the ideal cities, the utopians draw inspiration from symbolic and iconic orders to be applied to the city. In these cities the shape of the circle and the square, which represent religion and man, often recurs, this use of pure forms represents the city as a perfect and already completed model, which does not need any future transformations or extensions. Despite the great influence given by Vitruvius with *De architectura* in the accomplishments of the city during the sixteenth century, his text did not contain indications with a process to follow to build them. He wrote that it is necessary to identify a perfect area regarding the deviation of the winds to make the city a healthy place, it must also have a circular shape to allow the best circulation of winds, despite this in the Roman culture were not present some cities from round shape.

The sixteenth century was a flourishing period for the birth of fortified cities, in these cases the walls were the main part of the city itself. The transformation of the towers into the bastions is a direct consequence of the technological revolution in the military field that has seen the birth of new and more powerful cannons. This phenomenon has contributed to the creation of numerous military engineering treaties and to an increase of professionals in the field of the military engineer who in many cases have replaced the architects.

Sabbioneta, a differenza della Firenze ideale di Brunni o di Pienza, è una città frutto di un unico iter progettuale, costruita ex novo. Definibile quindi “città di nuova fondazione”, creata seguendo l’unità geometrica del suo ideatore Vespasiano Gonzaga che fu paragonato a Romolo come fondatore di una nuova Roma dal letterato Mario Nizolio. Sono molti i collegamenti decorativi di Sabbioneta con Roma: Le Sale dei Circhi, di Enea e dei Cesari nel Palazzo Giardino e le rappresentazioni del Campidoglio e della Mole Adriana nel Teatro per fare un esempio. Un valore molto importante per Sabbioneta che la distingue da altre città di nuova fondazione a lei coetanea come: Castro, Vitry-le-Francois, Guastalla, La Valletta, Zamosc, Karlstadt-Karlovac, è il fatto di essere rimasta intatta nel tempo, molte città hanno perso le mura originarie e sono state assimilate completamente dal nuovo tessuto urbano circostante. Sabbioneta appare come un’oasi nel deserto composto dai colori della natura che ci dona l’immensità della pianura padana, un’oasi che grazie alle sue antiche mura riesce ancora a creare un contrasto tra quello che era la città e la campagna circostante.

Sabbioneta, unlike the ideal Florence of Brunni or Pienza, is a city that is the result of a unique design process, built from scratch. Definable therefore “new foundation city”, created following the geometric unity of its creator Vespasiano Gonzaga who was compared to Romolo as the founder of a new Rome by the writer Mario Nizolio. There are many decorative connections of Sabbioneta with Rome: the Sale dei Circhi, of Enea and Cesari in the Palazzo Giardino and the representations of the Campidoglio and the Mole Adriana in the theater to give an example. A very important value for Sabbioneta that distinguishes it from other newly founded cities like her: Castro, Vitry-le-Francois, Guastalla, Valletta, Zamosc, Karlstadt-Karlovac, is the fact of having remained intact over time, many cities have lost their original walls and have been completely assimilated by the surrounding new urban fabric. Sabbioneta appears as an oasis in the desert composed of the colors of nature that gives us the immensity of the Po Valley, an oasis that thanks to its ancient walls still manages to create a contrast between what was the city and the surrounding countryside.



Sabbioneta e le sua mura (evidenziate).

Nel IX secolo il territorio in cui fu costruita Sabbioneta era sotto il controllo dell'abbazia di Leno, in seguito entrò a far parte dei domini mantovani. L'antico castello che si trovava nel luogo fu trasformato in una rocca con quattro torri angolari, cortine e un fossato a partire del 1496 da parte di Ludovico Gonzaga, secondo conte di Rodigo. Vespasiano Gonzaga eredita dal nonno i territori di Sabbioneta in cui esisteva solo la fortezza quadrangolare con quattro torri circolari.

Dopo numerose battaglie svolte al servizio dell'imperatore, Vespasiano torna a Sabbioneta nel 1554, data in cui dà il via ad una serie di lavori che porteranno alla creazione della sua città ideale. Aristocratico, condottiero e umanista Vespasiano Gonzaga decide di costruire la sua nuova città che può essere definita il primo progetto urbanistico del Rinascimento del tutto autonomo. Vespasiano quindi essendo anche grande uomo di cultura, non voleva semplicemente creare una delle tante città fortificate dell'epoca ma creare l'immagine di un governo ideale sotto la sua guida. Come scrisse Krufft: "Sabbioneta è tuttavia non tanto l'espressione di un'utopia politica quanto la forma architettonica della concezione del mondo di un signore che vuole dare un contenuto alla cornice in cui è inserito fin dalla nascita"¹. Vespasiano era un uomo colto che aveva interessi in vari campi come: la matematica, gli studi vitruviani, la storia e l'arte militare che l'hanno sicuramente influenzato nella creazione di Sabbioneta.

La prima opera che realizza è la costruzione della cinta muraria esagonale, partendo dal castello ereditato dal nonno e andato distrutto in seguito per mano austriaca. Probabilmente si avvale dell'aiuto ingegneristico di Girolamo Cataneo, chiamato anche Cattaneo, che scrisse il trattato *Opera nuova di fortificare, offendere et difendere*, di Domenico Giunti e Giuseppe Dattaro detto "Pizzafoco", ma fu il Gonzaga stesso a progettare la città e le mura. Prima di iniziare la costruzione di Sabbioneta Vespasiano si interessò alla nascita della vicina Guastalla costruita a partire del 1549 dal cugino Ferrante Gonzaga su progetto di Domenico Giunti. La città è inscritta dentro mura che formano un pentagono irregolare che annette la rocca già esistente, le vie interne seguono lo schema romano del cardo e del decumano.

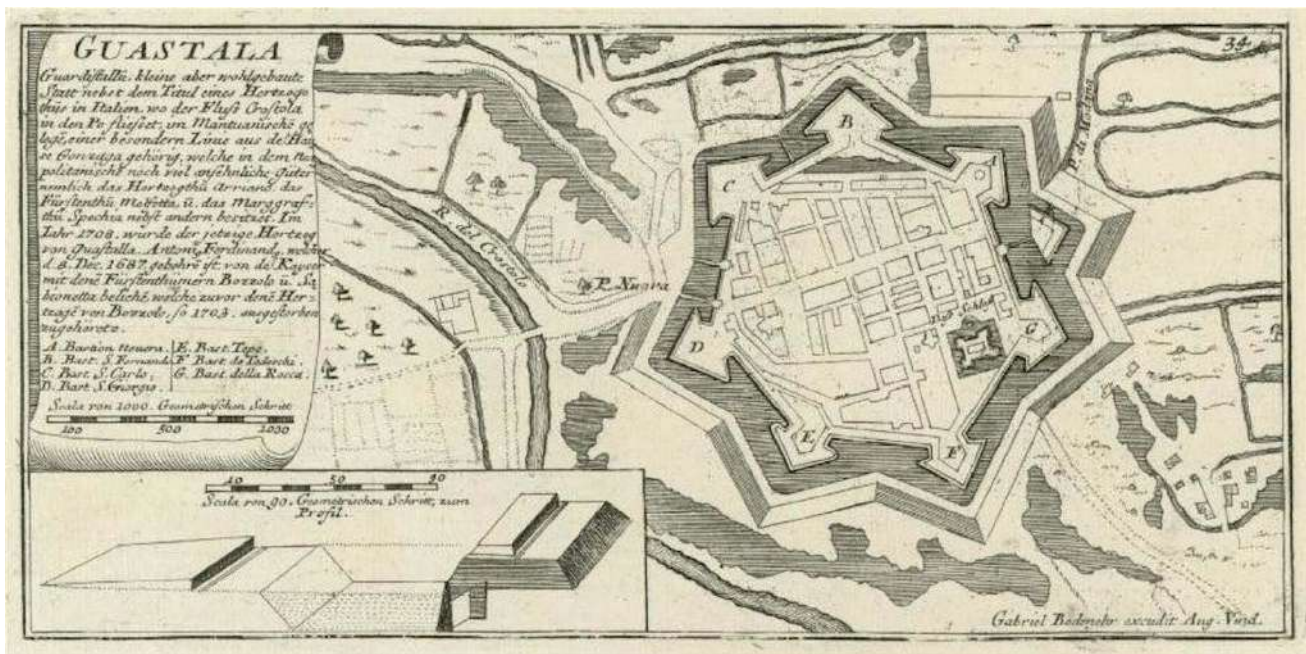
1 Krufft, H.W. (1990). *Op. Cit.* Bari: Laterza.

In the ninth century the territory in which Sabbioneta was built was under the control of the Abbey of Leno, later it became part of the Mantuan domains. The ancient castle that was in the place was transformed into a fortress with four corner towers, curtains and a moat from 1496 by Ludovico Gonzaga, second count of Rodigo. Vespasiano Gonzaga inherited from his grandfather the territories of Sabbioneta in which only the quadrangular fortress with four circular towers existed.

After many battles carried out at the service of the emperor, Vespasiano returned to Sabbioneta in 1554, the date on which he started a series of works that would lead to the creation of his ideal city. Aristocrat, condottiere and humanist Vespasiano Gonzaga decides to build his new city that can be defined as the first urban project of the Renaissance completely autonomous. Vespasiano therefore as been also a great man of culture, he did not want to simply create one of the many fortified cities of the time but to create the image of an ideal government under his guidance. Like Krufft wrote; "Sabbioneta is not so much the expression of a political utopia as the architectural form of the world's conception of a lord who wants to give a content to the frame in which it is inserted from his birth"¹. Vespasiano was a cultured man who had interests in various fields such as: mathematics, Vitruvian studies, history and military art that have certainly influenced him in the creation of Sabbioneta.

The first work he realizes is the construction of the hexagonal walls, starting from the castle inherited from his grandfather and then destroyed by Austrian hands. Probably he made use of the engineering help of Girolamo Cataneo, also called Cattaneo, who wrote the *Opera nuova di fortificare, offendere et difendere*, of Domenico Giunti and Giuseppe Dattaro called "Pizzafoco", but it was the Gonzaga himself who designed the city and the walls. Before starting the construction of Sabbioneta Vespasiano was interested in the birth of the nearby Guastalla built starting in 1549 by the cousin Ferrante Gonzaga on a project by Domenico Giunti. The city is inscribed within walls that form an irregular pentagon that annexes the already existing fortress, the internal streets follow the Roman scheme of the cardo and the decumanus.

1 Krufft, H.W. (1990). *Op. Cit.* Bari: Laterza.



Mappa di Guastalla di Bodenehr del 1687.

Quindi per questo motivo Vespasiano chiamò Giunti come supervisore dei lavori anche nella sua città. A Sabbioneta era presente, come a Guastalla, una rocca con quattro torrioni e anche in questo caso doveva essere cinta assieme alle mura di fortificazione. Il progetto per Sabbioneta fu redatto forse nel 1554 partendo dalla rocca, demolita nel 1784, che venne inglobata nell'impianto urbanistico della città. Erede del pensiero del conterraneo Francesco di Giorgio Martini, il senese Pietro Cataneo nel suo trattato, *I primi quattro libri d'architettura*, parla di una città ideale che per alcuni aspetti viene accomunata a Sabbioneta: "Essendo la città più di ogni altra fabrica importante, per essere ricetto de gli huomini, e di qualunque altro edificio, che ancora la più importante cosa di tutta l'Architettura, oltre al recinto delle mura, sono i buoni compartimenti e distribuzioni delle strade, delle piazze, del pomerio, e di ogni altro spatio o vano dentro alla città [...] Onde sendo prima terminato il recinto angulato delle mura della città di conveniente grandezza, conviensi dipoi con buona ragione compartire ogni suo spatio dentro, come le strade, le piazze, il pomerio, e qualunque altro vano, lassando nel mezo e centro della città il vano per la sua principale piazza, accioché a tutti li habitatori sia egualmente comoda: la quale si potrà fare in tutto o in parte porticata con magnifiche e honorate colonne,

Therefore, for this reason Vespasiano called Giunti as supervisor of the works also in his city. At Sabbioneta there was, as in Guastalla, a fortress with four towers and in this case also had to be surrounded with fortification walls. The project for Sabbioneta was drawn up perhaps in 1554, starting from the fortress, demolished in 1784, which was incorporated into the urban planning of the city. Heir to the thought of Francesco di Giorgio Martini, the Siense Pietro Cataneo in his treatise, *I primi quattro libri d'architettura*, speaks of an ideal city that in some aspects is linked to Sabbioneta: "Being the city more than any other important factory, to be the shelter of the men, and of any other building, that still the most important thing of all the Architecture, beyond the enclosure of the walls, are the good compartments and distributions of the streets, the squares, the pomerio, and of every another space or vain inside the city [...] Whereupon the angular enclosure of the city walls of suitable size had been finished, it was with good reason to divide each of its spatio inside, like the streets, the squares, the pomerium, and any other room, leasing the space in the middle and the center of the city, for its main square, to all the habitators is equally convenient: which can be done in all or part of portico with magnificent and honorable columns,

e da quella essendo piano il sito dentro le mura, si potrà a ciascuna porta riferire per retta linea una strada principale, e talvolta continuare la dritta fino alla sua opposta porta”¹. Sabbioneta, che a differenza di queste città è reale, deve tener conto dei problemi reali che ci sono durante la costruzione, diventa quindi una città non simmetrica e perfetta come quelle disegnate dai trattatisti. I principati di Guastalla e Sabbioneta si fronteggiavano sulle due rive opposte del fiume Po ed erano quindi roccaforti di estrema importanza strategica. Vespasiano quindi non costruisce esattamente la sua città ex novo ma tenendo conto della preesistenza passando così dalla rocca alla civitas.

L’abilità nel costruire fortificazioni di Vespasiano è stata assimilata sia dalle numerose campagne militari per conto della corona spagnola che apprendendo da Ferrante Gonzaga di Guastalla, il quale già nel 1535 era responsabile della fortificazione di tutta la Sicilia contro le invasioni ottomane. Inizialmente, quindi, vengono costruite le mura, spesse un metro e alte cinque dalla parte interna ed otto dalla parte esterna, internamente addossate ad un terrapieno ed esternamente confinanti con un fossato che segue tutto il perimetro. Le mura formano un esagono irregolare che può trovare una spiegazione alla sua irregolarità secondo alcuni schemi scritti da Francesco di Giorgio Martini nel suo trattato o in quello di Pietro Cataneo.

¹ Catane, P. (1554). *I primi quattro libri d’architettura*.

and from that being the site inside the walls, you can report to each door to straight line a main road, and sometimes continue straight to its opposite door”¹. Sabbioneta, which unlike these cities is real, must take into account the real problems that exist during construction, so it becomes a non-symmetrical and perfect city like those designed by the treatises. The principalities of Guastalla and Sabbioneta faced each other on the two opposite banks of the river Po and were therefore strongholds of extreme strategic importance. Vespasiano therefore does not build exactly his city from scratch but taking into account the pre-existence, thus passing from the fortress to the civitas.

The ability to construct fortification of Vespasiano was assimilated both by the numerous military campaigns on behalf of the Spanish crown and by learning from Ferrante Gonzaga di Guastalla, who already in 1535 was responsible for the fortification of all of Sicily against the Ottoman invasions. Initially, therefore, the walls are built, one meter thick and five high from the inside and eight from the outside, internally leaning against an embankment and externally bordering a moat that follows the entire perimeter. The walls form an irregular hexagon that can have an explanation for its irregularity according to some schemes written by Francesco di Giorgio Martini in his treatise or the one of Pietro Cataneo.

¹ Catane, P. (1554). *I primi quattro libri d’architettura*.



Bastione delle mura cittadine.

I bastioni a cuneo sono la risposta difensiva angolare per le mura del XVI secolo che hanno sostituito le torrette medievali, i bastioni sono innovazione dovuta ad i nuovi cannoni, in questo caso gli assediati potevano avere un maggiore raggio di tiro per i propri cannoni mentre gli assediati trovavano con difficoltà un punto da colpire, innovazione che fu acclamata da tutti i trattatisti di ingegneria militare dell'epoca. La cinta muraria di Sabbioneta segue una forma esagonale non perfetta, che può risultare essere stata progettata in maniera casuale, dovuto anche al fatto che la sua costruzione è partita allo stesso tempo con quella della città stessa, oppure potrebbe sembrare che la mancanza di un esagono perfetto come cinta muraria sia dovuta a problemi legati alla geologia del territorio. La cinta muraria essendo esagonale ed irregolare apparentemente sembra svincolata dal sistema viario interno, però le due porte si trovano sulle mura Nord e Sud collegate da una linea retta che si spezza a 90 gradi. Vespasiano costruì la città in modo che non venisse sopraffatta dal nemico, all'interno delle mura ci doveva essere spazio a sufficienza per ospitare la cavalleria e la fanteria, però nemmeno essere troppo grande per ridurre i costi di difesa. Le mura furono costruite in tre fasi diverse: tra il 1554 al 1567, tra il 1578 al 1579 e la conclusiva nel 1589. I sei bastioni come per tradizione prendono il nome di santi: San Niccolò, Santa Maria, San Francesco, Sant'Elmo, San Giorgio e San Giovanni.

The wedge-shaped bastions are the angular defensive response for the 16th century walls that replaced the medieval turrets, the ramparts are an innovation due to the new cannons, in this case the besieged could have a greater shooting range for their cannons while the besiegers were struggling to find a point to strike, an innovation that was acclaimed by all the military engineering writers of the time. The walls of Sabbioneta follow an imperfect hexagonal shape, which may have been designed randomly, also due to the fact that its construction started at the same time with the city itself, or it could seem that the lack of a hexagon perfect as a city wall due to problems related to the geology of the territory. The walls are hexagonal and irregular apparently seems to be released from the internal road system, but the two doors are located on the North and South walls connected by a straight line that breaks at 90 degrees. Vespasiano built the city so that it was not possible to be overwhelmed by the enemy, within the walls there had to be enough space to accommodate the cavalry and infantry, but not even too big to reduce the costs of defense. The walls were built in three different phases: between 1554 and 1567, between 1578 and 1579 and the final one in 1589. The six bastions as tradition are called by saint's names: San Niccolò, Santa Maria, San Francesco, Sant'Elmo, San Giorgio and San Giovanni.



Le mura con la Porta Imperiale.

Secondo le cronache dell'epoca la costruzione avvenne così: nel 1554 fu costruito il primo baluardo per difendere il castello; nel 1559 ci fu la edificazione della cinta muraria ad ovest fino alla Porta Vittoria e costruzione contemporanea della parte ovest della città nei pressi della piazza in fronte alla fortezza; nel 1564 Sabbioneta viene ampliata anche a est creando una divisione con un asse principale che collega in maniera segmentata le due porte cittadine; nel 1568 inizia la costruzione dei cinque baluardi rimanenti e in fine della Porta Imperiale nel 1579.

Quindi vista la contemporaneità costruttiva tra città e perimetro difensivo, la cinta muraria e la sua urbanistica interna seguono un iter progettuale non casuale ma che tiene conto l'uno dell'altro. Questo tipo di progettazione, oltre a tener conto delle trattatistiche sull'ingegneria militare che andavano in voga all'epoca, segna la strada verso un nuovo tipo di progettazione più analitico e scientifico che tiene conto di ogni parte.

Verso il 1560 viene costruita la Porta della Vittoria, in essa sono presenti quattro lesene coperte da un bugnato, tre aperture di cui solo la centrale e più ampia permette l'ingresso, anch'esse sono coperte da un bugnato liscio. Un'epigrafe e lo stemma di Vespasiano occupano la parte sommitale all'ingresso principale, sopra di esso la struttura si apre con un loggiato. Il contrasto tra il bugnato e il cotto può trarre ispirazione da diverse opere di Sanmicheli come la Porta di San Zeno a Verona.

According to the chronicles of the time the construction took place in this way: in 1554 the first bulwark was built to defend the castle; in 1559 there was the construction of the city walls to the west until Porta Vittoria and construction of the west part of the city at the same time near the square in front of the fortress; in 1564 Sabbioneta was extended also to the east, creating a division with a main axis that segmented the two city gates in a segmented manner; in 1568 the construction of the five remaining bulwarks began and at the end of the Porta Imperiale in 1579.

Therefore, due to the constructive contemporaneity between the city and the defensive perimeter, the city walls and its internal town planning follow a non-random design process that considers one of the other. This type of design, in addition to taking into account the military engineering treatises that were in vogue at the time, marks the road to a new type of more analytical and scientific design that considers each part.

Around 1560 the Porta della Vittoria was built, in it there are four pilasters covered by an ashlar, three openings of which only the central and wider allows the entrance, they are also covered by a smooth ashlar. An epigraph and the emblem of Vespasiano occupy the top part of the main entrance, above it the structure opens with a loggia. The contrast between rustication and terracotta can be inspired by various works by Sanmicheli such as the Porta di San Zeno in Verona.



Porta della Vittoria.

