

## **Stereotomia, modelli e declinazioni locali dell'arte del costruire in pietra da taglio tra Spagna e Regno di Napoli nel XV secolo<sup>1</sup>**

Tre scale a chiocciola a confronto: Castel Nuovo a Napoli, la Lotja di  
Valenzia e la Capilla de los Vélez a Murcia

**José Calvo López**

**Eliana de Nichilo**

L'ingresso a Napoli di Alfonso I d'Aragona (1443), seguito da maestanze di cultura iberico-fiamminga segna l'apertura di una nuova fase del collegamento artistico tra Spagna ed Italia, ma anche la definitiva evoluzione dallo stile gotico medievale alla nuova cultura architettonica del Rinascimento che pone alla base della propria validità estetica la chiarezza razionale delle proporzioni matematiche.

È ormai storicamente riconosciuto come l'età aragonese a Napoli costituisca una cerniera di strategica importanza tra il Medioevo e l'età moderna: con la presa di possesso del Regno di Napoli da parte dei Trastàmara, nasce la prima vera potenza europea di rilievo internazionale proiettata politicamente e culturalmente verso il sud Italia e più in generale sul Mediterraneo, con riflessi determinanti sul piano artistico ed architettonico.

La decisione di Alfonso il Magnanimo di fare di Napoli la capitale della consociazione aragonese, per meglio contrastare, attraverso il controllo del bacino del

---

<sup>1</sup>Publicato in *Teoria e Pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli*. Ravenna-Bologna: Università di Bologna - Fondazione Flaminia, 2005, p. 517-526. ISBN 88-89900-00-8.

Mediterraneo, l'espansione dell'Impero ottomano, fa assumere al Mezzogiorno d'Italia il ruolo di nucleo propulsore dell'Impero spagnolo [1].

La corte aragonese napoletana è tra le più importanti ed operose sedi di elaborazione e circolazione della nascente cultura umanistica rinascimentale (Venditti, 2003): per la maggiore impresa dell'epoca, il rinnovamento di Castel Nuovo, Alfonso il Magnanimo aveva infatti convocato da Maiorca e da Saragozza il *protomagister* Guglielmo Sagrera e Pere Johan, eredi insigni della tradizione costruttiva e scultorea borgognona, mentre per gli ingaggi scultorei dell'arco d'ingrasso Pietro da Milano, Francesco Laurana, Domenico Gagini ed altri.

Il complesso sistema di relazioni diplomatiche, politiche e familiari che legano alla corte di Napoli la corte papale, gli Sforza, gli Estensi ed i Montefeltro, ha un ruolo determinante nel garantire una certa continuità nella comunicazione artistica al di là dei contrasti politici, e nel favorire la progressiva acquisizione del bagaglio ornamentale ed architettonico classico (Sricchia Santoro 1983).

La ricostruzione di Castel Nuovo può essere a tutti gli effetti considerata un cantiere artistico di altissimo livello: numerose sono le maestranze di diversa nazionalità (Catalani, Veneziani, Toscani, Lombardi, Pugliesi, Fiamminghi e Borgognoni) che lavorano alla trasformazione del preesistente castello angioino (realizzato tra il 1279 e il 1282 dagli architetti francesi Pierre de Chaulnes e Pierre d'Angicourt) in un moderno palazzo-fortezza progettato dal maestro maiorchino Guglielmo Sagreras.

La centralità del Regno di Napoli durante la dominazione aragonese è storicamente riconosciuta, sebbene non si possa dire altrettanto del fertile interscambio di modelli

architettonici e tecniche costruttive tra Spagna e le regioni italiane del Regno di Napoli, spesso sottostimate dalla moderna critica architettonica. Diversi architetti, ingegneri e maestranze spagnole sono impiegate in molti cantieri dell'epoca: l'attività edilizia era concentrata a Napoli, capitale del Regno, anche se si riscontrano numerosi cantieri per la costruzione ex-novo e/o trasformazione di castelli preesistenti sulle coste dell'Adriatico (Puglia), al fine di rafforzare la struttura difensiva del regno contro gli attacchi della pirateria turca nel Mediterraneo (Guidoni Marino 1983) [2].

La ricerca pertanto si propone di approfondire alcuni aspetti del fertile interscambio di conoscenze, modelli architettonici, e tecniche costruttive tra Spagna e le province italiane nel XV secolo, spesso sottostimati dalla critica architettonica.

In queste regioni infatti il potere reale e nobiliare resta indissolubilmente legato alla costruzione di elementi stereotomici in pietra da taglio che progressivamente si allontanano dal lessico e dai metodi costruttivi tardogotici per abbracciare motivi classici rinascimentali, che troveranno applicazione generalizzata con qualche ritardo rispetto ad altri ambiti geografici in quanto sarà necessario adattare i repertori rinascimentali alla costruzione in pietra da taglio di scale, volte ed altri elementi architettonici (in termini di tecniche di lavorazione e modalità di assemblaggio dei singoli conci nel sistema).

Questa trasmigrazione e sperimentazione di modelli nel bacino del Mediterraneo, mette in discussione alcune nozioni generalmente accettate riguardo alla nascita della "stereotomia rinascimentale". I modelli esaminati non derivano dal romanico languedocchiano, come invece suggerisce Pérouse de Montclos (1982, 181-218), bensì

da uno scambio reciproco di esperienze costruttive tra Italia e Spagna, e tra gotico e rinascimento.

### **Il *Caracol de Mallorca* : la fortuna di un modello costruttivo**

In particolare la ricerca verte su di un tipo di scala a chiocciola che deriva direttamente dal modello impiegato da Guglielmo Sagreras nella torre d'angolo della Lonja di Maiorca, e che successivamente darà il nome ad un archetipo della stereotomia spagnola: il *Caracol de Mallorca*.

