O retábulo Montefeltro como modelo arquitetônico na obra de Baccio Pontelli

The Montefeltro Altarpiece as an architectonic model in the works of Baccio Pontelli

Patricia Dalcanale Meneses[*]
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O presente artigo analisa o impacto da arquitetura pintada na obra de Piero della Francesca, em particular do edifício imaginário do Retábulo Montefeltro, sobre o arquiteto fiorentino Baccio Pontelli (1449-1494?). Ecos da estrutura perspectiva e arquitetônica da obra de Piero aparece seja em obras de marchetaria, como no caso do *studiolo* do Palácio Ducal de Urbino, bem como em edifícios concretos, em particular na Igreja de Santa Maria Nuova em Orciano di Pesaro.

Palavras-chave: Piero della Francesca; Baccio Pontelli, Arquitetura.

Abstract

This article analyses the impact of the painted architecture in the works of Piero della Francesca, particularly the imaginary building in the Montefeltro Altarpiece, on Florentine architect Baccio Pontelli (1449-1494?). Echoes of the perspective and architectural structural of Piero's masterpiece are present in works of wood inlay, or *intarsia*, such as the *studiolo* of the Ducal Palace in Urbino, as well as real buildings, mainly at the church of Santa Maria Nuova in Orciano di Pesaro.

Keywords: Piero dela Francesca; Baccio Pontelli, Architecture.

- **Enviado em: 11/05/2015**
- **Aprovado em: 19/08/2015**

[*] Obteve, no Brasil, a graduação em História (2002) e o mestrado em História da Arte (2005), ambos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e, no exterior, o doutorado em História das Artes Visuais pela Università degli Studi di Pisa (2009). Possui pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Tem experiência na área de História da Arte e da Arquitetura, e possui artigos publicados em revistas especializadas tanto no Brasil como no exterior. É professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

O arquiteto florentino Baccio Pontelli (1449-1494?) é uma figura um tanto esquecida pela historiografia, mas teve um valor fundamental no período de transição da arquitetura do Renascimento em Roma, entre o fim do século XV e início do XVI. C. Frommel chega a afirmar que ele merece um lugar "ao lado de Giuliano da Sangallo, de Francesco di Giorgio e do Bramante dos anos milaneses, entre os pioneiros que [...] criaram as condições para o nascimento de uma linguagem classicizante na Roma quinhentista".[1] Apesar de passar por um período de reavaliação, [2] Baccio ainda é uma figura pouco estudada, o que torna difícil a definição de um estilo e, consequentemente, a delimitação de um *corpus* de suas obras.

Apesar de sua origem florentina, Pontelli se consolidou como arquiteto em Urbino, na corte de Federico da Montefeltro, para só depois se estabelecer em Roma. Dessa forma, o arquiteto não teve um contato direto com os modelos clássicos da antiguidade antes de trabalhar em Roma. Suas primeiras obras não apresentam citações diretas de tais modelos. [3] Os seus projetos fazem sim referência ao antigo, mas quase sempre filtrado através da obra de outros artistas, como Francesco di Giorgio e Piero Della Francesca, artistas que circulavam na corte urbinate, cuja experiência com as ruínas de Roma era bem anterior.

A minha proposta, neste artigo, é tentar compreender em que medida a obra de Piero Della Francesca pode funcionar como uma "guia da cultura arquitetônica", [4] como sugere Roberto Gargiani, na formação e utilização de um vocabulário do antigo, através da relação do arquiteto relação com uma obra, em particular: o Retábulo Montefeltro.

Pontelli dificilmente teve oportunidade de conhecer a cidade eterna antes de 1480. Os seus contatos com objetos e edifícios antigos, até a sua chegada a Urbino, em 1478, foram provavelmente muito limitados. Na sua Florença natal, causaram-lhe impressão as soluções classicizantes de Brunelleschi e Michelozzo, mas ali não se viam grandes monumentos antigos, como em Roma. Isto não significa, obviamente, que o contato com objetos antigos fosse

1 Cf. FROMMEL, C. "Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di Sant'Aurea a Ostia", in *Architettura e commitenza da Alberti a Bramante*, Florença: Olschki, 2006, pp. 367-393, p. 393.

