

sotto. *il*  
cielo  
*della*  
Cupola

il Coro di Santa Maria del Fiore |  
dal Rinascimento al 2000 |

Progettisti

BRUNELLESCHI

BANDINELLI

BOTTA

BRENNER

GABETTI e ISOLA

GRAVES

HOLLEIN

ISOZAKI

NOUVEL

ROSSI

Electa

1997

milan

## La questione del coro della Cattedrale di Firenze\*

Irving Lavin

Tra le varie caratteristiche della Cattedrale di Firenze, ve ne sono due particolarmente significative per comprendere le idee che mossero i suoi mecenati e costruttori. La prima è che al momento in cui fu costruita, la Cattedrale era la più grande chiesa di tutta la Cristianità e, fin dall'inizio, essa fu concepita per essere la massima espressione di orgoglio civico, di devozione e di gratitudine da parte della città-stato che era diventata una grande potenza europea, economica, politica e intellettuale.

La seconda caratteristica sta nel progetto: il Duomo doveva incarnare ciò che si potrebbe definire la massima espressione di orgoglio architettonico e di devozione unendo in una nuova, perfetta sintesi le due maggiori tipologie architettoniche che avevano dominato la costruzione delle chiese fin dagli albori del Cristianesimo, il *martyrion* a pianta centrale e la basilica cruciforme. Il *martyrion* era il genere commemorativo per eccellenza: collocato sopra un luogo santo o la tomba di un santo, esso è il testimone (questo è il significato della parola *martyr*) della fede nell'incarnazione di Cristo, sacrificio e salvezza. Idealmente basato sulle chiese costantiniane della Natività a Betlemme e del Santo Sepolcro a Gerusalemme, il *martyrion* era una struttura coronata da una cupola, a pianta centrale, le cui proporzioni geometriche e armonie numeriche venivano considerate dai filosofi antichi come il riflesso della divina perfezione ideale. Il *martyrion* assunse varie forme e funzioni, fra cui l'ottagono – una configurazione ricca di implicazioni simboliche e mistiche – e il Battistero – dato che il battesimo, vale a dire l'inserimento rituale del fedele nel *corpus* comune della chiesa, era considerato la replica dell'iniziazione di Cristo: morte del Vecchio Adamo e rinascita del Nuovo. Secondo la tradizione, il Battistero di Firenze, che aveva nel proprio centro una fonte ottagonale, era stato costruito sulle fondamenta di un antico tempio dedicato a Marte, cosicché in questo caso l'idea di reincarnazione del vecchio nel nuovo includeva anche un accenno all'antichità pagana. La basilica, d'altro canto, era la forma della chiesa comune per eccellenza, derivata dall'antico tribunale, adattato a grandi raggruppamenti e funzioni pubbliche e cerimonie. Con i transetti e il coro la tipologia cruciforme aveva anch'essa un ricco valore simbolico

## The Problem of the Choir of Florence Cathedral\*

Irving Lavin

Among the many distinctions of the Cathedral of Florence two seem especially significant of the basic concepts that motivated its patrons and builders. One is that at the time of its construction the Cathedral was the largest church in all Christendom and was thus from the outset intended to constitute a supreme expression civic pride, devotion and gratitude on the part of a city-state that had become a great European power, economically, politically and intellectually. The second point is that in its design, also, the Duomo was intended to achieve what might well be described as a supreme expression of architectural pride and devotion by combining in a new and perfect synthesis the two main structural types that had dominated church building since the very beginnings of Christianity, the central-plan martyrion and the cruciform basilica. The martyrion was a commemorative type *par excellence*, placed over a holy place or saint's tomb as witness (this is the meaning of the term *martyr*) to faith in Christ's mission of incarnation, sacrifice and salvation. Based ideally on the Constantinian churches of the Nativity in Bethlehem and the Holy Sepulcher in Jerusalem, the martyrion was a domed, centrally planned structure, whose geometrical proportions and numerical harmonies the ancient philosophers considered divine reflections of God's own ideal perfection. The martyrion took on many forms and functions, including especially the octagon, a configuration rife with symbolic and mystical associations, and the Baptistery, since baptism itself, that is, the ritual incorporation of the faithful into the communal body of the church, was conceived as a replication of Christ's own initiation, which signified the death of the Old Adam and the birth of the New. The baptistery of Florence, which included at its center an octagonal baptismal font, was thought to have originated as an ancient temple of Mars, so that in this case the idea of reincarnation of the old in the new included also pagan antiquity. The basilica, on the other hand, was the communal church form *par excellence*, derived as it was from the ancient law-court, and adapted to large gatherings and public functions and ceremonies. With transept arms and choir the cruciform type also had rich symbolic value as the emblem of the Cross of Golgotha and therefore the