Questo umile esempio di dimensioni alquanto ridotte, centocinquant'anni dopo assurgerà al valore di archetipo nei due manoscritti più significativi della stereotomia spagnola. Infatti sia Alonso de Vandelvira (1580, pl. 110), nel suo *Libro de trazas de cortés de piedras*, che Ginés Martínez de Aranda (1600, pl. 248), nel suo *Cerramientos y trazas de montea*, assegneranno la denominazione di *Caracol de Mallorca* a questo tipo costruttivo. Come segnala Zaragoza la denominazione deriva sicuramente dalla piccola scala della Llotja maiorchina.

Si tratta di una scala a a chiocciola ad occhio aperto ed intradosso liscio o scanalato realizzata con conci singoli corrispondenti a ciascun gradino.

Nella esposizione dei contenuti essenziali del processo di lavorazione di questa scala, si riscontra una coincidenza tra le descrizioni di Vandelvira e Aranda.

Lo scalpellino deve tracciare un concio che include la pedana e l'appoggio nella tromba della scala, similmente al *Caracol de husillo*, sebbene anziché includere anche l'appoggio centrale che definisce il rocchio del pilone centrale del *Caracol de husillo*, il

gradino si accorcia disponendo un raccordo prima di arrivare all'asse della scala. Al ruotare degli scalini conformemente allo sviluppo della scala, il suddetto raccordo genera un'elica, o più propriamente una coclea (spirale di Archimede), da cui deriva in nome de *vis* assegnato in francese a questa scala, per analogia con i viticci della vite[3].

La scala a chiocciola realizzata da Sagrera a collegamento della Sala dei Baroni con la Cappella palatina di Castel Nuovo a Napoli, aggiunge al modello maiorchino scanalature elicoidali nell'intradosso.

Alcuni anni dopo, il modello ritorna ad essere sperimentato nella penisola iberica: diverse scale riprendono il modello napoletano come ad esempio la scala realizzata nella Llotja di Valenzia di Pere Compte (1483 circa), ed inoltre nella chiesa di El Salvador di Orihuela, che in seguito sarebbe stata trasformata in cattedrale, e nella quale hanno operato lo stesso Compte, e Santiago de Villena.

L'elemento della scala a chiocciola rigata riappare successivamente nella Capilla de los Vélez a Murcia realizzata a Mursia da Pedro Fajardo (1491 circa), o ancora nella cattedrale di Cuenca.

Tralasciando Cuenca per ragioni di spazio, si può affermare che sia Valenzia che Murcia costituiscono aree di fondamentale importanza per la stereotomia spagnola.

La Llotja conclude la brillante tradizione della stereotomia valenziana del XV secolo, mentre nella cattedrale di Murcia si conservano un insieme eccezionale di pezzi di stereotomia classica, alcuni dei quali possono essere annoverati tra le prime sperimentazioni in Europa.

Al contrario in Italia ha maggiore fortuna il modello maiorchino, ed infatti nell'Italia del Centro-Sud si ritrovano almeno altri due esempi realizzati: la scala della Certosa di Padula (di autore ignoto e datata alla seconda metà del XV secolo) a collegamento del complesso della Biblioteca con il choistro centrale; lo stesso modello si ritrova impiegato dal dalmata Luciano Laurana nelle due torri d'ingresso del palazzo ducale di Urbino (1468 circa).

Urbino rappresenta un centro importantissimo di elaborazione e diffusione delle teorie rinascimentali. Luciano Laurana, dopo aver lavorato a partire dal 1451 a Napoli ed in particolare alle torri che incorniciano l'ingresso trionfale di Castel Nuovo, trasferitosi a Urbino nel 1468[4] nell'ideare la facciata ovest del Palazzo ducale, riprende il motivo già sperimentato a Napoli dei torrioni che racchiudono l'arco trionfale, ed inserisce in ciascuna di esse il modello a noi familiare di scala a chiocciola ad "occhio aperto".

Queste tornite scale a chiocciola che ascendono lungo le torri, raccordano i quattro livelli di logge sovrapposte della facciata ovest e consentono l'accesso al torrino. Nel modello realizzato si riscontra una ulteriore variante all'archetipo maiorchino: è infatti omessa la lavorazione, forse giudicata troppo complessa, del cordolo di raccordo centrale ed è aggiunta una ringhiera metallica costituita da bastoni in ferro impiombati in ciascun gradino.

Una variante del tipo costruttivo impiegato dal Laurana ad Urbino, è rappresentata dalla "scala ovata" palladiana, di cui si ritrova un esempio realizzato nella canonica del

complesso monumentale di Santa Maria della Carità a Venezia, progettato dallo stesso Palladio.

A prescindere dalla distribuzione delle odierne Gallerie dell'Accademia, la scala ovata palladiana era stata il cardine distributivo della canonica, ed aveva per secoli collegato mirabilmente l'area presbiteriale e la sagrestia alle celle dei religiosi: Palladio stesso dedica nel ventottesimo capitolo del primo libro un intero passo "alle scale e varie maniere di quelle", ed in particolare alla scala da lui stesso realizzata a Venezia, definendo così un modello che avrà maggiore fortuna dell'archetipo maggiorchino nell'architettura civile e conventuale dei secoli successivi [5].

Una maggiore rispondenza al modello originario si riscontra invece nella scala elicoidale della Certosa di Padula, che con i suoi 38 scalini monolitici, occupa un vano cilindrico a lato dell'antico refettorio prima di entrare nel grande chiostro.