2 Principalmente por Frommel. Vide, por exemplo, *Architettura e commitenza da Alberti a Bramante*, Florença: Olschki, 2006; e "Roma" in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano, 1998, pp. 374-433. F. Benzi popularizou o nome do arquiteto e destacou sua importância em BENZI, F. *Sisto IV renovator urbis: architettura a Roma 1471 – 1484*, Roma, 1990. Em tempos mais recentes, BENELLI, "F. Baccio Pontelli, Giovanni della Rovere, il convento e la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia", in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1998-9, n. 31, pp. 13-26; ID, "La storia della costruzione del convento e della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, da Baccio Pontelli a Gerolamo Genga", in *Annali di architettura,* 2002, , n. 14, pp. 93-107; ID. "Il cortile d'onore del castello Brancaleoni di Piobbico: storia, stile e un tentativo di attribuzione", in *Bollettino d'arte*, 2007, ser. 6, n. 92, pp. 75-96.

3 Cf. MORRESI, M. "Baccio Pontelli tra romano e romanico: la chiesa di S. Maria Nuova a Orciano di Pesaro, il belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria", in *Architettura*, 1991/1996(1996), p. 99-151, p. 122.

4 Cf. GARGIANI, R. *Princìpi e costruzioni nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma/Bari: Laterza, 2003, p. 333.

inexistente. Seja em Florença como em Pisa, onde trabalhou por um bom tempo, Pontelli pôde ver diversos sarcófagos romanos reempregados nas igrejas medievais, como este (figura 1), atualmente conservado no Camposanto, mas que na época se encontrava na Abadia de San Zeno, sempre em Pisa. Já para as grandes soluções da arquitetura clássica, ele teve de deixar a sua cidade natal para ter um contato mais direto com os monumentos antigos em Roma. Antes disso, contudo, ele se viu diante do Palácio Ducal de Urbino e das obras de Piero Della Francesca.

Em Urbino, o interesse pela cultura antiga é claramente perceptível pelo menos desde 1435, quando Ciriaco d'Ancona visita a cidade para transcrever duas inscrições romanas conservadas na catedral. Com o tempo, são criadas algumas importantes coleções locais de epigrafia e mármores antigos, e há razões para crer que o Palácio abrigava um notável acervo. No momento da chegada de Baccio, a cidade estava no auge da sua efervescência cultural. Ele teve, depois, oportunidade de circular pela região das Marche e da costa adriática, trabalhando em várias localidades. Foi quando provavelmente conheceu Fano, Rimini, Ancona, cidades que tinham (e têm) grandes monumentos romanos.

Não é fácil estabelecer com quais obras de Piero Della Francesca Pontelli teve contato. Não é possível saber com certeza se ele alguma vez viu o ciclo aretino ou se esteve em Sansepolcro, mas é muito provável que ele tenha conhecido quase todas as obras de Piero espalhadas nas Marche e na região adriática, por onde circulou longamente. É certo que viu as obras conservadas em Urbino, como o chamado *Retábulo Montefeltro*, a *Flagelação* e o duplo retrato dos Duques. Teve provavelmente contato também com a *Madonna de Senigallia*, pois, mesmo que não tenhamos certeza do seu lugar de origem, Baccio trabalhou para os dois possíveis comitentes da pintura, isto é, Federico da Montefeltro e Giovanni Della Rovere. Para este último ele construiu a igreja de Santa Maria delle Grazie, em Senigallia, que acabou por acolher a obra. Mais tarde, seguramente viu as obras romanas de Piero, quando se transferiu para trabalhar para Giuliano Della Rovere.

