

# Concinnitas: Revisitando o Ideal Albertiano pela Ótica das Reabilitações

Leandro Manenti <sup>1</sup>

## Resumo

O presente estudo pretende revisitar a produção projetual e teórica do arquiteto e pensador do Renascimento Italiano, Leon Battista Alberti, procurando entender de que forma ele incorporou estruturas preexistentes em seus projetos, tendo como base o conceito da *Concinnitas*, cunhado por ele no século XV, e que representa a busca da harmonia entre as partes de um projeto. Para desenvolver este estudo, se buscou analisar três projetos do mestre italiano, nos quais estruturas preexistentes condicionaram e foram incorporadas no projeto final, sendo eles: as Igrejas de San Francesco e de Santa Maria Novella, e o Palazzo Rucellai.

**Palavras-chave:** Reabilitação Arquitetônica. Renascimento Italiano. Leon Battista Alberti.

## Abstract

The present study intends to revisit the production of projects and theories of the Italian Renaissance architect and thinker, Leon Battista Alberti, trying to understand how he incorporated existent structures in his projects, based on the concept of *Concinnitas*, created by him in the XV century, which represents the search of harmony among the parts of a project. To develop this study, it was analyzed the Italian master's three projects, in which the existent structures conditioned and were incorporate in the final project, being them: San Francesco's and Santa Maria Novella's Churches, and Palazzo Rucellai.

**Keywords:** Architectural rehabilitation. Italian Renaissance. Leon Battista Alberti.

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do curso de Arquitetura e Urbanismo da FEEVALE. Arquiteto e Urbanista (UFRGS/1997). Mestre em Arquitetura (PROPAR-UFRGS/2004). E-mail: leandro@feevale.br.

## Introdução

Resulta apaixonante trabalhar com estruturas dadas, porque as construções que ocorrem nestes contextos requerem um tipo especial de energia criativa. No futuro, este será um tema cada vez mais importante nas cidades européias. Nem sempre se pode começar do zero. (HERZOG, 2000, p. 364).

Com efeito, a frase do arquiteto Jacques Herzog parece refletir uma preocupação crescente em meio aos arquitetos contemporâneos. Nunca antes se discutiu tanto sobre reabilitação de estruturas como agora. E, se para os arquitetos envolvidos nestes projetos, as possibilidades de trabalho que as preexistências revelam são variadas e “apaixonantes”, a análise de obras sobre este tema resulta em um campo de pesquisa muito fértil. O confronto entre as preexistências e as novas inserções suscita comparações entre a situação original e as posteriores e cria um rico universo para estudo, que passa pelas distintas transformações de uma sociedade, a qual, num momento, decide erigir uma edificação e, em outro, modificá-la. Além disso, traz a possibilidade de analisar a significação como também a re-significação de um edifício para a sua sociedade. Como disse Ignasi Solá-Morales:

[...] todo problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, porque as possíveis formas de intervenção que se delineiam sempre são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção é tanto como tentar que o edifício volte a dizer algo e o diga em uma determinada direção. (SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, 1987, p. 3).

Assim, este estudo busca, através da referência passada e da carga teórica e histórica que a arquitetura ocidental nos legou, resgatar na obra de Leon Battista Alberti, arquiteto e pensador do *quattrocento*<sup>2</sup> italiano, os primórdios das intervenções em ambientes já edificados. A relevância deste estudo se dá em função de ter sido neste momento histórico que se desenvolveu o próprio conceito de projeto arquitetônico, passando então as preexistências a serem vistas como condicionantes de um projeto maior e não apenas uma mera adaptação do existente de forma não-planejada.

Apesar de que poucas obras lhe podem ser atribuídas, Alberti foi um dos mais influentes arquitetos em toda história ocidental. Através deste pequeno acervo arquitetônico, ele demonstrou vários de seus preceitos teóricos, não apenas sobre arquitetura, mas acima de tudo sobre a cultura humanista. Em seu tratado, *De Re Aedificatoria*, Alberti estabeleceu os fundamentos para a valorização da arquitetura como atividade eminentemente intelectual, que demanda uma elaboração mental, estabelecendo assim as bases do que denominamos Projeto Arquitetônico. E, ainda, cunhou conceito da *concinnitas*, ou seja, a harmonia de um projeto. E, sob esta ótica, procurando identificar as estratégias para alcançá-la, é que se buscou analisar seus projetos para três edificações que envolvem a utilização de estruturas existentes.

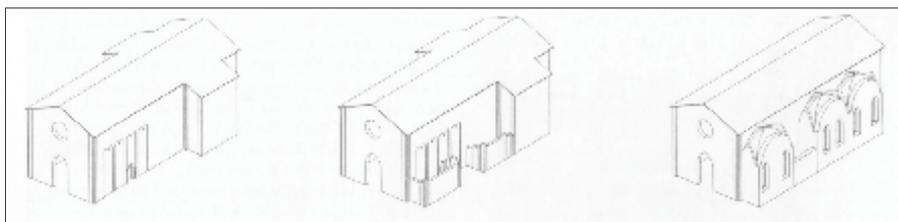
---

<sup>2</sup> Século XV.

## San Francesco

Construída no século XIII em Rimini, a igreja franciscana dedicada a San Francesco possuía traços da arquitetura gótica do norte italiano. Inicialmente, era uma igreja de nave única, que media aproximadamente 15,80 m de frente, 38,40 m de profundidade e 20 m de altura. Posteriormente, recebeu capelas laterais adornadas com arcos ogivais, que ampliaram sua largura em 4,80 m para ambos os lados. As paredes portantes sustentavam uma estrutura aparente em madeira para o telhado.

De suas fachadas, somente se conhecem as laterais originais, pois estas não foram alteradas pela reformulação, recebendo apenas um envoltório mural em pedra, configurando uma máscara. São constituídas de uma alvenaria sem revestimentos ou adornos, com aberturas pequenas e descompassadas. Como se pode notar através dos elementos que restaram de testemunho, tratava-se de uma igreja modesta em suas dimensões e desprovida de decoração significativa que lhe conferisse algum impacto na paisagem urbana, atendendo a uma população de pequeno porte (figura 1).



**Figura 1:** Igreja de San Francesco original e modificações posteriores no século XIV, segundo reconstituição realizada pelo Alberti Group<sup>3</sup>.

