

## Alberti e suas igrejas: os caminhos da harmonia

---

JORGE S. COLI

"(...) em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que se servindo de degraus (...)"

Platão, *O Banquete*, 211c

Brunelleschi, com a recuperação das ordens arquiteturais da Antiguidade, é senhor de um sistema tipológico de relações proporcionais limitadas *a priori*. Não se trata de uma citação do antigo, da reprodução de um vocabulário clássico, mas este vocabulário é o modelo que permite a transformação do repertório infinitamente variável de elementos e proporções característicos da tradição gótica num outro, limitado, que contém os elementos de *todos* os projetos. Antes dele, essa idéia é desconhecida, pois a atomização gótica impede uma concepção global, totalizadora, dos resultados da criação.

Este vocabulário se associa a uma nova distribuição espacial, geométrica, clara: "a composição do edifício", diz Benevolo, "pode ser analisada e reduzida a um esquema geométrico — que define a posição recíproca de elementos típicos — suficientemente simples para poder ser percebida com clareza através da distribuição dos elementos" (p. 71). Desse modo, o vocabulário tomado à Antiguidade não é apenas uma citação erudita, ou ideológica — ele pode representar esses papéis, mas do ponto de vista arquitetural e espacial, possui uma função operatória muito importante, que se liga de maneira indissociável à noção de planta, de projeto e, mesmo, de autor. A noção de planta, e esta outra, nova, de projeto, são indissociáveis do novo arquiteto da Renascença. Benevolo lembra que as representações

esquemáticas dos edifícios góticos são relativamente freqüentes, mas funcionam como *abreviações*, valendo somente enquanto indicações genéricas, subsistindo apenas aproximativamente depois de terminada a construção: a planta de uma igreja cisterciense, no manual de Villard de Hornecourt, é, entre outros, um exemplo conhecido. A planta, os elementos constitutivos e decorativos do edifício, estão na base de um sistema "aberto", que pode sempre ser modificado e se opõe ao sistema "fechado" da Renascença, determinado por correspondências internas, no qual todos os elementos entram em jogo, em função de um esquema geral preciso: "Esta exigência, inevitável na metodologia brunelleschiana, está em absoluto contraste com o hábito medieval de considerar cada forma como perpetuamente variável até o momento da execução, e o edifício como um canteiro sempre aberto, onde se pode ler abertamente a estratificação das intervenções sucessivas" (Benevolo, p. 71). Para compreender um prédio de Brunelleschi, ao contrário, busca-se eliminar as intervenções posteriores, procura-se o pensamento original do autor. Chastel assinala o papel do pedreiro que deve submeter-se a uma maquete, da qual está excluída uma intervenção sua, e lembra também a importância crescente do "modello" em madeira: o arquiteto da Renascença cria a obra em sua inteireza.

Toda essa nova atitude implica uma valorização dos elementos de estrutura (por exemplo, a oposição entre a "pietra serena" e a branca superfície da parede),<sup>1</sup> e coloca em questão a abundância decorativa, perfeccionista e detalhada do gótico tardio. Estas atitudes modernas tomam sua inteira significação com as pesquisas desenvolvidas sobre a perspectiva. À antiga arquitetura pragmática, conduzida pela adição de etapas que se justapõem, substitui-se uma visão que se apóia em estruturas espaciais precisas: daí a importância dos elementos normalizados que constituem o vocabulário da Antiguidade, porque eles são rígidos por relações facilmente reconhecíveis. Aqui, o acento estrutural e a recuperação dos elementos da Antiguidade tomam plena significação: eles são os pontos de referência de um espaço mensurável e racional.

(1) Isto deveria ser dito com mais nuance, porque em realidade o gótico florentino já sublinhava as estruturas com diferenças de cor. Assim, em Santa Maria Novella há a oposição de cor parede branca/pietra serena, que encontramos também em Santa Cruz e Santa Maria das Flores. Mas Arnolfo di Cambio e o gótico toscano são um caso específico de proximidade do românico — e portanto das formas clássicas — que não encontramos em outras manifestações do gótico setentrional.

Valorizando os elementos estruturais, os volumes, eliminando a decoração supérflua, apoiando-se na geometria, o novo espaço criado por Brunelleschi abre caminho a uma teorização mais desenvolvida que, devedora destas concepções, apresentará novas preocupações espaciais.

\* \* \*

A Alberti<sup>2</sup> é atribuído o papel de primeiro grande arquiteto teórico da Renascença. Chastel apresenta-o como aquele que terminou de elevar a arquitetura ao nível das artes liberais, separando francamente o trabalho intelectual da execução. Ao arquiteto cabe a organização conceptual e racional do espaço. O que Alberti faz é sistematizar, essa racionalização. Para elevar a arquitetura ao nível das *artes liberales* é necessário transformá-la em ciência e, para tanto, é preciso

(2) Algumas informações sobre Leon Battista Alberti:

Nascido em Gênova em 1404, filho ilegítimo de um importante senhor florentino. Em oposição a Brunelleschi, cuja formação fora muito menos teórica e erudita, Alberti tem uma excelente educação, primeiro na universidade de Bolonha. Dominava totalmente as línguas clássicas (com vinte anos faz o pasticho de uma comédia latina, que passa por autêntica). Em 1428 vem a Florença, onde encontra Donatello, Ghiberti, Brunelleschi. Recebe ordens menores e se põe a serviço do Papa: em 1430 está em Roma e trabalha intensamente nas ruínas, fazendo levantamentos e restaurações. É o primeiro teórico importante das artes na Renascença. De volta a Florença começa um primeiro tratado sobre a pintura por voltas de 1434, e provavelmente em 1440 empreende o *Da Re Aedificatoria*, sobre a arquitetura, que apresenta a Nicolau V em 1452, mas que modificará continuamente até sua morte, em 1472.