É sabido que Pontelli teve um primeiro contato com a prática da arquitetura já em Florença, nos anos de 1470, durante o seu período de colaboração com Francesco di Giovanni, dito Francione. Em um documento referente à jamais construída capela de Filippo de' Medici, no Camposanto de Pisa, o nome de Pontelli é citado junto àquele de Francesco di Giovanni, o que pode indicar que ele possivelmente estivesse envolvido não nas vestes de mestre de talha – era esta a sua formação original – mas como construtor. [5] Na detalhada descrição do futuro

[5] Cf. SUPINO, I. B. "I maestri di intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa", in *Archivio Storico dell'Arte*, 1893, anno VI, fasc. III, pp. 5-36, p. 14.

edifício, é mencionado somente um coro para a nova capela, com relação a trabalhos em marchetaria. O autor do documento, no entanto, afirma que Francione e Baccio deveriam receber "*fiorini millequattrocento larghi e lire cento*" pelas fundações da capela. O contrato, então, foi estabelecido com ambos igualmente, o que sugere que Pontelli tinha uma experiência prévia em arquitetura. A este período fazem referência os modelos florentinos e, em particular, brunelleschianos na sua obra.

O período decisivo de sua formação, todavia, foi a experiência no canteiro de obras do palácio de Urbino. Ali ele teve aquele que creio ter sido o seu primeiro contato duradouro com a cultura antiga, com Vitrúvio, que naqueles anos Francesco di Giorgio estava começando a ler e traduzir parcialmente, e com os interesses matemáticos da corte dos Montefeltro, amadurecendo o conhecimento prévio em matéria de arquitetura. No canteiro do palácio ducal provavelmente teve as primeiras experiências autônomas – ainda que, hoje, seja impossível identificar as suas intervenções no edifício.

E, falando de Baccio em Urbino, não é possível não falar também de Francesco de Giorgio Martini, que teve um papel muito importante na sua formação. As obras de Pontelli devem muito ao mestre, seja no estilo, seja na sua estrutura material, não raro baseadas em modelos formulados por Martini, como veremos. [6]

Francesco di Giorgio tem muitos pontos em comum com Baccio Pontelli: ambos parecem ser muitos pragmáticos, com suas ideias sobre arquitetura baseadas pela experiência do canteiro de obras e de algum esporádico contato com a cultura literária e humanística. O senês, entretanto, buscou sempre melhorar seu conhecimento da disciplina arquitetônica, refinando certos conceitos no tempo. Como qualquer arquiteto, estava atento à decoração dos edifícios, mas os seus tratados demonstram um interesse particular na conformação, isto é, na disposição dos espaços, desenvolvendo os seus projetos do interno em direção ao externo, como bem notou Francesco Paolo Fiore. [7] Observando os seus desenhos, as representações de elevações, nas quais são consideradas também as ordens arquitetônicas, são claramente em menor número do que as plantas baixas. São, finalmente, muito poucas as ilustrações dedicadas aos particulares decorativos. O modo como utilizava o vocabulário antigo era sintético ao extremo, jamais usando elementos arquitetônicos e decorativos sem uma razão

6 Cf. BENELLI, F. "Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi", in FIORE, F. P. (org.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro. Atti del convegno*, Florença: Olschki, 2004, pp. 517-555.

7 Cf. FIORE, F. P. "Principi architettonici di Francesco di Giorgio", in FIORE, F. P. (org.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*. Atti del convegno, Florença: Olschki, 2004, pp. 369-398, p. 382 e sgg.

específica. [8] O senês tentava filtrar os modelos da antiguidade a fim de criar uma linguagem muito pessoal.

Baccio, ao contrário, parece ter se contentado do conhecimento adquirido, considerando os elementos decorativos e estruturais, seja antigos ou coevos, como um repertório para ser misturado e combinado a seu bel prazer, sem se preocupar demais com a coerência das ordens. [9] Neste sentido, Pontelli se aproxima de Piero que, como pintor, mirava mais a fantasia do que a coerência arquitetônica.