Nel 1577 l'imperatore Rodolfo II nomina duca Vespasiano, il quale gli dedicherà, due anni dopo, la Porta Imperiale della città di Sabbioneta, essa appare quasi completamente ricoperta da un bugnato in marmo bianco, come da tradizione sono presenti tre portali di cui uno centrale più ampio, sopra di esso si trova l'epigrafe e lo stemma ducale. A differenza di Porta della Vittoria che trae ispirazione dai modelli veronesi, in questo caso si prende a modello la porta della cittadella di Mantova di Giulio Romano. Il timpano che ricopre la porta oltre al livello del bugnato potrebbe essere un'aggiunta posteriore come afferma il Matteucci, al principio la porta doveva reggere un loggiato come nel caso di Porta Vittoria. Vespasiano ordinò di radere al suolo ogni albero attorno alla città in modo di creare una zona completamente libera per garantire l'avvistamento dei nemici, questa zona fu appunto chiamata "tagliata". Il tratto di mura che congiunge il bastione San Francesco con il bastione Sant'Elmo presenta una specie di torrione innestato nelle mura stesse e sporgente, questo elemento viene chiamato "orecchione" e serviva a proteggere una postazione dei cannoni di difesa. Negli anni Venti del Novecento vennero creati due punti di rottura nelle mura collegati da un'unica via, in maniera tale da consentire uno sviluppo urbano.

In 1577, Emperor Rudolf II appointed duke Vespasiano, who dedicated two years later to the Imperial Gate of the city of Sabbioneta. It appears almost completely covered with a white marble ashlar, as traditionally there are three portals, one of which the larger one, above it is the epigraph and the ducal coat of arms. Unlike Porta della Vittoria, which takes its inspiration from the Veronese models, in this case took inspiration the portal of the citadel of Mantua by Giulio Romano is taken as a model. The tympanum that covers the door over the level of rustication may be a later addition as Matteucci states at the beginning the door had to hold a loggia as in the case of Porta Vittoria. Vespasiano ordered to raze every tree around the city in order to create a completely free area to ensure the sighting of enemies, this area was precisely called "tagliata". The stretch of walls that connects the bastion of San Francesco with the bastion Sant'Elmo has a sort of tower inserted into the walls and protruding, this element is called "orecchione" and was used to protect a station of the defense cannons. In the twenties of the twentieth century two points of breakage were created in the walls connected by a single street, in such a way as to allow urban development.



Porta Imperiale.

Faroldi scrisse di Vespasiano sull'inizio dei lavori nel 1554: "si diede a fabbricare, con allargare in quel principio e munire d'un baolardo il castello di Sabbioneta da tre bande del quale adesso non v'è vestigio veruno"¹. Mentre sul 1559 scrisse che: "nella sua fabbrica e fortificazione di Sabbioneta, allargandola e circondando il territorio d'essa d'argini per assicurarla dalle inondazioni de' vicini fiumi Po e Oglio"².

Vespasiano in quegli anni impose che tutti gli edifici della città fossero costruiti utilizzando mattoni di un'unica misura, simile al laterizio dell'antica Roma, tale modello di mattone fu posto di fronte alla piazza della rocca. Vespasiano approvava il trattato di ingegneria militare di Girolamo Cataneo intitolato *Opera nuova di fortificare, offendere et difendere; et far gli alloggiamenti campali, secondo l'uso di guerra. Aggiuntovi nel fine, un trattato de gl'essamini dé bombardieri, e di far fuochi arteficiati. Cosa molto utile, e dilettevole. Di Girolamo Cataneo novarese*. Ireneo Affò, due secoli dopo, scrive a proposito della fondazione di Sabbioneta: "Quivi dalla Rocca, o Castello in fuori, e salvo poche case disunite e malconce, altro poc'anzi non si vedeva. Una gran fossa ingombrava buona parte del luogo, e intorno a quella vasto campo stendevasi pieno di sterpi, ed incolto. Il Gonzaga considerando essere più durevole la fama il fabbricare città, di quello di distruggerle coll'armi, erasi accinto alla magnanima impresa di farne ivi sorgere una, bella e forte insieme. Dissegnatane la pianta, e tolti tutti gl'ingombri, che impedir ne potessero l'esecuzione, già sorgevano i superbi edificj. Non bastò a Vespasiano l'aver chiamato alla grand'opera celebri architetti, e specialmente Gerolamo Cattaneo novarese per la fortificazione; che anzi volle egli medesimo per lo studio, che fatto aveva nelle matematiche, assistere all'ardua impresa. Non si trovò forse a quei giorni principe alcuno meglio di lui intendere della civile e militare architettura, perché non solo volentieri studiava i libri moderni, ma continua era l'applicazione sua sulle vite di Vitruvio, che ebbe sempre alle mani tutto il tempo di sua vita"³.

1 Faroldi, G. (1587). *Vita di Vespasiano Gonzaga Colonna duca di Sabbioneta*.

2 Faroldi, G. (1587). *Op. Cit.*

3 Affò, I. (1780). *Vita di Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta e Trajetto, marchese di Ostiano, conte di Rodigo*. Parma: Carmignani.

Faroldi wrote about Vespasiano on the beginning of the works in 1554: "he began to fabricate, with the widening of that principle and the construction of a Baolardo castle of Sabbioneta from three bands of which there is nothing right now"¹. While on 1559 he wrote that: "in his factory and fortification of Sabbioneta, enlarging it and surrounding the territory of it with banks to assure it from the flooding of the nearby rivers Po and Oglio"².

Vespasiano in those years imposed that all the buildings of the city were built using bricks of a single size, similar to the brick of ancient Rome, this model of brick was placed in front of the square of the fortress. Vespasiano approved the military engineering treaty of Girolamo Cataneo named *Opera nuova di fortificare, offendere et difendere; et far gli alloggiamenti campali, secondo l'uso di guerra. Aggiuntovi nel fine, un trattato de gl'essamini dé bombardieri, e di far fuochi arteficiati. Cosa molto utile, e dilettevole. Di Girolamo Cataneo novarese*. Ireneo Affò, two centuries later, writes about the foundation of Sabbioneta: "There from the Fortress, or Castle outside, and except for a few disunited and battered houses, you could not see anything else. A large trench cluttered a large part of the place, and around that vast field lay full of bushes, and uncultivated. The Gonzaga, considering the reputation of making the city more durable, of destroying it with arms, had been accustomed to the magnanimous enterprise of making it rise there, a beautiful and strong one. When the plan was disentangled, and all the encumbrances were removed, which prevented its execution, the superb edifices were already there. It was not enough for Vespasiano to have called famous architects for the great work, and especially to Gerolamo Cattaneo Novarese for the fortification; which he himself wanted, for his studies, which he had done in mathematics, to assist the arduous undertaking. Perhaps in those days was none better than him to understand civil and military architecture, because he not only willingly studied modern books, but he continued his application on the lives of Vitruvius, who always had all his time at his hands"³.

1 Faroldi, G. (1587). *Vita di Vespasiano Gonzaga Colonna duca di Sabbioneta*.

2 Faroldi, G. (1587). *Op. Cit.*

3 Affò, I. (1780). *Vita di Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta e Trajetto, marchese di Ostiano, conte di Rodigo*. Parma: Carmignani.

Visti i numerosi maestri che hanno collaborato nella costruzione delle mura, ne risulta che non si tratta di un'opera nella media ma di qualcosa all'avanguardia nel suo tempo. Ad esempio, alcuni scavi archeologici operati sulla rocca hanno constatato che la struttura delle cortine esterne fu sostenuta da una serie di contrafforti trasversali.

Già Vitruvio ipotizzava che la città fortificata dovesse avere torri difensive di forma circolare o poligonali, di certo non quadrate perché i suoi angoli sarebbero stati troppo deboli agli urti. Le torri dovevano sporgere dal livello delle mura ed essere tra di loro ad una distanza superiore di un tiro di freccia. Fu l'Alberti ad ipotizzare che le torri e le mura devono essere un'unica costruzione, che non sono necessarie mura eccessivamente alte e che vengano realizzati terrapieni. Inizialmente la cinta muraria di Sabbioneta sarebbe stata di forma pentagonale, l'esagono attuale è risultato di alcune modificazioni in corso d'opera.

Le tappe cronologiche della costruzione venivano indicate su stemmi marmorei, in un primo momento vengono fatti i baluardi di San Niccolò, Santa Maria, San Giovanni, San Giorgio e Sant'Elmo, che portano un'immagine araldica di Vespasiano risalente al periodo 1564-1577. Il fossato, che oggi è largo mediamente 5 metri, un tempo raggiungeva i 35 metri di larghezza. Le mura, essendo un elemento strettamente militare, dovevano prediligere la funzionalità e la staticità al posto dell'estetica e dell'idealismo.

Given the many masters who have collaborated in the construction of the walls, it turns out that this is not a normal work but something very progressive in its time. For example, some archaeological excavations carried out on the fortress have found that the structure of the outer curtains was supported by a series of transversal buttresses.

Already Vitruvio hypothesized that the fortified city should have defensive towers of circular or polygonal shape, certainly not square because its corners would have been too weak to the collisions. The towers had to protrude from the level of the walls and be between them at a greater distance than an arrow shot. It was Alberti who hypothesized that the towers and walls must be a single construction, that no excessively high walls are necessary and that earthworks are built. Initially, the walls of Sabbioneta would have been of pentagonal form, the current hexagon is the result of some modifications during construction.

The chronological stages of the construction were indicated on marble coats of arms, at first the bulwarks of San Niccolò, Santa Maria, San Giovanni, San Giorgio and Sant'Elmo, which bear a heraldic image of Vespasiano dating back to 1564-1577. The moat, which today is 5 meters wide on average, once reached 35 meters in width. The walls, being a strictly military element, had to prefer functionality and static in place of aesthetics and idealism.



Mura con fossato.

La città venne costruita in diverse fasi, prima le mura a pari passo con il suo nucleo interno, poi gli edifici pubblici e in fine quelli residenziali del duca, tuttavia Sabbioneta va vista come un tutt'uno, senza dare importanza cronologica agli edifici. Le due porte cittadine, sull'asse est-ovest, erano collegate dalla via principale che però creava delle deviazioni per disorientare il nemico al suo interno e per mascherare le sue modeste dimensioni, come postulato anche da Alberti.

La città internamente mantiene un profilo maggiormente residenziale che militare, con una divisione ortogonale del tracciato urbanistico che trae ispirazione dal cardo e dal decumano romano. Gli edifici di maggior rilievo sono quelli destinati al duca, quelli pubblici e quelli religiosi che non possono non saltare all'occhio nel collettivo urbano, mentre gli altri edifici sono più modesti sia per dimensioni che per ornamenti, mantengono tutti un profilo molto simile per armonizzare l'aspetto della città. Il progetto iniziale urbano sicuramente viene trasformato durante il periodo di costruzione, tuttavia l'assetto interno delle vie tende a seguire il modello romano con un cardo e un decumano, nel punto in cui si incrociano venne posta una colonna romana che sorregge una statua in bronzo della Pallade Atena, ora la colonna è stata collocata al centro di Piazza d'Armi. Invece che realizzare una singola piazza centrale come ipotizzato da Pietro Cataneo nel suo progetto, Vespasiano decide di dividere la città in quattro quadranti per diverse funzioni, quello nord-occidentale contiene la piazza comunale su cui si affacciano il palazzo Ducale, il palazzo della Ragione e la chiesa di Santa Maria Assunta. Nel quadrante sud-occidentale vi è la rocca, quindi il settore militare, gli altri due contengono i settori residenziali tra cui il Casino del duca che ne è il luogo di ritiro privato.

L'asse principale della città fu via Giulia, oggi via Vespasiano Gonzaga, che divide la città in due parti congiungendo Porta Vittoria e Porta Imperiale, le due piazze formano i due nuclei principali della città e sono poste in maniera asimmetrica e decentralata fra di loro. L'attuale Piazza d'Armi, un tempo piazza del castello, era il centro della vita privata del duca, questa piazza era delimitata dalla via principale, dalla Galleria degli Antichi, dal Palazzo Giardino e dalla antica fortezza, che si collegava al palazzo tramite l'armeria.

The city was built in different phases, first the walls step by step with its inner core, then the public buildings and finally the residential ones of the duke, however Sabbioneta should be seen as a whole, without giving chronological importance to the buildings. The two city gates, on the east-west axis, were connected by the main road which however created deviations to disorient the enemy inside and to mask its little dimensions, as also postulated by Alberti.

The city internally maintains a more residential than military profile, with an orthogonal division of the urban layout that draws inspiration from the Roman cardo and decumanus. The most important buildings are those destined for the duke, the public ones and the religious ones that catch the eye of the visitors in the urban collective, while the other buildings are more modest both in size and ornaments, they all maintain a very similar profile to harmonize the appearance of the city. The initial urban project is certainly transformed during the construction period, but the internal layout of the streets tends to follow the Roman model with a cardo and a decumanus, where a Roman column is placed supporting a bronze statue of Pallas Athena, now the column has been placed in the center of Piazza d'Armi. Instead of creating a single central square as hypothesized by Pietro Cataneo in his project, Vespasiano decides to divide the city into four quadrants for different functions, the north-western one contains the municipal square overlooked by the Palazzo Ducale, the Palazzo della Ragione and the church of Santa Maria Assunta. In the south-west quadrant there is the fortress, then the military sector, the other two contain the residential sectors including the Casino of the duke which is the place of private retreat.

The main axis of the city was via Giulia, today via Vespasiano Gonzaga, which divides the city into two parts joining Porta Vittoria and Porta Imperiale, the two squares form the two main nucleus of the city and are placed asymmetrically and decentralized between them. The current Piazza d'Armi, once the Piazza Castello, was the center of the duke's private life, this square was bounded by the main street, the Galleria degli Antichi, the Palazzo Giardino and the ancient fortress, which connected to the palace through the armory.



Inquadramento della via principale e delle piazze.

Il giardino, che dà il nome all'omonimo palazzo, si trovava tra l'edificio e il bastione San Francesco, ospitando inoltre la scuderia di Vespasiano. L'odierna Piazza Ducale, un tempo piazza maggiore, invece era il centro politico ed amministrativo cittadino. La piazza occupa totalmente due isolati prendendo così una forma rettangolare, sui lati corti di essa si trovano il Palazzo Ducale, l'edificio più importante per l'amministrazione cittadina nonché residenza del duca, e il Palazzo della Ragione, che ospitava le riunioni dei consigli cittadini dei "rurali" e dei "civili", e l'abitazione del vicario generale. Nella città vi è presente una gerarchia riguardante l'altezza degli edifici: quelli strettamente legati a Vespasiano come il palazzo Ducale, il Casino e il Corridor Grande sono al livello più alto, a quello intermedio sono presenti il palazzo della Ragione e le residenze di importanti funzionari di corte come il Cavalleggero e il Capitano, infine nel livello più basso stanno gli edifici residenziali comuni.

The garden, which gives its name to the homonymous palace, was located between the building and the San Francesco bastion, also hosting the Vespasiano stable. Today's Piazza Ducale, once a Piazza Maggiore, was the political and administrative center of the city. The square occupies a total of two blocks thus taking a rectangular shape, on the short sides of it are the Palazzo Ducale, the most important building for the city administration as well as the residence of the duke, and the Palazzo della Ragione, which hosted council meetings citizens of the "rural" and "civil", and the residence of the vicar general. In the city there is a hierarchy concerning the height of buildings: those closely related to Vespasiano such as the Palazzo Ducale, the Casino and the Corridor Grande are at the highest level, to the intermediate level are the Palazzo della Ragione and the residences of important court officials such as Cavalleggero and the Captain, finally in the lower level are the common residential buildings.

A Sabbioneta fu costruita una stamperia nella residenza dell'ebreo Tobia Foà tra il 1551 ed il 1559, nel 1558 fu costruita una zecca e il 27 settembre 1562 Vespasiano emana un'ordinanza che convocava l'8 ottobre tutti i contadini, mercanti, sacerdoti e artigiani di recarsi a popolare la città dentro le mura, pena pesanti sanzioni. Nello stesso anno come uomo di cultura Vespasiano chiamò l'umanista Mario Nizolio a dirigere l'accademia di lettere greco-latine, e fornì borse di studio per studi scientifici in altre città. Sabbioneta per il suo duca doveva essere una città autonoma in grado di fornire servizi indispensabili per i suoi cittadini con: un'accademia, una zecca, una banca, una biblioteca, una collezione d'arte e un teatro. Inoltre, era importante che la città avesse a disposizione numerosi magazzini per alimenti, armi e altri generi che ne avessero garantito la resistenza durante un possibile assedio. La statua bronzea di Vespasiano fu costruita da Leone Leoni, sculture che fece anche una statua a Guastalla per Ferrante Gonzaga, prima di finire nel suo mausoleo la statua fu posta sui gradini di fronte al Palazzo Ducale. La scultura ritrae Vespasiano come un condottiero, la sua posa è simile a quella della statua di Giuliano de' Medici nella sua cappella eretta da Michelangelo a Firenze mentre il busto e il gesto della mano sono presi dalla statua equestre di Marco Aurelio al Campidoglio. Grazie a questa statua Vespasiano non doveva essere visto solo come condottiero ma anche come uomo di lettere ed arte.

Dal 1568 al 1577 Vespasiano viene chiamato in Spagna da Filippo II segnando uno stacco nella costruzione della città che riprende al suo ritorno, in questa seconda fase viene ampliato il Palazzo Ducale che annette edifici del circondario mentre nella prima fase si nota una maggiore influenza della vicina Mantova. Durante il suo periodo spagnolo Vespasiano viene incaricato dall'imperatore a costruire una serie di città fortificate per la difesa contro i turchi, essendo ormai un esperto di architettura militare. Nella seconda fase di costruzione Sabbioneta passa dal principato al ducato, in questa fase si erige la Porta Imperiale e il Palazzo del Giardino, terminato nel 1588. Nel primo periodo gli edifici risultavano essere stati concepiti prendendo come riferimento la corrente artistica di Mantova, mentre nel secondo periodo prevale un certo eclettismo più maturo e manierista.

In Sabbioneta a printing house was built in the residence of the Jew Tobia Foà between 1551 and 1559, a mint was built in 1558 and Vespasiano issued an ordinance on 27 September 1562 which called on October 8 all the peasants, merchants, priests and artisans to populate the city inside the walls, under the risk of heavy penalties. In the same year as a man of culture Vespasiano called the humanist Mario Nizolio to run the academy of Greek-Latin letters, and provided scholarships for scientific studies in other cities. Sabbioneta for his duke was to be an autonomous city able to provide essential services for its citizens with: an academy, a mint, a bank, a library, an art collection and a theater. In addition, it was important that the city had a number of warehouses for food, weapons and other items that guaranteed its resistance during a possible siege. The bronze statue of Vespasiano was built by Leone Leoni, sculptures that also made a statue in Guastalla for Ferrante Gonzaga, before ending up in his mausoleum the statue was placed on the steps in front of the Palazzo Ducale. The sculpture portrays Vespasiano as a condottiere, his pose is similar to the one of Giuliano de' Medici in his chapel erected by Michelangelo in Florence while the bust and the gesture of the hand are taken from the equestrian statue of Marcus Aurelius at the Campidoglio. Thanks to this statue Vespasiano was not only to be seen as a condottiere but also as a man of letters and art.

From 1568 to 1577 Vespasiano was called in Spain by Philip II marking a detachment in the construction of the city that resumed on his return, in this second phase the Palazzo Ducale was extended, which annexed buildings of the district while in the first phase there is a greater influence of the neighbor Mantova. During his Spanish period Vespasiano was commissioned by the emperor to build a series of fortified cities for the defense against the Turks, being now an expert in military architecture. In the second phase of construction Sabbioneta passes from the principality to the duchy, in this phase the Porta Imperiale and the Palazzo Giardino, finished in 1588, are erected. In the first period the buildings were conceived taking as reference the artistic current of Mantua, while second period a certain more mature and Mannerist eclecticism prevails.



Piazza Ducale.

Sulla stessa piazza del Palazzo Ducale viene eretta nel 1581 la chiesa di Santa Maria Assunta, la principale della città. Invece, tra il 1586 e il 1589, viene eretta la chiesa di Santa Maria Incoronata su quella che prima era la chiesa di San Niccolò, distrutta per fare spazio alla cinta muraria. In questi anni Sabbioneta è diventato un importantissimo centro culturale, Vespasiano si circonda a corte di musicisti, matematici, filosofi e artisti.