In questo caso infatti i singoli gradini sono raccordati dal cordolo in pietra che genera l'occhio aperto centrale. La scala è coronata da una balaustra in pietra (probabilmente settecentesca) che permette l'affaccio sull'estradosso della scala dalla antisala della Biblioteca. Nell'intradosso ciascun gradino è raccordato al successivo determinando una caratteristica configurazione a ventaglio in cui ogni concio resta chiaramente riconoscibile ed individuabile costruttivamente (De Cunzio 1985; Sacco 1914-30).

## La scala di accesso alla Sala dei Baroni di Castel Nuovo di Napoli

L'architettura partenopea dell'età aragonese si caratterizza per un singolare fenomeno di "coesistenza" di più linguaggi: il programma spiccatamente celebrativo del rinascimento si coniuga a Napoli con influenze fiorentine, durazzesche-catalane, tardogotiche e bizantine della preesistente tradizione locale, dando origine ad una architettura che fa da cornice ad un vasto ciclo figurativo di elementi linguistici rinascimentali (De Fusco 1984).

Il Castello, edificato sotto Carlo I d'Angiò, era stato occupato dal sovrano spagnolo sin dal 1443 sebbene i lavori di ricostruzione iniziarono solo nel 1450 con l'arrivo di Guglielmo Sagreras, cui si deve l'elaborazione del nuovo impianto strutturale di forma trapezoidale, la trasformazione del cortile angioino nella forma di patio spagnolo caratterizzato dalla scala esterna, il grande ambiente interno della Sala dei Baroni, ed il sistema delle cinque grandi torri di fortificazione (dell'Oro, del Beverello, di San Giorgio e le due torri) che incorniciano l'arco trionfale d'ingresso, caratterizzato dalla famosa composizione plastico-architettonica ad opera di un gruppo di artisti italiani capeggiati dal dalmata Francesco Laurana (De Fusco 1984, 194-204), ed infine la galleria ed i cammini di ronda ("rivellini")[6].

Imponete fu nel processo costruttivo l'impiego di pietra locale (piperno e tufo di Napoli, piperno di Pozzuoli, pietra d'Ischia) ma anche di pietra di Santanyì proveniente da Maiorca, la cui plasticità la rendeva particolarmente adatta alla realizzazione di motivi ornamentali, e che venne accuratamente selezionata tra il 1448 e il 1459 dallo stesso

Sagrera per la realizzazione della residenza reale di Castel Nuovo (AA.VV. 1980, II: 463-473; Venditti 2003, 30; Zaragozà 2003, 157).

Gabriel Alomar (1970) ha avanzato l'ipotesi che l'arco di trionfo, nell'ottica di un intervento unitario voluto da Alfonso il Magnanimo, sia stato realizzato sotto la direzione di Sagreras, e che Laurana ed altri artisti non fossero che meri esecutori delle indicazioni impartite dal maiorchino: sicuramente sono attribuibili al Sagrera le articolazioni di superficie e le scanalature delle basi dei torrioni che incorniciano l'arco di trionfo, in quanto riprendono motivi stilistici già impiegati dall'architetto nella Lonja di Maiorca, sebbene non sia stata ancora apportata alcuna significativa documentazione probatoria all'ipotesi di Alomar.

Alcuni dati, più o meno indiretti, sembrano andare in questa direzione: è, infatti, ben noto il passaggio di Antonio Beccatelli ("il Panormita"), secondo cui ad Alfonso il Magnanimo fu inviata una copia di Vitruvio prima dell'inizio dei lavori di ricostruzione del castello, (Panormita 1538; Serra Desfils 2000, 16), la cui concezione risente dell'idea di classicità rinascimentale non tanto in termini di adeguamento ai formalismi linguistici rinascimentali (adozione di elementi decorativi), bensì attraverso l'acquisizione della chiarezza e della razionalità costruttiva propria della classicità (come ad esempio la rivoluzionaria abolizione della chiave di volta e dei capitelli e/o mensole di mediazione tra il muro e la struttura della volta nella Sala dei Baroni tipica delle cupole termali romane di Baia e Tripergole). Questo dato sembra indicare che per Alfonso il Magnanimo e la sua cerchia non sia mai esistita una rottura stilistica tra la volta nervata della Sala dei Baroni e l'arco di trionfo, così come è semplicistico parlare di due fasi

diverse del progetto a causa di un cambio di direzione a metà dell'opera (Alomar 1970, 155-203; De Fusco 1980, 194-204, Venditti 2003, 34).

Infatti molti elementi che percepiamo come contaminazioni gotiche del Rinascimento spagnolo e partenopeo siano invece state percepite come autentiche manifestazioni dell'architettura romana nel XVI secolo (Rosenthal 1958).

Per ritornare alla scala a chiocciola di Castel Nuovo, variante del *Caracol de Mallorca*, si può evidenziare la combinazione di due generi stilistici corrispondenti a differenti procedimenti costruttivi già impiegati precedentemente da Sagreras nella Lonja di Maiorca.

Sagrera, infatti, perfeziona la tecnica costruttiva che gli permette di realizzare il cosiddetto "occhio aperto", ossia il raccordo continuo centrale che, evitando la presenza del montante centrale, permette da un lato il passaggio della luce e dall'altro di aumentare lo spazio utile per la pedata rendendo più confortevole la salita soprattutto trasportando oggetti (pacchi, libri, ecc.).

L'intradosso scanalato sembra derivare dalle colonne tortili o *entorxats* della Lonja, un elemento costruttivo che ha avuto una notevole fortuna nell'architettura del Levante islamico delle decadi successive.