Não se pode esquecer que Baccio é um artista que teve na base da sua formação a atividade de entalhador, com a atenção direcionada, consequentemente, ao aparato decorativo. No único seu documento autógrafo conhecido, uma carta a Lorenzo o magnífico, escrita do canteiro de Urbino em 1481, é bem notável este comportamento. Foi-lhe pedida uma planta do Palácio ducal que estava sendo construído, um verdadeiro relevo arquitetônico, mas na carta ele se permite dar opinião somente sobre os ornamentos do edifício, além de assinar como entalhador.[10]

As suas obras apresentam, então, uma maior variedade de ornamentos, como se vê a partir do uso de diversos tipos de capitéis, enquanto Francesco se limita a poucos tipos como o composto com o colarinho canelado. A esta diversidade, no entanto, soma-se um estilo muito enxuto, que privilegia a clareza geométrica e proporcional. Tanto é que os edifícios projetados por ele têm não raro um senso decorativo destacado da ordem arquitetônica. É claro que a questão das ordens, ainda era muito confusa no *Quattrocento*, mas a habilidade de Baccio de manejar o vocabulário dos ornamentos antigos era, às vezes, menos coesa que aquela de seus contemporâneos.

A reação dos dois artistas diante das pinturas de Piero dela Francesca foi, então, muito diferente. Tomemos foco deste estudo o retábulo Montefeltro (figura 2), o qual se tem certeza que foi visto pelo arquiteto e que parece ter causado uma grande impressão.

O retábulo foi encomendado pelo duque de Urbino em uma data ainda não precisada pelos estudiosos, mas a maior parte da crítica tende a datá-lo entre 1472 e 1474. A obra mais tarde foi colocada no altar da basílica de San Bernardino, em Urbino, projetada por Francesco di Giorgio Martini para ser o templo funerário da família Montefeltro. A pintura, portanto, já estava provavelmente terminada quando Baccio e Francesco de Giorgio chegaram a Urbino, o primeiro em 1478 e o segundo entre 1475 e 1476.

---

8 Cf. TAFURI, M. "Le chiese di Francesco di Giorgio", in F. P. Fiore. (a cura di), *Francesco di Giorgio Architetto*, Milão: Electa,1994, pp. 9-6., pp. 11-12.

9 Cf. BENELLI, F. "Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio…", *op. cit.,* p. 537.

10 Archivio di Stato di Firenze, archivio Mediceo, famiglia private, lettere, filza 38.

Nesta obra, para a composição do cenário, Piero escolhe uma tipologia da antiguidade, isto é, a basílica romana com nichos e coberta por abóbadas. [11] Ele cria um ambiente fantástico e muito sofisticado, digno de acolher a corte celeste. Francesco observou atentamente esta obra, como se deduz a partir do coro da Catedral de Urbino onde, originalmente, a abside em nicho precedida por um espaço retangular representada no retábulo Montefeltro se torna realidade, mas completamente privada de elementos decorativos. [12]

Baccio, ao contrário, deu particular atenção também aos detalhes decorativos: isto é demonstrado por um painel do *studiolo* do duque em Urbino (figura 3), que representa a alegoria da esperança.

Aqui é necessário fazer algumas considerações sobre a tão debatida autoria dos painéis do escritório de Federico da Montefeltro. Já na metade do século XX, Pasquale Rotondi havia notado como as figuras do *studiolo* de Urbino recordavam as virtudes teologais em marchetaria da catedral de Pisa, obra comprovadamente de Baccio Pontelli.[13] A crítica, em geral, não prestou muita atenção a essa indicação, preferindo atribuir a decoração a uma figura mais conhecida e familiar, Giuliano da Maiano.

Somente Fabio Benzi em dois artigos, de 2002 e 2004, propunha uma obra coletiva, com a participação de Francesco di Giovanni, chamado Francione, mestre de vários entalhadores do período, inclusive dos Pontelli e dos Maiano.[14] O obstáculo principal para a aceitação de Pontelli como autor estaria no fato de que ele estivesse trabalhando em Pisa na época da produção dos painéis, entre 1475-6. É sabido, porém, que o trabalho de marchetaria não foi realizado em Urbino, mas simplesmente enviado e montado ali, uma vez pronto.