Não é de hoje que Alberti é considerado um intelectual avesso à prática da construção, capaz apenas de determinar os projetos, deixando — ao contrário de Brunelleschi — o trabalho de direção de canteiros a discípulos, como Rossellino, Fancelli e Mateo de' Pasti. É essa atitude de arquiteto intelectual que o levou a ser considerado um autor indiferente ao sensível. Já Vasari comentava: "(...) Alberti (...), per avere atteso la lingua latina e dato opera all'architettura, alla prospettiva ed alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera, che per non essere stato fra gli artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorchè infiniti ne siano stati piu eccellenti di lui nella pratica, e' si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue de' dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui con l'operare. (...) Non è meraviglia dunque, se piu che per l'opere manuali, è conosciuto per le scritture il famoso Leon Batista (...)". Entretanto, o caráter conceptual do fazer e pensar albertianos não o impede de, seriamente, tomar em conta as contingências do concreto, como em Rimini ou Santa Maria Novella além do fato, que tentamos aqui sublinhar, de que o sensível (e, é claro, também as contingências do concreto) participa, de modo indispensável, de seu pensamento. Devo assinalar aqui o realce dado recentemente por Argan ao sentido do efeito plástico, muito concreto, presente nos projetos de Alberti.

matematizá-la. O espaço empírico medieval é o da *ars mechanica*; concebido e projetado matematicamente, o espaço de Alberti é o da arquitetura ciência: *ars liberalis*. A este suporte teórico de mensurabilidade científica associa-se uma cultura humanista, carregada de referências literárias, filosóficas, referências de erudito que, evidentemente, contribuem também para o prestígio da nova "arte liberal".

\* \* \*

O programa das igrejas presta-se idealmente ao desenvolvimento da nova teoria. Espaço cuja única função é o ser sagrado, livre das contingências práticas determinadas por um palácio ou uma fortificação, que implica um pensar metafísico sobre o homem, o mundo e seu criador, e estimula o arquiteto-teórico.

O tratado sobre a arquitetura propõe a melhor igreja e as construções efetivas de Alberti serão situadas em relação ao texto. Na tipologia das plantas, a ótima é a circular e seus derivados: a estrutura baseada na forma do círculo, forma perfeita desde Pitágoras, e que, como se sabe, a partir de Brunelleschi (sacristia velha de São Lourenço, capela dei Pazzi, Santa Maria dos Anjos), passando por Giuliano de Sangallo em Prato, por Antonio da Sangallo em Montepulciano, por Cola de Caprarola em Todi, por Leonardo, Bramante, Michelangelo, chegando até o pensamento de Campanella, constitui a base de experiências filosófico-arquiteturais: Alberti terá ocasião de empregá-la na igreja de São Sebastião, em Mântua.

Porém, mais que a sugestão filosófica da planta circular, a igreja, para Alberti, pertence ao mundo sensível. Ela é uma construção privilegiada, é o mais nobre ornamento da cidade e sua beleza deve ser um meio de chegar a Deus: deve, diz ele, produzir um estado de inocência agradável a Deus. A noção de beleza, tal como ele desenvolve no cap. V do livro IX do *Da re aedificatoria*, repousa essencialmente na idéia da harmonia de todas as partes do edifício, de tal modo que cada uma tenha suas dimensões e proporções perfeitamente estabelecidas, e que nada possa ser acrescentado ou retirado sem destruir a harmonia mesma. Esta é, portanto, resultado de uma combinação de elementos necessários e suficientes.

Além desse princípio harmônico, Alberti fornece algumas indicações precisas: a igreja deve ser não somente isolada de todos os lados, mas também separada da vida cotidiana por meio de um pedestal elevado, referência ao *podium* etrusco-romano, descrito por Vitruvius, mas onde se poderia também ver a noção de uma estrutura harmônica



perfeitamente que se isola e vive como um todo independente. Nos casos concretos, isso nem sempre é possível, e pressupõe um espaço urbano especial: o melhor dos exemplos realizados é certamente o de Pienza.

A harmonia permite ao fiel um acesso a Deus, mas trata-se, evidentemente, de uma concepção da ascese oposta à criada pelo espaço barroco. Neste, temos uma exaltação provocada por um apelo aos sentidos. Ao contrário, em Alberti, a comunhão é de ordem intelectual, e não sensual. Como consequência, a estrutura espacial não deve vir carregada de uma decoração excessivamente importante — lembrando a expressiva frase de Wittkower: a castidade da igreja não deve ser comprometida por covardes apelos aos sentidos. Os materiais empregados devem ser de excelente qualidade, mesmo preciosos, como convém ao esplendor divino, mas o branco deve ser a cor do templo. Esta é uma referência antiquizante: Wittkower lembra que se trata de uma citação de Cícero, que, por sua vez, remete a Platão. Mas ela também pode ser percebida como uma sistematização teórica da atitude de Brunelleschi ao nível da prática concreta, quando ele acentua as estruturas pelo contraste bicolor da pedra. Alberti, entretanto, irá mais longe que a simples formulação teórica da experiência brunelleschiana: elevará essa valorização da estrutura ao nível de princípio intelectual. “O edifício”, diz Chastel, “é uma espécie de grade matemática, uma gaiola transparente de relações harmônicas que traz ao espírito uma satisfação abstrata”. É nesse sentido que se pode compreender a frase de Alberti — “Estou inteiramente convencido de que a pureza e a simplicidade da cor — como a da vida — são muito mais agradáveis a Deus”: a simplicidade permite a visão límpida das estruturas e, por ela, da harmonia. A presença da decoração é admitida, mas deve ser muito simples e ter uma função moralizadora ou, pelo menos, discursiva: há de ser “pura filosofia”. É assim que na igreja dever-se-ão inscrever frases que incitem “à justiça, à modéstia, à simplicidade, à virtude e à piedade”, mas, sobretudo, no pavimento do solo, desenhar-se-ão “linhas e figuras pertencentes à música e à geometria, de tal maneira que em todos os lugares a educação do espírito seja estimulada”. Por aí, descobrimos a união entre a música e a geometria: “a música é geometria transportada ao mundo dos sons, e as mesmas harmonias que são audíveis na música formarão a geometria do prédio”.