**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 51.

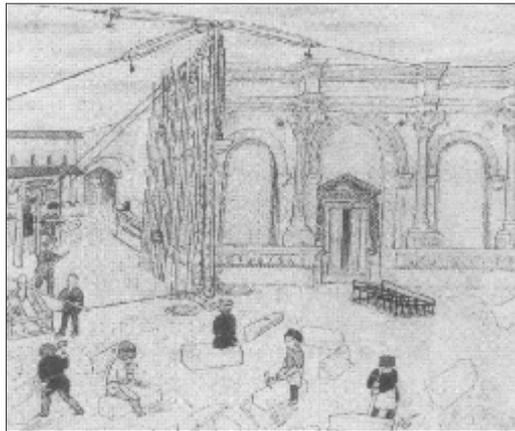
Em 1432, subiu ao poder, com quinze anos de idade, Sigismundo Malatesta (1417-1468), príncipe que se apoderou de Rimini após tê-la herdado do tio, como posse feudal, e de ter eliminado seus irmãos na disputa pelo poder. Apesar de não possuir as mesmas qualidades culturais de outros governantes como os Medici, foi um importante mecenas, buscando equiparar sua cidade natal a centros culturais como Florença ou Urbino, através do incentivo às artes e trazendo a Rimini grandes nomes como Alberti.

Malatesta dedicou especial cuidado à Igreja de San Francesco, visto que ali estavam enterrados seus ancestrais. E, sendo assim, decidiu torná-la um marco, transformando a antiga igreja em um monumento significativo do seu poder, celebrando a sua pessoa e toda a família Malatesta, além de dedicar um grande espaço à memória de sua amante, que se tornou posteriormente sua terceira esposa, Isotta degli Atti. A antiga igreja passou, então, a ser conhecida como Tempio Malatestiano.

Em 1450, Malatesta propôs ao Papa Nicolau V a reformulação geral interna e externamente do templo, durante visita feita à cidade de Fabriano, onde provavelmente estaria também Alberti<sup>4</sup>, acompanhando a corte papal. É a partir deste momento que a aproximação de Alberti ao projeto de Rimini é comprovada. Em 1453, deu-se o provável início da reformulação externa, que, segundo documentos, já estava bastante avançada em 1456 (figura 2). A obra nunca chegou a ser completada, pois Sigismundo Malatesta faleceu em 1468, ocasionando a paralisação dos trabalhos, que jamais foram retomados.

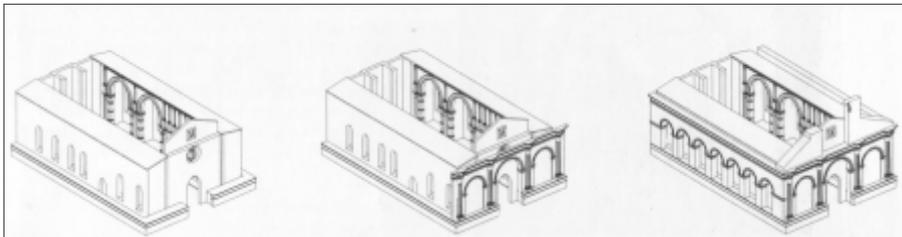
<sup>3</sup> Grupo de estudiosos liderados por Robert Tavernor, que se dedicam ao estudo do legado de Leon Battista Alberti.

<sup>4</sup> Alberti trabalhava como Abreviador Apostólico em Roma e acompanhava as comitivas papais.



**Figura 2:** Construção do Tempio Malatestiano ilustrado no poema épico Hesperis, de Basinio de' Basini.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 68.

O projeto de Alberti consistiu no envelopamento do edifício existente, com pedra Ístria, criando uma superfície que reveste a fachada principal e uma segunda fachada descolada nas laterais, criando um efeito de máscara (figura 3).



**Figura 3:** Etapas de implantação do projeto de Alberti, segundo reconstituição realizada pelo Alberti Group.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 51.

Esta decisão, além de formal, era também estrutural, devido aos condicionantes do edifício existente, conforme explica o arquiteto ao executor Matteo de' Pasti na carta de 18 de novembro de 1454.

Sobre as pilastras em minha maquete, lembre-se que eu disse a você: 'aquela fachada deve ser completamente independente', porque acho as larguras e alturas das capelas perturbadoras. [...] Nós também falamos em colocar uma cobertura leve na igreja. Não confie naqueles pilares (existentes) para suportar qualquer peso. [...] Agora, sobre os nossos pilares: se eles não se alinham e amarram com os das capelas, isto não importa, porque os das capelas não necessitarão de suporte no lado de nossa fachada; e se precisarem, estarão tão perto e quase encostando que já terão o apoio suficiente. (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60).

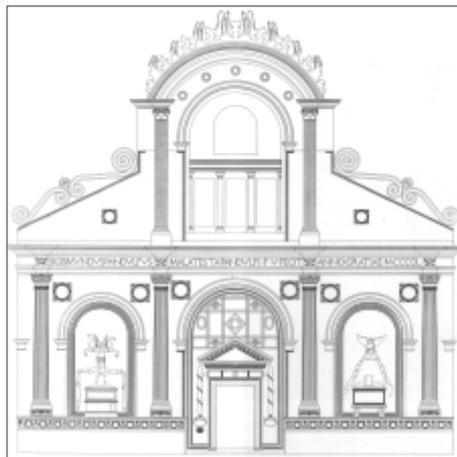
Sabe-se, através da mesma carta, que Alberti pretendia cobrir a nave central com uma abóbada de berço em madeira, que não foi executada, pois, como ele explica, seria a opção mais leve, não depositando peso excessivo na estrutura existente.

Como não restaram desenhos, nem a maquete com a qual era executada a obra, não se sabe qual seria a aparência final projetada por Alberti, principalmente no que diz respeito à parte posterior da igreja. Baseado em uma medalha comemorativa da época, cunhada com o desenho projetado da fachada, acredita-se que a terminação do projeto seria dada com uma rotunda como a do Panteão romano (figura 4).



**Figura 4:** Medalha em comemoração à obra de San Francesco, cunhada em 1450 por Matteo de' Pasti.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 01.

Baseado em um repertório romano, Alberti compôs o projeto das fachadas com várias citações da antiguidade. A fachada principal, que se insere em um quadrado de aproximadamente 30 m de lado, é uma releitura de um arco de triunfo romano, com três vãos arqueados, sendo o vão central o portal de acesso, e os dois laterais tratados como nichos, destinados à colocação dos sarcófagos de Malatesta e de Isotta, escavados na grossa espessura da parede, bem aos moldes das maciças construções romanas (figura 5).