Nel terzo e ultimo periodo della costruzione urbana, che va dal 1586 al 1591, Vespasiano si occupa dell'arredo urbano, le varie abitazioni dovevano rispettare un'armonia generale, alcune furono addirittura demolite e ricostruite, vennero aggiunti scalini e bancali in marmo negli edifici della via principale, cambiando anche alcuni decori delle facciate. In questa fase vengono costruiti anche il Palazzetto del Capitano e del Cavalleggero, probabilmente entrambi opera di Tusardi. L'ultima grande opera di Sabbioneta è il teatro progettato da Vincenzo Scamozzi, già progettista del Teatro Olimpico di Vicenza, dal 1588 al 1590. Vespasiano muore nel 1591 e viene sepolto nella chiesa dell'Incoronata, lasciando la città orfana e senza una discendenza maschile, segnando così l'inizio di un declino politico ed economico della città. Nonostante dietro ogni progetto ci fosse stato il pensiero di Vespasiano, egli chiamò come consulente architettonico Gerolamo Cataneo da Novara, mentre tra il 1558 e il 1584 la soprintendenza dei lavori fu affidata a Giovan Pietro Bottaccio.

On the same square of the Palazzo Ducale the church of Santa Maria Assunta, the main church of the city, was erected in 1581. Instead, between 1586 and 1589, the church of Santa Maria Incoronata was erected on what was once the church of San Niccolò, destroyed to make space for the city walls. In these years Sabbioneta has become a very important cultural center, Vespasiano surrounds itself at the court of musicians, mathematicians, philosophers and artists.

In the third and last period of urban construction, which runs from 1586 to 1591, Vespasiano takes care of the urban furniture, the various houses had to respect a general harmony, some were even demolished and rebuilt, marble steps and stacks were added to the buildings of the main street, also changing some decor of the facades. In this phase the Palazzetto del Capitano and the Cavalleggero are also built, probably both by Tusardi. The last great work by Sabbioneta is the theater designed by Vincenzo Scamozzi, former designer of the Teatro Olimpico in Vicenza, from 1588 to 1590. Vespasiano died in 1591 and was buried in the Incoronata church, leaving the orphan city without a male descent, thus marking the beginning of a political and economic decline of the city. Although behind every project there was the thought of Vespasiano, he called as architectural consultant Gerolamo Cataneo from Novara, while between 1558 and 1584 the superintendent of the work was entrusted to Giovan Pietro Bottaccio.

L'apporto progettuale di Vespasiano resta soggetto di dibattito, secondo quanto scritto da padre Ireneo Affò egli fu "ben pratico nell'architettura militare...intendente nella civile e militare architettura"¹. Similmente secondo Amadei era "ben pratico della architettura militare tanto che non si trovò forse a quei giorni principe alcuno meglio di lui intendente nella civile e nella militare architettura"².

Di particolare rilevanza è stato il contributo dell'architetto pratese Domenico Giunti che ha sicuramente dato un aiuto tecnico nella progettazione della città, mentre un approccio più personale è stato dato dal duca che ha un rapporto di simbiosi con Sabbioneta stessa. Vespasiano è stato un uomo di numerose virtù, per un lato è stato un guerriero, avventuriero e stratega militare, per un altro lato è stato un uomo di cultura e grande mecenate, ha sempre esaltato le proprie radici gonzaghesche fino a farsi rappresentare al pari di un imperatore romano. Egli trae ispirazione da Enea e da Augusto come creatore di una nuova Roma, Cowan scrive così di lui: "Historical and divine origin, are made to intersect in the person of Vespasiano whose acts and works acquire a double significance. Sabbioneta and Rome are related by much more than mere associations or a symbolism grafted onto the facts. From planning to its decorations Sabbioneta metaphorically implies Rome and its idea of a divinely instituted order which is ultimately to rule all life and all of life in Jupiter's ordorium sin fine... The Ducal buildings are therefore architecturally and pictorially linked to certain Roman topoi. The topography of Sabbioneta results from both practical and symbolic considerations, in such a way as to leave one often puzzled about their relative weight. Functions are indeed staged; the layout of Sabbioneta not only orders the city, but makes it in the image of another city, namely Rome. As a Nea Roma, Vespasiano's town has its own place and purpose as well as the role of representing central elements of Rome; it is, in short, both a city and the image of the city"³.

1 Affò, I. (1780). *Op. Cit.* Parma: Carmignani.

2 Amadei G. e Marani E. (1982). *Signorie padane dei Gonzaga*. Mantova: Editore Banca Agricola Mantovana.

3 Cowan, J. (2015). *Hamlet's Ghost: Vespasiano Gonzaga and his ideal city*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

The design of Vespasiano remains a subject of debate, as written by Father Ireneo Affò he was "very practical in military architectureintendent in civil and military architecture"¹. Likewise, according to Amadei, he was "very practical in military architecture, so much so that in those days there was perhaps no better prince than him in the civil and military architecture"².

Of particular relevance was the contribution of the architect from Prato, Domenico Giunti, who certainly gave a technical help in the design of the city, while a more personal approach was given by the duke who has a symbiotic relationship with Sabbioneta itself. Vespasiano was a man of many virtues, on one hand he was a warrior, adventurer and military strategist, on the other he was a man of culture and a great patron, he always exalted his Gonzaga roots to the point of being represented like a Roman emperor. He draws inspiration from Aeneas and from Augustus as the creator of a new Rome, Cowan writes about him: "Historical and divine origin, which are made to intersect in the person of Vespasian whose acts and works are to be ascended to double significance. Sabbioneta and Rome are related to much more than mere associations or to symbolism grafted onto the facts. From the planning to its decorations, from the very beginning to the end of the Roman Empire, the idea of a divinely instituted order which is ultimately to rule all of life in Jupiter's ordorium sin ... The Ducal buildings are therefore architecturally and pictorially linked to certain Roman topoi. The topography of Sabbioneta results from both the practical and the symbolic considerations, in such a way as to leave one often puzzled about their relative weight. Functions are indeed staged; the layout of Sabbioneta not only orders the city, but makes it in the image of another city, namely Rome. As a Nea Rome, Vespasiano's town has its own place and purpose as well as the role of representing central elements of Rome; it is, in short, both a city and the image of the city"³.

1 Affò, I. (1780). *Op. Cit.* Parma: Carmignani.

2 Amadei G. e Marani E. (1982). *Signorie padane dei Gonzaga*. Mantova: Editore Banca Agricola Mantovana.

3 Cowan, J. (2015). *Hamlet's Ghost: Vespasiano Gonzaga and his ideal city*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.



Piazza d'Armi.

Vespasiano cerca quindi in Sabbioneta un ritorno al classico più puro, come è stato fatto all'inizio dell'Umanesimo, staccandosi dalla tendenza Manierista della sua epoca che mette in crisi questi ideali. Il ritorno all'Umanesimo per Vespasiano consiste nel tornare a mettere l'uomo al centro di tutto, uomo che in questo caso è egoisticamente sé stesso. Però, invece di cercare una critica al modello antico, il Gonzaga utilizza il classicismo solamente come forma di nostalgia nei confronti di un modello sociale per lui perfetto, per questo che Sabbioneta per lui diventa una città ideale. Nonostante Vespasiano abbia lasciato Sabbioneta orfana e senza eredi, la città è rimasta quasi completamente nel suo assetto originario, come se fosse ibernata, forse è stata proprio la mancanza di un successore ad evitare la crescita omogenea della città che con un probabile abbattimento delle mura avrebbe portato Sabbioneta a perdere la sua unicità.

Vespasiano then seeks in Sabbioneta a return to the purest classic, as it was done at the beginning of Humanism, detaching itself from the Mannerist tendency of its era that undermines these ideals. The return to Humanism for Vespasiano consists in returning to putting the man at the center of everything, a man who in this case is selfishly himself. However, instead of seeking a critique of the ancient model, the Gonzaga uses classicism only as a form of nostalgia for a perfect social model, which is why Sabbioneta becomes an ideal city for him. Although Vespasiano has left Sabbioneta an orphan and without heirs, the city has remained almost completely in its original form, as if it were hibernating, perhaps it was precisely the lack of a successor to avoid the homogeneous growth of the city that with a likely demolition of the walls brought Sabbioneta to lose its uniqueness.

5.3 I suoi edifici principali

PALAZZO DUCALE

Il Palazzo Ducale di Sabbioneta, un tempo Palazzo Grande, è stato il primo edificio monumentale della città ad essere stato costruito e appare con il suo aspetto molto simile ad altri edifici italiani di quella tipologia, come il Palazzo Ducale di Pesaro, si affaccia su Piazza Ducale e rappresenta l'edificio amministrativo più importante della città. I lavori per la costruzione del palazzo potrebbero essere iniziati attorno al 1554, mentre l'edificio fu ricostruito nel 1561 da Nicolò della Noce e Antonio della Torre a seguito di un incendio che lo danneggiò nel 1559, inoltre subì modifiche e fu esteso nel 1578.

Queste due fasi costruttive sono dovute alla partenza di Vespasiano per la Spagna, durante la prima fase viene costruito l'edificio regolare che prospetta sulla piazza, mentre nella seconda viene appunto allargato occupando l'isolato che si trova sul retro. L'edificio si trova su un piano leggermente elevato rispetto al livello della piazza, la facciata presenta al piano terra un portico completamente coperto da un bugnato e che si apre con cinque aperture arcuate, al primo piano dopo una leggera cornice si trovano cinque finestre sormontate da un timpano triangolare, l'altana che si trova centralmente sopra il tetto è databile alla seconda fase dei lavori.

5.3 Its main buildings

PALAZZO DUCALE

The Palazzo Ducale of Sabbioneta, once Palazzo Grande, was the first monumental building of the city to have been built and appears with its image very similar to other Italian buildings of that type, such as the Palazzo Ducale in Pesaro, overlooking Piazza Ducale is the most important administrative building in the city. Work on the construction of the palace could be started around 1554, while the building was rebuilt in 1561 by Nicolò della Noce and Antonio della Torre after a fire that damaged it in 1559, also underwent modifications and was extended in 1578.

These two construction phases are due to the departure of Vespasiano for Spain, during the first phase the regular building is built that looks onto the square, while in the second it is widened by occupying the block located at the back. The building is on a slightly elevated level compared to the level of the square, the façade has on the ground floor a porch completely covered by an ashlar and which opens with five arched openings, on the first floor after a slight frame there are five windows surmounted from a triangular tympanum, the roof terrace located centrally above the roof can be dated to the second phase of the works.



Inquadramento del Palazzo Ducale.

La facciata appare modificata rispetto a com'era alla fine dei lavori: mancano due pinnacoli alle estremità superiori, un padiglione in piombo e bronzo che copriva il balcone, cinque mensole con cinque busti soprastanti le finestre del primo piano e una decorazione pittorica su di essa. Il palazzo risente sia della sua costruzione in due fasi che dell'eclettismo tipico del manierismo di fine Cinquecento. Sopra il porticato decorato con un bugnato la facciata era stata completamente decorata da parte di Michelangelo Veronese e Bernardino Campi, al giorno d'oggi restano solo pochi residui di questi decori. La statua di Leone Leoni ritraente Vespasiano Gonzaga con le fattezze di Marco Aurelio e che ora si trova sopra la sua tomba nella chiesa dell'Incoronata, originariamente era collocata di fronte al palazzo. L'edificio ha una pianta allungata che occupa l'intero isolato, si nota che dal cortile inizia la parte annessa durante la seconda fase, creando un insieme di spazi accostati in maniera organica. Al giorno d'oggi, il Palazzo Ducale internamente ha perso la maggior parte dei numerosi affreschi e arredi che lo arricchivano, restano solo i camini in marmo e i prestigiosi soffitti in legno intagliati. La decorazione interna, che è durata fino agli anni '80 del Cinquecento, non è stata soggetta ad un rigido programma di omogeneità.

The façade appears to be modified with respect to what it was like at the end of the works: there was two pinnacles at the upper ends, a lead and bronze pavilion that covered the balcony, five shelves with five busts above the windows of the first floor and a pictorial decoration on it. The building is affected both by its two-phase construction and by the typical eclecticism of late sixteenth-century mannerism. Above the portico decorated with a rustication the facade had been completely decorated by Michelangelo Veronese and Bernardino Campi, nowadays only a few remains of these decorations are still there. The statue of Leo Leoni portraying Vespasiano Gonzaga with the features of Marcus Aurelius and now located above his tomb in the Church of the Incoronata, was originally placed in front of the palace. The building has an elongated plan that occupies the entire block, we note that from the courtyard begins the annexed part during the second phase, creating a set of spaces arranged in an organic way. Nowadays, the Palazzo Ducale internally has lost most of the numerous frescoes and furnishings that enriched it, only the marble fireplaces and the prestigious carved wooden ceilings remain. The internal decoration, which lasted until the '80s of the sixteenth century, was not subject to a strict homogeneity program.



Facciata del Palazzo Ducale.

Al pian terreno, che risulta più spoglio e meno decorato rispetto al piano superiore, si trova, a sinistra dell'atrio, la *Camera delle Stagioni* con un soffitto a volta che ritrae le cariatidi e medaglioni che rappresentano le quattro stagioni. Da questa si entra nella *Sala di Diana* costruita durante la seconda fase dei lavori e decorata da un soffitto a tema di grottesche con un affresco al centro della volta che raffigura Diana ed Endimione, attribuito a Bernardino Campi. Collegato ad essa c'è un piccolo camerino, *Sala dei Dardi*, con un ricco soffitto ligneo rivestito in oro e contenente il simbolo del Toson d'Oro, aggiunta postuma perché l'onorificenza viene data da Filippo II a Vespasiano nel 1585. La stanza successiva è la *Sala d'Oro* che contiene un camino in marmo rosso di Verona con le protomi leonine e una cappa in stucco decorato. Attiguo ad essa vi è il *Salone dei Cavalli* che fu distrutto da un incendio all'inizio dell'Ottocento, distribuite a semicerchio vi erano dieci state equestri raffiguranti membri della famiglia Gonzaga, ora questa sala è diventata un cortile.

On the ground floor, which is barer and less decorated than the upper floor, there is, to the left of the atrium, the *Camera delle Stagioni* with a vaulted ceiling depicting the caryatids and medallions representing the four seasons. From this there is the *Camera di Diana* built during the second phase of the works and decorated with a grotesque themed ceiling with a fresco in the center of the vault depicting Diana and Endimione, attributed to Bernardino Campi. Connected to it there is a small dressing room, *Sala dei Dardi*, with a rich wooden ceiling covered in gold and containing the symbol of the Toson d'Oro, posthumous addition because the honor is given by Philip II to Vespasiano in 1585. The room next is the *Sala d'Oro* containing a red Verona marble fireplace with leonine protomes and a decorated stucco hood. Adjacent to it there is the *Salone dei Cavalli* which was destroyed by a fire in the early nineteenth century, distributed in a semicircle there were ten equestrian statues depicting members of the Gonzaga family, now this room has become a courtyard.



Sala di Diana.



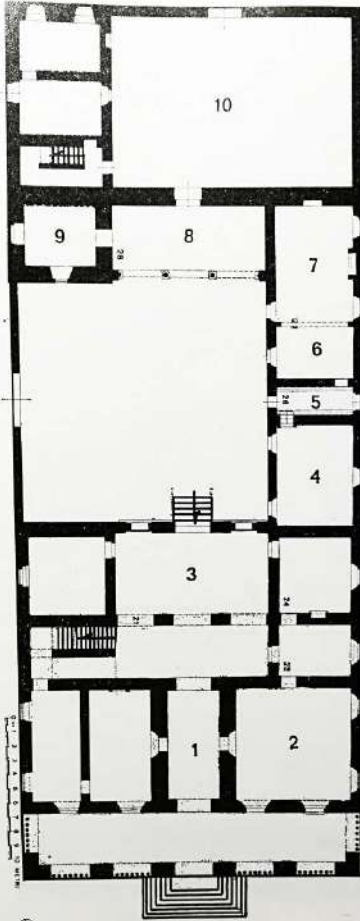
Sala dei Dardi.



Sala d'Oro.

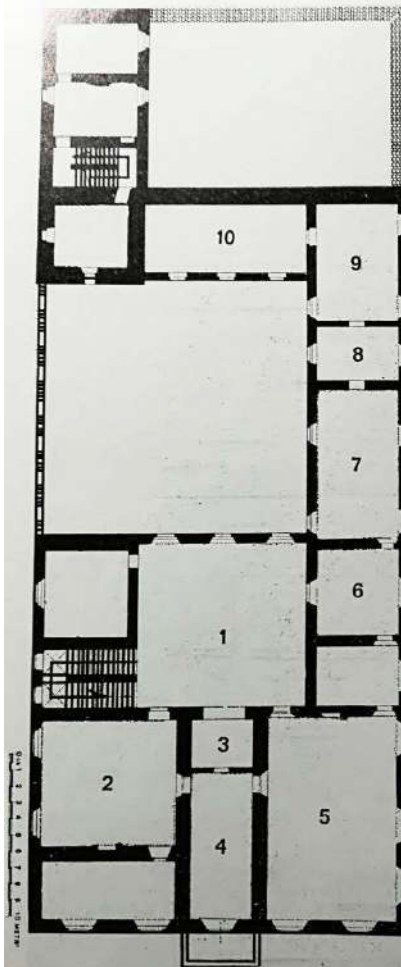


Cortile, ex Salone dei Cavalli.



10. SABBIONETA. Palazzo ducale. *Pianta del pianterreno* (dal D'Alberto)

1. Androne
2. Sala della Gran Guardia
3. Atrio
4. Gabinetto di Diana
5. Piccolo vestibolo
6. Sala dei Dardi
7. Sala del soffitto d'oro
8. Loggiato
9. Torre
10. Area un tempo occupata dal Salone del Duca d'Alba



12. SABBIONETA. Palazzo ducale. *Pianta del piano nobile* (dal D'Alberto)

1. Sala delle Aquile
2. Sala del Trono
3. Piccolo atrio
4. Sala degli Antenati
5. Salone degli Elefanti
6. Sala dei Leoni
7. Sala delle Città Marine
8. Sala dell'Angelo
9. Sala delle pigne
10. Sala dei grappoli

Un tempo nell'atrio era presente una nobile scalinata in marmo per accedere al piano superiore, sostituita ora da una più modesta scala in cotto. Tra le statue equestri originariamente presenti nel *Salone dei Cavalli* o del *Duca d'Alba* e ora trasportate al piano superiore nel *Salone delle Aquile*, quella di Vespasiano lo ritrae con il simbolo del Toson d'oro, quindi le statue sono postume al 1585. Dovevano essere una grande parata di statue lignee riccamente decorate e un mausoleo perenne della famiglia Gonzaga, la sala era coperta da un soffitto ligneo riccamente decorato, così come molti altri del palazzo. Al piano superiore troviamo la *Sala delle Aquile*, che dopo la distruzione del *Salone del Duca d'Alba* è la più grande del palazzo, deve il suo nome ad aquile dipinte nel fregio. In essa sono inoltre presenti le quattro statue equestri sopravvissute all'incendio, quelle di Vespasiano, il padre Rodomonte, il bisnonno Gian Francesco e Ludovico I della dinastia principale di Mantova, la sala funge da grande disimpegno alle sale dell'amministrazione pubblica. La prima stanza sulla sua destra è la *Sala degli Imperatori*, con un soffitto ligneo diviso in nove lacunari, nel fregio sono presenti otto mensole che ospitavano altrettanti busti di imperatori romani. Il busto di Vespasiano reca il titolo di marchese, quindi la sua decorazione risale tra il 1565 e il 1574, anno in cui venne nominato principe.

Once in the atrium there was a noble marble staircase to access the upper floor, now replaced by a more modest terracotta staircase. Among the equestrian statues originally present in the *Salone dei Cavalli* or del *Duca d'Alba* and now transported upstairs in the *Salone delle Aquile*, Vespasiano portrays it with the symbol of the Toson d'oro, then the statues are posthumously dated 1585. It must have been a large parade of richly decorated wooden statues and a perennial mausoleum of the Gonzaga family; the hall was covered with a richly decorated wooden ceiling, as well as many others in the palace. Upstairs we find the *Salone delle Aquile*, which after the destruction of the *Salone del Duca d'Alba* is the largest of the building, owes its name to eagles painted in the frieze. In it are also present the four equestrian statues survived to the fire, those of Vespasiano, the father Rodomonte, the great-grandfather Gian Francesco and Ludovico I of the main dynasty of Mantua, the hall acts as a great hallway to public administration. The first room on its right is the *Sala degli Imperatori*, with a wooden ceiling divided into nine lacunars, in the frieze there are eight corbels that housed as many busts of Roman emperors. The bust of Vespasiano bears the title of marquis, so its decoration dates back to between 1565 and 1574, when he was appointed prince.



Salone delle Aquile.