O edifício, isolado no contexto urbano, privilegiado, de preferência circular, e com uma função pedagógica, é provavelmente uma das origens do templo da *Cidade do Sol*. Mas, em Campanella, o

edifício, síntese simbólico-pedagógica do saber universal, não deixa de evocar os templos positivistas, e grandes edifícios do século XIX, escolas, hospitais, bibliotecas, museus, com suas estátuas alegóricas, seus bustos de homens ilustres, inscrições de nomes, datas e frases edificantes: funções sinaléticas destinadas à memória virtuosa. Enquanto em Alberti o edifício é, nele mesmo, um ato filosófico, que possui uma pedagogia intrínseca no seu ser igreja.

O problema da ornamentação se complica em Alberti, quando o pensamos em relação às ordens. Em Brunelleschi tratava-se de elementos que simplificavam o vocabulário estrutural e que auxiliavam à normalização mensurável do espaço, isto porque eram empregados unicamente em função das estruturas. Em Alberti, é suficiente pensar no palácio Rucellai para sentirmos o papel importante de sua erudição humanista. E a visão mais simples seria que a harmonia dos edifícios de Alberti se dá a nível das paredes, e que as ordens são um ornamento acrescentado. Alberti não conhecia a natureza funcional da coluna na arquitetura grega e, do mesmo modo que os arquitetos romanos, considerava-a simples ornamento aplicado contra a parede.

Isto, entretanto, deve ser nuançado: a noção de coluna como principal ornamento vem efetivamente da leitura dos edifícios romanos, mas trata-se de um problema o qual a posição de Alberti não é definitiva: a coluna aparece primeiro como um resíduo da parede (uma fila de colunas é apenas uma parede descontínua). Com esta fórmula, ele integra a coluna na concepção de uma arquitetura mural: visão que vai aplicar-se, portanto, à tradição cristã, das basílicas paleo-cristãs à igreja de San Miniato, e mesmo à Brunelleschi, em São Lourenço e Santo Espírito.

Mas esta concepção contradiz as regras estilísticas romanas, que determinam que a coluna nunca sustente um arco, mas sempre um entablamento: o arco deve repousar sobre um pilar. Em Brunelleschi, a associação coluna-arco era ainda possível, mas, para o erudito Alberti, aparece como um solecismo intolerável. E ele resolve o problema à maneira dos romanos, pelo emprego do sistema conjugado pilar/coluna apoiada, como no primeiro nível da fachada de São Francisco, em Rimini. Mas a esta solução uma outra será preferível: se, na escala de um grande edifício desenhar as ordens na superfície mural — como ele fizera no Palácio Rucellai —, eliminando, por assim dizer, sua realidade física e fazendo-as existir como uma grade incorpórea é descabido, para evitar a inconsistência própria a qualquer tipo de articulação coluna/parede nos edifícios mais ambiciosos recorre às pilastras. Isso permite resolver a contradição que existe entre o caráter plástico e

tridimensional da coluna, e a superfície plana da parede. A pilastra é ainda a coluna, mas com seu valor volumétrico muito diminuído. E é ela que permitirá, como veremos em Santo André de Mântua, a organização de um sistema rítmico preciso, indissociável da estrutura do edifício.

O ornamento, como uma noção simplista de acréscimo, nunca poderia ter lugar no interior do espaço albertiano, onde a idéia de beleza como harmonia completa e suficiente é essencial. O ornamento e o sistema romano imposto pela erudição arqueológica são problemas que Alberti tentará continuamente integrar na noção-base de harmonia, a fim de que eles também participem.

\* \* \*

Como se dão, concretamente, as soluções a esses problemas? A primeira das igrejas de Alberti é a de São Francisco, em Rimini. Construída para Sigismondo Malatesta, os trabalhos começam aproximadamente em 1447 e se interrompem com a morte do comanditário, em 1466. O projeto era transformar o antigo edifício existente numa espécie de mausoléu para Sigismondo, sua mulher Isotta e os membros de sua corte. Mesmo que o costume de enterrar os corpos sob arcadas no exterior da igreja seja uma tradição medieval conhecida de Alberti, o projeto toma um aspecto novo, de Panteão. Por um lado porque não se trata de uma igreja onde eventualmente pessoas são enterradas, mas de um mausoléu especificamente construído para isso, no qual, como sugere Murray, a idéia de reconstruir uma igreja para a glória de Deus é consideração secundária. Por outro lado, o aspecto clássico dos sarcófagos, com inscrições latinas, sob arcos romanos muito sóbrios, afasta a lembrança gótica.