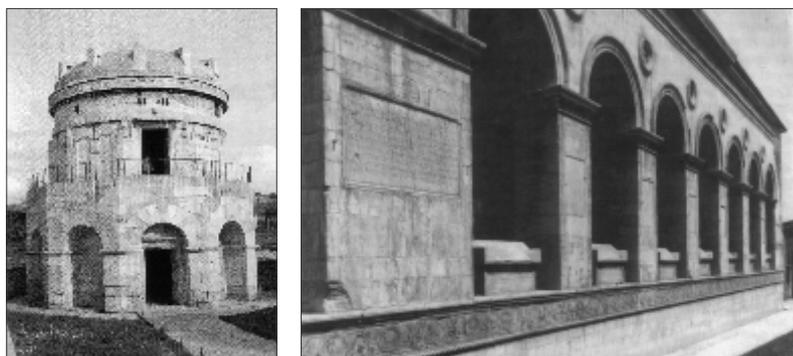


**Figura 5:** Reconstituição hipotética da fachada de San Francesco realizada pelo Alberti Group, baseada na medalha de Matteo de' Pasti  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 65.

A colocação destes túmulos nas fachadas era um costume medieval e, portanto, não trazia nenhuma novidade em termos de projeto, sendo a grande inovação, nesta composição, a combinação

do motivo do arco de triunfo com uso para abrigar túmulos. Segundo Peter Murray, significava “o triunfo sobre a morte” (MURRAY, 1972, p.60) por parte de um governante que, através da arquitetura, pretendia alcançar a imortalidade, ou seja, a eterna lembrança sua por parte dos cidadãos, através deste monumento inserido no tecido da cidade.

A questão dos sepultamentos na fachada pode ainda ser relacionada a outras influências regionais: os Mausoléus de Teodorico (figura 6) e de Galla Placidia, em Ravenna, onde também se encontram nichos para enterramentos nas fachadas. Além disso, a influência de Ravenna está presente nas decorações internas, como as imagens que foram trazidas por Malatesta para adornar o templo. Cabe ainda salientar a diferença do desenho rústico medieval de Ravenna<sup>5</sup> e da fachada delicada, ritmada e proporcional de Alberti, na qual cada vão equivale a duas vezes a largura do pilar e a distância entre cada eixo dos pilares é igual à altura dos mesmos até o friso (figura 7).



**Figuras 6 e 7:** Mausoléu de Teodorico e fachada lateral de San Francesco.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 71 e WITTKOWER, 1995, p. 60.

Demonstrando conhecimento sobre os monumentos do local, Alberti usou como precedente de referência o arco de Augusto (figuras 8 e 10), localizado na própria cidade, de onde embasa a ornamentação para a nova fachada (figuras 9 e 11). Com isso, o arquiteto valoriza a tradição e a independência do principado, demonstrando que Rimini possuía também um passado romano venerável, além de sutilmente associar Malatesta ao imperador Augusto.



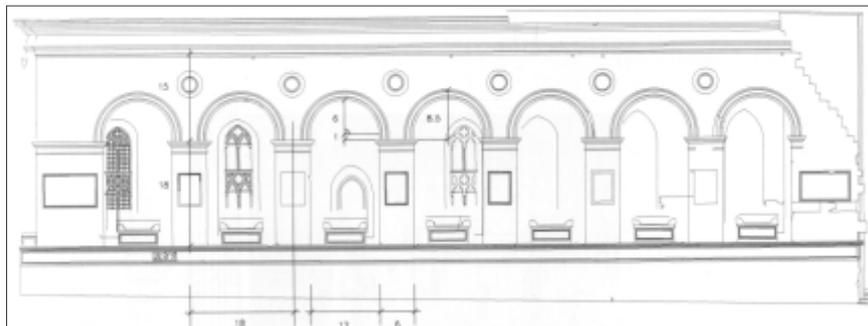
**Figuras 8 e 9:** Arco de Augusto, em Rimini, e fachada frontal de San Francesco.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 52 e BURNS, 1998, p. 130.

<sup>5</sup> É possível que Alberti acreditasse que o Mausoléu de Teodorico fosse um edifício clássico e que, portanto, coube a ele aperfeiçoar suas proporções como uma crítica aos antigos e o desejo do superá-los, se possível (ALBERTI, 1989, p. 24).



**Figuras 10 e 11:** Detalhe da ornamentação do Arco de Augusto e da fachada de San Francesco.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 76.

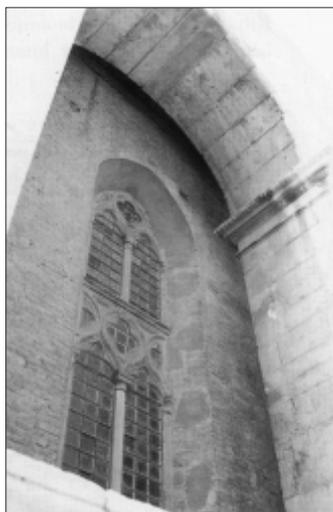
As fachadas laterais de San Francesco medem aproximadamente 45 m de comprimento e 15m de altura. Essas fachadas estão afastadas aproximadamente 80 cm da fachada original e possuem aproximadamente 1,40 m de espessura. Esta fachada está constituída de uma arcada, sustentada por pilares, com afastamento medindo em eixo de aproximadamente 5,40 m. O uso dos pilares, ao invés de colunas, é justificado por Alberti em seu livro, pois segundo ele, os pilares são os únicos elementos capazes de transferir os alinhamentos dos arcos para o solo (figura 12).



**Figura 12:** Fachada lateral de San Francesco, com medidas em pés romanos, sendo que cada um equivale a cerca de 296 mm.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 75.

A adoção de uma fachada totalmente independente da existente justifica-se pela incompatibilidade entre o ritmo clássico adotado<sup>6</sup> e as janelas existentes, alocadas assimetricamente. Como não se iria alterar a estrutura do interior, as janelas não poderiam ser reposicionadas, visto que correspondem à posição interna das capelas (figura 13). Aqui cabe lembrar a diferença entre a fachada frontal, mais unitária, onde a nova inserção sobrepõe e esconde totalmente a fachada antiga, enquanto na solução para a fachada lateral as duas situações, a fachada antiga e a nova, são expostas e confrontadas. Este recurso estético de projeto assemelha-se muito com propostas contemporâneas de intervenção em edifícios antigos, evidenciando o pioneirismo de Alberti, em que através da exposição do contraste existente entre elementos de distintas épocas, se potencializa a clara leitura de cada um deles.