Nella volta sul soffitto viene raffigurato il mito di Fetonte che guida il carro del sole, questo mito nel XVI secolo era un sinonimo di audacia, probabilmente viene fatto uno scherno all'omonima sala di Palazzo Te a Mantova che ritrae Fetonte che precipita, come se la vera audacia gonzaghesca risieda nel casato sabbionetano di Vespasiano. A fianco si trova la *Sala degli Antenati*, che ha le pareti completamente occupate da ventuno bassorilievi rappresentanti i gli antenati di Vespasiano, oltre a sé stesso e i figli. A seguire troviamo la *Sala degli Elefanti*, in essa venivano svolte diverse funzioni amministrative cittadine e la parte superiore delle pareti è ornata da un fregio rappresentante alcuni elefanti tenuti incatenati da una mano, questo disegno rappresenterebbe la ragione umana che tiene a freno gli istinti animaleschi. La *Sala dei Leoni* presenta un soffitto ligneo con due leoni che reggono lo stemma del duca. Le altre stanze presenti al piano superiore sono di dimensioni ridotte ma hanno un soffitto in legno del libano riccamente elaborato ed intagliato, come la *Sala degli Ottagoni* che custodiva la libreria di Vespasiano e la *Sala dei Grappoli*. Come scrisse Paolo Carpeggiani: "La vicenda del "palazzo grande", dunque, si concludeva in una sorta di parossismo decorativo che se, da un lato e ragionevolmente, richiama ad un gusto prettamente iberico, dall'altra continua nell'area padana una tradizione che aveva avuto il punto di avvio nelle espressioni manieristiche di Giulio Romano."¹

¹ Carpeggiani, P. (1972). *Sabbioneta*. Mantova: Off. Graf. A. Ceschi. Pp. 61.

In the vault on the ceiling is depicted the myth of Phaethon driving the chariot of the sun, this myth in the sixteenth century was a synonym of audacity, probably is made a mockery at the homonymous hall of Palazzo Te in Mantua that portrays Fetonte that falls, as if the true Gonzaga audacity resides in the Sabbionetan family of Vespasiano. Next to it is the *Sala degli Antenati*, whose walls are completely occupied by twenty-one bas-reliefs representing the ancestors of Vespasiano, as well as himself and his sons. Next, we find the *Sala degli Elefanti*, in it were carried out several administrative functions of the city and the upper part of the walls is adorned with a frieze representing some elephants held chained by a hand, this design would represent the human reason that curbs the animal instincts. The *Sala dei Leoni* has a wooden ceiling with two lions that support the coat of arms of the duke. The other rooms on the upper floor are small but have a richly carved and carved Lebanese wooden ceiling, like the *Sala degli Ottagoni* which housed the Vespasiano bookshop and the *Sala dei Grappoli*. As Paolo Carpeggiani wrote: "The story of the "grand palace", therefore, ended in a sort of decorative paroxysm that if, on the one hand and reasonably, recalls a purely Iberian taste, on the other hand continues in the Po Valley a tradition that had the starting point in the mannerisms of Giulio Romano."¹

¹ Carpeggiani, P. (1972). *Sabbioneta*. Mantua: Off. Graf. A. Ceschi. Pp. 61.



Salone delle aquile, particolare.



Sala degli Imperatori.



Sala degli Antenati.



Sala degli Elefanti.



Sala degli Ottagoni.



Sala dei Grappoli.

PALAZZO GIARDINO

Nella seconda fase di costruzione Sabbioneta passa dal principato al ducato, in questa fase si erige la porta Imperiale e il Palazzo del Giardino, terminato nel 1588. Il Palazzo Giardino, detto anche Casino, aveva la funzione di villa privata suburbana per i divertimenti e gli studi umanistici del signore, pur trovandosi all'interno delle mura cittadine, come Palazzo Te a Mantova. Nonostante Vespasiano vivesse soprattutto a Palazzo Ducale egli si ritirava nel casino per sfuggire dalle preoccupazioni del lavoro. La peculiarità delle ville suburbane è la presenza di un ampio giardino, anche se in questo caso la villa si trova all'interno delle mura il giardino e la grande piazza isolano l'edificio, in questo modo Vespasiano poteva sentirsi in una villa suburbana senza uscire dalla città.

L'edificio da una parte è collegato alla Galleria degli Antichi mentre dall'altra all'armeria che un tempo era connessa alla Rocca, quest'immagine stava a significare il collegamento tra i due poli opposti che racchiudono la vita del duca, cioè la passione per il mondo della guerra e quello artistico. Il Casino presenta una forma bassa, alto due piani e rettangolare, piuttosto anonima con un giardino che lo separa dalle mura, l'edificio presenta solamente tre semplici portali di cui solo quello centrale mantiene il suo aspetto originale in marmo policromo.

PALAZZO GIARDINO

In the second phase of construction Sabbioneta passes from the principality to the duchy, in this phase the Porta Imperiale and the Palazzo del Giardino, completed in 1588, are erected. The Palazzo Giardino, also known as Casino, served as a private suburban villa for entertainment and humanistic studies of the lord, while being within the city walls, such as Palazzo Te in Mantua. Although Vespasiano lived mainly in the Palazzo Ducale, he retired to the Casino to escape from the manners of work. The peculiarity of the suburban villas is the presence of a large garden, although in this case the villa is inside the walls the garden and the large square insulate the building, in this way Vespasiano could feel in a suburban villa without going out from the city.

The building on one side is connected to the Galleria degli Antichi while on the other to the armory that once was connected to the Rocca, this image meant the connection between the two opposite poles that enclose the life of the duke, that is the passion for the world of war and the artistic world. The Casino has a low form, two storey and a rectangular volume, rather anonymous with a garden that separates it from the walls, the building has only three simple portals of which only the central one maintains its original appearance in polychrome marble.



Inquadramento del Palazzo Giardino.



Palazzo Giardino.

La facciata è intonacata di bianco ed era stata ornata nel 1588 con motivi geometrici che oggi sono quasi completamente scomparsi. Il cornicione in quercia del 1583 è l'unico elemento ad essere riccamente decorato. Nonostante una forma esteriore piuttosto sobria, il casino al suo interno presenta una ricca decorazione che gli dà un'aria di sontuosità e di importanza. Bernardino Campi da Cremona è il coordinatore di un team pittorico che si occupa di tutti gli affreschi del palazzo dal 1582 al 1587, prendendo come riferimento i casi di Giulio Romano, del Primaticcio, del Parmigianino e del Bertoja.

Al piano terra, nel *Gabinetto di Venere* la dea romana è dipinta nel riquadro centrale della volta interamente decorata, l'utilizzo di queste immagini grottesche e mitologiche sono associate a una decorazione simile del Fornaretto Mantovano, Venere non è rappresentata con esaltazione divina ma con forme umane più umili e popolari. Vicino ad essa vi è la sala che viene chiamata "*di Marte*" oppure *Sala di Augusto*, vi sono presenti otto catini che servono a sorreggere dei busti ora scomparsi, al centro della volta interamente decorata sono presenti animali che si dissetano ad una fonte, ai lati sono raffigurati episodi del Vecchio Testamento. La successiva *Sala dei Sogni* è completamente priva di decorazioni se non per la presenza di un camino in marmo veronese.

The facade is plastered in white and was decorated in 1588 with geometric patterns that today have almost completely disappeared. The oak cornice of 1583 is the only element to be richly decorated. Despite a rather sober exterior shape, the Casino inside presents a rich decoration that gives it an air of sumptuousness and importance. Bernardino Campi from Cremona is the coordinator of a pictorial team that deals with all the frescoes of the building from 1582 to 1587, taking as reference the cases of Giulio Romano, Primaticcio, Parmigianino and Bertoja.

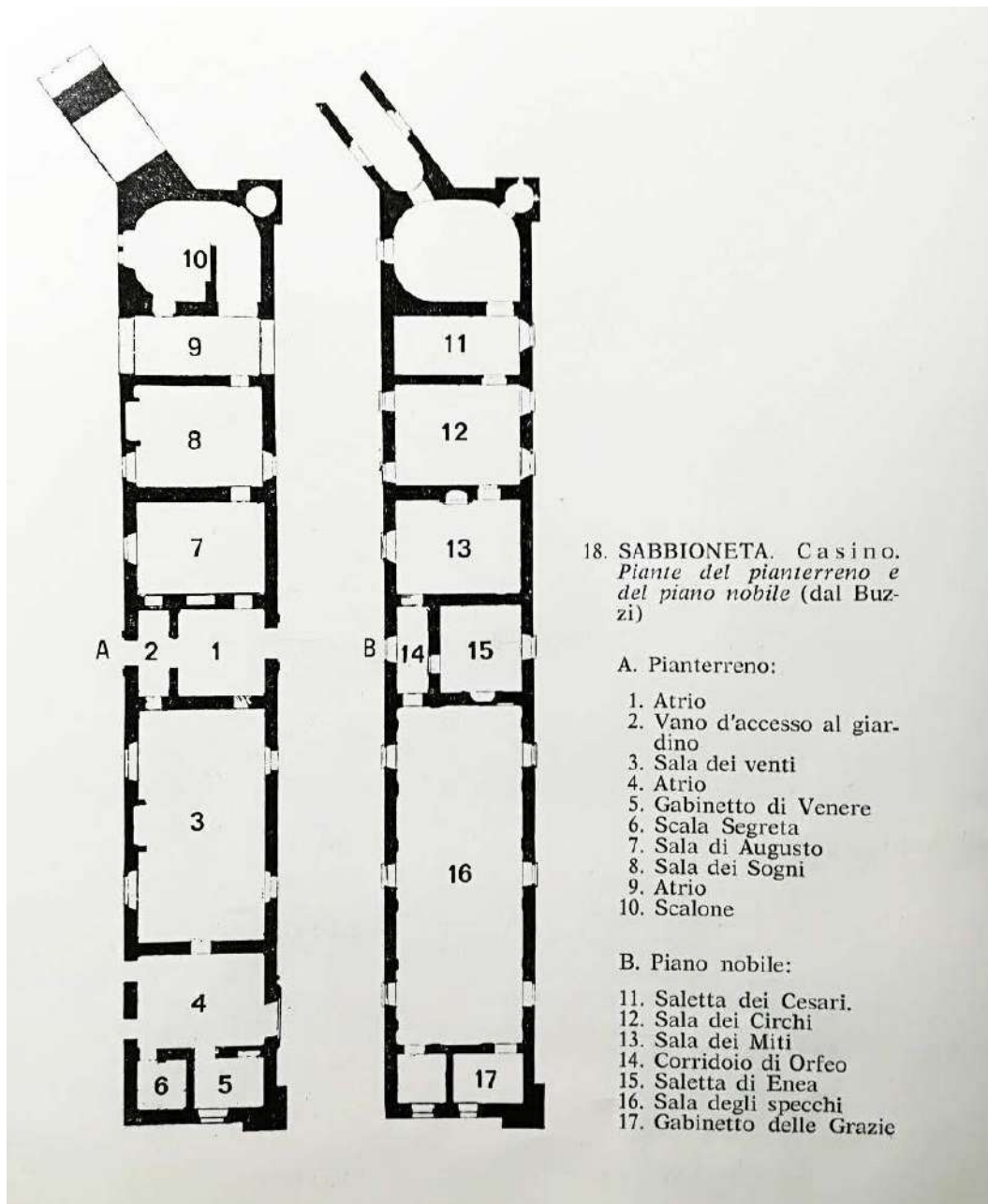
On the ground floor, in the *Gabinetto di Venere* the Roman goddess is painted in the central panel of the vault entirely decorated, the use of these grotesque and mythological images is associated with a similar decoration of the Fornaretto Mantovano, Venus is not represented with divine exaltation but with shapes humble and of popular human beings. Near it there is the hall that is called "*di Marte*" also known as *Sala di Augusto*, there are eight basins that serve to support the busts now disappeared, in the center of the vault decorated there are animals that quench their thirst at a source, on the sides are depicted episodes of the Old Testament. The next *Sala dei Sogni* is completely devoid of decorations if not for the presence of a fireplace in Verona marble.



Gabinetto di Venere.

La *Saletta dei Cesari* è la prima stanza che si incontra salendo al piano superiore, sei statue di imperatori romani sono dipinte su di una parete mentre sull'altra è presente la Dea Roma con in mano la vittoria alata e fianco prigionieri barbari. Il soffitto presenta due volte a crociera ed una a botte riccamente decorate con busti di imperatori. La *Sala dei Circhi*, impropriamente chiamata *Sala delle Olimpiadi*, mostra sulle due pareti affreschi raffiguranti il Circo Flaminio e il Circo Massimo. Una delle più ricche è la *Sala dei Miti*, le pareti raffigurano uomini alati e aquile reggenti stemmi e festoni con un fregio dorato. La volta è a padiglione e divisa in cinque parti: nella centrale vi è il mito di Filira e Saturno, negli ovali i miti di Aracne. A seguire vi è il *Corridoio di Orfeo* che mostra sulle sue pareti varie fasi del mito di Orfeo. La *Saletta di Enea*, nelle sue decorazioni raffigura vari episodi tratti dal mito del troiano, questo ciclo viene anche utilizzato precedentemente nella *Sala di Troia* del palazzo ducale di Mantova. La più grande e rappresentativa è la *Sala degli Specchi*, chiamata così per la presenza di specchi veneziani che ricoprivano le pareti, ora nonostante l'assenza degli specchi, la sala mantiene un ricco apparato decorativo. Gli affreschi del palazzo sono ricchi di riferimenti alla cultura romana come indice di un tentativo di rendere Sabbioneta una nuova Roma, inoltre un'altra tematica utilizzata è quella della natura per dare una connotazione più agreste e di villa suburbana al palazzo.

La *Saletta dei Cesari* is the first room upstairs, six statues of Roman emperors are painted on one wall while on the other there is the Goddess Roma holding the winged victory and side barbarian prisoners. The ceiling has two cross vaults and one barrel richly decorated with busts of emperors. The *Sala dei Circhi*, improperly called the *Sala delle Olimpiadi*, shows on the two walls frescoes depicting the Circus Flaminio and the Circus Maximus. One of the richest is the *Sala dei Miti*, the walls depict winged men and eagles holding coats of arms and festoons with a golden frieze. The vault is a pavilion and divided into five parts: in the central there is the myth of Filira and Saturn, in the ovals the myths of Arachne. Following is the *Corridoio di Orfeo* showing on its walls various phases of the myth of Orpheus. La *Saletta di Enea*, in its decorations depicts various episodes taken from the myth of the Trojan, this cycle is also used previously in the *Sala di Troia* of the ducal palace of Mantua. The largest and most representative is the *Sala degli Specchi* so named for the presence of Venetian mirrors that covered the walls, now despite the absence of mirrors, the room maintains a rich decorative apparatus. The frescoes of the palace are rich in references to Roman culture as an indication of an attempt to make Sabbioneta a new Rome, also another theme used is the one of the nature to give a more rural connotation of a suburban villa to the building.



Piante del Palazzo Giardino.



Saletta dei Cesari,



Sala dei Circhi.

Tutte queste stanze sono decorate con temi naturalistici e con rappresentazioni di episodi mitologici, creando così un forte richiamo con l'antico nonché tentativi da parte di Vespasiano di immedesimarsi in questi eroi, soprattutto con il tentativo di paragonarsi ad Enea, capostipite della linea di sangue che creò Roma. La distribuzione interna con le sue varie sale non sembra dare la massima funzionalità ad esse, la camera più grande del pian terreno è la *Sala dei Venti*, che probabilmente fungeva da cucina, il piccolo *Gabinetto di Venere* a fianco poteva essere una stanza da letto o una adibita a funzioni igieniche. La *Sala di Marte*, con le sue scene raffiguranti diversi animali, poteva essere una stanza adibita alla caccia e alla sua preparazione, l'attigua *Sala dei Sogni* era inspiegabilmente una cappella. Le stanze al piano superiore si snodano con una maggiore logica, la *Sala dei Cesari*, con la sua rappresentazione di diversi imperatori romani doveva elevare Vespasiano Gonzaga al loro livello, sia militare che politico. A seguire la *Sala dei Circhi* vede sulle sue pareti una rappresentazione del Circo Massimo e di quello Flaminio, sui lati stretti si aprono delle finestre che danno su Piazza d'Armi, quindi sulla città, e sul giardino del Casino. Gli scorci esterni della città e quelli della Roma dipinta si uniscono in un unico insieme ad indicare la discendenza diretta di Sabbioneta con la città di Roma. Nella *Sala dei Miti* sono raffigurati vari episodi mitologici che spesso portano l'uomo in miseria per aver sfidato gli dei, come il caso di Sabbioneta stessa che è stata eretta come qualcosa di superiore rispetto alle altre città ma che però ha avuto vita assai breve.

All these rooms are decorated with naturalistic themes and representations of mythological episodes, thus creating a strong appeal with the ancient as well as attempts by Vespasiano to identify with these heroes, especially with the attempt to compare themselves to Aeneas, the progenitor of the bloodline who created Rome. The internal distribution with its various rooms does not seem to give the maximum functionality to them, the largest room on the ground floor is the *Sala dei Venti*, which probably served as a kitchen, the small *Gabinetto di Venere* next door could be a bedroom or one used for hygienic functions. The *Sala di Marte*, with its scenes depicting different animals, could be a room used for hunting and its preparation, the adjoining *Sala dei Sogni* was inexplicably a chapel. The rooms on the upper floor are more logical, the *Sala dei Cesari*, with its representation of various Roman emperors, had to elevate Vespasiano Gonzaga to their level, both military and political. Following the *Sala dei Circhi* sees on its walls a representation of the Circus Maximus and Flaminio, on the narrow sides there are windows that open onto Piazza d'Armi, then the city, and the garden of the Casino. The external views of the city and those of the painted Rome are united in a single whole to indicate the direct descent of Sabbioneta with the city of Rome. In the *Sala dei Miti* are depicted various mythological episodes that often lead man into poverty for having challenged the gods, as the case of Sabbioneta itself which was erected as something superior to other cities, but which has had a very short life.



Sala dei Miti.



Saletta di Enea.

La *Sala di Enea* ritrae il famoso mito dell'eroe troiano che portò Roma alla sua nascita, quindi ancora una volta viene enfatizzato il parallelismo Sabbioneta nuova Roma, inoltre il poema fu scritto da Virgilio che fu di natali mantovani. La *Sala degli Specchi*, che deve il suo nome a specchi veneziani che ornavano le pareti, è la sala più grande dell'edificio e veniva usata per balli e feste, grazie a un decoro di paesaggi che rendeva l'ambiente tranquillo e sontuoso allo stesso tempo.

Il Casino, vista la sua connotazione privata, rappresenta al meglio l'ideologia di Vespasiano di rendere, grazie al mito, Sabbioneta la nuova Roma. La presenza dei suoi simboli e stemmi lo mette in primo piano come fondatore della città, mentre nel palazzo ducale veniva messa in primo piano l'importanza dinastica dei Gonzaga. Inoltre, sono andati perduti i decori esterni del Casino e di molti altri edifici residenziali più ordinari della città, le decorazioni servivano ad elevare tutta Sabbioneta ad una dimensione meno ordinaria quasi a farla sembrare una scena teatrale della vita di Vespasiano. Krufft scrisse del Palazzo Giardino: "Offre, tradotto in immagini, un programma interpretativo storico-mitologico che fa di Sabbioneta la nuova Roma. Si tratta di un programma al tempo stesso concettuale e fantastico. Gli stemmi e gli emblemi inseriscono il duca in questo mondo figurativo presentandolo come il fondatore."¹

¹ Krufft, H.W. (1990). *Op. Cit.* Bari: Editori Laterza. Pp. 49.

The *Sala di Enea* portrays the famous myth of the Trojan hero who brought Rome to its birth, so once again the parallelism Sabbioneta new Rome is emphasized, furthermore the poem was written by Virgil who was born in Mantua. The *Sala degli Specchi* which owes its name to Venetian mirrors that adorned the walls, is the largest room in the building and was used for dances and parties, thanks to a decor of landscapes that made the environment calm and sumptuous at the same time.

The Casino, with its private connotation, best represents the ideology of Vespasiano to make, thanks to the myth, Sabbioneta the new Rome. The presence of his symbols and coats of arms puts him in the foreground as the founder of the city, while in the ducal palace the dynastic importance of the Gonzagas was emphasized. In addition, the exterior decorations of the Casino and many other more ordinary residential buildings of the city have been lost, the decorations served to raise the whole Sabbioneta to a less ordinary dimension, almost making it look like a theatrical scene of Vespasiano's life. Krufft wrote about Palazzo Giardino: "It offers, translated into images, a historical-mythological interpretation program that makes Sabbioneta the new Rome. It is a program that is both conceptual and fantastic. The coats of arms and the emblems insert the duke into this figurative world presenting him as the founder."¹

¹ Krufft, H.W. (1990). *Op. Cit.* Bari: Editori Laterza. Pp. 49.



Sala degli Specchi.

GALLERIA DEGLI ANTICHI

Larga 6 metri e lunga 100 la Galleria degli Antichi, conosciuta anche con il nome di Corridor Grande, sorge con violento contrasto perpendicolarmente al fianco del Palazzo Giardino. Costruita tra il 1583 e il 1584, la galleria occupa totalmente il lato occidentale di Piazza d'Armi, che appare quindi chiusa completamente, visto il collegamento del Casino con la rocca tramite l'armeria, creando un unico ed armonioso conglomerato di edifici.