Il manoscritto di stereotomia ad opera di Josep Gelabert (1653), espone la costruzione di questo tipo di colonne: la costruzione del concio si basa su cartoni rigati da collocare su entrambi le facce del tamburo, quindi si uniscono successivamente i vertici con una riga dal lato curvo detta *cercha* e si procede alla lavorazione del concio. In questo modo Gelabert sostituisce un arco di elica con un arco di circonferenza. La

colonna tortile di Maiorca si trasforma in arco tortile dapprima nella cappella del Rosario del convento di Predicadores di Valencia, opera distrutta di Compte di cui ciò che rimane è appunto l'arco succitato, a El Salvador di Orihuela e nel chiostro del monastero di Santa Clara la Real a Murcia (Torres Balbás 1952; Gómez-Ferrer 2003; Zaragoza 2003).

L'operazione appena descritta, sebbene possa apparire strana ai nostri occhi, doveva essere frequentemente adottata nell'arte del taglio della pietra in Spagna nel tardo gotico e nel Rinascimento, in quanto si ritrova descritta dallo stesso Martínez de Aranda nel *Caracol de busillo* (1600, pl. 230).

Al modello maiorchino, Sagreras apporta altre varianti significative: la dimensione della scala a chiocciola impone l'introduzione del parapetto risolto da Sagreras con un parapetto pieno in pietra che si appoggia sulla sequenza dei gradini, e che si riannoda al pianerottolo terminale accanto alla Palatina col traforo in pietra sapientemente disegnato e di abilissima esecuzione; inoltre in luogo del cordolo di raccordo centrale si ritrova un appoggio continuo a zig zag, che riprende il motivo già adottato nello scalone rettilineo del patio, e contemporaneamente meglio risolve l'appoggio del parapetto sui gradini.

### **La scala del torrione della Llotja di Valencia**

Il consiglio municipale di Valencia approva nel 1469 la costruzione di un nuovo sontuosissimo edificio in pietra da taglio da realizzare in sostituzione dell'antica Lonja del Aceite per ospitare i mercanti, probabilmente ad emulazione della Llotja di Maiorca.

Senza dubbio i lavori, diretti da Pere Compte e Joan Ibarra, non hanno inizio prima del 1483, e si concludono nel 1468 dopo la morte di Ibarra.

Successivamente viene annesso al complesso il Consulado del Mar, realizzato sotto la direzione di Compte, che resta a capo dell'opera fino alla sua morte avvenuta nel 1506; i lavori si protrassero fino al 1548 sotto la direzione di Joan Corbera, Jaume Vicent e Domingo Urteaga, sebbene bisognerà attendere la realizzazione del coronamento del torrione di unione tra il Consulado e la Llotja, torrione che sarà completato alla fine del XIX secolo (Benito 1989, 352-356) per la terminazione dell'opera.

L'interesse per questo torrione è rappresentato dalla presenza in esso di una scala molto simile a quella realizzata a Castel Nuovo, ad occhio aperto e intradosso scanalato. La scala infatti consentiva una diretta comunicazione della Lotja con i piani superiori del torrione, un tempo utilizzati come prigione per i commercianti dichiarati in fallimento. Significativa è anche la copertura della scala, una volta ribassata, che nel fregio della Llotja riporta l'iscrizione: "Inclita domus sunt, annis edificata quindecim" (Torres Balbás 1952, 364).

In realtà questo connubio di elementi gotici e classici si afferma al tempo di Alfonso il Magnanimo I, che nel 1437 ordina da Gaeta l'inizio dei lavori per la sua cappella funeraria nel Convento de Predicadores di Valencia.

Si tratta di un'opera eccezionale realizzata da Francesc Baldomar, architetto che segnerà l'architettura valenziana fino alla fine del XV secolo, al punto di dover considerare Pere Compte come suo successore.

I lineamenti più significativi dell'opera corrispondono alla sua copertura con una serie di volte di tracciato tipicamente gotico, una poligonale iscritta in un recinto rettangolare e due costoloni che si risolvono senza impiegare nervature di alcun tipo.

Pertanto la copertura della cappella rimarca modelli gotici, impiegando allo stesso tempo procedimenti costruttivi che si distaccano completamente dalla tradizione tardo-medioevale. Ancor più significativa è la presenza nel complesso di due elementi che possono essere definiti tipicamente classici: la cupola emisferica a copertura della scala di accesso alla copertura, e la volta a schifo che copre l'entrata (Zaragozà 1992; Zaragozà 1997; Zaragozà 2003; López González 2001).

Quindi la cappella funeraria di Alfonso il Magnanimo I presenta una compresenza di elementi formali e procedimenti costruttivi tardo-medievali e classici che in realtà non si discostano molto da quelli impiegati a Castel Nuovo. Successivamente il padre Sala si riferisce alla cappella dicendo che "è fatta all'antica", per indicare come in un certo periodo storico i procedimenti costruttivi dell'antichità fossero strettamente legati ad un gotico nervato. Non è pertanto strano ritrovare qualcosa di simile in altri ambiti geografici sul territorio spagnolo ma anche nelle sue provincie (Regno di Napoli in particolare) durante il XV e XVI secolo.

In realtà l'assimilazione di motivi formali è sempre più rapida rispetto alla messa a punto di nuovi procedimenti costruttivi, in quanto procede attraverso l'emulazione e/o l'imitazione di disegni e stampe, come ad esempio accade nella volta a crociera costolonata disposta in corrispondenza dell'arco di trionfo a Napoli (Zaragozà 1997).