Um extensivo estudo publicado por ocasião da restauração do *studiolo* de Gubbio, pelo Metropolitan Museum, comprovou, todavia, a participação de Pontelli.[15] Através de uma análise muito aprofundada dos materiais e de seu uso, viu-se que as técnicas das marchetarias dos dois *studioli* são muito diferentes. Dessa forma, a atribuição tradicional das duas obras aos irmãos da Maiano não poderia ser exata. Através da comparação com outros exemplos de

11 Sobre a transposição da tipologia da basílica ao cristianismoo vide R. Krautheimer, *The early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth, 1965, 2 parte.

12 Cf. BURNS, H. "Restaurator delle ruyne antiche": traduzione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio", in F. P. Fiore. (a cura di), *Francesco di Giorgio Architetto*, Milão: Electa, 1994, pp. 151-184, p. 167.

13 CF. ROTONDI, P. *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino: Istituto Statale d'Arte, 1950, 2 vols., vol. 1, p. 464.

14 BENZI F. "Baccio Pontelli, Francione e lo studiolo ligneo del Duca di Montefeltro a Urbino", in *Storia dell'Arte*, 2002, n. 102, pp. 7-21; id. "Lo studiolo ligneo del Duca di Montefeltro A Urbino: una collaborazione tra le botteghe lignarie di Baccio Pontelli e Francione", in S. Colonna (org.). *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*. Roma: La Sapienza, 2004, pp. 399-410.

15 Cf. RAGGIO, O., e WILMERING, A., "The Liberal Arts From the Ducal Palace at Gubbio", *The Metropolitam Museum of Art Bulletin*, vol. LIII, 4, 1996, pp. 5-56; Id., *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*, New Haven: Yale University Press, 2000, 2 voll.

marchetaria contemporânea, como a Sagrestia delle Messe, em Santa Maria del Fiore, de Antonio Manetti e Giuliano da Maiano, concluiu-se que Baccio e seu irmão Piero Pontelli, seriam os principais responsáveis pela decoração em Urbino.

No *studiolo*, vemos ao longo dos painéis que forram as paredes vários objetos e elementos relacionados à atividade intelectual, como livros, partituras, instrumentos matemáticos e musicais espalhados, enquanto armas e couraças aparecem em repouso ou guardadas, simbolizando a pausa da vida ativa, naquele ambiente, em favor da contemplação. O próprio duque é representado, vestido como um humanista, enquanto entra no cômodo através de uma porta cortinada. Além disso, estão presentes personificações das três das virtudes teologais – esperança, fé e caridade – que aludem às qualidades cristãs do comitente. Todas aparecem colocadas em nichos diversamente decorados.

A alegoria da esperança, em particular, surge diante de um cenário que reproduz fielmente, ainda que com algumas simplificações, a abside atrás ao fundo do retábulo Montefeltro (figura 4). Chama a atenção a semi-cúpula em forma de concha, com o uso não de um motivo estriado abstrato, mas com a representação de uma verdadeira concha, muito comum nos sarcófagos do cristianismo primitivo. Este era um motivo seguramente disponível em Florença através de alguns exemplos antigos. Na primeira metade do *Quattrocento* este elemento foi utilizado por Donatello e Michelozzo no monumento fúnebre do anti-papa João XXIII, para acolher as estátuas das virtudes teologais. O arquiteto sem dúvida conheceu esta obra na sua juventude. O ponto interessante é que, quando Baccio teve de representar as virtudes teologais no coro da Catedral de Pisa pouco tempo antes, este motivo do nicho não foi nem considerado. As alegorias estão representadas sentadas em bancos discretamente decorados, sobre um fundo vazio (figura 5).

Em Urbino, porém, algo mudou. O interesse pela arquitetura foi despertado e o espaço pintado por Piero o faz talvez recordar os modelos conhecidos em Florença anos antes, mas com uma característica diferente, fantasiosa. Não somente a concha é uma cópia da pintura, o é também a divisão do fundo do nicho com painéis retangulares, que no retábulo representam mármores luxuosos. Este material é sugerido na marchetaria, através de uma sutil policromia. Além disso, o entablamento que separa a parede da cúpula é quase idêntica àquela imaginada por Piero.