La Galleria è costruita su due piani d'altezza, come il Casino, il piano terra è costituito da un porticato ad archi a tutto sesto che poggiano su massicci pilastri quadrangolari, l'ingresso è quindi situato all'interno del Palazzo Giardino, infatti si accede alla Galleria tramite la Sala degli Specchi. L'edificio ha una struttura in muratura e si presenta con un aspetto in mattoni a vista composta ad opus reticulatum, la parte superiore, di ventisei campate finestrate è costituita dall'alternanza di aperture con archi ciechi e nicchie. L'aspetto esteriore di mattoni unito alla sua longitudine e all'uso degli archi, lo rende molto simile agli acquedotti romani da cui probabilmente ne trae ispirazione.

GALLERIA DEGLI ANTICHI

The Galleria degli Antichi is 6 meters wide and 100 meters long, is also known as Corridor Grande, rises with violent contrast perpendicular to the side of the Palazzo Giardino. Built between 1583 and 1584, the gallery occupies completely the western side of Piazza d'Armi, which then appears completely closed, as the Casino connects the fortress through the armory, creating a unique and harmonious conglomerate of buildings.

The gallery is built on two floors of height, like the Casino, the ground floor consists of a portico with round arches resting on massive quadrangular pillars, the entrance is therefore located inside the Palazzo Giardino, in fact the access of the gallery is through the Sala degli Specchi. The building has a masonry structure and has an exposed brick appearance composed of opus reticulatum, the upper part, with twenty-six windowed bays, consists of alternating openings with blind arches and niches. The exterior appearance of bricks combined with its longitude and the use of arches, makes it very similar to Roman aqueducts from which it probably draws inspiration.



Inquadramento del Corridor Grande.



Galleria degli Antichi.



L'edificio crea un forte contrasto con la il Casino per la differenza visiva tra i due fabbricati, a differenza di quest'ultimo la Galleria appare ricca di ornamenti e di grandi dimensioni, occupando appunto un intero lato della piazza, una tipologia costruttiva già utilizzata all'epoca, però all'interno di altri complessi, come nel caso della Galleria dei Mesi del Palazzo Ducale di Mantova. In questo caso la Galleria è un oggetto a sé stante e di dimensioni tanto elevate per questioni urbanistiche.

Internamente la Galleria si presenta come un'unica stanza della lunghezza di 96 metri che aveva la funzione di ospitare la grande collezione artistica del duca, che fu iniziata da Rodomonte con le opere prese durante il Sacco di Roma del 1527, al suo stadio finale con forse 3000 tra statue, busti e rilievi, la collezione era la quinta per grandezza in Italia. Le pareti sono decorate a simulare una trabeazione architettonica, la presenza di una doppia finestrazione e del soffitto ligneo a travature sono di derivazione francese.

The building creates a strong contrast with the Casino for the visual difference between the two buildings, unlike the latter, the gallery appears rich in ornaments and large, occupying an entire side of the square, a type of construction already used at the time, however, within other complexes, as in the case of the Galleria dei Mesi of the Palazzo Ducale in Mantua. In this case, the gallery is an object and of such a large size for urban planning issues.

Internally, the Gallery is presented as a single room of 96 meters in length, which was designed to host the great artistic collection of the duke, which was started by Rodomonte with the works taken during the Sack of Rome in 1527, at its final stage with perhaps 3000 among statues, busts and reliefs, the collection was the fifth largest in Italy. The walls are decorated to simulate an architectural trabeation, the presence of a double glazing and a wooden ceiling with beams have French origin.

Il contenuto artistico della galleria fu confiscato nel 1773 e portato a Mantova per ordine dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria ed in seguito dispersa. Secondo Marani ci sono analogie tra la galleria e il palazzo della Pilotta di Parma di Giovanni Boscoli. I primi decori interni sono stati svolti da Alessandro e Giovanni Alberti che realizzano scene e prospettive di matrice romana, però se ne vanno senza prima aver completato l'opera. Come scrive il De' Dondi: " come il mese di giugno 1589 in Sabbioneta sua eccellenza illustrissima ha fatto tirar giù delli muri dentro nel corridor grande certi homini antichi che vi erano retratti, quali sono stati capitani generali et dappoi gli ha fatto fare un altro ornamento con quadri et sopraretratti e messi con bell'ordine certi corni de diversi animali quale esso haveva fatto condurre da Praga"¹.

The artistic content of the gallery was confiscated in 1773 and brought to Mantua by order of Empress Maria Theresa of Austria and later dispersed. According to Marani, there are similarities between the gallery and the Palazzo della Pilotta di Parma by Giovanni Boscoli. The first interior decorations were carried out by Alessandro and Giovanni Alberti who create scenes and perspectives of Roman origin, but they leave without having completed the work. As De 'Dondi writes: "as the month of June 1589 in Sabbioneta its most illustrious excellence has caused the pull down of the walls inside in the great corridor certain ancient men who were retracted, which were general captains and at first made him do another ornamentation with paintings and overlays and placed with good order certain horns of different animals as it had led from Prague"¹.

¹ De' Dondi, N. (1857). *Estratto del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal MDLXXX al MDC*. In: Muller, J. *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, vol. VII, Milano. Pp, 36.

¹ De' Dondi, N. (1857). *Estratto del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal MDLXXX al MDC*. In: Muller, J. *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, vol. VII, Milano. Pp, 36.



Interno del Corridor Grande.

CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA

La Chiesa di Santa Maria Assunta, nominata anche chiesa di Santa Maria Maggiore dal De' Dondi, viene costruita sulla stessa piazza del Palazzo Ducale dal 1581 al 1582, la sua costruzione viene attribuita al sabbionetano Pietro Martire Pesenti o a Paolo e Bassano Tusardi. La chiesa diventa l'edificio religioso più importante di Sabbioneta, essa è costituita da una navata unica con cappelle laterali ed un piccolo transetto. La semplice facciata è composta da pannelli di marmi policromi d'Istria bianchi e rossi, posati in maniera alternata seguendo una derivazione stilistica veneta. La torre e il battistero furono realizzati più tardi, rispettivamente nel 1769 e nel 192; nel 1786 Antonio Bresciani e Gaetano Ghidetti realizzano nuovi affreschi, andando a sostituire quelli fatti da Bernardino Campi e dalla sua squadra.

CHURCH SANTA MARIA ASSUNTA

The Church of Santa Maria Assunta, also named Church of Santa Maria Maggiore by De 'Dondi, is built on the same square as the Palazzo Ducale from 1581 to 1582, its construction is attributed to the Sabbionetan Pietro Martire Pesenti or to Paolo and Bassano Tusardi. The church becomes the most important religious building of Sabbioneta, it consists of a single nave with side chapels and a small transept. The simple façade is made up of white and red polychrome marble panels of Istria, laid alternately following a Venetian stylistic derivation. The tower and the baptistery were built later; in 1786 Antonio Bresciani and Gaetano Ghidetti created new frescoes, replacing those made by Bernardino Campi and his team.



Inquadramento di Santa Maria Assunta.



Chiesa di Santa Maria Assunta.

CHIESA DELL'INCORONATA

L'antica chiesa di San Nicolò con il convento dei Serviti venne fatta demolire da Vespasiano per garantire lo sviluppo delle mura, come scrisse padre Lerotheo in una lettera indirizzata a Mantova il 30 settembre 1562, Vespasiano dovette "far gettare a terra il convento e chiesa di noi frati osservanti e dovendosi reedificare dentro detta terra, io frate lerotheo fui chiamato, et eletto a tale impresa con larghe provvisioni da ogni parte"¹. Dal 1586 al 1589 venne eretta al suo posto la chiesa della Beata Vergine Incoronata. La chiesa ha una pianta ottagonale di matrice simile a molte chiese lombarde che traggono spunto da San Satiro a Milano, soprattutto la chiesa di Santa Maria Incoronata a Lodi. La struttura è quindi sorretta da otto pilastri, coperti da lesene con ordine dorico, e che vanno a formare otto cappelle con arco a tutto sesto. Sopra le cappelle vi è il matroneo, con otto bifore, e sopra di esso la cupola divisa in otto spicchi completamente decorata nel corso del Settecento, questa decorazione crea un'illusione prospettica facendo sembrare l'edificio più alto di quanto è realmente

¹ Lerotheo frate. (1562). *Autografi*. Epistolario scelto n. 21.

CHURCH OF INCORONATA

The ancient church of San Nicolò with the convent of the Serviti was demolished by Vespasiano to ensure the development of the walls, as Father Lerotheo wrote in a letter addressed to Mantua on 30 September 1562, Vespasiano had to "throw down the convent and church of us observant friars and having to re-enter into this land, I friar lerotheo was called, and elected to this enterprise with large provisions from every part"¹. From 1586 to 1589 the church of the Beata Vergine Incoronata was erected in its place. The church has an octagonal plan of an array similar to many Lombard churches inspired by San Satiro in Milan, especially the church of Santa Maria Incoronata in Lodi. The structure is then supported by eight pillars, covered by pilasters with a Doric order, and which form eight chapels with a round arch. Above the chapels there is the matroneo, with eight mullioned windows, and above it the dome divided into eight sections completely decorated during the eighteenth century, this decoration creates a perspective illusion making the building seem taller than it really is.

¹ Lerotheo frate. (1562). *Autografi*. Epistolario scelto n. 21.



Inquadramento dell'Incoronata.



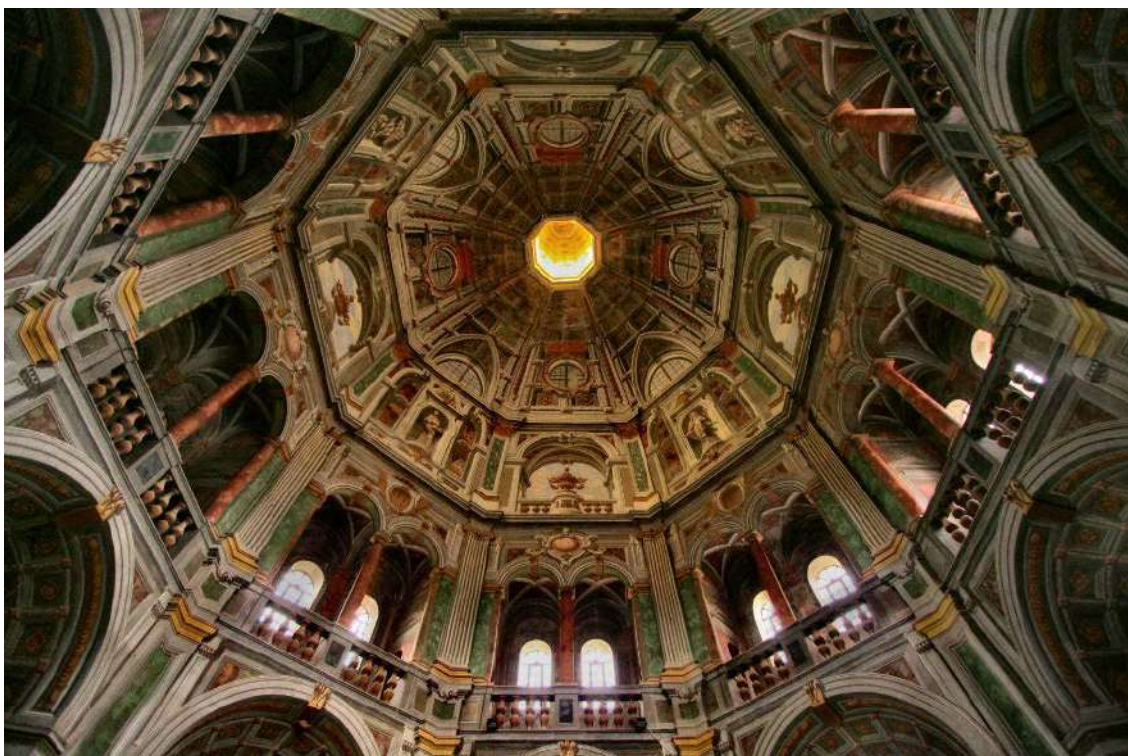
Chiesa dell'Incoronata.

Secondo il periodo umanistico una chiesa di pianta centrica è ottimale, perché mentre una pianta longitudinale crea un percorso che guida il fedele verso l'altare facendolo sentire piccolo in confronto a dio, nel caso di una pianta centrica all'uomo basta stare al centro della chiesa per goderne appieno tutta la sua grandezza.

Nel caso dell'Incoronata Vespasiano vuole ribadire la necessità di Sabbioneta stessa di essere un revival umanistico in un mondo manierista di perdita dei valori, la chiesa in questo senso diventa un'immagine stessa della città, che nonostante tutto ha elementi di decoro tipici del manierismo. Vespasiano, come da testamento, viene sepolto nella chiesa che ne diventa il mausoleo, Giovan Battista della Porta progettò il suo sarcofago con un timpano curvilineo spezzato, tre nicchie circoscritte da colonne e paraste corinzie. Inoltre, viene posta una statua bronzea del duca realizzata da Leone Leoni, la statua ha un'espressione malinconica quasi come se Vespasiano sapesse che morendo la città sarebbe deceduta a sua volta. La chiesa dell'Incoronata è la più cara a Vespasiano, la pianta ottagonale potrebbe essere un richiamo ai mausolei dell'antica Roma, nel 1588 il duca fece costruire il convento dei Serviti a cui donò la sua biblioteca.

According to the humanistic period, a centric plan church is optimal, because while a longitudinal plan creates a path that guides the faithful towards the altar making it feel small compared to god, in the case of a centric plan the man just to stay in the center of the church can fully enjoy all its grandeur.

In the case of the Incoronata Vespasiano wants to reiterate the need for Sabbioneta itself to be a humanistic revival in a Mannerist world of loss of values, the church in this sense becomes an image of the city, which despite everything has elements of decor typical of Mannerism. Vespasiano, as testament, is buried in the church that becomes the mausoleum, Giovan Battista della Porta designed his sarcophagus with a broken curvilinear tympanum, three niches circumscribed by columns and Corinthian pilasters. In addition, a bronze statue of the duke by Leone Leoni is placed, the statue has a melancholy expression almost as if Vespasiano knew that by dying the city would die. The Church of the Incoronata is the most beloved for Vespasiano, the octagonal plan could be a reference to the mausoleums of ancient Rome, in 1588 the duke had the convent of the Serviti built, to whom he donated his library.



Cupola dell'Incoronata.

TEATRO

Nel giugno 1587 Vespasiano partì per un viaggio a Venezia assieme a nobili parmensi e cremonesi, durante la sua permanenza alla corte del doge conobbe l'architetto vicentino Vincenzo Scamozzi che già aveva progettato il Teatro Olimpico di Vicenza. Vespasiano decise di lasciare a Scamozzi la progettazione dell'ultimo dei più importanti edifici della città, il teatro di Sabbioneta. I lavori iniziano nel 1588 e porteranno alla luce il primo caso di teatro che risiede in un edificio eretto puramente per quella funzione, senza essere un surrogato di altre funzioni come accadeva precedentemente, come voleva Vespasiano, gli edifici della sua città dovevano avere una propria autonomia architettonica. A questo proposito Calendoli scrisse che "la soluzione più originale offerta dal Teatro di Sabbioneta è quella della distribuzione dello spazio, la quale scaturisce dalla preoccupazione di rendere l'edificio autonomamente atto al suo scopo. E questo scopo nella concezione dell'architetto non si limita alla rappresentazione, ma comprende l'intero svolgimento dello spettacolo considerato in tutte le sue premesse e in tutte le sue conseguenze, mediante un'organica definizione di ambienti di servizio destinati e agli spettatori e agli esecutori"¹.

¹ Calendoli, G. (1966). *Il Teatro di Sabbioneta*. In: *Studi Teatrali*, Vol I. Pp. 103 -104.

THEATER

In June 1587 Vespasiano left for a trip to Venice together with noblemen from Parma and Cremona, during his stay at the court of the doge he met the architect from Vicenza Vincenzo Scamozzi who had already designed the Teatro Olimpico in Vicenza. Vespasiano decided to leave Scamozzi with the design of the last of the most important buildings in the city, the theater of Sabbioneta. The works begin in 1588 and will bring to life the first case of theater that resides in a building erected purely for that function, without being a substitute for other functions as previously happened, as Vespasian wanted, the buildings of his city had to have their own architectural autonomy. In this regard, Calendoli wrote that "the most original solution offered by the theater of Sabbioneta is the distribution of space, which arises from the concern to make the building autonomously fit for its purpose. And this aim in the architect's conception is not limited to the representation but includes the entire performance of the show considered in all its premises and in all its consequences, through an organic definition of service environments intended for spectators and performers"¹.

¹ Calendoli, G. (1966). *Il Teatro di Sabbioneta*. In: *Studi Teatrali*, Vol I. Pp. 103 -104.



Inquadramento del Teatro.

L'edificio esternamente non lascia intendere che si tratti di un teatro vista la mancanza di casi di teatri autonomi moderni, si sarebbe potuto prendere come riferimento il caso del Teatro Marcello però non era intenzione di Scamozzi e Vespasiano quella di creare un teatro con la forma antica, ma di creare qualcosa di nuovo.

L'edificio appare esternamente simmetrico, decorato con un ordine rustico, nicchie, frontoni, lesene e fregi risultando più elaborato e solenne rispetto agli altri edifici presenti nella città. Lo zoccolo del pian terreno si blocca in corrispondenza dei tre portali, sono presenti lesene binate che alternano nicchie e finestre con un timpano spezzato da una concavità ovale, il tutto sormontato da un maestoso cornicione. Il teatro ha diversi ingressi per i suoi diversi spazi, il portale centrale sul lato lungo conduce esattamente al centro dell'aula teatrale, ed era il vecchio ingresso principale, ora i visitatori accedono da dietro agli spalti. Il teatro ha due piani di altezza ed è ornato dalla sovrapposizione di due ordini architettonici divisi da una linea marcapiano contenente la scritta "Roma quanta fuit ipsa ruina docet", per simboleggiare come Sabbioneta sia la diretta erede dell'antica Roma, inoltre questa scritta è presente anche nel terzo libro del trattato di architettura di Sebastiano Serlio, che la indica sulla trabeazione di un portico a bugnato presente a Roma. Come da tradizione il piano terra è ornato da un sistema di bugnato mentre quello superiore da una trabeazione con lesene e frontoni sopra le finestre.

The building externally does not suggest that it is a theater due to the lack of cases of modern autonomous theaters, they could have taken as reference the case of the Teatro Marcello, but it was not Scamozzi and Vespasiano's intention to create a theater with the ancient shape, but to create something new.

The building appears externally symmetrical, decorated with a rustic order, niches, pediments, pilasters and friezes resulting more elaborate and solemn than the other buildings in the city. The base of the ground floor hangs at the three portals, there are twin pilaster strips that alternate niches and windows with a tympanum broken by an oval concavity, all surmounted by a majestic cornice. The theater has several entrances for its different spaces, the central portal on the long side leads exactly to the center of the theater, and was the old main entrance, now visitors enter from behind the stands. The theater has two floors of height and is adorned by the overlap of two architectural orders divided by a string-course line containing the words "Roma quanta fuit ipsa ruina docet", to symbolize how Sabbioneta is the direct heir of the ancient Rome, moreover this writing is present also in the third book of the architectural treatise by Sebastiano Serlio, which indicates it on the trabeation of a rusticated portico in Rome. As usual, the ground floor is decorated with a rustication system while the upper one has an entablature with pilasters and gables above the windows.



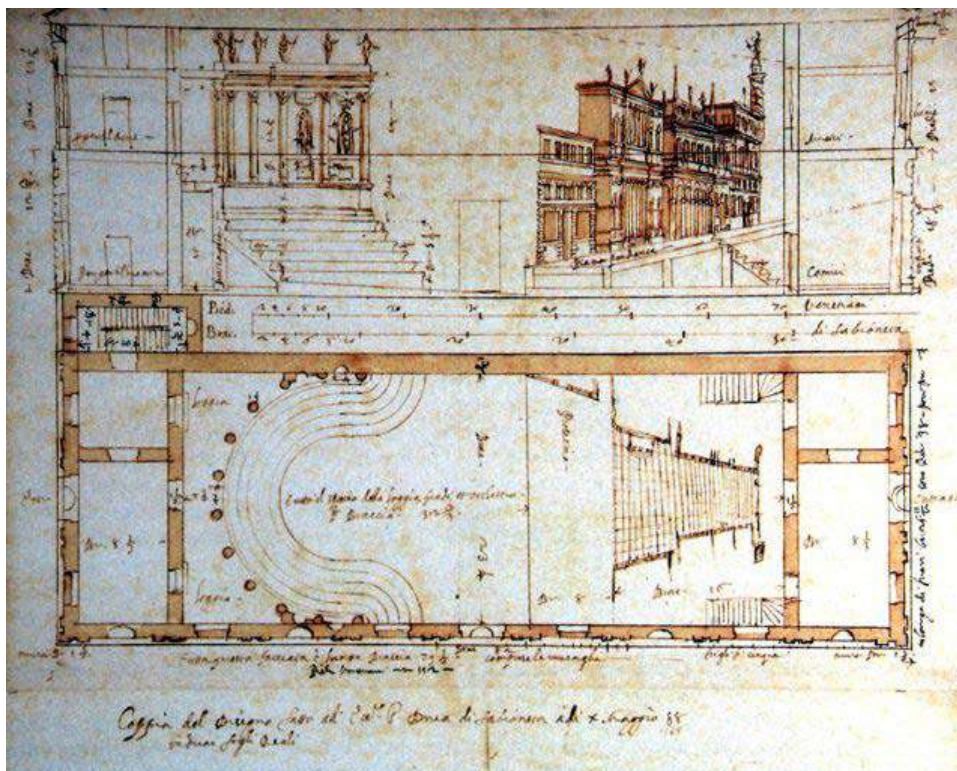
Teatro di Sabbioneta.