## Le scale della Capilla de los Vélez della cattedrale di Murcia

A partire dal 1491 Juan Chacón, tesoriere di Isabella la Cattolica, edificò una cappella funeraria monumentale nella *girola* della cattedrale di Mursia, di pianta decagonale irregolare, simile ad altre cappelle famliari di sepoltura tipiche del tardo gotico spagnolo (ne sono esempi la cappella del Condestable nella cattedrale di Burgos o quella di don Álvaro de Luna nella cattedrale di Toledo).

Alla morte di Chacón nel 1503 si fece carico dell'opera Pedro Fajardo, che nel 1507 diventa primo marchese de los Vélez; nel 1499 le parti essenziali della cappella, coperta da una spettacolare volta con trentuno chiavi, sono terminate includendo una ricchissima decorazione.

Si accede ai balconi interni della cappella attraverso due scale interconnesse, che presentano una combinazione, a noi familiare, di occhio aperto e intradosso scanalato (Torres Fontes [1958] 1984; Belda 1982).

La paternità della cappella è stata oggetto di numerose polemiche, che solo oggi sono state risolte. González Simancas (1911) ha ipotizzato un possibile intervento di Juan de León, ma diverse argomentazioni contrastano con questa ipotesi. In primo luogo Juan de León fu nominato maestro *mayor* della cattedrale nel 1501, e prima di allora aveva assunto il ruolo di maestro di secondo livello, o "*obrero*", nella fabbrica. Inoltre dopo il 1501 subisce considerevoli disgrazie professionali: impegnato nell'opera di El Salvador di Orihuela, viene sostituito dagli amministratori civili della chiesa con Pere Compte, che informa che "non era fatto bene ciò che era stato fatto per León", accaparrandosi così l'incarico per la conclusione delle opere (Nieto 1984). D'altra parte

si possono notare differenze significative tra il ricchissimo stile tardo gotico della cappella e la costruzione di gran lunga più semplificata della cattedrale, sebbene alcune opere degli ultimi anni del XV secolo sono andate perdute, come gli ultimi tratti della navata e le parti laterali del coro che maggiormente si avvicinano alla ricchezza della cappella. Infine dallo studio dei monogrammi massonici, come sottolineato da Belda e confermato in seguito da Vera, non emergono corrispondenze significative e pertanto si può ipotizzare che le squadre di scalpellini che parteciparono all'opera finanziata dal Consiglio cattedralizio e quelle impegnate nella Capilla de los Vélez, furono diverse.

Come a Napoli e a Valencia, ci troviamo di fronte ad un'opera catalogata come gotica dalla storiografia antica e recente, ma che in realtà presenta lineamenti che la relazionano con l'architettura classica rinascimentale.

In primo luogo Pedro Fajardo si forma con l'umanista milanese Pietro Martire d'Angheria, con il quale intratteneva una nutrita corrispondenza in latino (López de Toro 1953; 1955). Alcuni anni dopo la terminazione della cappella, Fajardo decorò il castello-palazzo di Vélez-Blanco realizzando finestre con decorazione grottesca e fregi di legno che rappresentano le *Fatiche di Ercole* e il *Trionfo di Cesare*, oggi conservate in parte nel Metropolitan Museum di New York ed in parte nel Musée des Arts Decoratifs di Parigi (Raggio 1968; Blanc 1997). Gli ultimi interventi di Fajardo nella Capilla de los Vélez inoltre includono elementi del lessico classico, come la significativa decorazione grottesca rimasta incompiuta della porta della sagrestia.

Nel 1522 il Consiglio della cattedrale offre un posto a Jacopo Torni, pittore e scultore fiorentino, formatosi alla bottega del Ghirlandaio, Pinturicchio e Michelangelo:

per rendere l'offerta più accattivante, gli viene proposto di lavorare allo stesso tempo su "sette o otto busti, tombe e diverse immagini nella cappella del signor marchese de Vélez" (Torres Suárez 1990; Gutiérrez-Cortines 1987).

Questi busti e tombe non verranno realizzate, probabilmente per la caduta in disgrazia del marchese durante la *Guerra de las Comunidades* (Owens 1980; Torres Suárez 1990; Noguera 2000). Il dato risulta di grande interesse perché vincola la cappella a Jacopo Torni, permettendo l'attribuzione a quest'ultimo di un importante gruppo di elementi di stereotomia classica realizzati nella cattedrale e in altre chiese della diocesi di Cartagena tra il 1525 e il 1545.

Concludendo, la scala della Capilla de los Vélez, sembra essere anteriore al nucleo stereotomico di Murcia, e svolge un ruolo importante nella introduzione della costruzione per conci stereotomici nel Rinascimento spagnolo, in opposizione alla tradizione costruttiva di matrice tardo-gotica che procede per costoloni e nervature e che continuerà ad essere sviluppata negli ambienti di Granada e di Siviglia ad opera di Diego de Siloé e Diego de Riaño (Palacios [1990] 2003)[7].

### **Un centro di elaborazione mediterraneo**

È possibile individuare un filo conduttore che parte dalla Llotja de Mallorca, e porta attraverso un complesso percorso che si sviluppa nel Regno di Napoli (e più in generale nel bacino del Mediterraneo) alle opere del primo rinascimento valesiano e soprattutto mursiano.

Contrariamente a quanto accade nell'Italia centrale, centro di elaborazione e diffusione delle teorie rinascimentali, e dove l'impiego di volte in laterizio o in cemento rifinite a stucco rende più semplice e diretta l'applicazione di modelli di matrice classica, in Francia, Spagna o nel Sud Italia (Regno di Napoli) il potere reale e nobiliare resta indissolubilmente legato alla costruzione in pietra da taglio, che necessita di elementi stereotomici realizzati *ad hoc*.