<sup>6</sup>O ritmo clássico, adotado como estrutura organizadora das fachadas, tem como referências o Coliseu e os aquedutos romanos.



**Figura 13:** Um dos vãos da lateral de San Francesco, mostrando o afastamento entre as duas estruturas.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 55.

O projeto de San Francesco deu início a uma tradição de fachadas clássicas para igrejas, baseando-se na manipulação de motivos da antiguidade como uma nova maneira de concebê-las. O uso destes referenciais da antiguidade, apesar de ligados ao paganismo romano, não foi rechaçado pela Igreja, que, ansiosa por reconquistar prestígio, pôde, pelo fato de estar sediada em Roma, associar intencionalmente sua imagem ao que de mais moderno havia em termos de arte, ou seja, a arte clássica.

Por todo o projeto observa-se o uso de citações da antiguidade: a fachada frontal é um arco de triunfo, as laterais utilizam o ritmo contínuo dos aquedutos, o todo está elevado sobre um pódio, como nos templos romanos, e o ponto focal seria uma rotunda como a do Panteão. De certa forma, Alberti procura reviver os tipos edilícios romanos combinando diversas referências clássicas, que foram removidas de seu contexto original e aplicadas no edifício de uma maneira revista e atualizada.

Desta forma, San Francesco foi construída como uma fusão de repertórios entre a interpretação do clássico e do tradicional existente. Esta incorporação de vários elementos foi viabilizada, de certa maneira, pela visão da arquitetura como uma composição de partes, ou seja, de elementos de um repertório finito, agrupados de forma regrada pela geometria. Porém, esta ordem geral não é rígida e mostra-se bastante flexível no que diz respeito aos detalhes, já que deveria abarcar as preexistências. Os referenciais formais romanos são adaptados e aplicados sobre elementos preexistentes de estilo Gótico. Como aponta Howard Burns, os projetos de Alberti “mostram a capacidade de aprender do antigo mas sem ser vinculado ou limitado” (BURNS, 1998, p.140), ou conforme o próprio Alberti escreveu em sua carta a Matteo de' Pasti: “O que se quer é melhorar o que já foi feito, e não estragar o que existe” (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60).

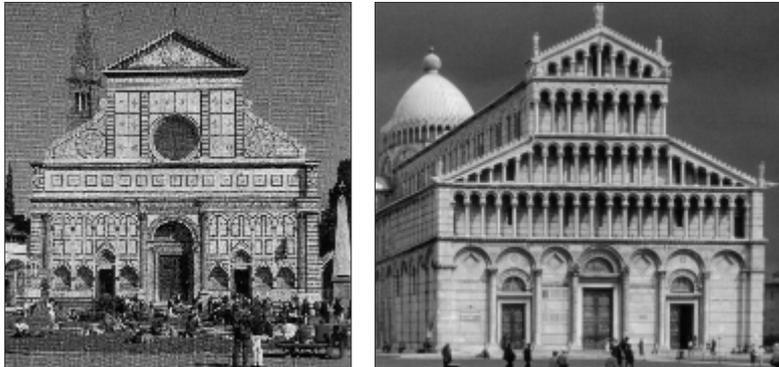
A beleza, que para Alberti representava “a harmonia ponderada de todas as partes dentro um corpo, de forma que nada possa ser adicionado, removido ou modificado, senão para piorar” (ALBERTI, 1989, p. 156), é alcançada justamente se apropriando e respeitando os elementos preexistentes, pois se eles não fossem incorporados ao projeto, comprometeriam o todo. Caso ignorasse ou deixasse de resolver ou incluir algum elemento, jamais seus projetos alcançariam a *concinnitas*, ou seja, a harmonia

total da composição, que segundo Tafuri, “não é senão um objetivo a atender suplantando todas as dificuldades que possam aparecer” (TAFURI, 1981, p. 17). No caso das reabilitações, a *concinnitas* representa o alcance da conciliação entre os elementos existentes e os novos.

Alberti, ao lidar com o reaproveitamento de estruturas existentes em San Francesco, viu no envelopamento uma solução conciliadora. Ao mesmo tempo em que mantém internamente o valor histórico do existente, responde externamente com a imagem de modernidade buscada pela burguesia renascentista, reconhecendo, assim, a necessária continuidade histórica.

## Santa Maria Novella

A igreja dominicana de Santa Maria Novella (figura 14), fundada em 1246 e construída em Florença a partir de 1279, esteve com a fachada inacabada até meados do *quattrocento*, quando então foi completada por Alberti. Estima-se que o revestimento da fachada estava executado até a altura abaixo do atual ático, sendo sua aparência comparável com a da Catedral de Pisa, em sua porção inferior (figura 15). Além desta base executada, ela possuía também um óculo, que havia sido acrescentado em 1365 por Andrea di Bonaiuto. Esta acabou sendo a primeira grande fachada de igreja realizada no século XV, visto que as outras duas grandes obras sacras em Florença, San Lorenzo e Santo Spirito, não possuíam fachadas acabadas, tornando-se assim um marco da emergente arquitetura renascentista.



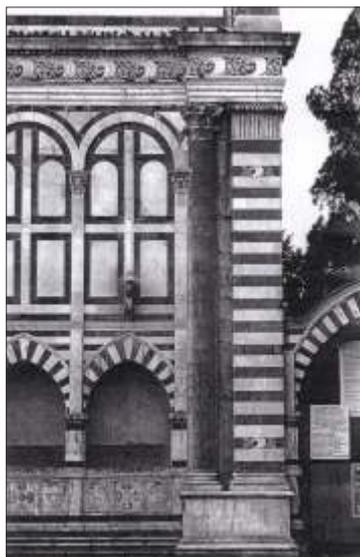
**Figuras 14 e 15:** Fachadas de Santa Maria Novella e da Catedral de Pisa.  
**Fonte:** HEYDENREICH, 1998, p. 38 e BARRAL I ALTET, 2001, p. 179.

Santa Maria Novella era um centro religioso muito respeitado, tendo recebido a corte Papal em seu mosteiro durante o período em que esteve em Florença, entre 1434 a 1443 (Alberti fazia parte da comitiva Papal). A complementação da antiga fachada gótica da igreja foi encomendada por Giovanni di Paolo Rucellai, um rico mercador florentino que dedicou grande parte de sua fortuna ao patrocínio das artes. Em 1461, foi assinado o contrato para a construção, mesmo com as obras já tendo começado. A construção foi dada por terminada em 1470, como indica a data gravada na fachada, porém acredita-se que alguns detalhes ainda estariam faltando e foram completados nos anos seguintes.

O problema de projeto enfrentado por Alberti é de natureza similar a San Francesco, pois algumas partes da fachada, que já estavam decoradas, não se podiam demolir. A situação inicial

encontrada por ele trazia muitos desafios devido aos vários elementos já presentes: a seqüência de nichos com tumbas, encimados por arcos ogivais, a localização das portas laterais, que estavam edificadas de acordo com a posição das naves laterais, e o grande óculo, que era responsável pela iluminação da nave central.

A intervenção de Alberti consistiu em imprimir uma regra mais forte e potente que o arranjo dos elementos preexistentes, para somente assim dominá-los, inserindo-os em um jogo mais abrangente. Como os elementos preexistentes possuíam relação entre si de unidade estilística, o arquiteto optou por repetir os motivos geométricos, em mármore claro e escuro existente, como um fundo em toda a fachada e como meio de conferir-lhe unidade (figura 16). Com isto, Alberti demonstra sua preocupação com a incorporação da decoração preexistente, buscando referência na igreja de San Miniato (figura 17) e no batistério de Florença (figura 18), onde estes padrões de pedra são empregados. De San Miniato, ele toma emprestado ainda o frontão, fazendo assim uma referência ao proto-Renascimento toscano do século XII.



**Figuras 16, 17 e 18:** Detalhes das fachadas de S. M. Novella, San Miniato e do Batistério de Florença.

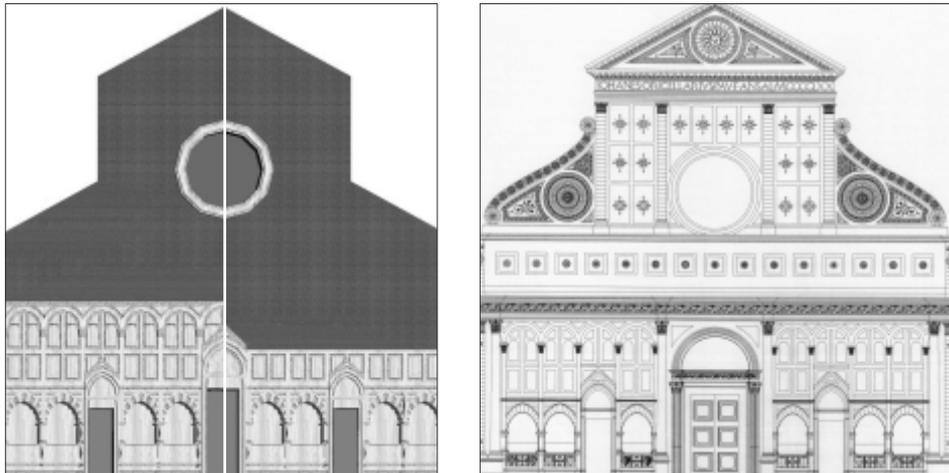
**Fonte:** BURNS, 1998, p. 138 e TAVERNOR, 1998, p. 102.

Por cima deste fundo unificado que evoca a arquitetura medieval florentina, Alberti propõe seu já testado esquema em arco de triunfo, adaptando suas proporções ao existente. A fachada, que se insere em um quadrado de aproximadamente 35 m de lado, foi alargada cerca de três metros em cada lado, além das paredes laterais originais. Com isso, se criou mais espaço para uma terminação digna do esquema, acomodado às pesadas pilastras de canto, que cumprem o papel de demarcar as extremidades do edifício. Os três vãos que compõem a fachada, e aludem ao arco de triunfo romano são demarcados com semi-colunas que, juntamente com as pilastras-cantoneiras (figura 19), sustentam o pesado ático. Estabelecida esta ordem geral no nível inferior da fachada, era preciso criar

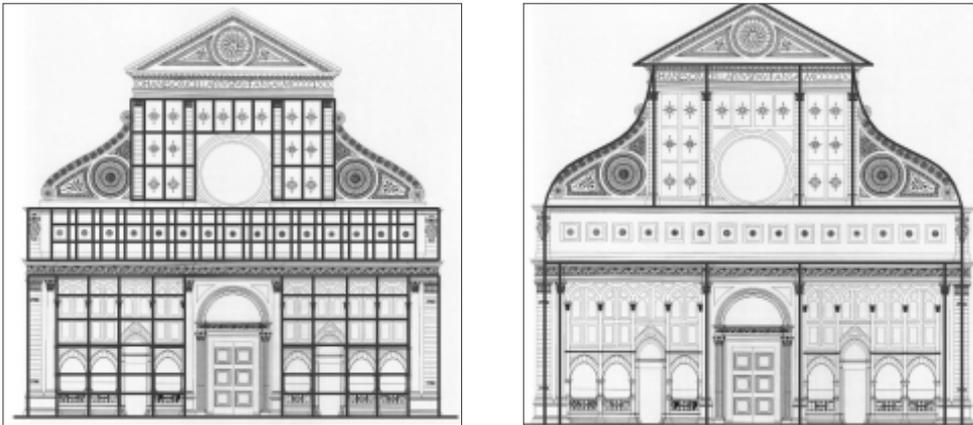
uma malha menor que acomodasse as preexistências, subdividindo-se assim os vãos laterais com pilastras terminadas com arcos plenos, que suavizam o efeito dos arcos ogivais e acomodam as portas laterais (figuras 20 a 23).



**Figura 19:** Detalhe da pilastra-cantoneira e dos arcos ogivais preexistentes em frente ao cemitério, que dão seqüência aos arcos da fachada principal.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 100.



**Figuras 20 e 21:** Reconstituições hipotéticas da fachada de Santa Maria Novella em seu estado anterior a intervenção de Alberti, realizadas a partir da bibliografia encontrada, e fachada atual, segundo Robert Tavernor.  
**Fonte:** AUTOR, 2005 e TAVERNOR, 1998, p. 105.



**Figuras 22 e 23:** Diagramas evidenciando os dois sistemas geométricos empregados na fachada de Santa Maria Novella. À esquerda, a malha medieval obtida pela repetição do padrão de cor das pedras, que confere um fundo unificado ao projeto. À direita, a geometria clássica do arco de triunfo, com três vãos, sobreposto por uma fachada de templo. Diagramas obtidos a partir da fachada de Santa Maria Novella, publicada por Robert Tavernor.

**Fonte:** AUTOR, 2005.

Devido à grande espessura da parte inferior da fachada, que contém os nichos, Alberti interferiu pouco em sua estrutura portante. Nela foi escavado o portal de acesso que, inspirado na fachada interna do Panteão, está composto por um grande arco pleno apoiado em pilastras, localizadas nos cantos de um nicho profundo, onde está localizada a porta de grandes proporções. Este uso de reentrâncias e saliências em muros maciços e robustos é muito característico da arquitetura romana, que serviu aqui de inspiração para Alberti.

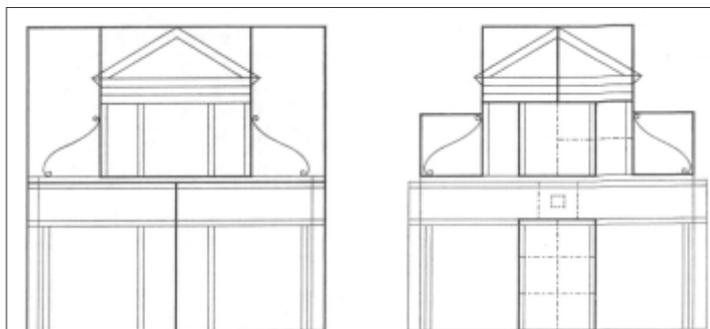
No nível superior, da fachada a regra é imposta pelas pilastras que enquadram e dominam o óculo, mantendo o alinhamento com as semi-colunas do portal, fazendo assim a amarração dos dois níveis. As duas pilastras das extremidades, que não se alinham com as do nível inferior, repousam sobre o Ático, que funciona, conforme já dito, como uma viga de transição. Estas quatro pilastras do nível superior sustentam um entablamento que contém uma inscrição comemorativa a Giovanni Rucellai, a data de conclusão da obra e ainda um frontão triangular (figura 24). Este possui, em seu interior, uma repetição do óculo, terminando a seqüência de círculos que se inicia no arco pleno do portal de acesso, passa pelo óculo preexistente e termina no interior do frontão, além de se repetir nas laterais, dentro das volutas.



**Figura 24:** Detalhe da fachada de S. M. Novella. Fonte: TAVERNOR, 1998, p. 101.

O sistema geral de proporções empregado na fachada de Santa Maria Novella foi demonstrado por Rudolf Wittkower (figuras 25 e 26):

A harmonia, a essência da beleza se baseava [...] na relação das partes entre si e com o todo; de fato, um único sistema de proporções impregna a fachada, definindo o lugar e as dimensões de cada elemento e cada detalhe concreto. As proporções recomendadas por Alberti são as simples relações de 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 3:4, etc, que são as relações próprias da harmonia musical que Alberti encontrou nos edifícios clássicos. (WITTKOWER, 1995, p. 68).



**Figuras 25 e 26:** Estudo das proporções na fachada de S. M. Novella proposto por Rudolf Wittkower.

**Fonte:** WITTKOWER, 1995, p. 69.

Este sistema que propõe a sobreposição de três alinhamentos (pilastras de canto, semi-colunas e pilastras intermediárias), além do fundo geometrizado, conforme foi detalhado anteriormente (figuras 22 e 23), se mostrou uma maneira simples de unificar o existente, ao mesmo tempo potente e flexível, abarcando, em sua malha variada, os diferentes detalhes. Esta ordem geométrica foi buscada a partir dos próprios elementos existentes, em um laborioso estudo de desenhos e maquetes, buscando identificar alinhamentos importantes e geometrias possíveis, dentre os diversos condicionantes preexistentes. É possível imaginar o próprio arquiteto lidando com o problema da fachada nos termos que expressa em seu tratado:

Mas posso afirmar algo referente a minha própria pessoa: seguidamente tenho concebido projetos em minha mente que parecem dignos num determinado momento; contudo, quando eu os transformo em desenhos, encontro vários erros nas próprias partes que mais me haviam deleitado, erros estes bastante sérios; novamente, quando retorno aos desenhos e meço as dimensões, eu reconheço e lamento meu descuido; finalmente, quando passo dos desenhos para a maquete, algumas vezes descubro outros erros nas partes individuais, até mesmo com relação aos números. (ALBERTI, 1989, p. 317).

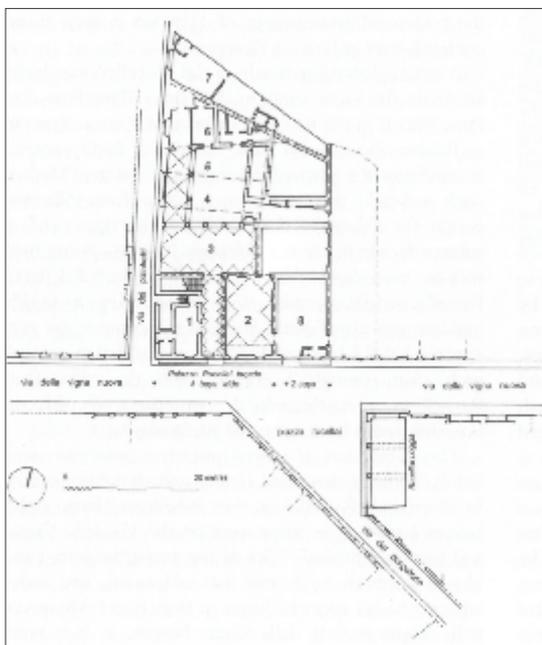
A ordem geométrica deveria ser forte o suficiente para amarrar todos os elementos e suplantar o aspecto medieval das construções antigas, sendo implantada diretamente sobre elas, ou mesmo afastada, criando uma espécie de máscara, como se deu na fachada lateral de San Francesco. Este método de projeto, que pressupõe uma etapa mental prévia, onde se elabora a ordem geométrica abstrata de subdivisão proporcional, permite a convivência de estilos distintos, visto que não envolve uma definição material a priori.

A incorporação dos motivos medievais à ordem clássica demonstra a flexibilidade do classicismo defendido por Alberti, para quem a concordância de todas as partes entre si e para com o todo era a fonte de toda a beleza e harmonia. Este ideal, a *concinnitas*, poderia, como observa Wittkower, “produzir resultados não clássicos” (WITTKOWER, 1995, p. 66), pois o objetivo de Alberti, como já foi citado, era o de melhorar o que estava construído, sem perder o espírito do existente, seguindo sempre o conselho presente em seu tratado:

Embora outros arquitetos famosos pareçam recomendar em suas obras o uso do dórico, ou do jônico, ou do coríntio, ou da ordem toscana como sendo a mais conveniente, não há razão para seguirmos seus desígnios em nossas obras, como se estivessemos obrigados por lei; ao contrário, inspirados por seu exemplo, devemos esforçar-nos para produzir nossas próprias criações, para rivalizar, ou se possível, superar a sua glória. (ALBERTI, 1989, p. 24).

## Palazzo Rucellai

Localizado na via della Vigna, este *palazzo* era a residência de Giovanni Rucellai em Florença. Sua estrutura é na verdade a junção de oito edifícios adjacentes adquiridos pelo proprietário. Com o intuito de unificá-los para formar um grande palácio, Rucellai promoveu uma ampla reforma interna entre os anos de 1446 e 1452, comandada por Bernardo Rossellino. Esta reestruturação dotou o palazzo de um pátio com *loggia*<sup>7</sup> além de um *androne*<sup>8</sup> (figura 27).



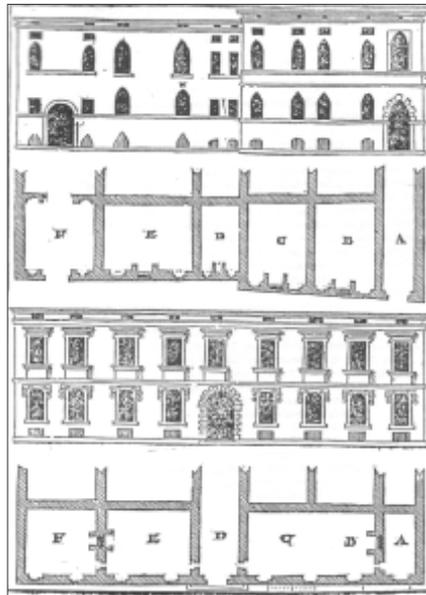
**Figura27:** Planta baixa do pavimento térreo do Palazzo Rucellai, onde os números indicam a posição das oito edificações originais que formaram o palácio.

**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 82.

<sup>7</sup> Galeria coberta.

<sup>8</sup> Vestíbulo abobadado que conduz do acesso ao pátio interno.

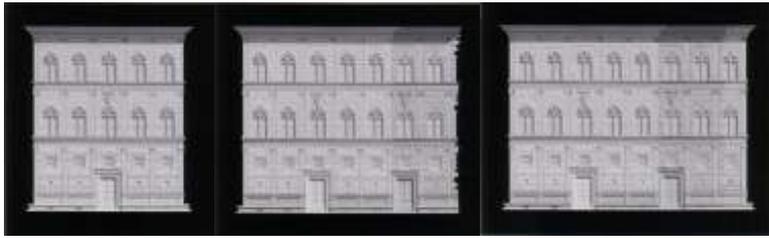
A primeira fase das obras não teve a participação de Alberti, ao qual é atribuído apenas o projeto da nova fachada. Este tipo de intervenção, ou seja, a unificação de lotes e edificações para uma grande construção e a encomenda de novas fachadas por motivo de *status* social, tornou-se cada vez mais freqüente no Renascimento, já aparecendo no tratado de Serlio, quase um século depois de Alberti, como uma realização bastante usual<sup>9</sup>. Conforme ele explica (figura 28), “Poderá por acidente, um cidadão, ou outro rico personagem, ter duas casas velhas; [...] e gostaria de destas duas fazer uma, ou ao menos a fachada da rua, porque é muito nobre” (SERLIO, 1978, p. 170).



**Figura 28:** Proposição para a unificação e modernização da fachada de duas residências segundo Sebastiano Serlio.  
**Fonte:** SERLIO, 1978, p. 171.

O início da segunda fase da obra se deu provavelmente em 1453, e ela já estava finalizada em 1458, quando Rucellai decidiu adquirir uma outra casa ao lado (identificada na figura 27 pelo número 8), e assim expandir a fachada, que até então contava com cinco módulos de aberturas, perfazendo 18 m de frente por 21 m de altura. Porém, esta ampliação nunca se completou totalmente, devido à expectativa do proprietário de conseguir adquirir uma terceira residência (à direita da de número 8) pertencente a um parente seu, que completaria assim a modulação da nova fachada com oito vãos. Como esta terceira aquisição não se concretizou, a fachada acabou reduzida para sete módulos, distribuídos em 26 m de frente, terminados entre os anos de 1465 e 1470 (figura 29).

<sup>9</sup> Como a cidade medieval se caracterizava pela densidade e irregularidade das ocupações, não havia terrenos disponíveis nos centros urbanos que pudessem ser ocupados por grandes construções. Com o florescimento da vida social urbana nas cortes do período, a necessidade de fachadas significativas alimentou este tipo de intervenção.



**Figura 29:** Reconstituição da fachada do Palazzo Rucellai, realizada pelo Alberti Group, com os cinco módulos iniciais, com os sete realmente construídos e com os oito previstos e não concretizados.

**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 97.

Assim como em San Francesco e em Santa Maria Novella, tratava-se de aplicar uma fachada a um edifício existente, porém aqui com espessura limitada, devido à necessidade de respeitar o alinhamento da rua. Mais uma vez Alberti tem como ponto de referência os exemplos locais e os modelos de arquitetura romanos. O projeto de Alberti busca no *palazzo* Médici (figura 30), projetado por Michelozzo entre 1440 e 1450, a estrutura tripartida da elevação, as janelas bíforas<sup>10</sup> e o aparelho rusticado em pedra; e no Coliseu (figura 31) e no Teatro de Marcellus, ambos em Roma, a superposição e hierarquia das ordens clássicas, os frisos definidores dos pavimentos e o ritmo de organização das aberturas (figura 32).