Internamente era presente una copertura a finto cielo, mentre oggi è presente solo il sottostante soffitto a travetti lignei, il palcoscenico è rialzato e l'antica scena di Scamozzi è stata sostituita. Le due strutture ora mancanti, il soffitto a cielo e la scena che rappresentava una piazza cittadina, dovevano dare l'impressione allo spettatore di trovarsi in un ambiente aperto. La cavea è formata da un emiciclo di gradoni concentrici addossati alla parete, il matroneo è costituito da un loggiato di colonne corinzie sormontate da un architrave che regge statue di divinità olimpiche.

A differenza del teatro palladiano, che vedeva una netta separazione tra il pubblico e i teatranti che facevano lo spettacolo, lo spazio non ha nette separazioni ma fa parte di un continuo spaziale. All'interno sono presenti affreschi di pittori veneti che rappresentano personaggi dell'epoca, molto simili agli affreschi di Villa Barbaro a Maser, la loggia, immediatamente in fronte a questi affreschi, era adibita al pubblico femminile, mentre quello maschile si sedeva sulle gradinate. Tra le statue presenti sopra la loggia quella centrale rappresenta l'imperatore Vespasiano, perfettamente in corrispondenza con il posto dedicato al duca che si sedeva nel punto centrale delle gradinate, punto che oggi è aperto in concomitanza dell'ingresso dei visitatori.

Internally there was a fake sky cover, while today there is only the underlying ceiling with wooden beams, the stage is raised and the ancient scene of Scamozzi has been replaced. The two structures now are missing, the ceiling to the sky and the scene that represented a town square, had to give the viewer the impression of being in an open environment. The cavea is formed by a hemicycle of concentric steps leaning against the wall, the matroneo consists of a portico of corinthian columns surmounted by a lintel that holds statues of Olympic deities.

Unlike the Palladian theater, which saw a clear separation between the audience and the actors who performed the show, the space does not have clear separations but is part of a spatial continuum. Inside there are frescoes by Venetian painters that represent characters of the time, very similar to the frescoes of Villa Barbaro in Maser, the loggia, immediately in front of these frescoes, was used for the female audience, while the male sat on the steps. Among the statues above the loggia, the central one represents the emperor Vespasian, perfectly matching the place dedicated to the duke who sat in the central point of the steps, a point that today is open in concomitance with the visitors' entrance.



Copia del disegno del teatro di Scamozzi, Galleria degli Uffizi Firenze.

Nel corso dei secoli il teatro cambiò diversi tipi di funzioni, solo negli anni Cinquanta fu luogo d'interesse delle Belle Arti di Verona, che rifecero la gradinata in legno, il palco venne sopraelevato e fu rifatta la pavimentazione, mentre nel 1996 la scena originale fu cambiata con quella attuale. La porta d'ingresso è internamente decorata a rappresentare un arco di trionfo dal quale si può notare il Ponte degli angeli a Roma, su questo arco è incisa una scritta in onore di Rodolfo II che ha elevato Vespasiano al rango di duca. Subito in fronte a questo arco, sulla parete opposta vi è un altro arco di trionfo dal quale si scorge il Campidoglio di Roma, quindi è come se il teatro di Scamozzi si trovasse ubicato tra il Ponte degli angeli e il Campidoglio. Quella posizione a Roma potrebbe essere coperta dal Circo Flaminio o da Piazza Navona, anticamente il Circus Agonalis, quindi viene fatto un paragone funzionale tra il teatro sabbionetano e i circhi romani, entrambi luoghi di svago per i cittadini. Le decorazioni interne e la scena davano l'impressione allo spettatore di trovarsi in un ambiente urbano, in questo caso il teatro diventava città e a sua volta il contrario, le due cose sono in un rapporto di simbiosi.

Over the centuries the theater changed different types of functions, only in the fifties became a place of interest for the Belle Arti of Verona, who re-enacted the wooden steps, the stage was raised and the flooring was redone, while in 1996 the original scene it was changed with the current one. The entrance door is internally decorated in order to represent a triumphal arch from which is possible to see the Ponte degli Angeli in Rome, on this arch is engraved a writing in honor of Rudolph II who elevated Vespasian to the rank of duke. Immediately in front of this arch, on the opposite wall there is another triumphal arch from which is possible to see the Campidoglio di Roma, so it is as if the Scamozzi theater was located between the Ponte degli Angeli and the Campidoglio. That position in Rome could be covered by the Circus Flaminio or Piazza Navona, formerly the Circus Agonalis, so a functional comparison is made between the Sabbionetan theater and the Roman circuses, both places of leisure for the citizens. The interior decorations and the scene gave the viewer the impression of being in an urban environment, in this case the theater became a city and in turn the opposite, the two things are in a symbiotic relationship.



Affreschi del teatro.



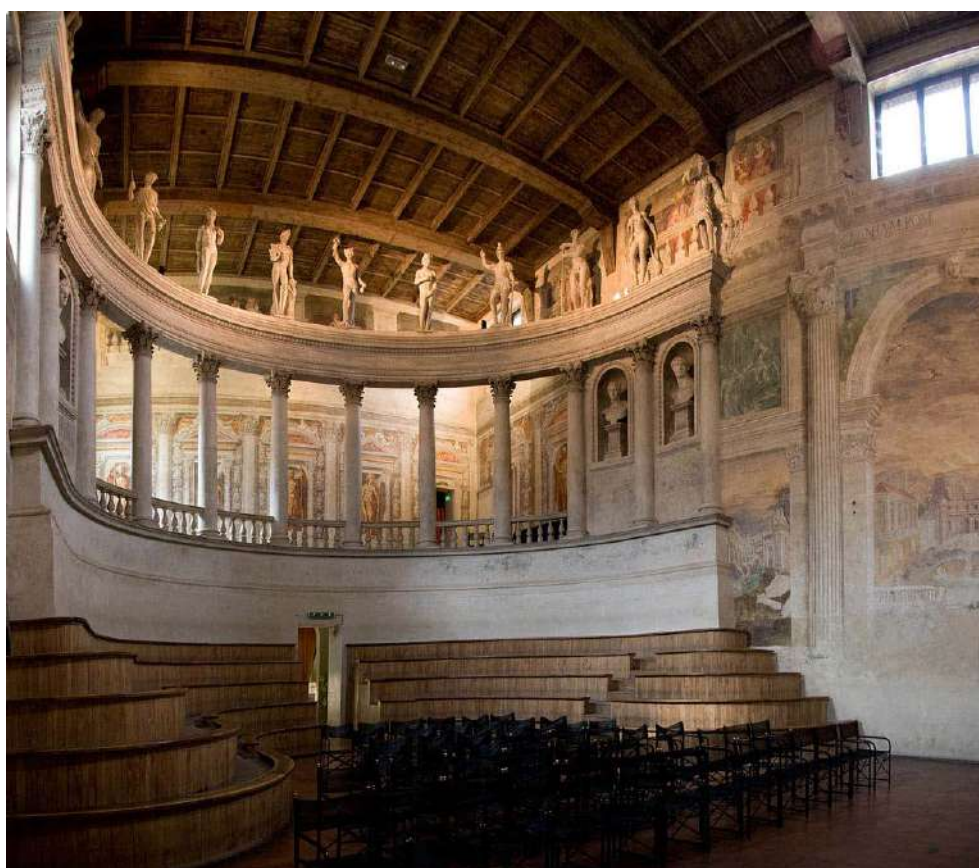
Il palcoscenico del teatro.

Il teatro è l'edificio architettonico di maggiore valore della città, viene progettato e costruito tra il 1588 e il 1590 da Vincenzo Scamozzi dopo aver realizzato le scene prospettiche per il palladiano Teatro Olimpico di Vicenza. Come narra Scamozzi stesso: "Pochi anni poi, facessimo fare tutto da fondamenti l'Odeo, e Teatridio all'Eccellenza del Sig. Duca Vespasiano Gonzaga nella sua città di Sabbioneta, capace di buon numero di persone, oltre alcun stanze da un capo, e dall'altro, accomodate a vari usi, e con l'orchestra e gradi per sedere. Il proscenio, e le prospettive degli edifici rappresentano una gran piazza, con una strada nobilissima nel mezzo, ed altre poi di qua, e di là, con molti e variati edifizii pur di legname, colorito ad imitazione de' naturali"¹. L'edificio deve seguire i limiti dimensioni dell'insula urbana in cui si trova, però eccezionalmente è un caso di teatro in un edificio a sé stante, non fa parte di un organico più grande e nemmeno si tratta di una funzione provvisoria, integrandosi perfettamente tra gli edifici pubblici e residenziali.

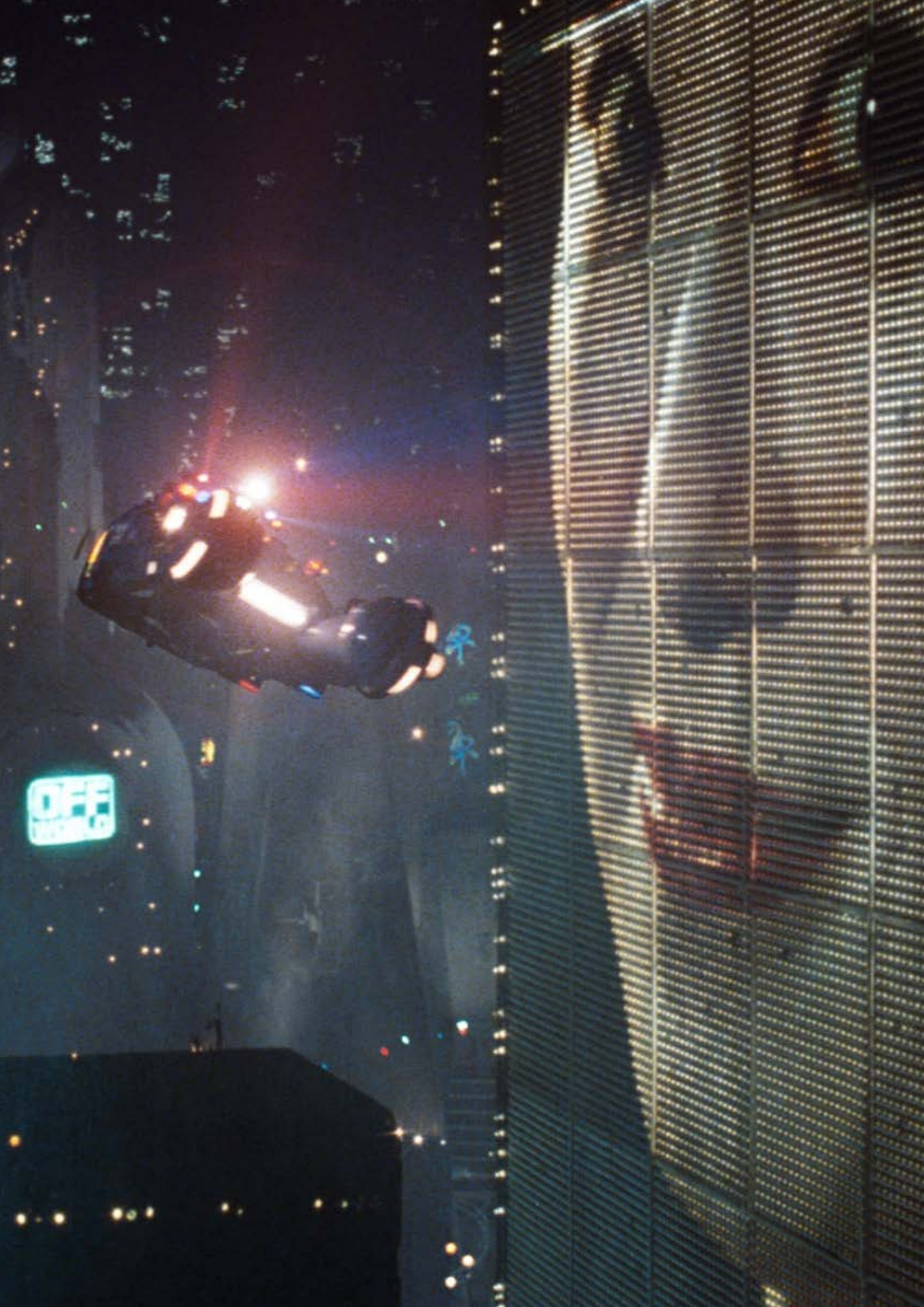
The theater is the most valuable architectural building of the city, it was designed and built between 1588 and 1590 by Vincenzo Scamozzi after having realized the perspective scenes for the Palladian Olympic Theater in Vicenza. As Scamozzi himself recounts: "A few years later, we did everything from the foundation of the Odeo, and Teatridio to the Excellency of Mr. Duca Vespasiano Gonzaga in his city of Sabbioneta, capable of a good number of people, beyond any rooms from a point, and on the other, accommodated to various uses, and with the orchestra and seats to sit. The proscenium, and the perspectives of the buildings represent a large square, with a very noble road in the middle, and others on this side and beyond, with many and varied buildings even of timber, colored in imitation of the natural"¹. The building must follow the size limits of the urban insula where it is located, but exceptionally it is a case of theater in a building alone, it is not part of a larger staff nor is it a temporary function, integrating perfectly between public and residential buildings.

¹ Scamozzi, V. (1615). *L'idea dell'Architettura universale*. Venezia.

¹ Scamozzi, V. (1615). *L'idea dell'Architettura universale*. Venezia.



La platea del teatro.



6. Evoluzione delle città ideali

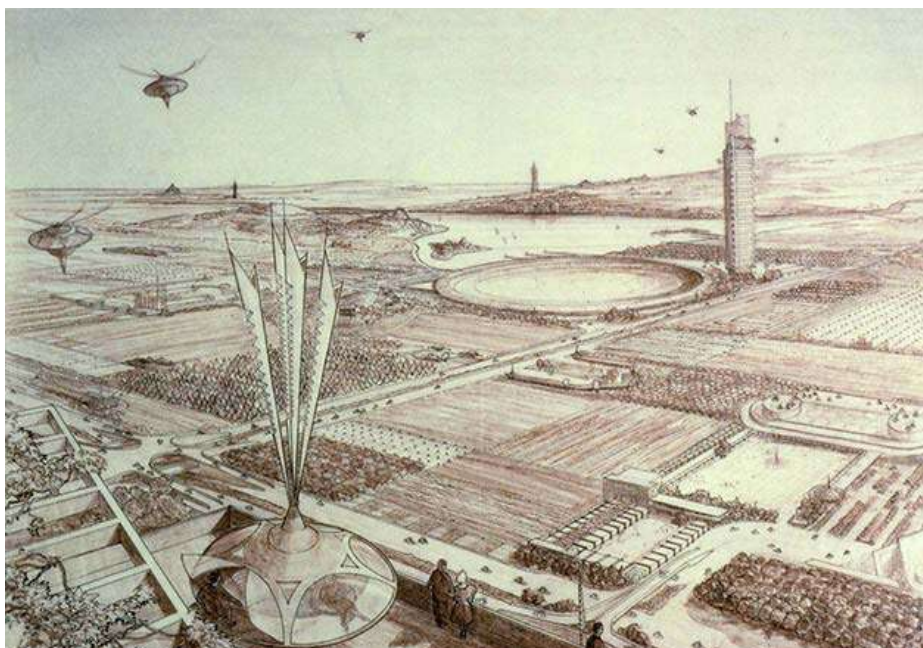
6.1 Utopie moderne

Il tema della città, con il passare dei secoli, è diventato sempre più importante per gli studiosi e per gli architetti fino alla nascita dell'urbanistica intesa come disciplina autonoma durante il periodo della Rivoluzione Industriale. I principali maestri dell'architettura moderna hanno sviluppato il loro pensiero anche nel campo dell'urbanistica e nello studio della città, in un periodo di profondo cambiamento che ha visto l'introduzione dell'automobile e lo spopolamento delle campagne. Molti di essi svilupparono progetti per quelle che dovevano essere le loro città ideali, per esempio Frank Lloyd Wright per far fronte al sovraffollamento delle città statunitensi propose un modello chiamato *Broadacre City*. La città di Wright è dispersiva, a bassa densità abitativa, gli abitanti non devono più essere costretti a vivere tutti nel centro cittadino ma in una sorta di zona di filtro che coniuga città e campagna. Questo sistema ha influenzato la fuga delle famiglie più abbienti dal centro per popolare le periferie che negli anni sono diventate grandi quartieri di villette autonome, anche l'Addizione Erculea ha previsto uno spostamento della classe più abbiente dal centro storico per stabilirsi nella nuova parte di città.

6. Evolution of the ideal cities

6.1 Modern utopias

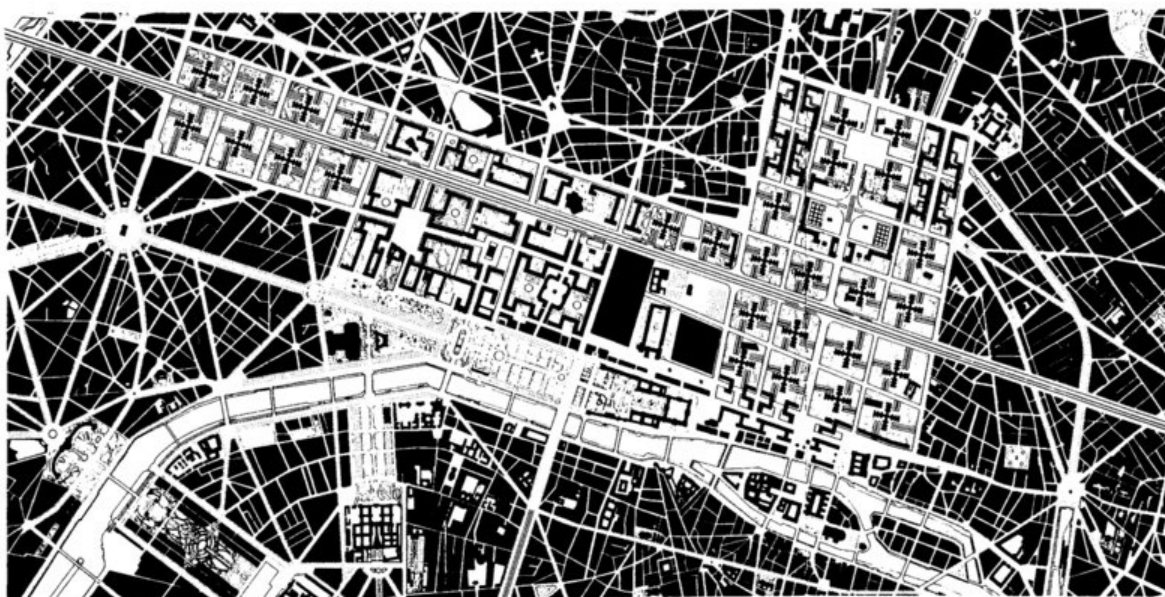
The theme of the city, over the centuries, has become increasingly important for scholars and architects until the birth of urban planning as an autonomous discipline during the period of the Industrial Revolution. The masters of Modern Architecture have also developed their thinking in the field of urban planning and in the study of the city, in a period of a deep change that saw the introduction of the car and the depopulation of the countryside. Many of them developed projects about their ideal cities, for example Frank Lloyd Wright, to cope with the overcrowding of US cities, proposed a model called *Broadacre City*. The city of Wright is dispersive, with a low population density, the inhabitants no longer have to live all in the city center but in a sort of filter zone that combines cities and countryside. This system has influenced the escape of the wealthiest families from the center to populate the suburbs that over the years have become large neighborhoods of autonomous villas, even the Erculea Addition has expected a shift of the upper class from the historic center to settle in the new part of town.



Broadacre City, disegno di Frank Lloyd Wright, 1932.