Este motivo do nicho é também utilizado por Giovanni Santi em uma série de seis obras representando os apóstolos São Tiago, São Judas Tadeu, São Felipe, São João evangelista, São Matheus e São Paulo. Estas pinturas decoravam originalmente a catedral de

Urbino. Também aqui temos uma reprodução fiel da abside do Retábulo Montefeltro, o que nos mostra a grande fortuna da obra de Piero dela Francesca na corte ducal.

Mas a influência do retábulo não se limitou à decoração de nichos. Pontelli recuperou a estrutura absidal representada neste quadro mais adiante na sua carreira. Possivelmente este resgate está relacionado ao uso que dele fez Francesco di Giorgio na Catedral de Urbino, mencionado acima. É inegável o débito de Pontelli para com o arquiteto senês.

Baccio, como demonstrou claramente Francesco Benelli, tinha o costume de usar as mesmas proporções e até mesmo as mesmas medidas, quando possível, de estruturas já existentes e conhecidas para seus projetos. É um exercício muito útil, com efeito, sobrepor as plantas dos diversos edifícios atribuídos a ele. O resultado surpreende: a igreja de Sant'Aurea em Óstia, por exemplo, concorda perfeitamente com a igreja de Santa Maria delle Grazie em Senigallia e com a nave de Santa Maria dela Pace em Roma. E todas são perfeitamente correspondentes à nave da basílica de San Bernadino, em Urbino, projetada por Francesco di Giorgio. Ao que tudo indica, no seu uso da estrutura arquitetônica sugerida por Piero, o arquiteto fiorentino valeu-se da mediação de Francesco.

O uso de absides escavadas na espessura mural não era muito comum na arquitetura do século XV, mas muitos edifícios de Baccio apresentam esta característica, com absides e capelas em nicho, como em Santa Maria dela Pace e San Pietro in Montorio. O resultado mais próximo à proposta de Piero, contudo, encontra-se na abside da igreja de Santa Maria Nuova em Orciano di Pesaro (figura 6), com toda a probabilidade uma obra tardia de Pontelli, datável entre 1490 e 1492, [16] apesar de Frommel estranhamente colocá-la nos primeiros anos da década de 1480. [17]

A igreja tem uma planta pseudo-central, em forma de *quincunx*,[18] mas com uma zona presbiteral anexa. Quatro colunas suportam a cúpula central, que não cobre o cruzeiro, como em uma basílica em cruz latina, mas o centro da nave. Todas as capelas são escavadas na espessura do muro. A abside em nicho é, como no retábulo Montefeltro e na Catedral de Urbino, precedida por uma área retangular (figura 7). Aos lados, abrem-se duas capelas acessíveis diretamente da zona absidal, substituindo o transepto com uma passagem de pequenas dimensões. Uma disposição tão original quanto estranha.

Com relação às peculiaridades da planta de Santa Maria Nuova, vale a pena mencionar uma hipótese que sugere que a origem da conformação em *quincunx* teria sido exatamente a

16 Cf. MORRESI, M. *op. cit.*, p. 102 sgg.
17 Cf. FROMMEL, C. *Architecture of the Italian Renaissance*, Londres: Thames and Hudson, 2007, p. 94.
18 Disposição de cinco elementos (no caso em questão, cinco tramos), com quarto deles formando um quadrado e o quinto no centro.