Infatti i nuovi ideali rinascimentali tardano ad affermarsi nel campo della scultura e dell'architettura, arti che richiedono il coinvolgimento di forze sociali e tecniche più vaste e che quindi maggiormente subiscono il condizionamento della tradizione a meno di episodi sporadici: mentre l'imitazione di motivi ornamentali è sicuramente più veloce, in campo architettonico occorrerà attendere l'elaborazione di opportune tecniche costruttive per l'applicazione di un modello classico per archi, volte e cupole rinascimentali in pietra da taglio. In quest'ottica il sapere costruttivo in possesso degli scalpellini del XV secolo è la forza che ritarda e si oppone alla introduzione in Spagna e nel Regno di Napoli del vocabolario italianizzante dell'architettura classica[8]: solo nella seconda metà del cinquecento intorno alla reggia di Fontainebleau, alla corte di Carlo V a Granada e a Bruxelles, ed intorno all'Escorial di Filippo II, si avvia il processo di unificazione della cultura figurativa europea (delle arti della pittura, scultura ed architettura), saldamente legata all'Italia, ai suoi maestri ed alla riflessione critica e tecnico-costruttiva.

In alcuni casi si assiste ad una progressiva evoluzione delle pratiche costruttive tardomedievali dominate dalla tecnica per costoloni che risolve le difficoltà insite nella

lavorazione di conci speciali con l'abbinamento di nervature e di apparecchiature a filari di piccoli elementi. È questo il caso dei sistemi realizzati a Granada, Siviglia o Chambord, a conferma di alcuni giudizi relativi all'origine medievale della stereotomia spagnola rinascimentale che solo apparentemente ignora i metodi costruttivi classici.

Le conclusioni ricavate dall'analisi degli esempi studiati, sebbene riferiti all'elemento della scala a chiocciola, e quindi non estendibili semplicisticamente ad altri tipi costruttivi, indicano come in realtà le questioni siano più complesse.

In primo luogo essi hanno il merito di mettere in crisi l'interpretazione corrente secondo la quale le radici della stereotomia rinascimentale debbano essere ritrovate nel romanico languedocchiano che ignora il gotico, e che si estende unicamente in Spagna e Francia. Infatti l'architettura rinascimentale catalano-partenopea si differenzia dalla scuola francese non tanto per gli aspetti stilistici o costruttivi, quanto per una diversa attitudine al controllo dello spazio e per la rinuncia al verticalismo ed all'analitico controllo delle linee di forza espresse magistralmente dallo schema costruttivo dell'arco rampante (Lavedan 1935, 163-178).

Gli esempi studiati costituiscono esempi di enorme importanza per la stereotomia rinascimentale spagnola, e mettono in evidenza l'esistenza di un fertile scambio di esperienze tra Italia e Spagna e più in generale nel bacino del Mediterraneo, più che di una diretta influenza francese.

La volta della sagrestia della Cattedrale di Mursia è probabilmente la prima volta sferica costruita interamente in conci di pietra sagomati, così come la volta della *recapilla* di Gil Rodríguez de Junterón, da cui deriva la denominazione di un altro archetipo, o,

per citare Pérouse de Montclos (1982), di un'altra *appellations d'origine* della stereotomia spagnola: la *Bóveda de Murcia*, (Vandelvira 1580, pl. 70-71).

In secondo luogo, non si può affermare che esista una singolarità spagnola cui si adattano i repertori decorativi rinascimentali e/o che ci sia unicamente una diretta influenza italiana in Spagna, così come è necessario rivedere un altro importante luogo comune che riguarda il disinteresse italiano per la stereotomia prima di Guarini.

Esistono infatti tutta una serie di esempi realizzati che vanno dalle scale a chiocciola, alle volte in pietra (sferiche, semisferiche, a schifo, ecc.), alle trompe e agli archi obliqui: si pensi alle volte semisferiche della torre di Pisa, agli archi di Antonio da Sangallo nel Palazzo Farnese a Roma, alla scala a chiocciola rampante di Filippo Brunelleschi a Santa Maria Novella a Firenze, o ancora ai diversi schemi di volte realizzate a partire dal XV secolo a Lecce in Puglia.

Questi esempi, più o meno noti, sono frutto a nostro parere di un fervido interscambio di conoscenze, modelli e tecniche costruttive, che supera i confini nazionali ed accomuna in una vaiegata *koinè* mediterranea le diverse esperienze locali dell'arte di costruire in pietra da taglio.

### **Bibliografia:**

Almagro Vidal, Ana. 2003. La presenza della Corona d'Aragona nel Regno de Napoli: l'influenza spagnola nella formazione del linguaggio architettonico. In *Palazzo Novelli a Carinola*, ed., Cesare Cundari, 47-64. Roma: Kappa.

Alomar, Gabriel. 1963-64. Los discípulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Napoles y Sicilia. *Napoli nobilissima*, III: 85-96-125-135.

- Alomar, Gabriel. 1970. *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona: Blume.
- Benito Goerlich, Daniel. 1989. Valencia. Lonja y Consulado del Mar. In *La España Gótica. Valencia y Murcia*, Daniel Benito Goerlich, coord., 352-359. Madrid: Encuentro.
- Blanc, Monique. 1997. Les frises oubliées de Vélez Blanco. *Revue de l'Art*, 116: 9-16.
- Causa, Raffaello. 1973. Sagrera, Fouquet, Laurana e l'Arco di Castelnuovo. In *Atti del Congresso di storia della corona d'Aragona*. Napoli: Pubbligraf.
- De Cunzo, Mario; V. de Martini. 1990. *La Certosa di Padula*. Firenze : Centro Di
- De Fusco, Renato. 1984. *L'architettura del Quattrocento*. Torino: UTET
- De Hollanda, F., 1548. *De pintura antigua*. (Trad. it., *Dialoghi romani con Michelangelo*. Milano, 1964).
- De Seta, Cesare. 1973. *Storia della città di Napoli dalle origini al '700*. Bari: Laterza.
- Di Battista, Rosanna. 1998-1999. La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli. *Annali di Architettura*, 10-11: 7-21.
- Filangieri, Riccardo. 1934. *Castel Nuovo: reggia angioina ed aragonese di Napoli*. Napoli: EPSA Editrice Politecnica.
- Filangieri, Riccardo. 1939. *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, Napoli: Industrie tip. editoriali assimilate.
- Gelabert, Joseph. 1653. *De l'art de picapedrer*. (Ripr. facs., Palma: Diputación, 1977).
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2003. La capilla del Sagrario en el convento de Santo Domingo de Valencia. In *Una arquitectura gótica mediterránea*, Eduard Mira y Arturo Zaragoza Catalán, com., II:193-197. Valencia: Generalitat.
- Guidoni Marino, A., 1983. *L'architetto e la fortezza*. In *Storia dell'Arte italiana*, Parte III, Vol. V: Momenti di Architettura, 49-96. Torino: Einaudi.
- Lavedan, Pierre. 1935. *L'architecture gothique civile en Catalogne*. Parigi: Hérisssey.
- López de Toro, José. 1953. *Documentos inéditos para la Historia de España. Tomo IX. Epistolario de Pedro Mártir de Anglería*. Madrid.

- López de Toro, José. 1955. *Documentos inéditos para la Historia de España. Tomo X. Epistolario de Pedro Mártir de Anglería*. Madrid.
- López González, Concha. 2001. De la [geometría] a la estereotomía (y viceversa). El caso de la Capilla Real del Convento de Predicadores. Valencia. *Revista de Expresión Gráfica en la Edificación (EGE)*, 2: 52-63.
- Martínez de Aranda, Ginés. c. 1600. *Cerramientos y trazas de montea*. (Ripr. facs. Madrid: Servicio Histórico del Ejército - CEHOPU, 1986).
- Nieto Fernández, Agustín. 1984. *Orihuela en sus documentos*. Murcia: Instituto Teológico.
- Noguera Celdrán, José Miguel. 2000. 'Arqueología de la reutilización'. Un frustrado reemplazo anticuario: el sarcófago romano de la capilla fúnebre renacentista de Don Gil Rodríguez de Junterón en la catedral de Cartagena, en Murcia. In *Historia y Humanismo. Homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*. Murcia: Universidad.
- Owens, John B. 1980. *Rebelión, monarquía y oligarquía murciana en la época de Carlos V*. Murcia: Universidad.
- Palacios Gonzalo, José Carlos. 1990. *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Palladio, Andrea. 1570. *I quattro libri dell'architettura*. Venezia: Dominico de' Franceschi. (Ripr. facs., Milano: Ulrico Hoepli, 1980).
- Pane, Roberto. 1961. Note su Guillermo Sagrera architetto. *Napoli nobilissima*, 1-4: 151-162.
- Pane, Roberto. 1975. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Panormita. 1538. *Antonii Panormitae De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum libri quatuor: Commentarium in eosdem Aeneae Syluij, quo capitatim cum Alphonsinis contendit. Adiecta sunt singulis libri scholia per D. Iacobum Spiegelium Basileae ...* Basileae: per Ioannem Heruagium et Ioan Erasmium Frobenium.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1982. *L'Architecture a la française*. Parigi: Picard.
- Raggio, Olga. 1968. El patio de Vélez-Blanco, un monumento señero del Renacimiento. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXVI: 231-261.

- Rosenthal, Earl E. 1958. The image of Roman Architecture in Renaissance Spain. *Gazette des Beaux-Arts*, LII: 329-346.
- Rotondi, Pasquale. 1948. *Guida del palazzo ducale di Urbino e della Galleria Nazionale delle Marche: Con un'Appendice sugli altri monumenti della Città*. Urbino: Istituto d'arte per la Decorazione del Libro.
- Sacco, Antonio. 1914-1930. *La certosa di Padula / disegnata, descritta e narrata su documenti inediti dal prof. Antonio Sacco, con speciale riguardo alla topografia, alla storia e all'arte della contrada*. Roma: Tipografia dell'Unione editrice.
- Serra Desfils, Amadeo. 2000. É cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo. *Annali di Architettura*, 12: 7-16.
- Sricchia Santoro, Fiorella, 1983. *Arte italiana ed arte straniera*. In *Storia dell'Arte italiana*, Parte I, Vol. III: L'Esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità, 95-109. Torino: Einaudi.
- Tafuri, Manfredo. 1972. *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Laterza.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1952. *Arquitectura Gótica*. Madrid: Plus Ultra.
- Torres Fontes, Juan. 1984. *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*. Murcia: Academia Alfonso X.
- Vandelvira, Alonso de. c. 1580. *Libro de Traças de cortes de Piedras*. (Ripr. facs., *Tratado de arquitectura*, Albacete: Caja Provincial de Ahorros, 1977).
- Venditti, Arnaldo. 1969. Urbanistica e architettura nella Napoli angioina. In *Storia di Napoli*, III: 667-888. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Venditti, Arnaldo. 1973. *Catalani e toscani a Napoli e nell'entroterra campano*. Napoli: Ferraro.
- Venditti, Arnaldo. 2003. Architettura catalana a Napoli e in Campania in età aragonese. In *Palazzo Novelli a Carinola*, ed., Cesare Cundari, 27-45. Roma: Kappa.
- Venturi, Adolfo, 1923, *Storia dell'arte italiana. VIII. L'architettura del quattrocento* Parte I: Milano: Ulrico Hoepli.
- Zaragozá Catalán, Arturo. 1992. El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la esterotomía

moderna. In *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, 97-105. Valencia: Generalitat Valenciana.