**Figuras 30, 31 e 32:** Vistas do Palazzo Médici, do Coliseu e do Palazzo Rucellai.

**Fonte:** HEYDENREICH, 1998, p. 28, AUTOR, 1997 e TAVERNOR, 1998, p. 84.

A rusticação mural, que no palazzo Medici era acentuada, foi bastante suavizada por Alberti, tratada aqui como uma textura de fundo para a grelha clássica. Ele havia realizado Santa Maria Novella da mesma forma, pois, em ambos os casos, as referências clássicas atuam como demarcadores de uma ordem geométrica sobreposta a um fundo medieval unificador.

<sup>10</sup> Típica janela florentina, cujo vão arqueado é subdividido ao meio por uma coluneta, gerando um tímpano decorado com medalhão ou pequeno óculo.

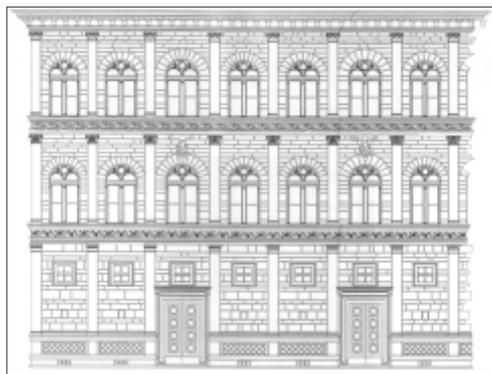
As ordens superpostas, como no Coliseu, respeitam a gradação romana, apresentando versões inspiradas em uma ordem dórica simplificada na base, coríntia bastante trabalhada no *piano nobile*<sup>11</sup> e compósita simplificada no pavimento superior. Com isto, Alberti conseguiu, pela primeira vez, articular a estrutura clássica da sobreposição crescente das ordens à estrutura florentina dos palácios tripartidos, onde o *piano nobile* deve se sobressair aos demais. Esta hierarquia pode ser observada no tratamento dado aos capitéis (figuras 33 a 35).



**Figuras 33, 34 e 35:** Capitéis do térreo, segundo e terceiro pavimentos do Palazzo Rucellai.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 85.

Outras características florentinas incorporadas no projeto são as seguintes: a cornija de coroamento bastante pronunciada, que representava uma evolução em relação aos telhados tradicionais com beirais; o uso exclusivo de aparelho de pedra na fachada, o que já representava um símbolo de poder pelo alto custo do material; e o emprego de bancos externos no térreo para o uso dos cidadãos, vizinhos e clientes, que foram utilizados para dar uma maior espessura no embasamento do projeto, criando um falso pódio que confere nobreza ao edifício.

Este projeto, como em todos os demais de Alberti, se caracteriza pela busca de harmonia proporcional entre todos os elementos componentes. A proporção entre a altura e a largura das janelas é igual à proporção entre a altura e a largura dos vãos, não deixando dúvida quanto ao posicionamento dos ornamentos. A regra geométrica imposta cria um equilíbrio entre os elementos, demonstrando o ideal albertiano de que nada pode ser alterado, pois cada parte está em seu lugar justo (figura 36) e, desta forma, a *concinnitas* estaria contemplada.



**Figura 36:** Fachada do Palazzo Rucellai, reconstituída pelo Alberti Group.  
**Fonte:** TAVERNOR, 1998, p. 87.

<sup>11</sup>Pavimento principal da estrutura tripartida dos palácios renascentistas, localizado acima da base, o qual era destinado ao uso da família.

## Considerações Finais

Analisando os três projetos apresentados, identifica-se como o objetivo primordial destas intervenções a busca de um sentido de unidade, o ideal da *concinnitas*, que coordena os diversos elementos, tanto preexistentes como novos. Através de distintas maneiras, como a aplicação de um envelope, junto ou afastado à fachada, criando uma máscara como em San Francesco, ou através da incorporação de elementos existentes em um novo muro, regrado por uma estrutura rígida, como em Santa Maria Novella e no Palazzo Rucellai, Alberti realiza a delicada costura entre os elementos de tão distintas épocas, sem abrir mão da atualização necessária nem da continuidade histórica, que é garantida pela incorporação das preexistências e da busca de elementos formais em obras do passado local.

Segundo Christine Smith, “[...] o problema da relação entre tradição e inovação é resolvido da mesma maneira em cada uma destas manifestações: inovações modernas são aceitáveis, se elas podem se provar válidas pelo sóbrio critério da excelência”. (SMITH, 1992, p. 79).

Ao observar-se a máxima do tratado albertiano, que propunha: “(...) devemos esforçar-nos para produzir nossas próprias criações, para rivalizar, ou se possível, superar a sua glória” (ALBERTI, 1989, p. 24), e a afirmação contida em sua correspondência: “o que se quer é melhorar o que já foi feito, e não estragar o que existe” (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60), verifica-se que o arquiteto se coloca em uma posição ativa no processo de intervenção, equiparando-se aos seus precedentes no direito de projetar sobre a cidade, porém consciente da história e da tradição de seus habitantes.

## Referências

- ALBERTI, Leon Battista. **On the art of building in the books**. Cambridge: MIT, 1989.
- BARRAL IALTET, Xavier. **The romanesque: towns, cathedrals, and monasteries**. Köln: Taschen, 2001.
- BURNS, Howard. Leon Battista Alberti. In: FIORE, Francesco Paolo (Org.). **Storia dell'architettura italiana: il quattrocento**. Milano: Electra, 1998. p. 114-165.
- HERZOG, Jacques. Museo Tate de Arte Moderno. **El Croquis**. Madrid: n. 60+84, p. 364 – 389, jan. 2000.
- HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália: 1400-1500**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MURRAY, Peter. **Arquitectura del renacimiento**. Madrid: Aguilar, 1972.
- SERLIO, Sebastiano. **Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio**. Bologna: [s. n.], 1978.
- SMITH, Christine. **Architecture in the culture of early humanism: ethics, aesthetics and eloquence 1400-1470**. New York: Oxford University Press, 1992.
- SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, Ignasi de. **Teorías de la intervención arquitectónica**. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arquitectura, 1987.
- TAFURI, Manfredo. **Architecture et humanisme: de la Renaissance aux réformes**. Paris: Dunod, 1981.
- TAVERNOR, Robert. **On Alberti and the art of building**. New Haven: Yale University Press, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf. **Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo**. Madrid: Alianza, 1995.