A construção é, segundo as regras de Alberti, alçada num pedestal, isolada lateralmente e destacada em relação à paisagem. A fachada não foi terminada no segundo nível e, no primeiro, os arcos cegos que se encontram de cada lado do portal eram, na verdade, dois nichos previstos e destinados a receber os corpos de Sigismondo e Isotta. Se excluirmos o caso especial da capela dei Pazzi, estamos diante da primeira fachada da Renascença: a solução foi enxertar um arco de triunfo romano no primeiro andar. A igreja gótica, preexistente, com uma nave central mais alta, entre duas colaterais, exige, no entanto, dois andares. Alberti desenvolverá esse segundo nível a partir de duas pilastras que prolongam as colunas centrais do nível inferior. Os arcos repousam sobre pilares, como a regra exige, e as colunas sustentam um

entablamento. Vê-se nitidamente, nas fachadas laterais, a integração do pilar e do arco como um resíduo da parede e, na principal, um sistema de colunas que, mesmo aplicado, estrutura e unifica o ritmo da superfície.

O "Templo Malatestiano" ficou inacabado, o interior, gótico, não sofreu modificações. Uma medalha de Matteo de' Pasti, o arquiteto que trabalha sob as ordens de Alberti, mostra o projeto de um enorme dômico, que coroaria, com a perfeita figura do círculo, o conjunto.

Com Santa Maria Novella, terminada, segundo a data da fachada, em 1470, o problema de uma arquitetura de acompanhamento é ainda mais grave, à medida que se trata de completar uma fachada que possui ela própria, preexistências góticas. Os trabalhos são financiados por Giovanni di Paolo Rucellai cujo nome, numa provável reminiscência da inscrição do Panteão, aparece sob o frontão.

O que existia na fachada antes da intervenção de Alberti se situa no nível inferior, sob a cornija, e data da primeira metade do século XIV: as arcadas em arco quebrado interrompidas pela porta, e a aplicação superior do mármore, que forma o desenho em arcos centrados. Alberti abre uma grande porta no centro do primeiro andar e instala as quatro grandes colunas que recebem o entablamento. Sobre este, ele coloca uma espécie de ático como zona de transição, com motivos geométricos quadrados, desenhados pelo mármore. O conjunto, limitado por uma frisa na parte superior, é imprensado por duas pilastras de ângulo, bicromas, albertianas. O segundo andar se dispõe de uma forma próxima à de San Miniato: um corpo central mais estreito, coroado por um frontão, cuja diferença de dimensão com o andar inferior é compensada por triângulos laterais.

Wittkower lembra que numerosos críticos contemporâneos admiraram a força do estilo de Alberti, apesar das servidões próprias à arquitetura de acompanhamento. Mas, sempre segundo Wittkower, "francamente, ao primeiro olhar, o examinador sem preconceitos perder-se-á na direção oposta, pois ele será marcado pela aparência medieval da fachada". A originalidade albertiana é mais complexa do que pode parecer indicar a noção simples de estilo.

Em realidade, a reminiscência medieval domina a fachada por causa do axioma de base sobre a produção da harmonia pelo acordo de todas as partes do edifício. E, primeiramente, temos uma harmonia histórica — não se trata de contradizer os elementos mais antigos, mas de integrá-los num conjunto, e dar sentido à frase essencial de Alberti: "vuolse aiutare quello ch'è fatto".



De início, a unidade provém da aplicação homogênea em mármore bicolor, determinada pelo gótico. Mas aqui, Alberti não reencontra uma característica do gótico: em realidade ela é uma sobrevivência, conservada no século XIV, da proto-Renascença florentina. Assim, a integração dos elementos góticos se faz sem contradizer o espírito renascente antigótico. E, além da aplicação do mármore, ele emprestará elementos ao batistério (pilares nos ângulos com decoração horizontal bicroma) e à San Miniato (a disposição da fachada em dois andares, com um corpo central coroado por um frontão, compensando a diferença em relação ao andar inferior por dois triângulos laterais).

O grande portal repete a organização da igreja de São Francisco. Entretanto, os vagos espaços apresentados no portal de Rimini, atrás dos elementos aplicados, sobretudo a pequena porta que se perde na grande abertura do arco, são substituídos por uma coesão de estrutura e de organização que não existem na primeira experiência.

Os modelos proto-renascentes (San Miniato, batistério), são reutilizados num espírito novo. Os elementos góticos da fachada não são apenas integrados num sistema de referências mais ou menos historicizantes, mas estão contidos numa repartição geométrica (e desse modo, racional e harmônica) da superfície. É ela que torna "renascente" a fachada.

Sua geometrização, constatada por Wittkower, é admirável: ela parte do diâmetro da base da coluna, que determina a dimensão do módulo elementar, os quadrados desenhados no ático, presentes na construção do conjunto todo, até o grande quadrado perfeito, no qual a fachada toda se inscreve. A aplicação desta série de proporções a partir de um módulo marca o caráter não-medieval dessa pseudofachada proto-Renascença, e faz dela um grande exemplo da euritmia clássica da Renascença.

A harmonia procede, portanto, de uma integração do sensível (o respeito pelas formas preexistentes, perfeitamente integradas no que será construído), da erudição (o arquiteto apela a formas históricas que não contradigam esses dados preexistentes) e intelectuais (geometrização), mesmo filosófica, ou metafísica. Nestes dois primeiros exemplos, o caráter de arquitetura complementar, realizada por Alberti, em particular no caso de Santa Maria Novella, mostra excelentemente a harmonia produzida a partir de condições circunstanciais, que não são forçosamente as melhores, mas que são excelentes testemunhos da flexibilidade do princípio albertiano.

São Sebastião e Santo André, em Mântua: estas duas fachadas mostram a abolição da coluna, correspondendo à vontade de dar preeminência ao princípio mural. A presença da Antiguidade fica assinalada pela referência ao templo clássico e ao arco de triunfo, mas é composta por um elemento que adere de maneira mais orgânica à parede: a pilastra.