Zaragozá Catalán, Arturo. 1997. La Capilla Real del antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia. In *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*, I:14-59. Valencia: Conselleria de Cultura.

Zaragozá Catalán, Arturo. 2003. Arquitecturas del gótico mediterráneo. In *Una arquitectura gótica mediterránea*, eds., Eduard Mira y Arturo Zaragozá Catalán, I: 105-191. Valencia: Generalitat.

## Note

[1] Gli studi di riferimento sulla produzione artistica ed architettonica del rinascimento nell'Italia meridionale sono alquanto scarsi, soprattutto a causa della frammentarietà e confusione delle fonti documentarie relative all'età di Alfonso I, a seguito dell'avvicinarsi di guerre, rivolte, incendi (basti pensare all'incendio del 1943 dell'Archivio di Stato). Napoli, epicentro della consociazione statale aragonese, annoverava archivi che si riferivano all'intero impero ed ai suoi interessi internazionali, archivi che sono stati successivamente smembrati ed in parte rinviati in Spagna con la rinnovata divisione della Corona. Gli studi relativi alla complessa età di transizione che caratterizza il periodo del Vicereame spagnolo riguardano principalmente l'imponente lavoro di riorganizzazione urbanistica della città di Napoli: tra gli studi più significativi sui monumenti dell'Italia meridionale nel quattrocento si segnalano quelli di Roberto Pane (1975) e di Cesare de Seta (1973).

[2] Numerosi e significativi sono gli aggiornamenti, sovvenzionati dalla corona di Spagna, delle fortezze nelle zone centro-meridionali della penisola italiana protagonista dei conflitti nel Mediterraneo. Il lavoro di fortificazione per realizzare una efficiente difesa *contra turcos* si appoggia direttamente soprattutto in Puglia sul preesistente sistema di torri costiere di avvistamento dello scacchiere federiciano di due secoli prima (Guidoni Marino 1983).

[3] Il tipo costruttivo denominato *caracol de husillo* inizia ad essere largamente impiegato a partire dal XIII secolo e costituisce, in termini di tecniche di lavorazione e metodi costruttivi l'antecedente storico del *caracol de mallorca*. Già al tempo della conquista normanna cominciano a giungere nell'Italia meridionale (Sicilia, Napoli e Mezzogiorno continentale) le influenze francesi e spagnole che eserciteranno nei secoli

successivi influssi sempre più determinanti sulla cultura architettonica locale: le scale a chiocciola delle torri angolari di numerosi castelli costruiti in epoca sveva, angioina e aragonese sono esempi eccellenti di prefabbricazione gotica, in quanto il concio speciale del gradino (inclusa la porzione che si incastra nella muratura perimetrale) si ripete per l'intero sviluppo della rampa. Si possono annoverare come esempi illustri del Sud Italia le scale di Castel del Monte (Andria - Puglia), di epoca federiciana, del Castello Maniace di Siracusa ed ancora alla Giudecca di Trapani (Sicilia).

[4] Una sintetica biografia di Luciano Laurana si ritrova in Venturi (1923, 669-704).

[5] L'associazione qui avanzata dei due tipi costruttivi (quello del Laurana su pianta circolare, e quello di Palladio su pianta ovale), non è supportata da alcun riferimento del Palladio all'antecedente urbinata. Andrea Palladio, incaricato fra il 1561 ed il 1563 dei lavori di rifacimento del complesso pubblica il progetto nel proprio trattato, *I quattro libri d'architettura*, (A. Palladio. Venezia, 1570. II, p. 30-31), aggiungendo un'ampia descrizione del modello di "scala ovata": "... *Le ovate...sono molto gratiose e belle da vedere: perché tutte le finestre, e porte vengono per testa dell'ovato, & in mezo, e sono assai commode. Io ne ho fatto una vacua nel mezo del Monasterio della Carità in Venetia: la quale riesce mirabilmente*" (Palladio, 1570, f. 61).

[6] Guglielmo Sagrera era un architetto e scultore di chiara fama, formatosi nella Francia meridionale e nella Borgogna prima di realizzare le sue principali opere nella nativa Palma di Maiorca. Il suo arrivo a Napoli è datato al 1449, seguito dal figlio Giacomo, dal cugino Giovanni Sagreras e da altri importanti architetti catalani a loro associati cui spetterà il compito di terminare, dopo la morte del *protomagister* nel 1454, i lavori da lui diretti. (Alomar 1970, 155-203).

[7] Diego de Siloé, Bartolomé Ordoñez, Alonso Berruguete, figlio di Pedro che aveva lavorato allo studiolo di Urbino, e Pedro Machuca fanno parte della generazione di castigliani che si forma nei grandi lavori di Roma e Firenze, e che lo stesso Michelangelo escludeva dal rango dei forestieri incapaci di impadronirsi completamente della "maniera italiana" (De Hollanda. 1548).

[8] In quest'ottica sarebbero da approfondire ed aggiornare le ipotesi relative alla resistenza dell'architettura meridionale agli influssi rinascimentali ed in particolare le tesi di De Fusco (1984, 147-161) e di Tafuri (1972, 105-106).



Figura 1. Scala di accesso alla  
Sala dei Baroni di Castel Nuovo.  
Napoli



Figura 2. Scala a chioccola  
nella Capilla de los Vélez  
della cattedrale di Murcia