Diverso è l'approccio di Le Corbusier, la sua attenzione per il progresso tecnologico lo porta a comporre studi urbanistici che creano una simbiosi tra la città e la macchina. Nel 1922 ipotizza il suo primo modello di città, *Une Ville contemporaine*, progettata per ospitare 3 milioni di abitanti. La città è divisa in lotti da una maglia ortogonale, nella parte centrale sono presenti grattacieli a pianta cruciforme, nella zona intermedia abitazioni a 6 piani d'altezza e nella parte più periferica edifici che racchiudono una prima idea dell'*unité d'habitation*. Di particolare importanza è l'innovazione stradale che Le Corbusier ha dato nel suo modello urbano: un sistema viario sotterraneo per i mezzi pesanti, uno a livello del terreno e uno sopraelevato per il traffico ad alta velocità, anche il genio visionario di Leonardo aveva pensato a una differenziazione su strati delle strade nei suoi progetti utopici per Milano. Nel 1925 con il progetto urbano *Le Voisin* per il centro storico di Parigi decide di sradicare parte della città antica, con tutti i suoi problemi di igiene e viabilità, per inserire nel contesto parigino un tessuto urbano completamente nuovo che si rifà alla sua *Ville Contemporaine*. In questo progetto quindi Le Corbusier avrebbe voluto creare una modernizzazione del tessuto urbano con un intervento simile, ma ancora più contrastante con il contesto, al caso di Pienza.

The approach of Le Corbusier is different, his attention to technological progress leads him to compose urban studies that create a symbiosis between the city and the car. In 1922 he hypothesized his first model of city, *Une Ville Contemporaine*, designed to accommodate 3 million inhabitants. The city is divided into lots by an orthogonal mesh, in the central part there are skyscrapers with a cruciform plan, in the intermediate zone 6-storey dwellings and in the more peripheral part buildings that enclose a first idea of the *unité d'habitation*. Of particular importance is the road innovation that Le Corbusier has given in its urban model: a road system buried for heavy vehicles, one at ground level and a raised one for high-speed traffic, even the visionary genius of Leonardo had thought of a differentiation on road layers in his utopian projects for Milan. In 1925 with the urban project *Le Voisin* for the historic center of Paris decided to eradicate part of the ancient city, with all its problems of hygiene and traffic, to insert in the Parisian context a completely new urban fabric that refers to its *Ville Contemporaine*. In this project, therefore, Le Corbusier wanted to create a modernization of the urban fabric with a similar intervention, but even more contrasting with the context, to the case of Pienza.



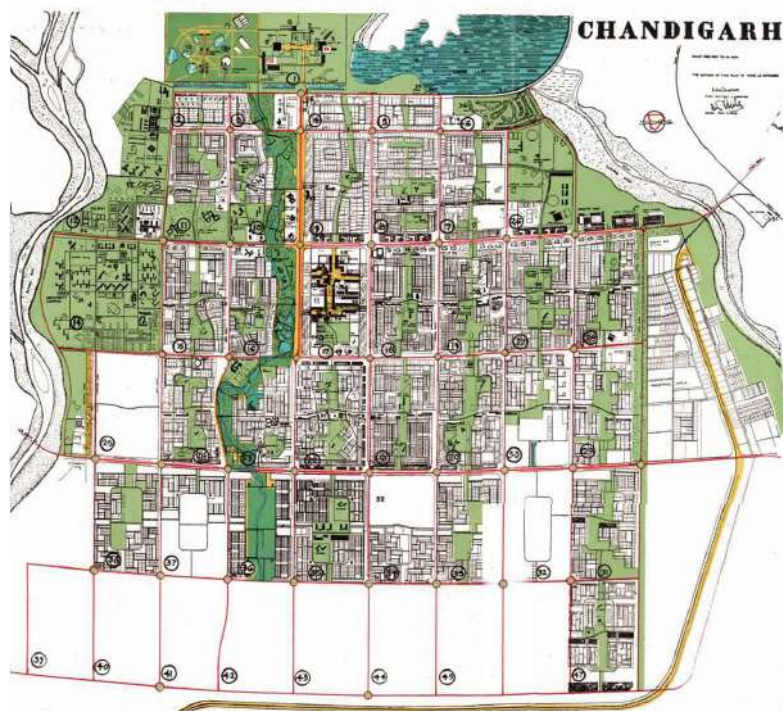
Plan le Voisin, Le Corbuiser, 1925, pianta di Parigi.

L'evoluzione del suo pensiero urbanistico nel 1929-30 lo porta alla formazione del progetto per la *Ville Radieuse*, una città per un milione di abitanti, la residenza è il nucleo della città, essa è connessa alle altre in palazzi alti 11 piani che si sviluppano orizzontalmente per lunghezze indefinite e che si piegano ad angoli retti. Le strade come gli edifici sono sovrelevati su pilotis lasciando quindi il terreno libero per i cittadini e il verde urbano.

Se Filarete avesse avuto l'occasione di costruire veramente la sua Sforzinda sicuramente avrebbe creato una città diversa a quella progettata nel suo testo teorico, i costi e le tecnologie dell'epoca assieme agli imprevisti che sorgono sempre nel momento della costruzione avrebbero portato alla nascita di una città che pur partendo dalla teoria di Sforzinda avrebbe avuto un aspetto diverso. Questo è ciò che accadde a Le Corbusier, a seguito dei suoi numerosi postulati urbani nel 1951 inizia il progetto che lo porterà alla realizzazione di Chandigarh, "la città d'argento". A partire dal 1947 l'India ottiene l'indipendenza e la regione del Punjab viene separata da una parte indiana e una pakistana per la differenza di religioni. L'antica capitale della regione, Lahore, si trova dalla parte pakistana, quindi Jawaharlal Nehru, primo ministro indiano, decise di costruire da zero una nuova capitale per la regione.

The evolution of his urban thinking in 1929-30 led him to the formation of the project for the *Ville Radieuse*, a city for a million inhabitants, the residence is the core of the city, it is connected to the others in 11-storey high buildings that they develop horizontally for indefinite lengths and bend at right angles. Roads like buildings are raised on pilotis leaving the land free for citizens and urban green.

If Filarete had had the opportunity to really build his Sforzinda, he would certainly have created a different city to the project in his theoretical text, the costs and technologies of the time together with the unexpected that always arise at the time of construction would lead to the birth of a city that, starting from Sforzinda's theory, would have looked different. This is what happened to Le Corbusier, following his numerous urban postulates in 1951 begins the project that will lead him to the realization of Chandigarh, "the silver city". Starting in 1947, India gained independence and the Punjab region was separated by an Indian and a Pakistani sides by the difference of religions. The ancient capital of the region, Lahore, is on the Pakistani side, so Jawaharlal Nehru, Indian Prime Minister, decided to build a new capital for the region from scratch.



Maserplan di Chandigarh, Le Corbusier, 1951.

Con Chandigarh l'India ha l'occasione di lanciare un forte messaggio d'innovazione al mondo, viene chiamato come architetto per la sua progettazione Albert Mayer nel 1950 che ne redige un masterplan. A seguito della morte per un incidente aereo del collaboratore di Mayer Mathew Nowick, l'architetto decide di lasciare il progetto, così viene commissionato a continuarne il lavoro Le Corbusier assieme al cugino Pierre Jeanneret.

Lo svizzero prende in considerazione come base da cui partire il masterplan di Mayer, da quello il suo progetto rende la città ancora più regolare enfatizzando la maglia ortogonale e la separazione in settori. Ogni settore, di 1200 per 800 metri, è autosufficiente per le funzioni che racchiude, oltre alla presenza perenne di grandi spazi verdi che si trovano in tutta la città. Il masterplan nella sua divisione in parti della città è stato spesso paragonato ad un corpo umano, la parte a nord coincide con la testa ed è il campidoglio, nonché la parte più importante. Questa parte, circondata dal verde che la distanzia dal caotico tessuto urbano, ospita gli edifici più importanti della città, un probabile riferimento all'acropoli dell'antica Grecia. I quattro edifici più importanti sono: il Segretariato, il Palazzo dell'Assemblea, il Palazzo di Giustizia e la residenza del Governatore; tutti e quattro, come anche la maggior parte degli edifici della città, presentano una costruzione in cemento armato a vista. In questo caso viene costruita una città che nel corso degli anni conobbe una forte crescita demografica, ma di certo non basta questo suo funzionalismo a renderla una città ideale.

With Chandigarh India has the opportunity to launch a strong message of innovation to the world, it is called as an architect for its design Albert Mayer in 1950 that draws up a master plan. After the death of Mathew Nowick Mayer's collaborator in an air accident, the architect decides to leave the project, so has been commissioned to continue the work Le Corbusier, together with his cousin Pierre Jeanneret. The Swiss takes the Mayer masterplan as a starting point, from which his project makes the city even more regular by emphasizing the orthogonal mesh and the separation in sectors. Each sector, of 1200 by 800 meters, is self-sufficient for the functions it contains, in addition to the perennial presence of large green spaces that can be seen throughout the city. The masterplan in its division in parts of the city has often been compared to a human body, the part to the north coincides with the head and is the capitol, as well as the most important part. This part, surrounded by greenery that sets it apart from the chaotic urban fabric, contain the most important buildings of the city, a probable reference to the acropolis of ancient Greece. The four most important buildings are: The Secretariat, the Palace of assembly, the Palace of Justice and the Governor's residence; all four, as well as most of the buildings in the city, have a reinforced concrete construction. In this case a city is built that over the years experienced a strong demographic growth, but certainly this functionalism is not enough to make it an ideal city.



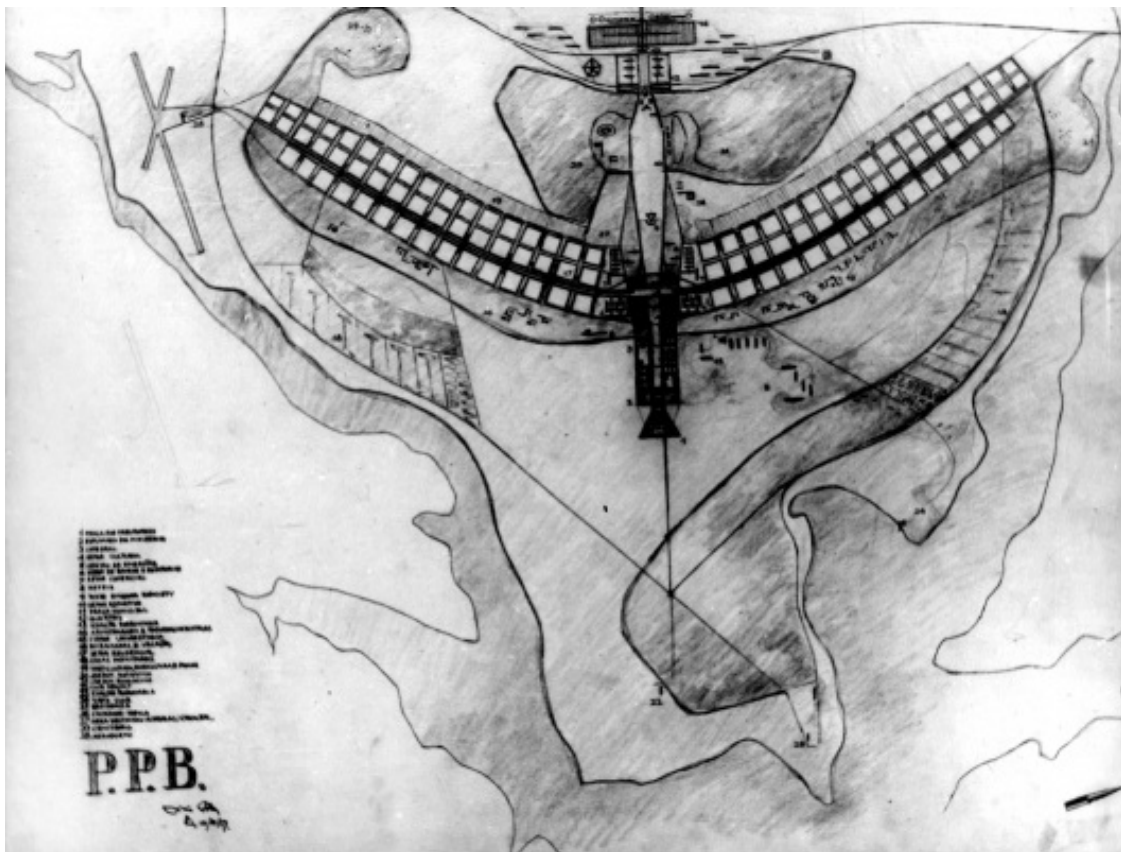
Palazzo dell'Assemblea, Le Corbusier, Chandigarh.

Per l'appunto è una città ideale per il governo indiano che l'ha tanto desiderata e sicuramente nemmeno troppo per Le Corbusier che si è trovato a modificare un progetto non suo. Sicuramente non è la città ideale per i cittadini indiani, soprattutto degli anni '50, visto che la fiducia nel progresso dell'architetto l'ha portato alla costruzione di una città pensata per gli spostamenti in automobile, mezzo che tutt'ora molti abitanti della città non possono permettersi. Anche se, nemmeno in proporzione, Sabbioneta ha avuto un futuro così demograficamente felice, la città ideale del Gonzaga è riuscita maggiormente a sviluppare al meglio i preconcetti ideali prefissati.

Un altro caso celebre di città di nuova fondazione contemporanea è quello di Brasilia, costruita tra il 1956 e il 1960 come nuova capitale del Brasile da Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Secondo il progetto iniziale di Costa la città doveva avere la forma di una croce, in seguito venne adattata alla topografia del luogo diventando così simile ad un aereo, nella fusoliera si trovano gli edifici pubblici mentre nelle ali le zone residenziali.

This is an ideal city, most of all, for the Indian government that has so much desired and certainly not too much for Le Corbusier who found himself editing a project of someone else. Surely it is not the ideal city for Indian citizens, especially during the 50s, as the architect's confidence in the progress led him to the construction of a city designed for travel by car that still today many inhabitants of the cities in India can not afford. Although, not even in proportion, Sabbioneta has had such a demographically happy future, the ideal city of Gonzaga has managed to better develop the pre-conceived ideal preconceptions.

Another famous case of a newly founded contemporary city is Brasilia, built between 1956 and 1960 as the new capital of Brazil by Lucio Costa and Oscar Niemeyer. According to the initial project of Costa the city had to have the shape of a cross, later it was adapted to the topography of the place thus becoming similar to an airplane, in the fuselage are the public buildings while in the wings the residential areas.



Masterplan di Brasilia, Lucio Costa, 1956.

Anche in questo caso non mancano le critiche, innanzitutto la città similmente a Chandigarh è stata progettata per il progresso automobilistico, quindi sono presenti pochi sistemi viari che tutelino il pedone. Mentre i cittadini più poveri sono costretti a vivere in piccole città periferiche ben distaccate dal centro perché la forma originale della città non deve essere modificata con la costruzione attigua di un nuovo tessuto urbano.

Come nei casi delle città fortificate che senza le loro mura perderebbero il loro aspetto singolare fondendosi ad un altro conglomerato urbano. Sicuramente la differenza di scala dei progetti di Brasilia e Chandigarh a confronto con Sabbioneta è stata fondamentale per il maggior numero di problematiche riscontrate, la città di Vespasiano doveva essere capitale di un piccolo regno e immagine di un singolo uomo mentre le due città novecentesche dovevano essere l'immagine di un intero popolo.

Also, in this case there is no lack of criticism, first of all the city similar to Chandigarh was designed for the automotive progress, so there are few road systems for the pedestrian. While the poorest citizens are forced to live in small peripheral towns well separated from the center because the original form of the city should not be changed with the adjoining construction of a new urban fabric.

As in the case of the fortified cities that without their walls would lose their singular appearance by merging with another urban conglomerate. Surely the difference in scale of the Brasilia and Chandigarh projects compared with Sabbioneta was fundamental to the greater number of problems encountered, the city of Vespasiano was meant to be the capital of a small kingdom and the image of a single man while the two twentieth century cities had to be the image of an entire people.



Veduta di Brasilia.

6.2 Utopie radicali

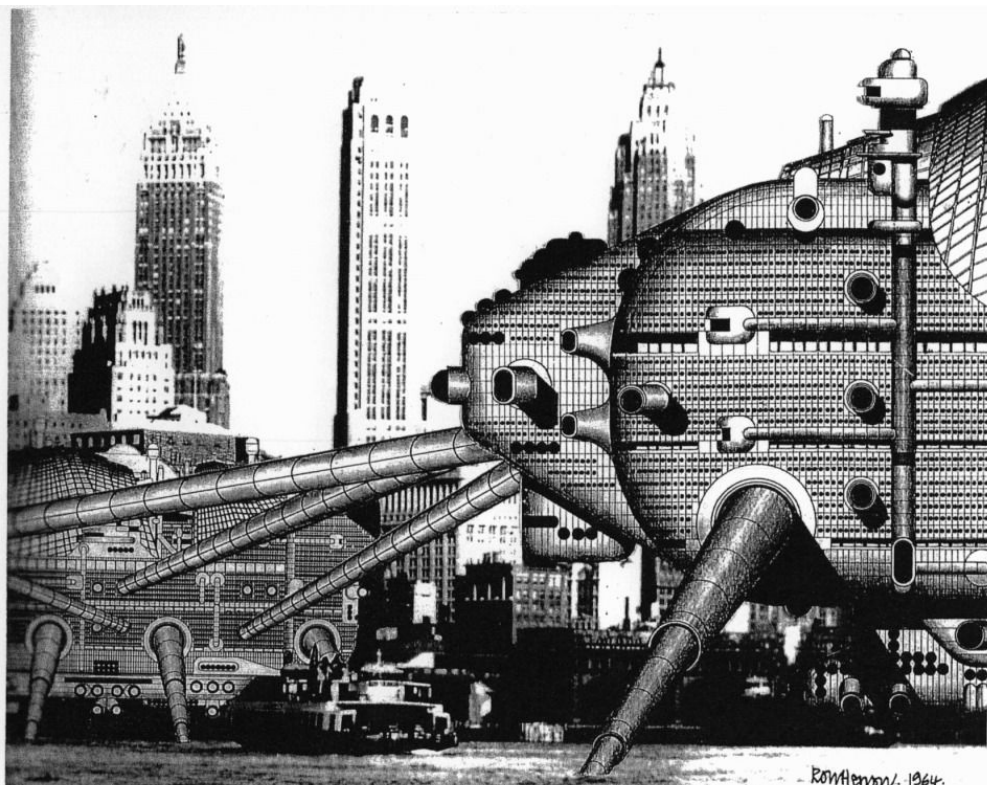
Tra gli anni '60 e gli anni '70 nasce un fenomeno artistico che va a scontrarsi con l'architettura razionalista del Movimento Moderno il quale ormai stava perdendo consenso globale passando da novità a canone. Questo fenomeno è quello dell'Architettura Radicale un movimento che può essere delineato da diversi aggettivi: utopico, eclettico, ribelle, visionario, pop, ludico, colorato, mediatico. I fautori di questo stile sono i britannici appartenenti al gruppo Archigram che nonostante il loro rapporto di ribellione con la dottrina razionalista sono ossessionati dal futurismo e dallo sviluppo tecnologico. Sono famosi i loro progetti di città utopiche volte al movimento e ad una visione futura in cui la città diventa un tutt'uno con le macchine. I casi più famosi sono quelli di *Plug-in-city*, *Instant City* e *The Walking City*, in quest'ultimo caso la città è un unico e gigantesco edificio robotico che cammina, utilizzando alla lettera il concetto di casa come macchina in cui vivere.

A seguito della mostra *Superarchitettura* di Pistoia del 1966 l'Architettura Radicale iniziò a diffondersi anche in Italia, soprattutto nella città di Firenze dove operavano i principali gruppi esponenti del movimento: Archizoom e Superstudio.

6.2 Radical utopias

Between the '60s and the '70s, an artistic phenomenon arose clashing with the rationalist architecture of the Modern Movement, which was now losing global consensus, moving from novelty to canon. This phenomenon is the Radical Architecture, a movement that can be delineated by different adjectives: utopian, eclectic, rebellious, visionary, pop, playful, colorful, media. The proponents of this style are the British of the Archigram group who despite their relationship of rebellion with the rationalist doctrine are obsessed with futurism and technological development. Their projects are utopian cities aimed at the movement and a future vision in which the city becomes one with the machines. The most famous cases are those of *Plug-in-City*, *Instant City* and *The Walking City*, in the latter case the city is a unique and gigantic robotic building that walks, using the concept of home as a machine in which to live.

After the exhibition *Superarchitettura* of Pistoia in 1966, the Radical Architecture began to spread also in Italy, especially in the city of Florence where the main groups of the movement were operating: Archizoom and Superstudio.

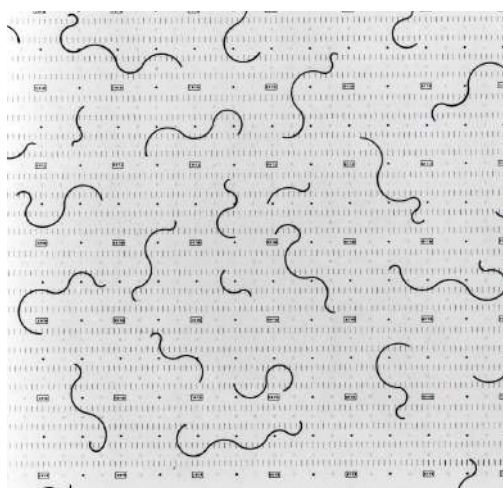


The Walking City, Archigram, 1964.

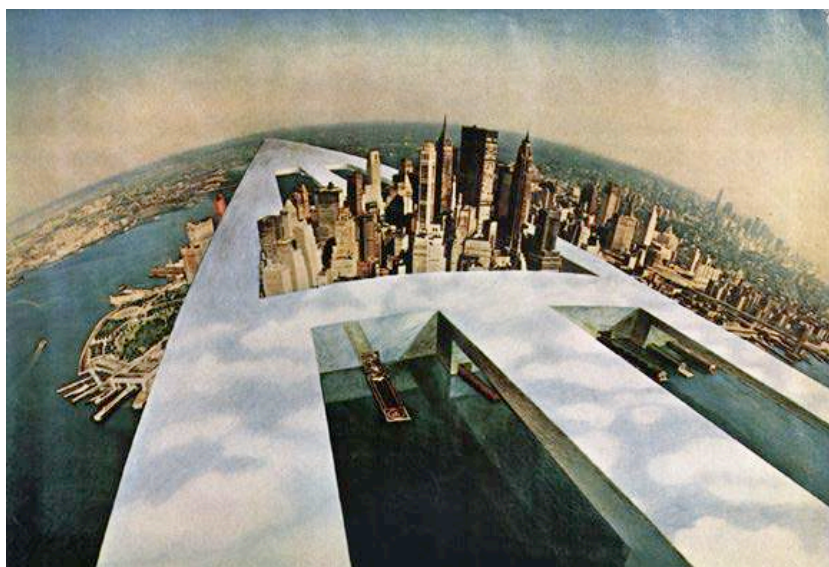
La città ideale del futuro del gruppo Archizoom è *No-Stop City*, una città che si estende all'infinito su un piano orizzontale completamente al chiuso e privo di aperture verso l'esterno, ogni spazio è pieno, vengono presi come spunto le fabbriche e i supermarket preferendo la quantità alla qualità.

Similmente anche il gruppo Superstudio crea una sua via visione meta-progettuale urbana, un monumentale corpo continuo dalla superficie regolare e suddiviso in griglie chiamato *Movimento Continuo*, una gigantesca struttura che ingloba città e spazi aperti uniformando il tutto. Ovviamente i progetti presentati da questi gruppi non vanno viste come tentativi di rappresentazione di una città ideale con presupposti volti alla sua costruzione, ma bensì come una radicale messa in discussione della realtà e dell'architettura razionalista. Essi non inneggiano alla distruzione dei centri storici ma semplicemente mantenerli come musei a cielo aperto, città che ormai sono diventate obsolete, pertanto la loro città ideale consisterebbe nel porsi su un piano privo da ogni contesto rispetto alla città esistente, come accade in nessuno dei casi analizzati.

The ideal city of the future of the Archizoom group is *No-Stop City*, a city that extends to infinity on a horizontal floor completely closed and without openings to the outside, every space is full, the factories are taken as inspiration supermarket preferring quantity to quality. Likewise, the Superstudio group also creates its own urban meta-planning vision, a monumental, continuous body with a regular surface divided into grids called the *Movimento Continuo*, a gigantic structure that engulfs cities and open spaces, unifying everything. Obviously, the projects presented by these groups should not be seen as attempts to represent an ideal city with assumptions aimed at its construction, but rather as a radical questioning of reality and rationalist architecture. They do not praise the destruction of the historical centers but simply keep them as open-air museums, cities that have become obsolete, so their ideal city would be to put themselves on a level without any context in relation to the existing city, as happens in none of the cases analyzed.



Pianta della No-Stop City, Archizoom.



Esempio di Movimento Continuo, Superstudio.

Questi gruppi di architetti radicali hanno trovato come punto di riferimento per il loro lavoro, molto probabilmente, la linea di pensiero di Yona Friedman. L'architetto ungherese naturalizzato francese inizia a delineare i suoi principi di un'architettura flessibile e che può essere modificata dai suoi abitanti a partire dagli anni '50. La proposta utopica di Friedman è la *Ville Spatiale*, una megastruttura sopraelevata e costituita da diversi strati e nuclei intercambiabili a seconda delle esigenze del suo abitante, questa struttura è una vera e propria città che egli pone sopra città realmente esistenti e che grazie alla mancanza di un contatto diretto con il terreno lascia libera tutta la parte circostante.

A differenza degli architetti radicali Friedman è sempre stato convinto in una possibile realizzazione di questa sua visione di città ideale, un intervento che va ad operare al di sopra di una città esistente, come accade in Pienza, ma senza alterare il suo vecchio tessuto che rimane intatto. Una sorta di connessione tra la città nuova e quella vecchia, che non si connette orizzontalmente come nel caso di Ferrara ma verticalmente. Questa connessione non mantiene un'uniformità di stile come accade nel caso dell'Addizione Erculea, gli interventi di Friedman infatti sono adattabili in eguale maniera a qualsiasi tipo di città, pertanto la connessione diventa volumetrica, la ricerca di un'armonia visiva globale di questa nuova città dalle due anime.

These groups of radical architects have followed the artistic thought of Yona Friedman as point of reference for their work. The French, born Hungarian, architect begins to outline his principles of flexible architecture that can be modified by its inhabitants since the 1950s. The utopian proposal of Friedman is the *Ville Spatiale*, an elevated megastructure and made up of several interchangeable layers and cores depending on the needs of its inhabitant, this structure is a real city that he places on really existing cities and that thanks to the lack of direct contact with the ground leaves the surrounding area free.

Unlike the radical architects, Friedman has always been convinced of a possible realization of his vision of an ideal city, an intervention that goes to operate above an existing city, as happens in Pienza, but without altering its old fabric that remains intact. A sort of connection between the new city and the old one, which does not connect horizontally as in the case of Ferrara but vertically. This connection does not maintain a uniformity of style as it happens in the case of the Erculean Addition, Friedman's interventions are adaptable in the same way to any type of city, so the connection becomes volumetric, the search for a global visual harmony of this new city with two souls.



Fotomontaggio di Ville Spatiale a Roma, Yona Friedman, 2017.

6.3 Utopie fantascientifiche

La visione di una città ideale o in maniera più generica di un'utopia abbiamo visto essere di dominio pubblico di diverse discipline oltre all'architettura, essa è l'immagine di un futuro migliore, di una società perfetta su tutti o solo su alcuni punti di vista. Pertanto, i vari casi di "città ideale" analizzati sono solo soggettivi e lo sono stati per un limitato periodo di tempo, ma l'immagine del futuro è stata trasposta anche in un altro sistema di rappresentazione nell'ultimo secolo, quello della cinematografia e soprattutto quella di fantascienza. La maniera in cui gli sceneggiatori immaginano il futuro fantascientifico cercando soluzioni a problemi della città del loro presente, ha molto a che fare con il mondo della progettazione, la fantascienza permette la creazione di un mondo utopico proprio perché è libero dai vincoli tecnologici e fisici della realtà, l'immagine stessa di certi edifici contemporanei risulta "futuribile" all'osservatore medio perché li riconduce agli edifici presenti nei film di fantascienza. Data la natura accattivante e stimolante del cinema gli scenari futuristici solitamente sono atti a rappresentare casi di distopie, la controparte negativa dell'utopia, o nel caso di società positive questo benessere è solo apparente o temporaneo. Come nel caso del pianeta Coruscant, capitale della Repubblica Galattica nella saga cinematografica di Star Wars.

6.3 Sci-fi utopias

The vision of an ideal city or in a more generic way of a utopia we have seen it is in the public domain of different disciplines as well as architecture, it is the image of a better future, a perfect society on all or only on some points of sight. Therefore, the various cases of "ideal cities" analyzed are only subjective and have been for a limited period of time, but the image of the future has also been transposed into another system of representation in the last century, the one of cinematography and especially the one of science fiction. The way in which the writers imagine the sci-fi future looking for solutions to the problems of the city of their present, has much to do with the world of design, science fiction allows the creation of a utopian world precisely because it is free from the technological and physical constraints of the reality, the very image of certain contemporary buildings is "futuristic" to the average observer because it leads us back to the buildings present in science fiction films. Given the captivating and stimulating nature of cinema, futuristic scenarios are usually suitable to represent cases of dystopias, the negative counterpart of utopia, or in the case of positive societies this well-being is only apparent or temporary. As in the case of the planet Coruscant, capital of the Galactic Republic in the Star Wars movies.



Parte del pianeta Coruscant, in Star Wars Episodio III.

In questo caso il pianeta è completamente urbanizzato, un'unica città che si estende su di tutta la superficie con palazzi che raggiungono altezze immaginabili raggiungibili con un traffico aereo urbano. L'utopia sta proprio nella visione troppo positivista della tecnologia che ha consentito la creazione di un impossibile pianeta completamente costruito ed autosufficiente, inoltre non vi sono presenti differenziazioni di stili ed epoche tra i piani alti e quelli bassi degli edifici come se fossero frutto di un'unica progettazione istantanea. Enfaticizzazione pura del caso di Sabbioneta, come se un Vespasiano Gonzaga avesse costruito interamente in un unico ciclo un intero pianeta per un trilione di abitanti circa.

Una visione futuristica più plausibile viene invece data nella Los Angeles del 2019 che fa da scenario al celebre Blade Runner, film del 1982. La città appare come una distopia caotica degradante e multiculturale, la densità di edifici non corrisponde alla densità di una popolazione che ormai sta abbandonando la città, solo le persone appartenenti alle classi sociali inferiori restano a Los Angeles.

In this case the planet is completely urbanized, a single city that extends over the whole surface with buildings that reach imaginable heights accessible only by urban air traffic. The utopia lies in the overly positivistic vision of the technology that allowed the creation of an impossible planet completely built and self-sufficient, besides there are no differences in styles and epochs between the high and low floors of buildings as if they were the result of a unique instant design. Pure emphasis of the Sabbioneta case, as if a Vespasian Gonzaga had entirely built a planet for a trillion inhabitants in a single cycle.

A more plausible futuristic vision is instead given in the Los Angeles of 2019 which is the setting for the famous 1982 movie Blade Runner. The city appears as a chaotic and multicultural dystopia, the density of buildings does not correspond to the density of a population that now is leaving the city, only people belonging to the lower social classes remain in Los Angeles.



Scenario di Blade Runner nella Los Angeles del 2019.

L'incontrollata espansione verticale ed orizzontale ha fatto perdere alla città la propria identità culturale, gli edifici sul piano stradale hanno un'estetica che trae ispirazione dall'eclettismo europeo di fine '800 come indicatore del caos. Sulle facciate sono inoltre presenti impianti tecnologici sovrapposti per far notare un goffo tentativo di adattarsi ai tempi, mentre i nuovi edifici svettano per centinaia di metri in altezza e presentano facciate completamente occupate da schermate pubblicitarie. La distopia di Blade Runner è l'anti-città ideale per eccellenza, una città frutto di una costruzione dilatata nel tempo e priva di una progettazione unica, a differenza di una distopia regolata alla Metropolis, inoltre le situazioni igieniche e l'alto tasso di criminalità la rendono invivibile. Figlie di un altro periodo storico, Sabbioneta e Pienza, se non fossero state abbandonate al loro destino, avrebbero perso la loro immagine ideale ma sarebbero comunque cresciute senza imbattersi in un simile futuro distopico.

The uncontrolled vertical and horizontal expansion has made the city lose its cultural identity, the buildings on the street level have an aesthetic that draws inspiration from the European eclecticism of the late '800 as an indicator of the chaos. On the facades there are also overlapping technological systems to point out a clumsy attempt to adapt to the times, while the new buildings stand for hundreds of meters in height and have facades completely occupied by advertising screens. The dystopia of Blade Runner is the ideal anti-city par excellence, a city that is the result of a building that has expanded over time and has no unique design, unlike a dystopia regulated by the Metropolis, in addition to hygienic situations and the high rate of criminality make it unlivable. Daughters of another historical period, Sabbioneta and Pienza, if they had not been abandoned to their fate, they would have lost their ideal image but would have nevertheless grown up without coming across such a dystopian future.

7 Note conclusive

Alla fine di questo percorso sono giunto alla conclusione che il concetto di “città ideale” non è riconducibile a una precisa definizione ma, al contrario, è strettamente legato alla visione personale, soggettiva, di chi vi si accosta. In questo senso, si potrebbe affermare che le “città ideali” sono realmente esistite soltanto per chi ha creduto in questo concetto. Primi fra tutti i loro creatori per i quali, come abbiamo visto, le nuove città rispondevano all’esigenza di dare forma concreta a un preciso ideale socio-politico.

Proprio per il forte legame con i loro artefici, città come Pienza e Sabbioneta conobbero una vita breve, strettamente legata alla vita dei loro stessi creatori.

Del concetto di “città ideale” si sono appropriati gli studiosi che, nel ricostruire la storia di città come Pienza, Sabbioneta, Acaya, Charleville e Zamość hanno ripercorso gli ideali che portarono alla loro progettazione, hanno precisato il ruolo investito dai loro “creatori”, individuato gli architetti protagonisti, le forze messe in gioco, i rapporti con le preesistenze. Pienza, Sabbioneta, Acaya, Charleville e Zamość continuano ad essere chiamate “città ideali” dagli storici perché giustamente è quello che parzialmente sono state, dico parzialmente perché come abbiamo visto spesso i cittadini furono espropriati o costretti a trasferirsi, e le città nate con e “ideali” finirono di essere tali alla scomparsa dei loro artefici.

Oggi le “città ideali” del passato sono diventate rovine viventi, il lascito di una gloria passata, il ricordo di un’utopia tentata che come tale continuerà a vivere finché ci sarà qualcuno che crede in ciò che un tempo furono. Per citare lo scrittore spagnolo Carlos Ruiz Zafón che scrisse: “continuiamo a vivere nel ricordo di chi ci ama”¹, allo stesso modo non solo gli storici ma qualsiasi amante dell’arte non deve dimenticare l’importanza ideologica ed artistica che queste città hanno avuto.

7 Conclusive notes

At the end of this path I came to the conclusion that the concept of “ideal city” can not be included in a precise definition but, on the contrary, is closely linked to the personal, subjective vision of those who studied it. In this sense, we could say that the “ideal cities” really existed only for those who believed in that concept. First among all their creators for whom, as we have seen, the new cities responded to the need to give a new form to a precise socio-political ideal.

Precisely for the strong bond with their patrons, cities like Pienza and Sabbioneta had a short life, closely linked to the life of their creators.

The scholars have used the concept of “ideal city” and in reconstructing the history of cities such as Pienza, Sabbioneta, Acaya, Charleville and Zamość, retraced the ideals that led to their design, they clarified the role invested by their “creators”, identified the architects protagonists, the forces at stake and the relationships with the pre-existences.

Pienza, Sabbioneta, Acaya, Charleville and Zamość continue to be called “ideal cities” by historians because rightly that is what they were partially, I say partially because as we have often seen citizens were expropriated or forced to relocate, and cities born as “Ideals” ended up being such as at the death of their creators.

Today the “ideal cities” of the past have become living ruins, the legacy of a past glory, the memory of an attempted utopia that as such will continue to live as long as there is someone who believes in what they once were. To quote the Spanish writer Carlos Ruiz Zafón who wrote: “we continue to live in the memory of those who love us”¹, in the same way not only the historians but any art lover must not forget the ideological and artistic importance that these cities have had.

¹ Zafón, C. R. (2004). *L'ombra del vento*. Milano: Mondadori Editore.

¹ Zafón, C. R. (2004). *L'ombra del vento*. Milan: Mondadori Editore.

Solamente la lungimiranza di Ercole d'Este e di Biagio Rossetti, nel caso dell'Addizione Erculea, è riuscita a creare un intervento che è riuscito a consolidarsi nel tempo, e tuttora funziona come parte integrante della città. Le altre città, viste le dimensioni ridotte, sono diventate musei a cielo aperto. In molti hanno profetizzato un destino simile anche per i centri storici italiani, che vedono un progressivo spopolamento contro l'aumento del turismo di massa.

Quale sarà il destino dei nostri centri storici? Il totale abbandono da parte dei suoi abitanti o una saggia serie di interventi volti alla tutela e al rinnovamento?

Only the foresight of Ercole d'Este and Biagio Rossetti, in the case of the Erculea Addition, was able to create an intervention that has managed to consolidate over time, and still functions as an integral part of the city. The other cities, due to their small size, have become open-air museums. Many have also prophesied a similar fate for the Italian historical centers, which see a progressive depopulation against the increase in mass tourism. What will be the fate of our historical centers? The total abandonment of its inhabitants or a wise series of interventions aimed to protect and renew?

8 Bibliografia

- Assman, P. (2017). *Lo spazio ideale fra città e giardino*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 19 - 23.
- Carli, E. (1967). *Pienza: la città di Pio 2*. Roma: Editalia.
- Carpeggiani, P., & Puppi, L. (1989). *Sabbioneta*. Sabbioneta (MN): Tipografia La Sabbionetana.
- (2017). "*Urbem Sablonetam condidit*". In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 81 - 91.
- Cataldi, G. (1978). *Pienza e la sua piazza*. Firenze: Studi e documenti di architettura.
- Ciarcia, S. (2013). *Le città ideali del Rinascimento: contributi per una lettura iconologico-architettonica delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino*. Napoli: Giannini.
- Faldi Guglielmi, C. (1967). *Il Duomo di Pienza*. Bologna: Il Resto del Carlino.
- Ferlisi, G. (2017). *Sabbioneta, città murata*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 93 - 105.
- Finelli, L. (1979). *Pienza tra ideologia e realtà*. Bari: Dedalo Libri.
- (1995). *Il Duca Ercole I e il suo Architetto Biagio Rossetti*. Roma: Kappa.
- Fregna, R., Lugli, L., & Petti, A. (1987). *Le città di utopia*. Bologna: CLUEB.
- Gattamorta, G., & Rivalta, L. (1993). *Le Corbusier, Chandigarh*. Firenze: Alinea Ed.
- Guidoni, E. (1981). *La Città dal medioevo al rinascimento*. Roma: Laterza.
- Isman, F. (2016). *Andare per le città ideali*. Bologna: Il Mulino.
- Kehl, P. (1998). *Ferrara*. In: Fiore, F.P. *Il Quattrocento*. Firenze: Electa. Pp. 242 - 255.
- Krautheimer, R. (1994). *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora rivisitate*. In: Millon H. e Magnano Lampugnani V. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Bompiani. Pp. 233 - 257.
- Kruft, H. (1990). *Le città utopiche*. Roma: Laterza.
- Loi, M. C. (2017). *La città ideale fra realtà e utopia*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 25 - 33.
- Lorenzi, A. (2017). *Il Moderno e il mito della città ideale*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 59 - 67.
- Malacarne, G., & Giovannini, A. (2006). *Sabbioneta, l'anima di un uomo*. Caselle Sommacampagna (VR): Cierre.

- Marchi, A. (2017). *La "prospettiva" dipinta, Urbino, Palazzo Ducale. Fama, storie ed ipotesi intorno alla "città ideale"*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 35 - 47.
- Marcianò, A., & Rossetti, B. (1991). *L'età di Biagio Rossetti*. Ferrara: Gabriele Corbo.
- Mazzoni, S. (1985). *Il teatro di Sabbioneta*. Leo Olschki: Firenze.
- Micara, L. (1979). *Sabbioneta*. Assisi: Carucci.
- Mumford, L. (1961). *The city in history*. Londra: Secker e Warburg.
- Piccolomini, E. S. (1984). *I commentarii*. Milano: Adelphi.
- Pieper, J. (1997). *Pienza*. Stoccarda: Edition A. Menges.
- Sartori, G. (2004). *Sabbioneta: la nuova Roma*. Sabbioneta: Comune di Sabbioneta.
- Tamalio, R. (2017). *Vespasiano Gonzaga Colonna*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 125 - 131.
- Tellini Perina, C. (1993). *Sabbioneta*. Firenze: Electa.
- Togliani, C. (2017). *L'immagine a stampa di Sabbioneta nel contesto geopolitico della Lombardia Spagnola ed Austriaca*. In: Bertelli, P. *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum. Pp 107 - 123.
- Wheatley, P. (1981). *La città come simbolo*. Brescia: Morcelliana.
- Zevi, B. (1960). *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, "la prima città moderna d'Europa"*. Torino: Einaudi.