São Sebastião, inacabada e muito modificada, deveria possuir uma grande escadaria, ao invés dos dois magros lances construídos em nosso século. O que parecem três janelas centrais com parapeito eram portas abertas sobre a grande escadaria. Pellegrino Ardizoni, um arquiteto menor da Renascença, terminou a igreja, e Wittkower lhe atribui sobretudo a solução do corpo central. No original, a importância da parede, que hoje sobressai, deveria ser compensada por um maior número de pilastras, retiradas do projeto a pedido expresso do comanditário, Ludovico Gonzaga. A reconstituição proposta por Wittkower mostra uma fachada que evoca um templo romano, com a diferença de que a parede frontal da *cella* parece coincidir com as colunas do pórtico, no jogo de imagens provocado pela superposição pilastras/parede. O entablamento se interrompe na parte central para dar lugar à única janela alta da fachada, mas o hiato é compensado por um arco de três modenaturas que se sobrepõe a ela. Conjunto que parte do princípio decorativo das laterais do arco de Orange, que Alberti conhece bem. Mas o que é em forte relevo no arco, em São Sebastião surge antes de tudo, como imagem. Livre da estrutura da igreja medieval, que exigia uma fachada de dois andares, Alberti concebe a aparência de um templo romano, ao mesmo tempo em que respeita o caráter profundamente mural de sua arquitetura.

Pela primeira vez, desenvolve uma planta central em cruz grega. A igreja não é coberta por cúpula, mas está sob uma vasta abóbada em cruzamento de arestas. O aspecto não-acabado do interior acentua a pureza plástica dos volumes, poderosamente determinados pelas paredes nítidas. A planta mostra bem o princípio de simetria harmônica, simples, cara a Alberti. Mas mostra também um volume que se dilata, na abóbada do alto, nos braços da cruz e em suas absides. No interior de São Sebastião, temos a união perfeita entre o desejo de abstração e a sensibilidade concreta, que constituem — muito mais que a pura especulação intelectual, como freqüentemente se diz — as bases convergentes do fazer arquitetural albertiano.

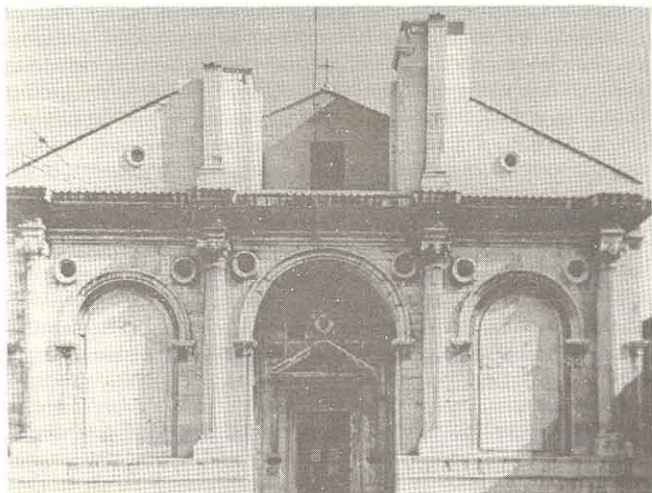
Santo André é a retomada da fachada “arco de triunfo”, desenvolvida agora num só andar. O elemento marcante da fachada é o imenso “arcone”, classicizante, que lembra os do Templo Malatestiano

e de Santa Maria Novella. Mas aqui, associado ao frontão, o arco de triunfo evoca um templo: as pilastras, como lembra ainda Wittkower, pertencem ao mesmo tempo ao arco e ao templo. A planta, em cruz latina, distancia-se claramente dos modelos da tradição da basílica cristã — e, conseqüentemente, de Brunelleschi — e se inspira nas termas romanas: a grande abóbada exige um reforço nas paredes, capaz de resistir às pressões, e Alberti concebe capelas laterais (e não colaterais contínuos) como suportes. A decoração interior é feita por uma alternância rítmica, que ajuda a ordenar e clarificar o espaço ao nível da parede, sistema que se integra homogeneamente à fachada. É o prolongamento no exterior do motivo que foi chamado de “trabeazione rítmica” (ou de “Ritmische-Travée”, ou, simplesmente, de albertiana), que consiste numa alternância de setores estreitos e largos, na elevação, assinalados por pilastras; os estreitos correspondendo a uma predominante mural, os largos a uma grande abertura. Desse modo, a fachada de Santo André é uma albertiana que vai se prolongar no interior.

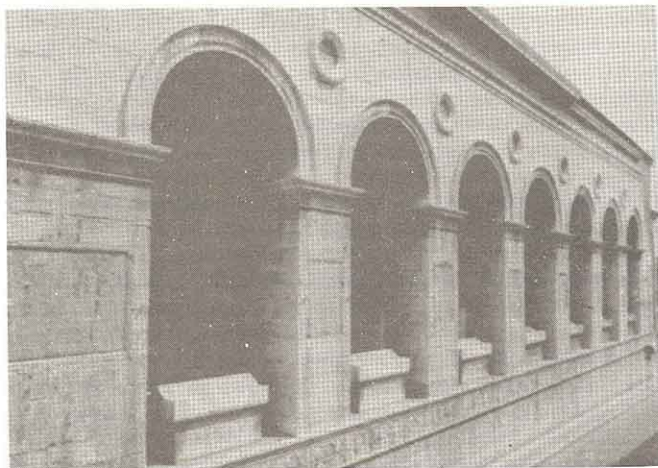
A planta de Santo André dá uma impressão irresistível de parede “escavada”, de uma concepção alveolada, que trabalha numa massa mural espessa. E as albertianas intervêm, em superfície, de modo a satisfazer a exigência de ordem rítmica dos olhos, do espírito.

O espaço de Alberti (concreto, construído) não é, portanto, concebido somente em função de exigências teóricas ou eruditas, mas num esforço para afinar esses princípios e exigências com o aspecto sensível do prédio. Esta concepção se transporta continuamente de um campo para outro, levando em conta os dados concretos, preexistentes (São Francisco, Santa Maria Novella) e as contradições entre a erudição e as exigências sensíveis (problema do ornamento, parede/ordem/pilastra/coluna), ao mesmo tempo em que integra o todo numa explicação, antes, numa estrutura matemática. A harmonia é flexível, sem fórmula: não se trata de uma receita aplicável de um modo acadêmico, mas de um princípio que determina variações e opções infinitas, de uma contínua dialética entre a reflexão teórica e o dado concreto, empírico. Se existe uma referência abstrata por trás da aparência sensível, que deva ser atingida, o movimento para consegui-la é o de uma ascese que parta do próprio sensível. Seria excessivo desenvolver, aqui, a relação que Alberti mantém entre a arquitetura e a harmonia universal, passando pela música. Mas o exame do espaço construído mostra já como os elementos concretos constituem uma “pequena harmonia” que não tem fórmula prefixada. O edifício se constitui (materialmente) enquanto reflexão filosófica — como primeira etapa de uma evolução que se dirige ao abstrato.





*Figura 1* — Igreja de São Francisco, em Rimini, fachada principal. Alberti, 1447-1466, inacabada.

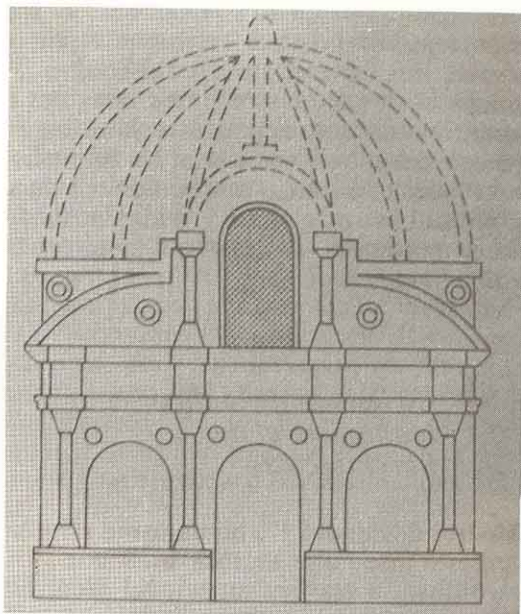


*Figura 2* — *Idem*, fachada lateral.





*Figura 3* — Medalha de Mateo de' Pasti, com o projeto original da igreja São Francisco de Rimini.



*Figura 4* — Restituição do projeto original, por Chastel, a partir da medalha precedente. Esta restituição é um pouco sumária, e apresenta alguns problemas. Entre eles, o do arco que repousa sobre as pilastras centrais do segundo nível da fachada. Como dissemos, fazer um arco repousar diretamente sobre uma pilastra, é um solecismo insuportável para Alberti. Entretanto, o projeto inicial mostra essa conjugação de elementos que, à primeira vista, pode parecer estranha, pois o arquiteto poderia simplesmente substituir o arco por um frontão triangular e a janela centrada por uma retangular. Mas o espírito da harmonia albertiana fê-lo preferir a primeira solução, que introduz uma série de curvas "em eco" (os arcos do primeiro nível, os consolos que dissimulam o teto dos colaterais, e o arco central sobre as pilastras, sem contar os 10 círculos que insistem sobre a figura da qual os arcos derivam) dominadas pelo imenso domo. Nessa construção de elementos derivados do círculo, o frontão triangular seria um intruso. Devemos também lembrar que Alberti contorna a falta introduzindo (como faz Brunelleschi em Santo Espírito e São Lourenço e como não o indica claramente a restituição) um fragmento de entablamento, um "entablamento interrompido" sobre o capitel e antes do nascimento do arco, como mostra a medalha. Assim, pela preocupação harmônica e pela solução dada às exigências eruditas, Alberti mostra a vontade de não fazer um princípio dominar outro a qualquer preço.

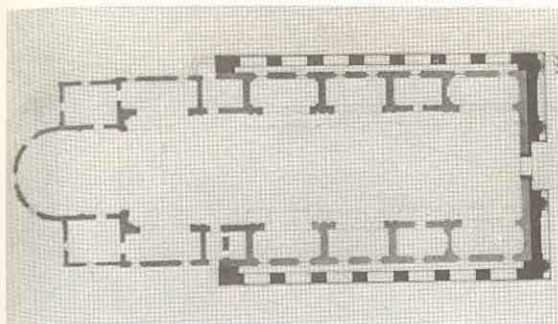


Figura 5 — Planta de São Francisco de Rimini. O traçado escuro, exterior à caixa propriamente dita da igreja, mostra a intervenção albertiana.

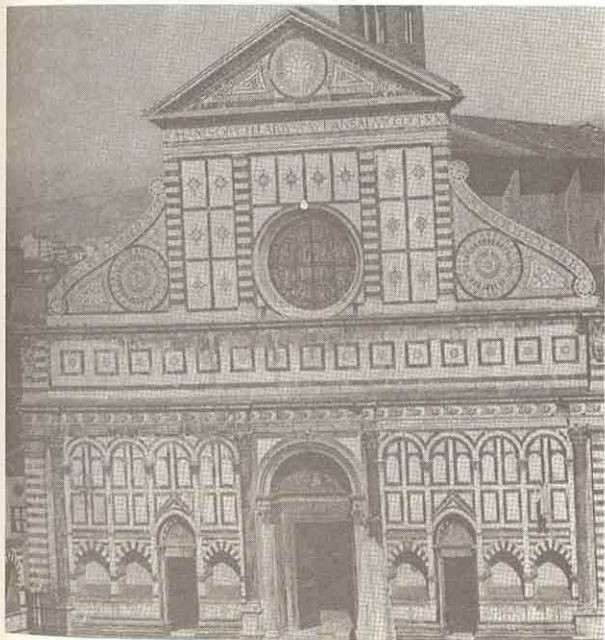
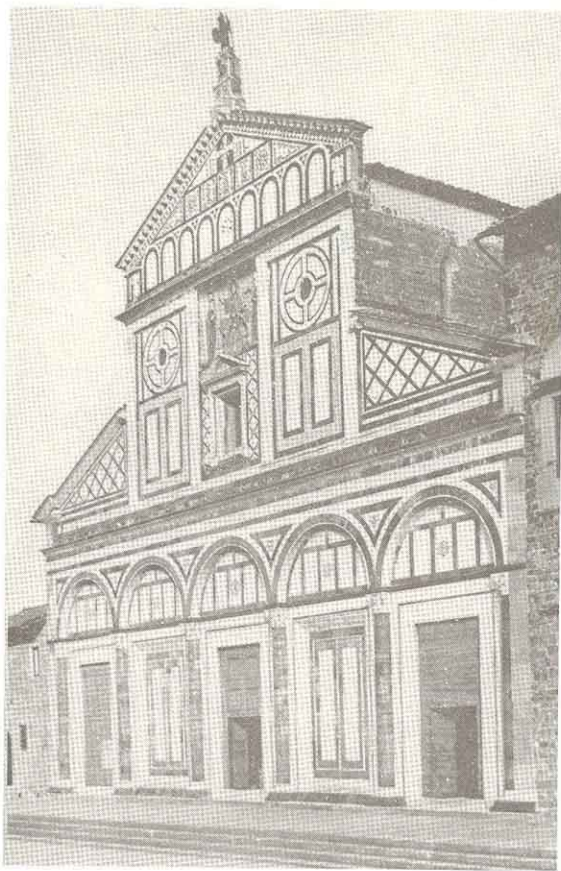
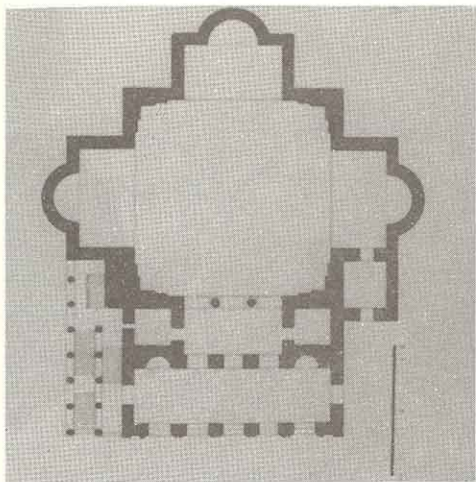


Figura 6 — Santa Maria Novella, Florença, fachada principal, Alberti, 1470.

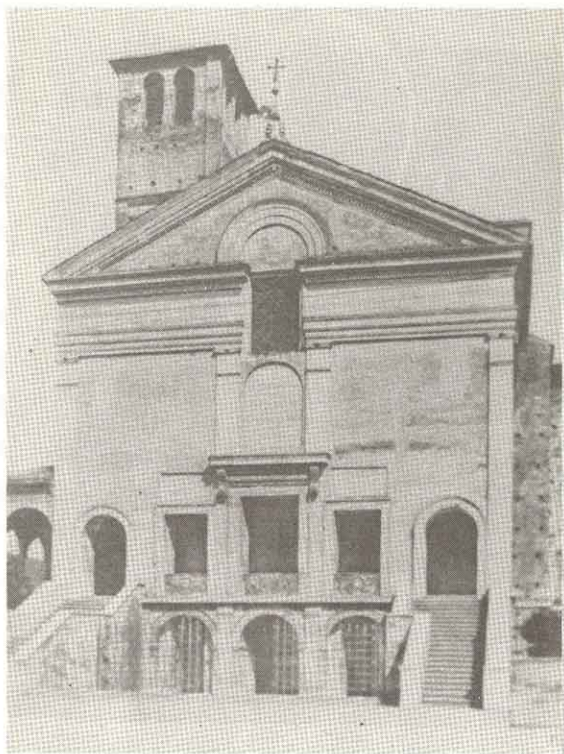


*Figura 7* — San Miniato al Monte, Florença, século 11, fachada principal.

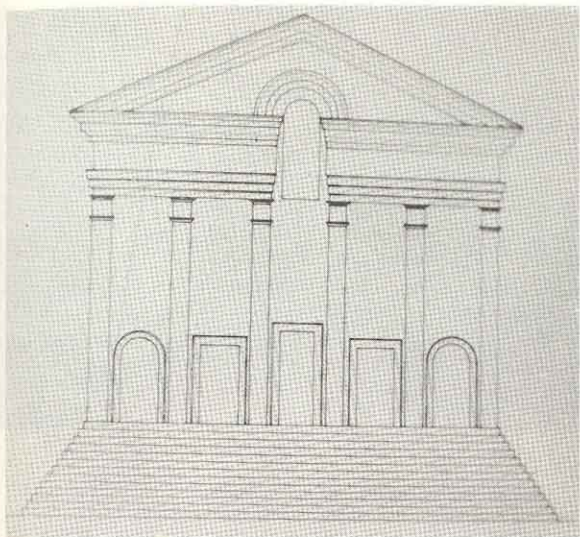




*Figura 8* — São Sebastião, Mântua, Alberti, a partir de 1470, planta.



*Figura 9 — Idem, fachada principal, estado atual.*



*Figura 10 — Idem, restituição proposta por Wittkower.*

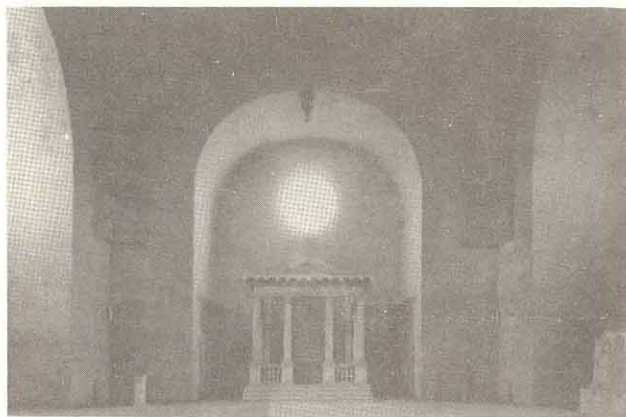


Figura 11 — *Idem*, interior.

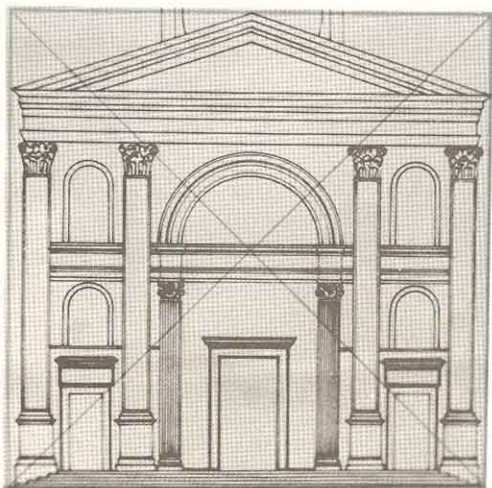
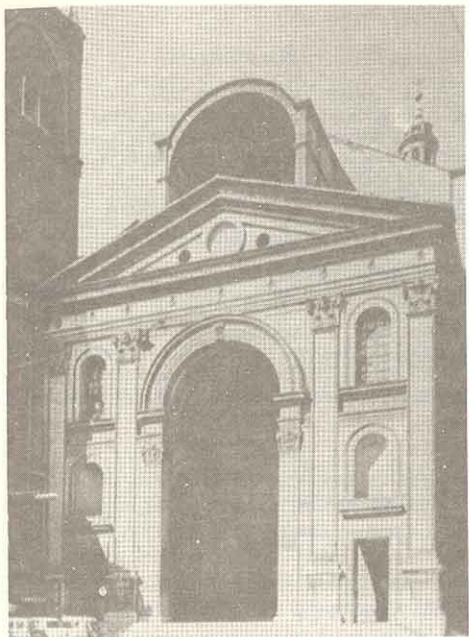
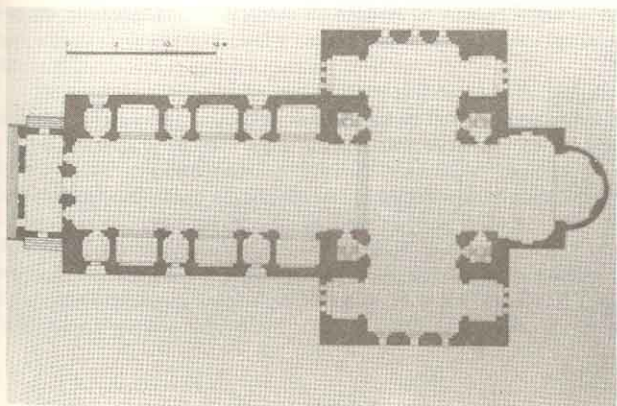


Figura 12 — Santo André, Mântua, fachada principal, Alberti, a partir de 1470. Levantamento proposto por Argan. O esquema mostra que, como Santa Maria Novella, esta fachada é perfeitamente inscrita num quadrado.





*Figura 13 — Idem, estado atual.*



*Figura 14 — Idem, planta.*

## BIBLIOGRAFIA

- Textos de Alberti: ed. C. Grayson, 1954, 1960/66, 1964.
- ARGAN, G. C. *Storia dell'arte Italiana*, Florença, vol. 2, 1968.
- BENEVOLO, L. *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, Bari, 1968.
- BLUNT, A. *La Théorie des Arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, 1962.
- CAMPANELLA, T. *A cidade do Sol*, São Paulo, 1978.
- CHASTEL, A. *Le Grand Atelier d'Italie*, Gallimard, 1965.
- CHASTEL, A. e KLEIN, R. *L'Âge de l'Humanisme*, Paris, 1963.
- GARIN, E. *L'Umanesimo Italiano*, Bari, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954.
- \_\_\_\_\_. "La formazione de L. B. Alberti", in *Storia della Letteratura Italiana*, Milão, 1966.
- MICHEL, P. *La Pensée de L. B. Alberti*, Paris, 1930.
- MURRAY, P. *The Architecture of the Italian Renaissance*, Nova Iorque, 1963.
- VASARI, G. *Le Vite*, Florença, Ed. de Gaetano Lilanesi, 1906.
- WITTKOWER, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Tiranti, 1962.