obra de Piero dela Francesca. Como é sabido, o grupo representado no retábulo não está, como aparenta, debaixo do cruzeiro de uma igreja, mas mais à frente.[19] Entre as várias hipóteses de reconstrução prospética do retábulo Montefeltro, Guido Ugolini, seguindo alguns elementos da reconstrução de Corrado Maltese, propôs que a igreja pintada no retábulo não seria em forma de cruz, mas de planta central, possivelmente quadrada, com uma abside anexa, exatamente como Santa Maria Nuova em Orciano de Pesaro. O que vemos nas laterais cortadas da pintura, não seriam o início das paredes do transepto, como tradicionalmente se pensava, mas duas pilastras.[20] Para tal reforçar sua hipótese, Ugolini apresenta uma gravura de Bernardo Prevedari, de 1481, baseada em um desenho de Bramante, que representa um templo em ruína (figura 8), sugerindo que tal arquitetura teria sido inspirada pelo edifício de Piero dela Francesca. Nesta interpretação, os personagens estariam no centro do edifício, isto é em baixo da cúpula central, e não deslocados, como estariam se a basílica fosse em tradicional cruz latina.

A ideia é interessante, ainda que puramente conjectural. Com efeito, a planta suposta por Bramente na gravura Prevedari é quase idêntica à da igreja de Baccio Pontelli, como nota o próprio autor. Infelizmente os cortes realizados na obra nos impedem hoje de corroborar qualquer hipótese. Podemos somente constatar as similaridades entre a zona presbiteral de Santa Maria Nuova e da igreja representada no retábulo Montefeltro. Avançar para a conformação da nave é ir além do que os indícios disponíveis atualmente nos permitem.

É inegável, contudo, que existe uma relação íntima entre o retábulo Montefeltro, a igreja de Santa Maria Nuova e o desenho do arquiteto urbinate. Tanto Pontelli, quanto Bramente tiveram contato com a obra de Piero e nela se inspiraram. Muito mais difícil é definir os limites e a dinâmica dessa inspiração. Talvez Baccio Pontelli tenha visto o desenho de Bramante ou talvez ambos simplesmente utilizaram separadamente o modelo de Piero.

O que importa é o impacto que a arquitetura pintada de Piero dela Francesca teve no desenvolvimento artístico de Pontelli. Ainda que o pintor não tivesse intenção que os cenários de suas obras fossem considerados como possíveis modelos reais, o caráter extremamente matemático e intrincado de suas obras fez com que seus edifícios imaginários não passassem despercebidos. O arquiteto florentino prestou muita atenção às pinturas presentes em Urbino,

19 Cf. MEISS, M. e JONES, T. "Once again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece". In *Art Bulletin*, 1966, XLVIII, pp. 203-206; SHEARMAN, J. "The Logic and Realism in Piero della Francesca". in A. Kosegarten e P. Tigler (org.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlim:, 1968, pp. 180-186; DAVIES, E. Davies e SNYDER, D. "Piero della Francesca's Madonna of Urbino". in *Gazette des Beaux Arts*, 1970, LXXV, pp. 193-212.

20 UGOLINI G. "L'architettura nella Pala di San Bernardino". In *Notizie da Palazzo Abani*, 1982, n. 1-2, pp. 36-41.

que tiveram uma função de mediação e consolidação do conhecimento da arquitetura inspirada na antiguidade clássica, oferecendo, ou melhor, sugerindo usos diversos e originais. Obras como o retábulo Montefeltro demonstraram a potencialidade do vocabulário clássico, e anteciparam soluções arquitetônicas e decorativas importantes na obra de Baccio Pontelli.



1. Sarcófago romano, Camposanto Monumental, Pisa



2. Piero della Francesca, Retábulo Montefeltro, Pinacoteca di Brera, Milão, 1472-1474 c.



3. Baccio e Piero Pontelli, Studiolo, Palazzo Ducale, Urbino, 1476 c.



4. Baccio Pontelli, Alegoria da Esperança, Studiolo, Palazzo Ducale, Urbino, 1476 c.



5. Baccio Pontelli, alegoria da Esperança, Museo dell'Opera Primaziale, Pisa, 147



6. Baccio Pontelli, Santa Maria Nuova, Orciano di Pesaro



7. Baccio Pontelli, Santa Maria Nuova, interno



8. Bernardo Prevedari (sobre desenho de donato Bramante), Templo em Ruínas, Milão, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli