

## **L'architettura aulica di Martino l'Umano: un miraggio impossibile nell'Europa mediterranea del 1400**

Xavier BARRAL I ALTET  
Université de Rennes  
Università di Venezia, Ca' Foscari  
Institut d'Estudis Catalans

Il periodo di regno di Martino l'Umano (1396-1410) corrisponde a un momento chiave della creazione artistica europea e mediterranea, un momento di transizione tra due secoli —il xiv e il xv—, nel quale uno stile di provenienza settentrionale, il Gotico internazionale, giunge fino alle sponde del Mediterraneo. Nel panorama europeo di quegli anni, l'architettura aulica promossa da Martino (a Barcellona e a Poblet, ad esempio), nella quale si manifestò principalmente la sua volontà di politica artistica, appare come un miraggio impossibile a confronto con le realtà sia francesi che italiane di quel momento storico. Si tratta di una fase nella quale le classi più alte della società europea si volsero verso un'architettura raffinata e elitaria che inseguiva l'ostentazione pubblica del potere e del prestigio da un lato attraverso gli elementi di stile del Gotico internazionale, dall'altro attraverso un consapevole e colto riferimento all'antichità classica, inglobandoli entrambi nelle architetture civili in un'evidente contrapposizione tra un'austerità mediterranea di linee e di forme e un decorativismo di marca settentrionale. Quanto Martino realizzò nei non molti anni di governo a cavallo tra i due secoli con i propri mezzi formali e intellettuali merita di essere messo a confronto con quanto avvenne, all'incirca nello stesso arco di tempo o qualche decennio prima, in altri centri europei della creazione monumentale aulica: l'Italia, Avignone e alcuni nuclei settentrionali tra Parigi e la Borgogna.

I termini cronologici dei progetti architettonici aulici di Martino sono tra i più insidiosi e problematici della storia dell'arte europea. In nessun altro caso, nell'intero Medioevo, si ha più difficoltà a determinare in maniera univoca le caratteristiche culturali, artistiche e nel nostro caso architettoniche di un periodo storico. Quale che sia la prospettiva dalla quale guardiamo gli eventi, il passaggio di secolo segna indubbiamente uno spartiacque con il quale fare i conti. Perché non abbiamo la stessa difficoltà se ci riferiamo, ad esempio, al periodo 996-1010 o 1196-1210? La risposta è molto semplice per gli storici dell'arte, ma forse un po' meno per gli specialisti di altri campi. Noi possiamo considerare un secolo come definizione di un periodo: il celebre concorso indetto nel 1401 a Firenze per trovare l'artista al quale assegnare la realizzazione della porta nord del Battistero, del quale Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi furono protagonisti di primo piano, segnò in Italia, vale a dire nel cuore del Mediterraneo occidentale, un crinale che si pose come una vera e propria insormontabile diga tra quello che si era fatto fino a quel momento nelle arti figurative (ma naturalmente anche in architettura) e quello che si farà dopo.

Non si tratta di guardare alle arti esclusivamente da una prospettiva fiorentinocentrica o di matrice vasariana, ma si tratta di tener bene a mente che quanto avvenne nel 1401 in Italia determinò le sorti di uno dei periodi più straordinari dell'intera storia dell'umanità, il Rinascimento, un periodo che a suo modo contrassegnerà anche quei territori dell'Europa dove le idee e le forme nate in Italia arriveranno più tardi, o non arriveranno affatto, o addirittura costituiranno un elemento al quale contrapporsi consapevolmente o meno. Quando ci poniamo di fronte alla produzione artistica e architettonica di questi anni, gli anni che in Catalogna corrispondono appunto al tempo di regno di Martino l'Umano, ci rendiamo anche conto che ci troviamo di fronte ad una complessa questione terminologica. Mentre infatti in Italia possiamo esser certi che il Rinascimento getta le sue radici in quel concorso del 1401 nel quale si affrontarono Brunelleschi e Ghiberti mettendo in scena due diverse letture del mondo e della realtà, entrambe saldamente ancorate a una nuova moderna lettura dell'antichità romana, non possiamo dire la stessa cosa per quanto riguarda gli altri territori dell'Europa, dove gli studiosi ottocenteschi e novecenteschi hanno dovuto risolvere innanzitutto il problema della definizione terminologica di quel breve momento che segna il passaggio dal xiv al xv secolo.

A questo riguardo, gli storici dell'arte ottocenteschi insisterono in particolar modo sul senso di decadenza che avrebbe informato di sé l'architettura europea (non italiana, naturalmente) di questo periodo: osservando le realizzazioni architettoniche francesi, ad esempio, studiosi come Georg Dehio parlarono di «architetture degenerescenti», riferendosi all'uso di forme strutturali ancora gotiche, nate ormai nel lontano xii secolo, ma senza alcuna corrispondenza tra la forma e la funzione della forma. Mi spiego meglio: l'eccesso, l'abuso, l'incrocio puramente virtuosistico ed estetizzante delle volte costolonate che ricoprono una buona parte degli edifici realizzati in questo periodo non avrebbero avuto alcuna funzione pratica, statica, strutturale, ma avrebbero corrisposto a una funzione esclusivamente visiva e fortemente decorativa. Gli architetti di questo periodo avrebbero dunque usato le forme senza comprenderle. Gli studi del Novecento hanno invece insistito sul fatto che il punto di vista degli architetti del tardo Trecento e del primo Quattrocento era piuttosto diverso: quel che gli architetti hanno voluto modificare non era in realtà il rapporto tra le forme e le loro funzioni, ma la funzione stessa delle forme. L'architettura diveniva dunque uno spettacolo messo in mostra, nel quale il tracciato di ogni profilo doveva per così dire soddisfare lo sguardo dello spettatore, sorprendendolo con delle novità inaspettate.

Comunque, quando ci riferiamo a questo periodo in un contesto europeo, poiché abbiamo necessità di definizioni legate alla periodizzazione, essendo la nostra una disciplina storica, parliamo spesso di tardo Gotico o di *Gothique tardif*, o addirittura per la Germania di *Sondergotik*, alludendo a una corrente architettonica del tutto autonoma dalle altre. Non solo: pur ammettendo che sia ancora valida la definizione di Gotico internazionale, in evidente riferimento alla generale diffusione delle sue forme sul territorio dell'intera Europa (eccezion fatta, a un certo punto, per la sola Italia), non si può negare che in questi anni si assiste a un insistito fenomeno di localizzazione, cioè allo sviluppo di profonde differenziazioni tra le diverse aree dell'Europa, oscillanti tra un costante sguardo verso il passato (come si verifica in Francia), il sorgere di novità (come nell'Impero) o l'insistenza sul decorativismo (come in Inghilterra). L'uso dei motivi a fiamme indusse gli archeologi del primo Ottocento a parlare di *Gothique flamboyant*. Ma naturalmente queste considerazioni generali non hanno molto a che fare con le realtà concrete sia dell'Italia che della Catalogna, perché si tratta di aspetti di un'Europa molto diversa da quella che si affacciava sul Mediterraneo. E la distanza tra la Catalogna e l'Italia, dal punto di vista dell'architettura aulica, è enorme. Basti mettere a confronto Barcellona e Firenze attorno al 1400.

La ripresa delle forme architettoniche antiche che caratterizza la Firenze di inizio Quattrocento, quel vocabolario architettonico che poi sarà chiamato architettura del Rinascimento, penetrerà infatti piuttosto tardi, come accennavo, negli altri territori dell'Europa: si pensi, soltanto a titolo esemplificativo, che per la Francia si parla di primo Rinascimento francese per il primo Cinquecento e lo stesso vale per la Penisola Iberica nel suo complesso. Talora una tendenza troppo innovatrice non poteva essere accettata dai consiglieri di un principe, perché poteva non apportare i benefici di immagine richiesti. Il gusto del principe e il suo desiderio personale restavano allora così isolati dal contesto sociale da indurlo a lasciarli andare a vantaggio della ragion di stato. La Catalogna di Martino l'Umano era un territorio gotico dal punto di vista dell'architettura sia religiosa che civile, e lo sarà ancora a lungo. Ma fare o commissionare edifici gotici costituiva per il re una rinuncia o al contrario una strategia di potere? E dove si situavano il gusto e le scelte personali di chi era al governo? Vedremo in effetti che in Catalogna c'è una forte dicotomia tra la produzione letteraria di quel periodo, che assume pienamente l'Antichità e le nuove forme di espressione umanistiche, e l'architettura in generale che rinuncia a un'imitazione integrale e pedissequa delle forme antiche: come se in quel momento fosse impossibile, nella Barcellona di Martino l'Umano, introdurre gli ordini delle colonne antiche che caratterizzano e informano di sé tutto il primo Quattrocento italiano, non solo a Firenze, ma anche a Venezia.

A Venezia si distingue in questi anni un tipo di palazzo molto particolare, debitore della tradizione e delle abitudini costruttive e decorative locali, caratterizzato da facciate le cui partizioni riflettono perfettamente la disposizione interna del palazzo stesso (una sala grande centrale estesa su tutta la profondità dell'edificio). Di fatto, a Venezia, tre tendenze, piuttosto diverse l'una dall'altra, si svilupparono quasi contemporaneamente e si influenzarono l'una con l'altra: il Gotico, ancora molto resistente nel territorio lagunare tra fine Trecento e inizio Quattrocento, che a Venezia come altrove rappresentava la continuità medievale, proprio come in gran parte dell'Europa; il Romano (antico), costituito di recuperi e di procedimenti imitativi più o meno radicali; il Greco (bizantino), che aveva segnato una buona parte del Medioevo veneziano, ma sempre con la volontà di allontanarsi dal modello per proporre qualcosa di autonomo, di veramente locale: si osservi a questo riguardo come nel Palazzo Ducale di Venezia la ricchezza gotica della Porta della Carta (i cui lavori hanno inizio nel 1438) contrasti con il semplice classicismo dell'Arco Foscari, entrambi però concepiti e commissionati sotto lo stesso Doge, Francesco Foscari, nella medesima bottega di Giovanni e Bartolomeo Bon. Il Palazzo Ducale, di impianto originariamente medievale, ma ricostruito a partire dal 1340, fu peraltro al centro di una profonda modificazione strutturale e decorativa che si data proprio intorno all'anno 1400, quando anche i fratelli Pierpaolo e Jacobello Dalle Masegne furono coinvolti nei lavori destinati a dare alla facciata meridionale del palazzo l'aspetto che tuttora conserva.

A Firenze, dove Brunelleschi razionalizza strutturalmente l'uso delle forme antiche, con una serie di sperimentazioni che lo condurranno all'invenzione della prospettiva e anticiperanno la teorizzazione di Leon Battista Alberti della fine del secolo, anche il Palazzo Medici Riccardi, progettato da Michelozzo nella prima metà del Quattrocento, riprenderà di lì a poco la disposizione dei grandi palazzi urbani trecenteschi, di forma cubica, con la corte interna, ma si tratta di un nuovo rapporto con la tradizione medievale. L'impostazione del palazzo sia nella volumetria che nella definizione architettonica della facciata risente della volontà di adeguamento alle consuetudini costruttive e formali della tradizione fiorentina: il mantenimento del filo stradale, l'impostazione della facciata basata sull'uso del bugnato, la loggia del piano terra (poi chiusa), costituiscono espressioni di una scelta formale che si muove verso l'accettazione della tradizione medievale fiorentina nel contesto del tes-

suto urbano nel quale il palazzo si inserisce. Nell'articolazione interna planimetrica degli spazi e delle funzioni, secondo la sequenza ingresso-cortile-giardino, Vasari riconobbe il primo modello di palazzo rinascimentale: per la prima volta il cortile vi fu realizzato non solo in relazione a una migliore fruizione degli ambienti (funzione peculiare degli antichi chiostri monastici), ma come uno spazio che corrispondeva alle esigenze di *commoditas, vetustas e dignitas* richieste a una casa nobiliare. Tale disposizione si pone quindi come fulcro essenziale della costruzione, contraddistinta su ogni lato da quattro colonne monolitiche sormontate da capitelli compositi su cui poggiano archi a tutto sesto. Al di sopra della cornice si poggiano le finestre bifore del primo piano, simili a quelle della facciata, con la colonnina centrale sormontata da un capitello corinzio; come conclusione, la loggia del terzo livello è sorretta da colonnine ioniche architravate poggianti su una balaustra sagomata a cornice. La successione dei tre ordini — il composito per il cortile, il corinzio per il piano nobile e lo ionico per la galleria che distribuisce le stanze di servizio — è significativa di un progetto meditato che distingue l'uso degli ordini antichi in base alle funzioni degli spazi.

Niente di tale, come vedremo, ricorre nei palazzi catalani di Martino l'Umano, che sembrano invece continuare una tradizione consolidata, nella volontà di riavvicinamento sociale e di visibilità politica, in un contesto culturale che rimane fedele al Romanico e al Gotico mediterraneo. In Italia, anche nel contesto dell'architettura sacra, si assiste a una più lunga continuità mediterranea, e in generale il ricorso a temi appartenenti alla tradizione gotica locale si accompagna sempre all'immissione di elementi decorativi prettamente romani: a Firenze, le basiliche di Brunelleschi e la facciata di Santa Maria Novella di Alberti si ricollegano chiaramente all'architettura romana antica — si parla, perciò di proto Rinascimento fiorentino —; a Venezia in numerose chiese si riprendono i modelli di San Marco e di San Giacomo a Rialto; ognuno fa riferimento alle proprie tradizioni e fissa per la posterità un'immagine di identità storica, che sia Roma, Bisanzio o il suo territorio.

A Milano, dove nel cantiere della cattedrale il dibattito è nello stesso tempo culturale ed economico, la cattedrale ideale di Filarete è un edificio largamente influenzato dall'architettura lombarda e veneziana precedente. Non dobbiamo dimenticare che non sempre si aveva l'esatta cognizione di cosa fosse antico e di cosa fosse medievale, soprattutto per quei casi nei quali il Medioevo aveva copiato fedelmente l'antico. Romano e Romanico non sempre erano chiaramente distinguibili: una problematica paradossale in quanto il Romanico era disprezzato e l'antico venerato. Il trattato di Vitruvio restava talora piuttosto incompreso. Come sottolineò Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), che del Rinascimento italiano fu uno dei più illustri rappresentanti, né gli architetti né gli uomini di lettere riuscivano a interpretare bene Vitruvio: gli uni perché mancavano di conoscenze letterarie, gli altri di conoscenze tecniche.

A Roma la situazione era particolare tra il potere papale e la predominanza visiva dell'antichità monumentale. Dopo che Gregorio IX (1371-1378) aveva ristabilito la sede papale, spostandola da Avignone dove il Gotico sicuramente regnava sovrano, Bonifacio IX (1389-1404) avviò la ricostruzione dell'antico palazzo pontificio situato accanto alla Basilica Vaticana di San Pietro, ma si occupò anche della sistemazione di Castel Sant'Angelo, che era stato danneggiato durante la rivolta del 1376, e della fortificazione del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Stiamo parlando di tre grandi palazzi, edifici monumentali, simboli del potere papale in perenne necessità di riconferma, poli di governo che si ergevano enormi in una città di fatto molto poco popolata. A quest'epoca Roma era una città difficilmente percorribile e con ampie aree disabitate. L'esistenza di quartieri dominati da famiglie in lotta tra di loro e dall'altro lato coltivazioni e pascoli sorti nel cuore della città medievale spopolata ne facevano un nucleo urbano molto singolare, nel quale tanto più forti erano le valenze dei palazzi del potere.

E poi, a Roma, ovunque le rovine della città antica, ma abbandonate, scavate, depredate alla ricerca di materiali e persino di semplice pozzolana, potevano infondere una sensazione di decadenza, accresciuta dalle vie strette e fangose: insomma un'immagine della città profondamente diversa da Venezia e dal suo ordine, o da altre città europee che non avevano con l'antico la stessa relazione di sfruttamento o di dipendenza. Eppure, a Roma, proprio quelle rovine, isolate in un paesaggio talora deserto, fecero la fortuna quattrocentesca della città. Ma è una fortuna mediata da occhi fiorentini, da quella particolare interpretazione dell'antico che prese l'avvio nella Firenze del 1401, e che era destinata a crescere, a svilupparsi, fino a produrre opere come la cupola di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi, il portico dell'Ospedale degli Innocenti, la Sacrestia Vecchia. Insomma è a Firenze che si riscopre l'arco a tutto sesto di tradizione romana o che si interpretano le paraste come colonne celate nel muro.

Se ci spostiamo verso il nord dell'Europa per osservare le diverse realtà auliche del momento, in Francia, negli anni immediatamente precedenti al periodo che qui ci interessa, si era appena dispiegato il lungo regno di Carlo V detto il Saggio (1364-1380), durante il quale ragioni contingenti di sicurezza avevano indotto il sovrano a rafforzare i dispositivi difensivi: non solo le strade (in particolare il percorso che conduceva al nuovo donjon, fatto costruire nel palazzo di Vincennes tra il 1360 e il 1369 da Giovanni II il Buono e modificato dallo stesso Carlo V inglobandolo in un più vasto castello: un messaggio politico forte nel momento della cattura di Giovanni il Bello), ma anche il palazzo reale del Louvre (costruito in origine da Filippo Augusto poco prima del 1210), che da residenza di difesa diveniva un palazzo residenziale e gradevole, adatto a glorificare la maestà reale. A partire dal 1528 questo Louvre fu distrutto per volontà di Francesco I per essere progressivamente ricostruito in forme moderne. Ma sulla base degli studi dello storico Henri Sauval (1623-1676) pubblicati nel 1724 si può determinare la forma del Louvre di Carlo V. Sauval consultò infatti i registri della Camera dei Conti, del Parlamento, del Tesoro delle Carte, dello Châtelet e dell'Hôtel de Ville, ma studiò anche le rovine del Louvre e ne fece fare una pianta, che però non si è conservata. Il 23 marzo del 1364 il «*maître-maçon*» Raymond du Temple (1330-1406) aveva proceduto all'acquisto delle pietre per le fondamenta dei nuovi alloggi e della «*grand vis*», pietre da prendere nelle cave di Vichy e di Notre-Dame-des-Champs, consegnate sotto forma di blocchi di pietra non tagliati. All'inizio, i lavori dovevano esser consistiti in una ristrutturazione degli edifici esistenti che avrebbe permesso poi, a ragione della guerra, di organizzare il nuovo cantiere. Arrivarono allora a Parigi i migliori artisti e artigiani del tempo. In seguito le pietre giunsero a Parigi da tutte le cave della regione e, cosa importante, erano tagliate *in situ*, cosa che permetteva di lavorare anche nella stagione invernale.

Il piano di quel Louvre è stato ricostituito secondo diversi punti di vista: alcuni hanno proposto che dalla «*grand vis*» degli alloggi settentrionali del Louvre si accedesse direttamente alla «*chambre de parement*», che conduceva a sua volta in direzione dell'ala ovest verso una camera «*de retrait*» di grandi dimensioni, alla cappella e all'oratorio, e poi alla camera del re; verso l'ala est della «*chambre de parement*» si raggiungeva il salone e due altre camere; dalla sala «*de parement*» un corridoio di separazione permetteva di raggiungere il «*logis du dauphin*», mentre la cappella maggiore era situata sull'ala meridionale —preceduta da un altro corridoio— cosa che permetteva di dare al salone principale un volume continuo. Secondo altri, sulla base delle medesime fonti, si è ipotizzato uno schema del tutto differente, notando che nelle grandi dimore di XIV secolo erano frequenti anche altri alloggi importanti come il guardaroba e la «*taillerie*». È probabile comunque che il progetto di Carlo V non si sia concluso che nel 1390.

Le novità del nuovo Louvre furono molto rilevanti. L'accesso agli appartamenti reali, così come

agli spazi ufficiali, fu ottenuto attraverso scalinate d'onore progettate sulla facciata e aperte verso l'esterno attraverso finestre molto luminose. Fino ad allora l'accesso d'onore era concepito sotto forma di una scala la cui rampa destra esteriore era parallela alla facciata del «corps de logis» secondo una tradizione profondamente medievale. La genesi della scalinata a vista deve essere messa in rapporto con la strutturazione verticale degli alloggi e con la volontà di assicurare un accesso conforme al cerimoniale di corte. Il rifiuto della scala in facciata aveva inoltre il vantaggio di conservare l'integrità dei volumi interni delle sale. Raymond du Temple decise dunque di accordare a questa struttura una monumentalità sconosciuta fino a quel momento.

A est della città di Parigi, Carlo V iniziò inoltre la costruzione di un palazzo principesco per uso personale (prima ancora di diventare re), e per la salvaguardia della sua salute e del suo corpo, nella parrocchia di Saint-Paul: si componeva di una serie di edifici e di corti collegate tra di loro. Il re e la regina avevano ognuno i propri spazi e gli appartamenti erano decorati di scene cortesie raffiguranti caccie, avventure o episodi di Carlomagno: un insieme chiuso ma non fortificato. Si trattava di una vera e propria frenesia costruttiva da parte del sovrano, che fece innalzare o restaurare molti altri edifici: per il re di Francia, ancora secondo la tradizione medievale, il potere politico si esprimeva anche nelle costruzioni e nelle pietre.

Si può riconoscere nelle scelte di Carlo V un'anticipazione della formulazione dei due corpi del re, teorizzata nell'Inghilterra del XVI secolo: un corpo naturale, mortale, e un corpo mistico perfetto e immortale. L'idea di una distinzione tra la persona del re e la sua funzione si manifesta anche attraverso l'esaltazione della corona, e non è un caso se il re saggio Carlo V creò un vero e proprio culto della corona. Dopo esser diventato re, lasciò il palazzo di Saint-Paul (ma mai definitivamente) per investire nel Louvre e a Vincennes. Nel 1379 fece costruire un ponte di collegamento tra l'Île de la Cité (dove sorgeva l'antico palazzo reale) e il Louvre. A Vincennes contava di fare una sorta di palazzo ideale, dalle proporzioni perfette, di forma rettangolare con torri inutilmente altissime rettangolari o quadrate, un progetto utopico che continuò con Carlo VI (1380-1422), il quale risiederà regolarmente proprio a Vincennes. Non è superfluo osservare che la potenzialità economica che si trova dietro questi ambiziosi progetti francesi è molto distante da quella di cui disponeva Martino l'Umano a Barcellona.

Se dal nord della Francia ci spostiamo verso il sud, il nostro sguardo non può non fermarsi ad Avignone, perché le costruzioni papali avignonesi non potevano essere ignorate dal re catalano, sebbene anche in questo caso la distanza economica fosse notevole. La situazione avignonese del tardo Trecento getta le sue radici all'inizio del secolo, e più precisamente nel momento in cui, il 27 agosto 1316, con il concorso del re di Napoli Roberto d'Angiò, era eletto papa Jean Duèse con il nome di Giovanni XXII (1316-1334). Forte del suo titolo di conte del Venaissin, il nuovo papa, desideroso di manifestare il proprio potere temporale, cominciò a impiantare un nuovo principato intorno ad Avignone. L'ampiezza di questa politica si evince bene dalle spese di costruzione fatte nei primi otto anni del suo regno per il palazzo di Pont-de-Sorgues: proprio per questo motivo il papa decise di adattare a uso della curia (composta allora di più di 500 persone) l'antico palazzo episcopale di Avignone (non a caso, a partire dal 1318 Giovanni XXII si riservò anche la carica di vescovo di quella diocesi). Il palazzo era destinato a ospitare il papa, i suoi familiari e ufficiali, i suoi invitati e le diverse amministrazioni. Naturalmente bisognava trovare posto in città anche per i cardinali: fu così che iniziò la trasformazione di questo sito urbano fino a quel momento di media grandezza.

L'alloggio del pontefice si trovava nell'ala occidentale del complesso, trasformata fin dall'inizio del periodo di governo di Giovanni XXII. Vi si aggiunse anche una torre a sud, nella quale

erano compresi sia l'alloggio del papa, sia il tesoro (al piano inferiore). Quest'ala del palazzo era forse costituita da una cantina voltata sormontata dalla prima camera del papa, poi coperta da un secondo piano. A ogni livello si trovava uno studio, corrispondente a ognuna delle camere. Tutta l'ala occidentale fu verosimilmente modificata al fine di ospitare gli uffici e gli appartamenti dei più importanti collaboratori e assistenti del papa. Nell'ala meridionale, con la quale quella occidentale comunicava ai diversi livelli, era compreso anche il Tinello, che riprendeva la sala da pranzo del vescovo nel palazzo originale. Sul lato nord si trovava la chiesa parrocchiale di Santo Stefano, annessa all'edificio e trasformata in cappella papale, elemento indispensabile al nuovo dispositivo palaziale. Si trattava di un edificio a due livelli sovrapposti in collegamento diretto con il palazzo. L'ala orientale che si affiancava a questo insieme a sud fu consacrata agli spazi di rappresentanza.

Tra il 1334 e il 1342 si provvide alla creazione di un nuovo palazzo papale, sotto il pontificato di Benedetto XII. Fu a quest'epoca che l'antico palazzo episcopale divenne una proprietà del papato. Il papa commissionò lavori imponenti: innanzitutto una nuova cappella adeguata a ricevere le messe solenni, e poi una torre che unisse i suoi appartamenti a quelli del cameriere. La costruzione della cappella a due livelli sovrapposti ebbe inizio nel 1335; la torre fu impiantata al di là dei limiti dell'antico palazzo, su un terreno nuovo acquisito a questo scopo, ed era dotata di una cantina, il tesoro basso, il tesoro alto, e la stanza del cameriere. A questi si aggiunsero due nuove ali: la prima destinata agli spazi per l'amministrazione, a tre livelli; l'ala occidentale destinata alla vita quotidiana del pontefice, la cucina segreta, il piccolo tinello e la cappella. Uno dei corpi di fabbrica di maggiore imponenza e monumentalità del palazzo dei papi era la Tour Saint-Laurent, i cui lavori costarono una cifra enorme e si conclusero in tempi sorprendentemente brevi dal 1353 al 1358. La torre doveva innalzarsi, insieme a un'altra torre che poi non fu costruita, sul lato sud del Palazzo Nuovo, e fu conclusa dopo la morte del suo iniziatore, Clemente VI: doveva servire a consolidare e fortificare gli angoli vulnerabili della Grande Chapelle, che a sua volta comunicava con la torre attraverso un piccolo vestibolo voltato di crociere a ogiva inserito nello spessore del muro di separazione.

Per completare questo panorama delle aspirazioni e delle volontà di architettura aulica dei sovrani e dei principi di quel momento, non possiamo dimenticare che nel frattempo, nel 1360, Bourges diveniva una delle ville-capitali del duca Jean de Berry, che vi costruirà uno dei suoi più bei palazzi, completato con quella magnifica Sainte-Chapelle, dove sarà inumato nel 1416. Le imponenti vestigia del palazzo ducale (costruito tra il 1375 e il 1390), in particolare la bella sala del duca Giovanni, permettono di apprezzare ancora il carattere eccezionale dell'architettura adottata per questo edificio principesco, edificato alla fine del XIV secolo. Nel corso dell'estate del 1391, Jean de Berry prese la decisione di aprire il cantiere di una cappella collegata al suo palazzo di Bourges. Sulla base della documentazione d'archivio, si possano avanzare i nomi di Beauneveu e di Dreux de Dammartin, attestati a Bourges come i principali «*maîtres d'œuvre*» del nuovo edificio (1391-1397). L'ordine era di costruire una cappella *ad instar capelle regis parisiensis*, vale a dire a somiglianza della Sainte-Chapelle di Parigi, che Beauneveu e Dammartin conoscevano di sicuro per aver lavorato nei cantieri reali di Saint-Denis e del Louvre intorno al 1365. Si trattava in effetti di impiantare l'edificio «*en retour d'équerre*» in rapporto alla facciata principale del palazzo, in modo di creare una galleria d'accesso comune. Questa disposizione richiedeva, a ragione di un considerevole dislivello, dei lavori di terrazzamento e la creazione di una scala monumentale (una trentina di gradini). I due maestri d'opera, l'uno «*maître-maçon*» (Dammartin) e l'altro scultore (Beauneveu), si divisero dunque il lavoro, dopo aver stabilito la struttura generale del nuovo edificio. Contrariamente al modello parigino, la cappel-

la di Bourges non comportava un livello inferiore ma era costruita su forti fondamenta, allo stesso livello delle altre costruzioni del palazzo. Ma dal lato del dislivello e della larghezza fu puntellato con un annesso a due piani di finestre, visibile in qualche immagine antica, ma poco rilevata dai commentatori. Si trattava di un corpo di 33 m di lunghezza e di 8 di larghezza e di una decina di metri di altezza, coperto da una terrazza che comprendeva, sotto la volta, il tesoro, il vestiario e la camera «des marguillers», oltre l'insieme della sacrestia. L'elevato della Sainte-Chapelle di Bourges richiamava molto quello di Parigi. Al di sopra di un muro cieco e nudo (3,50 m di altezza) che costituiva la base dell'edificio si elevavano delle alte finestre (16,50 m) divise in cinque lancette sormontate da una rosa e separate da contrafforti all'esterno e da fasci di colonnette all'interno, formanti sei campate, coperte ciascuna da una volta a crociera ogivale. C'era dunque posto su questo cantiere sia per un maestro incaricato dei grossi lavori (fondamenta, mura, volte, scale, terrazze), che fu Dreux de Dammartin (fratello del Guy che lavora nel cantiere del Louvre), sia per un maestro di decoro che fu appunto André Beauneveu. La solidità dell'edificio era tale che ancora nel 1758 fu costatata e lodata dai suoi demolitori.

Mentre l'Europa assiste allo svolgersi di queste politiche artistiche, in quel momento chi governa il Principato della Catalogna si trova a essere alla testa di una vasta confederazione di stati e di territori: Aragona, Valenza, Maiorca, Sardegna, Corsica, Sicilia, le contee del Roussillon e della Cerdagna, e tutte le signorie e le terre della Corona. In quel momento le Leggi palatine (dette di Giacomo II di Maiorca), le Ordinanze della casa reale di Pere III, e gli usi in vigore, i codici della morale collettiva, definiscono le norme sociali e culturali che reggono anche l'organizzazione dei palazzi catalani, traducono i rapporti di forza e fondano le strategie del potere. Ma i modelli delle altre corti europee furono miraggi impossibili per quella catalana?

Quando Martino sale al trono, il palazzo reale (Palau Major) di Barcellona, situato a pochi metri dal complesso episcopale della città, era un edificio già fortemente trasformato da suo padre Pietro III (1336-1387). Tale costruzione era l'antica sede medievale più volte modificata nel corso dei secoli. Le più antiche notizie relative a lavori compiuti da Pietro III nel palazzo risalgono al 1340 e riguardano pagamenti vari; nel 1341 il re aveva fatto rinnovare la sua camera da letto, vicina a una cappella, e vi aveva fatto aprire una finestra dalla quale si potesse vedere il mare, ma i lavori più rilevanti consistettero nella realizzazione della «gran sala» o «cambra de paraments», per la quale nel 1342 incaricava maestro Aloi di far preparare le statue dei suoi predecessori al trono con le quali decorarla: 11 statue d'alabastro dei primi conti di Barcellona e 8 degli ultimi conti re d'Aragona. Sebbene si trovino altre tracce archivistiche di queste sculture, di esse non resta nulla. La «cambra de paraments» o Tinell fu avviata nel 1359 e per la sua costruzione il re consultò i suoi astrologhi, Pere Gilbert e Engelbert e Dalmau Çasplanes perché trovassero il giorno e l'ora di migliore augurio per la posa della prima pietra: lo stesso re redasse invece le leggende allegoriche che dovevano essere dipinte sulle pareti. La direzione dei lavori fu affidata a Guillem Carbonell, al quale si deve evidentemente l'ideazione dei monumentali sostegni delle coperture, i grandi archi diaframma paralleli che sono la chiave di questo spazio, innalzato al di sopra di un sotterraneo di volte romaniche e sorretto all'esterno, dal lato verso la Plaça del Rei, da poderosi contrafforti.

Non si registrano modificazioni di rilievo al tempo di Giovanni I (1387-1396), che aveva intenzione di far edificare un nuovo palazzo, per il quale già suo padre aveva acquistato terreni tra il mare, la Rambla e il convento di San Francesco, ma il progetto non si realizzò (malgrado Giovanni avesse allargato quest'area fino alle Drassanes), e il palazzo maggiore continuò a essere la principale residenza reale: modificazioni di grande portata si attuarono infatti nel quartiere intorno a questo palazzo,

soprattutto a seguito della distruzione del Call e della persecuzione degli ebrei, che condussero alla scomparsa delle mura e delle loro porte.

Martino l'Umano occupò dunque un palazzo già esistente, con il suo salone di rappresentanza e la sua cappella reale. In sostanza il palazzo reale si trovava nella medesima situazione in cui lo aveva lasciato Pietro III nel 1387: l'edificio, confinante (usando le denominazioni attuali) a nord con la baixada de la Canonja, a est con il carrer de la Tapineria, a sud con la Plaça del Rei e la casa de la Farina, e a ovest con la stessa piazza e con una parte del carrer dels Comtes de Barcelona, era costituito da un patio centrale intorno al quale si aprivano i vari ambienti destinati a diversi usi. Vi si accedeva dalla piazza attraverso una grande scalinata e un ampio vestibolo che conduceva alla «cambra de paraments». La cappella palatina occupava, così come oggi, a destra dell'entrata, un ampio spazio monumentalizzato all'esterno dalle torri delle mura romane.

Martino non rinunciò al progetto di un nuovo palazzo reale concepito da suo padre e invano perseguito anche da suo fratello, ma nel frattempo era necessario rendere confortevole il vecchio palazzo, e si dedicò a questo compito fin dal suo arrivo dalla Sicilia. Di sicuro gli interventi edilizi e decorativi di Martino sul palazzo reale nella città si concentrarono, nella prima decade del XV secolo, nei piani alti e nel patio di nord-ovest, ma attualmente di quelle costruzioni resta purtroppo poco di originale. In ogni caso con tutta probabilità i lavori dovettero procedere nel seguente modo: innanzitutto, sopra la casa della Farina il re fece allestire uno studio personale, al di sopra del quale e al di sopra di una parte della terrazza della «cambra de paraments» si costruì una grande sala («cambra gran») di notevole ampiezza che giungeva fino al patio del palazzo, in seguito trasformato in un giardino; nel giardino, parallela alla camera dei paramenti, costruì una loggia o galleria di due piani, e al piano più basso, accanto al giardino, fece fare una camera per sé («cambra nova»), dove riposarsi. Un'altra galleria si costruì sopra la casa della Farina, sul lato della piazza, e con vista sul mare: questa fu una delle realizzazioni più rimarcabili nell'adeguamento del palazzo, un luogo dove il re doveva trascorrere la maggior parte del suo tempo libero. Un'altra cappella, posta tra due contrafforti della cattedrale e in collegamento con il palazzo attraverso un passaggio o un ponte al di sopra del carrer de la Franeria (si vedono ancora due finestre circolari e l'originaria porta), e la liberazione della piazza dalle piccole costruzioni che si addossavano alle mura del palazzo, rappresentarono il punto di forza estetico di questi interventi. Nel palazzo giunsero opere provenienti dai diversi territori del Regno, ma anche dalla Tunisia, dalla Francia, dalle Fiandre: paramenti, tessuti, tappeti, sete, per i più diversi usi decorativi. Dalla Sicilia vennero pitture e vetrate, porfidi e marmi, e operai specializzati nelle diverse tecniche furono assoldati per i lavori.

Il gusto del re può comprendersi bene da quel che sappiamo delle decorazioni del palazzo e della cappella cattedralizia. Molto suggestivo, ai fini di queste riflessioni, è il racconto di un viaggio di Martino a Xativa presso il nobile Guglielmo di Bellví, uno dei cui palazzi colpì molto l'attenzione del re: si trattava di un soffitto «amb enteixinats moriscs», che tanto piacque al re che voleva comprarlo ma gli fu regalato e fu portato a Barcellona per coprire la nuova camera con galleria del palazzo, fiancheggiante la piazza. Un altro soffitto, probabilmente simile, pure proveniente da una casa di Xativa, fu destinato alla nuova cappella, e un altro ancora andò a coprire la galleria addossata al Tinello. Per montarli il re dové rivolgersi a lavoratori specializzati in questi materiali e li fece venire da Toledo e Saragozza, perché restaurassero i soffitti lignei, li policromassero con oro e azzurro, e li installassero correttamente. L'attenzione per l'arte islamica, i suoi materiali peculiari, le sue decorazioni uniche, si manifesta anche attraverso un'altra attestazione documentaria, dalla quale sappiamo che per i lavori al Palau Major —siamo tra il 1408 e il 1409— il re aveva ordinato di procurargli una certa quantità

di maioliche, chiedendo nel contempo che gli mandassero da Saragozza tre operai mori «entretalladors d'algepz».

Martino, come altri re del suo tempo, si recava nelle sue diverse residenze (tra le quali quelle di Valenza e Perpignan) a seconda delle necessità politiche. A Barcellona, una parte della vita reale si svolgeva anche nel palazzo reale minore, o della regina, voluto da Pietro III. Fuori città, invece, Martino sembra aver avuto una predilezione per la vecchia residenza dei suoi predecessori a Valldaura, ma volle che gli si allestisse un'altra residenza fuori Barcellona, il palazzo di Bellesguard, costruito in origine laddove oggi sorge la Casa Figueras di Antoni Gaudí, su una proprietà che il re acquistò nel 1408 a Sant Gervasi, ai piedi del monte Tibidabo: protetta dai venti, con abbondante acqua, e in una situazione ideale anche per la vista magnifica che vi si godeva. I lavori iniziarono nel maggio 1409, diretti da Jaume Sala, e il re iniziò a soggiornarvi fin da subito insieme alla seconda moglie, Margarida de Prades, sposata in una cerimonia officiata dal papa Benedetto XIII.

Degno di massima attenzione per quel che riguarda l'attività di committente di Martino l'Umano è anche il palazzo che il re fece costruire nel monastero cistercense di Poblet, lì dove i suoi predecessori avevano manifestato una particolare devozione resa perenne con la decisione di Pietro III di trasformare il monastero in pantheon reale. I lavori ebbero inizio nel 1397, sotto la direzione del maestro Arnau Bargués, che fu pure responsabile della facciata dell'Ajuntament di Barcellona e di molte altre opere di quegli anni (come la Sala Capitolare), e durarono fino al 1407. L'edificio, posto all'esterno della clausura, accanto alla Porta reale di Pietro III, addossato al lato occidentale del chiostro monastico, aveva una pianta rettangolare, con le abitazioni poste al piano nobile: vi si accedeva, dal patio di entrata contiguo alla muratura d'ambito, attraverso due scalinate tuttora esistenti. Il nucleo principale era costituito da due sale: una, la più grande, la «sala de cort o de dia», è sorretta da due arcate sulle cui mensole vi sono le armi di Martino e della sua prima moglie Maria de Luna; l'altra, più piccola, è sorretta da un solo arco ed è la camera da letto; entrambe sono illuminate da tre grandi finestre di forma gotica che si aprono sul chiostro, decorate da elementi scultorei. Le soluzioni adottate da Bargués per questo palazzo mai compiuto indicano che la determinazione delle strutture architettoniche gotiche procedette di pari passo con le relative decorazioni scultoree, esemplificate stilisticamente dal capitello nel quale vi sono le armi del re e della moglie. Le due porte di accesso, che coronano la doppia scala, illustrano nella forma come negli elementi scolpiti, un senso di austerità che domina l'intero complesso.

Per quel che riguarda la rappresentanza ufficiale del potere a Barcellona, nel restaurare l'antico Palau Major accanto alla cattedrale, Martino si accontentò quindi di un palazzo che si potrebbe definire di seconda mano, dove comunque dovè immettere il suo gusto e le sue necessità. Ma dai documenti quel che emerge bene è soprattutto il grande interesse del re per un nuovo grande palazzo destinato a sorgere tra le Drassanes e la Rambla. Le fonti documentarie e i resti ritrovati nell'area al di sotto delle Drassanes durante i restauri iniziati nel 2003 hanno confermato che un palazzo doveva esser stato iniziato, ma problemi diversi, forse economici ne impedirono il completamento. Un palazzo sul mare probabilmente avrebbe cambiato il volto della città, assolvendo in qualche modo alla funzione che aveva il Palazzo Ducale a Venezia, la sede del doge, la porta del potere verso la città per chi arrivava da mare: e in una città come Barcellona quello da mare era sicuramente, nel Medioevo, e anche oltre, l'accesso più solenne.

Le prime notizie sulla nuova costruzione datano all'aprile 1397: il re scriveva al suo maestro razionale, incaricato della tesoreria, per spiegarli che il palazzo avrebbe dovuto contenere cento stanze, ma a preoccuparlo particolarmente era l'allestimento di un giardino per il quale chiedeva di parlare

con Francesc d'Alquecer che aveva la cura del palazzo reale di Valenza. Prima di tutto, infatti, il sovrano desiderava che si mettesse mano al giardino in modo da potervi piantare subito gli alberi: voleva inoltre che fosse grande come il giardino dei frati minori (uno dei più grandi della città), e intendeva trasferirvi persino gli alberi del giardino del Palau Menor nel caso che questo fosse venduto. In questa scelta, che sembra aver molto interessato il re in questi anni, sicuramente pesò molto il modello dei bellissimi giardini palermitani popolati di animali esotici che Martino doveva aver visto e che dovevano aver colpito il suo immaginario; dalla Sicilia Martino si fece mandare anche alberi da frutto per i suoi giardini di Barcellona.

Dalla stessa Sicilia Martino richiese peraltro materiali di pregio che potrebbero esser stati destinati al Palau Major o al nuovo palazzo in costruzione: a inizio settembre del 1404 si rivolgeva infatti a Nicolau Subtil, «secret» di Palermo, informandolo che desiderava gli inviassero a Barcellona con la prima nave in partenza alcune colonne di porfido da Palermo, a proposito delle quali aveva scritto anche a suo figlio, il re di Sicilia, e al castellano del palazzo di quella città, Tristan d'Ordal, che in precedenza già gli aveva fatto avere alcune lastre di porfido, colonne e capitelli di porfido e di marmo, che evidentemente non erano state sufficienti. Queste attestazioni confermano che a Martino interessavano i materiali di gran pregio, ricchi —soprattutto il porfido— di risonanze simboliche.

Alla fine di novembre del 1404 il re informava il suo procuratore generale di Mallorca, Mateu de Loscos, che aveva ricevuto la lastra di porfido proveniente dal castello reale di quella città. Ma è con i suoi corrispondenti in Sicilia che non a caso il re teneva gli scambi più fitti sul trasporto di colonne e marmi, basi e capitelli, di alcuni dei quali è addirittura specificata la derivazione monumentale, come nel caso della Cuba, l'edificio normanno palermitano costruito al tempo del re Guglielmo II nel 1180 da artefici arabi. Si tratta di un esempio molto singolare, a mio parere, di recupero di materiali antichi nel Medioevo, ma a essere recuperati erano questa volta non tanto marmi e colonne dell'antichità romana o tardo-imperiale, quanto marmi e colonne medievali giù utilizzati in un contesto di gusto arabeggiante.

Quanto la Sicilia normanna abbia condizionato il gusto di Martino è un tema ancora tutto da studiare, ma mi pare che dai documenti a noi noti si evidenzi un'ansia di imitazione del passato normanno che, per la sua inedita originalità, richiederebbe maggiori approfondimenti e contestualizzazioni. Non è tanto la predilezione per il marmo o per il porfido che qui mi interessa, attenzione che comunque di per sé meriterebbe di soffermarsi, ma quel che risulta originale nel contesto europeo a cavallo tra XIV e XV secolo è come questo re alle soglie del Rinascimento nutrisse il desiderio di riprodurre nelle terre catalane quanto i re normanni di Sicilia avevano fatto nel XII secolo: usare alla maniera araba ancora medievale gli stucchi, i soffitti di legno iperdecorati (si pensi solo alla Cappella Palatina di Palermo per averne un esempio), ma anche il porfido e le colonne marmoree di ascendenza romana. Ci troviamo di fronte a un sovrano che, lontanissimo dal Rinascimento italiano così come dal gusto tardo-gotico settentrionale, scelse, a quanto mi pare di dedurre dal dettato dei numerosi documenti conservatisi, di esportare, da quella Sicilia che tanto faticosamente aveva riassorbito nei territori della Corona, un certo uso dei materiali e un gusto per un certo tipo di giardini che solo in Sicilia, nel periodo di massimo splendore della monarchia normanna, avevano trovato la loro più lussureggiante espressione.

Dei progetti architettonici reali di Martino l'Umano conosciamo soltanto alcune attestazioni documentarie e alcuni edifici conservatisi totalmente o parzialmente. Questi elementi ci comunicano caratteristiche di stile propriamente gotiche. La presenza di un architetto importante come Arnau Bargués nel palazzo di Poblet, con le stesse peculiarità gotiche che troviamo nella facciata della casa

della Ciutat di Barcellona, fornisce una linea generale di continuità piuttosto che l'accoglienza delle nuove tendenze architettoniche auliche rinascimentali italiane. Lo stesso gusto per la realtà siciliana che abbiamo osservato puntualmente nelle committenze di Martino non corrisponde in nessun momento a quello che potremmo chiamare un progetto di modernità.

La grande contraddizione culturale e estetica del regno di Martino consiste proprio in questo: che mentre nel campo dell'architettura, che più interessava la sua vita quotidiana, troviamo soprattutto uno sguardo verso il passato più immediato, nel campo della cultura che lo alimentava le referenze sono per lo più quelle umanistiche di ispirazione classica. Sebbene non avesse scritto personalmente lui stesso, e questo era normale, il discorso alle corti catalane di Perpignan che pronunciò il 26 gennaio 1406, il contenuto di questo testo è ampiamente rivelatore della densa cultura classica che circondava il monarca: la cultura classica rivisitata da Boccaccio e Petrarca, quella dei classici antichi come Cicerone e Virgilio, quella di Bernat Metge, di frate Antoni Canals, e dei traduttori dei classici e degli scrittori rinascimentali.

Il celebre Breviario conservato alla Bibliothèque nationale de France ci informa chiaramente dei gusti estetici imperanti nell'entourage più immediato del re, ma i paralleli sia iconografici che stilistici che questo codice rivela con i manoscritti di Jean de Berry non corrispondono a un pari riferimento nell'architettura aulica. Per capire meglio gli interessi culturali di un re che sappiamo bibliofilo e anche promotore culturale, elementi che condivideva con il papa Benedetto XIII con cui era in contatto, è utile guardare alla biblioteca del re, alla quale teneva moltissimo. La sua seconda moglie fece realizzare, nel settembre del 1410, dopo la sua morte, un inventario della sua biblioteca, nella quale era stata riversata molta cura. Nel 1399 il re aveva già ordinato a Pere Palau, suo archivista, di realizzare un inventario di tutti i libri che si trovavano nel suo archivio di Barcellona, come veniamo a sapere da un documento di quell'anno: dall'inventario commissionato dalla regina si evince che nel palazzo di Barcellona si trovavano circa quattrocento libri. La varietà linguistica è importante: al di là del latino, principalmente per le opere religiose, vi sono rappresentate le lingue romanze —catalano, castigliano, francese— per opere di carattere storico e scientifico, come era peculiare di una biblioteca umanistica di quel periodo. Accanto ai libri abituali di religione e diritto, vi erano libri di astrologia, letteratura, geometria, medicina, filosofia e poesia, e molti autori classici, come Cesare, Plutarco e Valerio Massimo, oltre che molti libri di contenuto storico. Dall'analisi della biblioteca emerge che le sue letture erano quelle tipiche di un uomo pre-rinascimentale e si è ipotizzato che i suoi frequenti viaggi in Sicilia incentivassero i rapporti con gli umanisti italiani.

Le ragioni economiche non possono certo essere le uniche a giustificare la distanza dell'architettura catalana del tempo di Martino l'Umano da quella che le corti italiane stavano elaborando proprio in quegli anni, anche se possono esser state la causa principale di un freno che non si traduceva allo stesso modo nella cultura scritta. I monumentali progetti contemporanei italiani e europei erano quindi un miraggio impossibile per il re, come si evince dai numerosi documenti d'archivio nei quali vediamo Martino preoccupato di come pagare anche piccoli incarichi assegnati. Non si può escludere che la sua grande ambizione si fosse concentrata su quel grande palazzo sul mare, che probabilmente non fu mai realizzato, e a quanto si evince dai documenti, proprio per la mancanza di finanziamenti adeguati alla magnificenza del progetto che si intuisce dai documenti stessi. Forse se quel palazzo fosse stato costruito, tra la Rambla e le Drassanes, anche l'attuale paesaggio di Barcellona sarebbe stato inevitabilmente modificato, ma purtroppo ormai non ci è dato di saperlo.

## BIBLIOGRAFIA

- ADROER I TASIS, A. M. *El palau reial major de Barcelona*. Barcelona: 1978.  
 — *Palaus reials de Catalunya*. Barcelona: 2003.
- AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F.-P. *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*. Madrid: 1947.
- ALBERT, R.; GASSIOT, J. (a cura di). *Parlaments a les corts catalanes*. Barcelona: 1928.
- AUZÉPY, M.-F.; CORNETTE, J. *Palais et pouvoir: de Constantinople à Versailles*. Vincennes: 2003.
- BEDON, A. *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*. Milano: 2008.
- BOUCHERON, P.; CHIFFOLEAU, J. (a cura di). *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*. Lyon: 2004.
- BRILLI, E.; FENELLI, L.; WOLF, G. *Images and Words in Exile*. Firenze: 2014.
- CHANCEL, B. de; RAYNAUD, C. *La Sainte-Chapelle de Bourges: une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*. Paris: 2004.
- CHAPELOT, J. *Le Château de Vincennes: une résidence royale au Moyen Age*. Paris: 1994.
- CHERUBINI, G.; FANELLI, G.; ACIDINI LUCHINAT, C. *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*. Firenze: 1990.
- CORNUDELLA, R.; MACÍAS, G. *Catalunya 1400: El gòtic internacional*, Barcelona, MNAC, 2012.
- DURAN I SANPERE, A. *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*. Barcelona: 1975.
- ESPAÑOL, F. *Els escenaris del rei: Art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: 2001.  
 — *El gòtic català*. Manresa i Barcelona: 2002.
- FERRER I MALLOL, M. T.; MUTGÉ I VIVES, J.; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M. (a cura di). *La corona catalanoaragonesa i el seu entorn mediterrani a la baixa edat mitjana*. Barcelona: 2005.
- FRANZOI, U.; PIGNATTI, T.; WOLTERS, W. *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso: 1990.
- KERSCHER, G. *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zerimonielle Voraussetzungen: Avignon, Mallorca, Kirchenstaat*. Tübingen: 2000.
- L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. III. Dels palaus a les masies*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003.
- LE GOFF, J. *Il re medievale*. Firenze: 2012.
- LE POGAM, P.-Y. *De la «cité de Dieu» au «palais du pape». Les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (1254-1304)*. Roma: 2005.
- MONCIATTI, A. *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*. Firenze: 2005.
- NASH, S.; BORCHERT, T.; HARRIS, J. «No equal in any land». *André Beauneveu: artist to the court of France and Flanders*. Groeningen: 2007.
- PIEROTTI, P. *Prima di Machiavelli: Filarete e Francesco di Giorgio consiglieri del principe*. Pisa: 1995.
- PIOLA CASELLI, F. *La costruzione del Palazzo dei Papi di Avignone. 1316-1367*. Milano: 1981.
- ROMANELLI, G.; DA CORTÀ FUMEL, M.; BASAGLIA, E. *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Milano: 2004.
- SALAMAGNE, A. (a cura di). *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*. Actes du colloque (Bourges, Tours, 2004). Tours: 2010.
- TASIS I MARCA, R. *Pere el Cerimoniós i els seus fills*. Barcelona: 1957.
- TERÉS, M. R. (coord.). *Capitula facta at firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: 2009.
- TITTONI, M. E. (a cura di). *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*. Pisa: 1994.
- VILLELA-PETIT, I. *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*. Paris: 2004.
- VINGTAIN, D. (a cura di). *Monument de l'histoire. Construire, reconstruire le palais des papes XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, cat. mostra (Avignon, Palais des Papes, 2002). Avignon: 2002.
- VINGTAIN, D.; SAUVAGEOT, C. *Avignon. Le Palais des Papes*, Saint-Léger-Vauban: 1998.



FIGURA 1. Firenze, Palazzo Medici Riccardi (Michelozzo).



FIGURA 2. Firenze, Santa Maria Novella, facciata (Leon Battista Alberti).



FIGURA 3. Firenze, Ospedale di Santo Spirito (Brunelleschi).



FIGURA 4. Venezia, Palazzo Ducale.



FIGURA 5. Venezia, Arco Foscari.

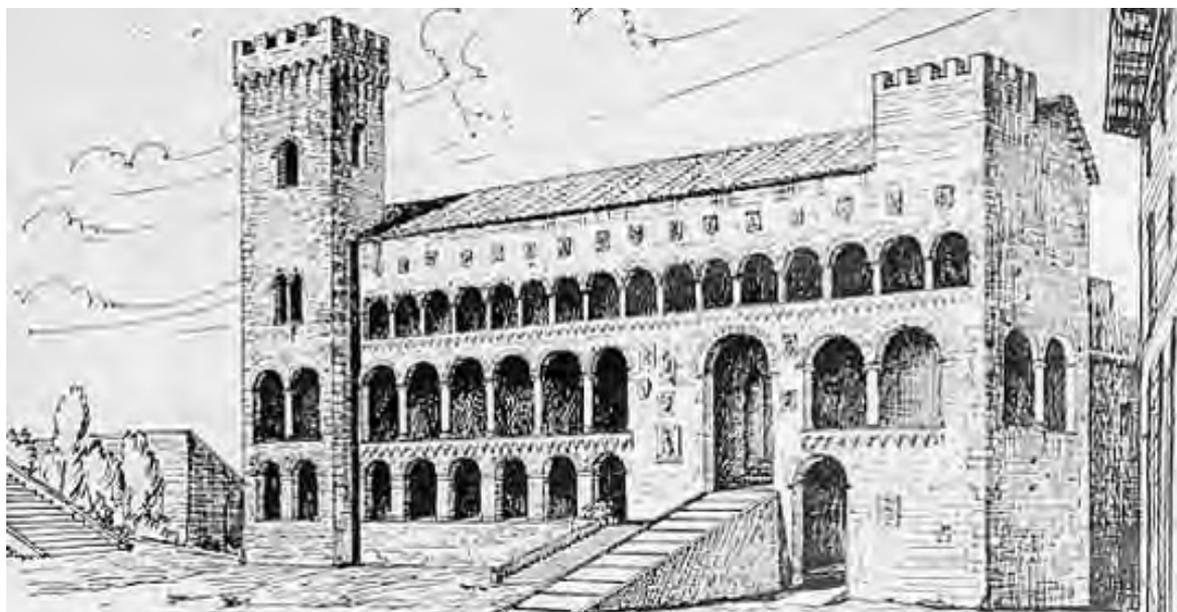


FIGURA 6. Roma, Palazzo Senatorio medievale.

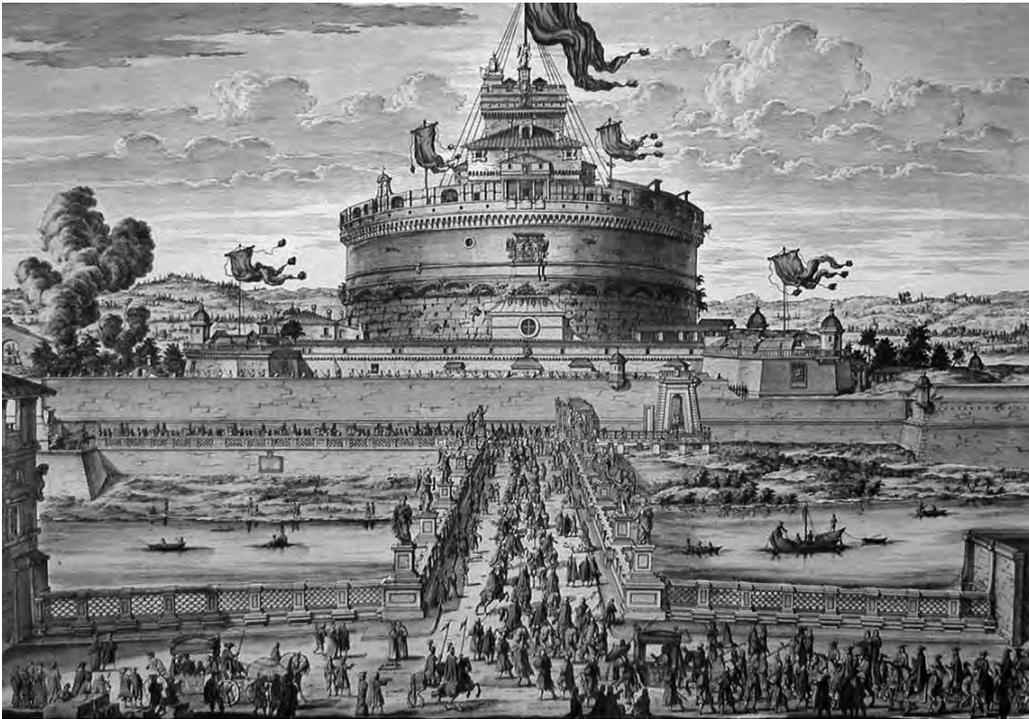


FIGURA 7. Roma, Castel Sant'Angelo.



FIGURA 8. Il palazzo del Louvre nelle *Très riches heures* del duca di Berry.

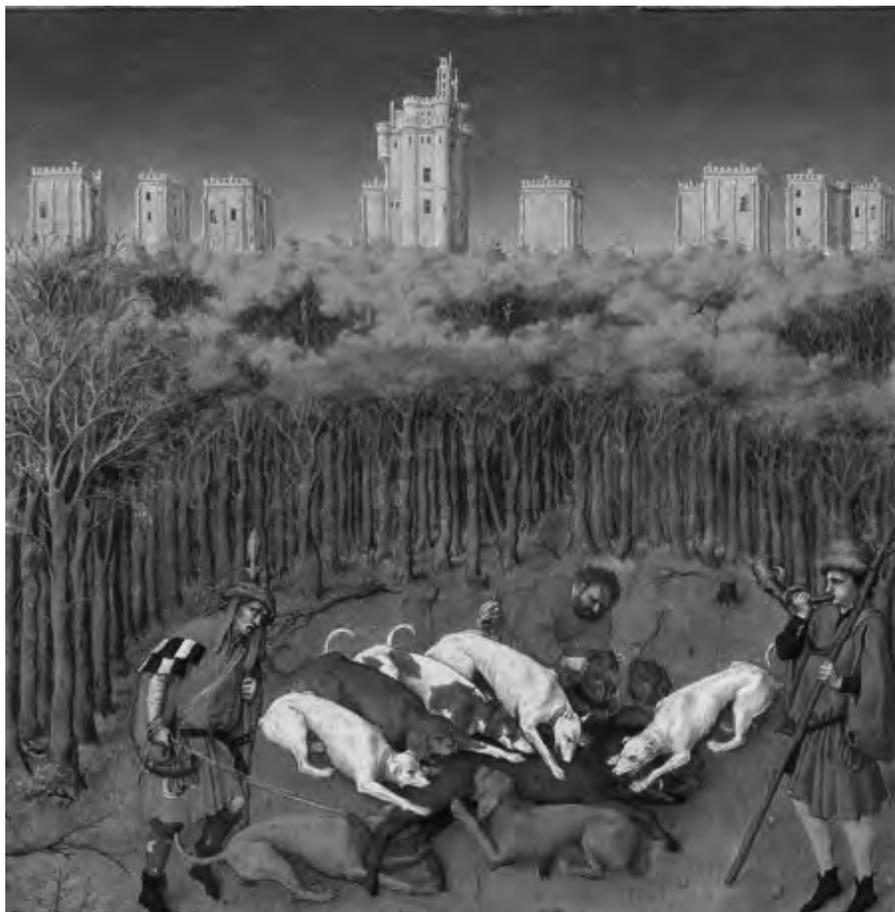


FIGURA 9. Il castello di Vincennes nelle *Très riches heures* del duca di Berry.



FIGURA 10. Avignone, Palazzo dei Papi.

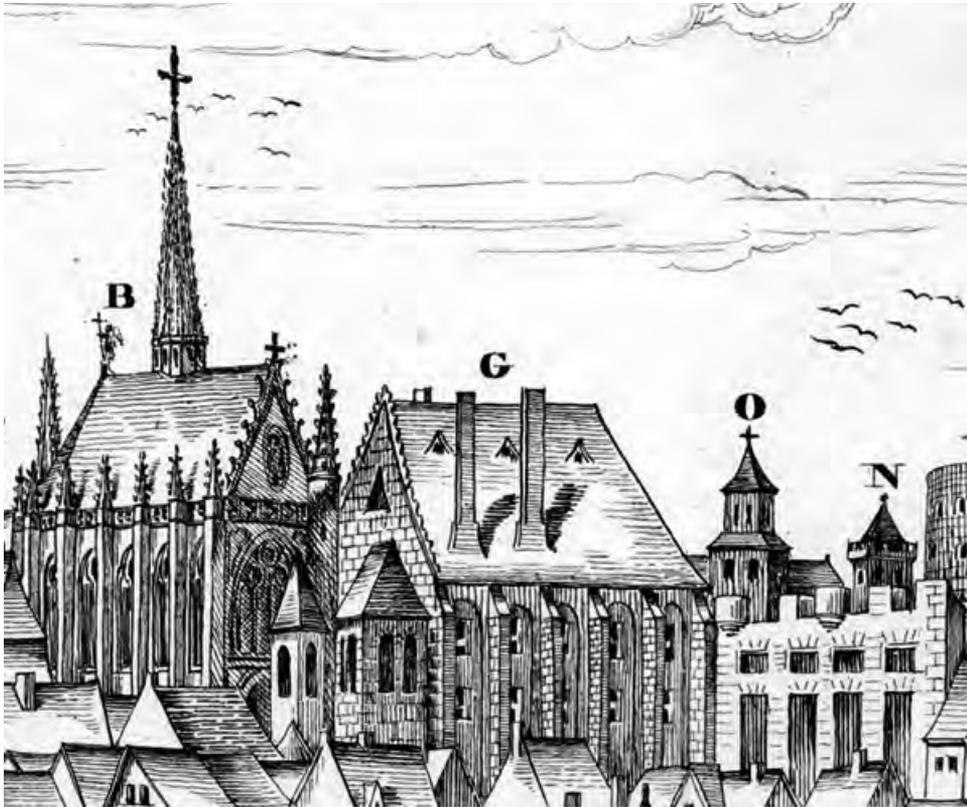


FIGURA 11. Bourges, palazzo di Jean de Berry.



FIGURA 12. Barcelona, Palau Reial Major.



FIGURA 13. Barcelona, Salone del Tinell.



FIGURA 14. Barcelona, cappella di Sant'Agata nelle mura della città.



FIGURA 15. Barcelona, cappella cattedralizia, entrata originale.



FIGURA 16. Poblet, monastero, palazzo del re.



FIGURA 17. Poblet, monastero, palazzo del re, particolare dell'entrata.



FIGURA 18. Poblet, monastero, palazzo del re, finestra scolpita.



FIGURA 19. Paris, Bibliothèque nationale de France, Breviario del re Martino.