in quanto emblema della Croce del Golgota e quindi partecipazione dei fedeli al corpo di Cristo, e in quanto emblema della chiesa come istituzione. Di solito nei *martyria* l'altare era collocato al centro, mentre nelle basiliche era all'entrata dell'abside, in congiunzione con il coro destinato al clero officiante.

Il voler unire queste due tradizioni fondamentali della chiesa in un solo edificio, articolando essenzialmente l'area della crociera, ossia l'incrocio dei due assi della pianta cruciforme, è un *leitmotiv* della storia dell'architettura europea. Ma quando nel Trecento i fiorentini decisero di edificare la più grande chiesa al mondo, la soluzione che trovarono per risolvere il problema concettuale fu tanto nuova e ambiziosa quanto era la dimensione dell'edificio stesso. Presero il Battistero come punto di partenza, allargarono la piazza e orientarono il nuovo edificio sullo stesso asse. Così facendo, crearono un potente asse urbano, e articolavano chiaramente la progressione, sia simbolica che cerimoniale dei giorni di festa, dall'iniziale sacrificio dell'acqua e resurrezione grazie al battesimo fino all'ultimo sacrificio del sangue dell'altare – emulando in un certo senso il rituale praticato nel periodo paleocristiano. Inoltre apportarono due importanti modifiche all'interno della chiesa: dettero alla crociera la stessa forma ottagonale del Battistero e allinearono, cosa che non era mai stata fatta prima, i suoi lati alle mura esterne della navata. Infine, per aumentare l'effetto centralizzante e sottolineare il virtuosismo geometrico ripeterono il motivo poligonale alle testate della crociera e del coro. Non era insolito costruire delle cupole poligonali sopra le crociere delle chiese cruciformi – la Cattedrale di Siena, grande rivale di Firenze, ne era un esempio impressionante. A Firenze, tuttavia, lo spazio ottagonale della crociera era molto esteso, pur restando perfettamente integrato nell'orientamento longitudinale e nella geometria spaziale del suo insieme, compreso il Battistero.

La soluzione era certamente perfetta tranne per un punto: la forma poligonale e la dimensione enorme della crociera rendeva difficile, se non impossibile, l'erezione di una cupola tradizionale. E, a parte la sua abitudine di costruire le cupole senza usare centinature, fu la genialità di Brunelleschi a trovare la soluzione per realizzare lo schema. Vasari racconta che Brunelleschi si ispirò al Pantheon di Roma, un'osservazione che è stata letta metaforica-

partecipazione dei fedeli in Cristo's own body, and that of the church as an institution. Most commonly in *martyria* the altar was placed in the center, while in basilicas the altar was located at the entrance to the apse, in conjunction with the choir for participating clerics.

The challenge of combining these two fundamental ecclesiastical traditions in one building, mainly by articulating the area of the crossing, that is, the intersection of the arms of a cruciform plan, runs like a leitmotif through the history of European architecture. But when in the fourteenth century the Florentines determined to create the largest church in the world, the solution they devised to the conceptual problem was as novel and ambitious as was the size of the building itself. They took the Baptistery as their point of departure, enlarging the intervening piazza and orienting the new building on the same line. In so doing they created a powerful urban axis, and clearly articulated the progression, both symbolic and ceremonial on special feast days, from the initial water sacrifice and resurrection of baptism to the ultimate blood sacrifice of the altar—as if in conscious emulation of the ritual practiced in Early Christian times. Two further, crucial steps were taken in the new church itself, where the crossing was given the same octagonal form as the baptistery and an unprecedented design in that its lateral sides align with the outer walls of the nave. As an added flourish of centralizing effect and geometric bravura the polygonal motif was echoed at the ends of the transept arms and choir. Polygonal domes over the crossings of cruciform churches were not unusual—the Cathedral of Siena, Florence's arch-rival, was an impressive case in point. At Florence, however, the octagonal space of the crossing is vastly expanded, while it is also perfectly integrated into the longitudinal orientation and spatial geometry of the whole, including the Baptistery.

The solution was indeed perfect except for one thing: the polygonal shape and immense size of the crossing made it difficult, if not impossible to cover with a traditional dome. And, apart from his famous method of constructing the dome without centering, it was Brunelleschi's genius to find a way to realize the scheme structurally. Vasari reports that Brunelleschi was inspired by the Pantheon in Rome, an observation that has often been

mente, riferendosi alla scala (i diametri sono quasi gli stessi) e al prestigio dell'impresa (la più grande cupola mai realizzata dall'antichità), più che alla tecnica, dato che la cupola del Pantheon è di calcstruzzo. Brunelleschi incorporò la stabilità strutturale del cerchio, tuttavia, con l'introduzione di elementi di rinforzo anulari, pur conservando la razionalità mistica della forma ottagonale.

La storia del Duomo mostra che in seguito tre diversi artisti capirono il significato e la sfida rappresentata da questa sintesi epocale e dalla trasformazione di due grandi tradizioni, apparentemente inconciliabili, dell'architettura ecclesiastica cristiana. Per esprimere liturgicamente la straordinaria coincidenza degli opposti insiti nel progetto dell'edificio, Brunelleschi collocò il coro dei canonici

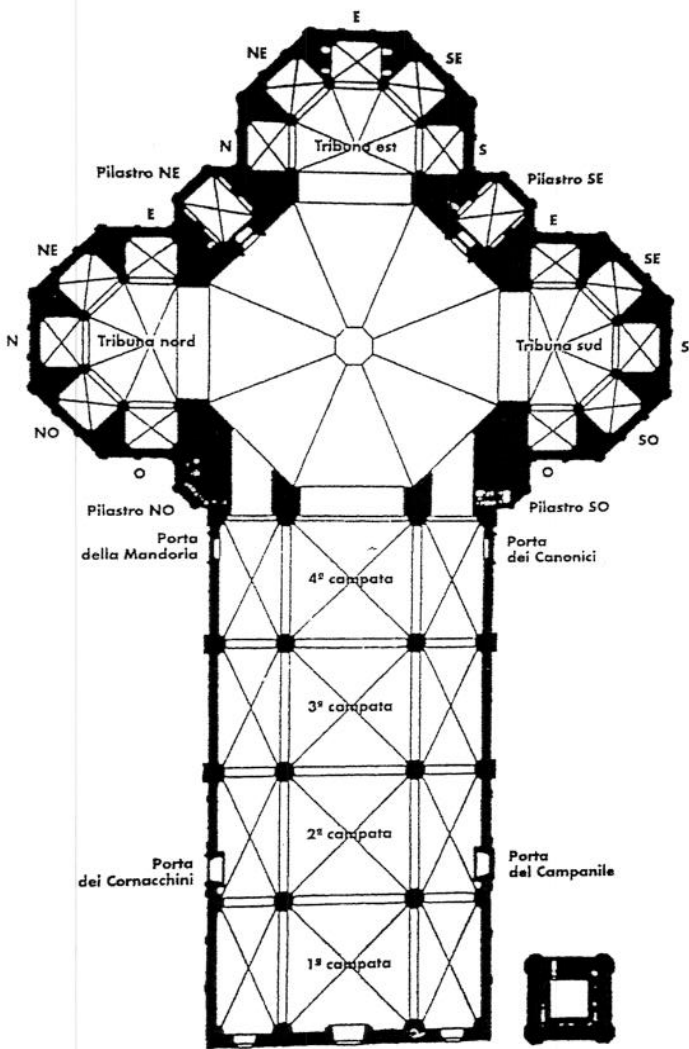
taken metaphorically, referring to the scale (the diameters are almost the same) and prestige of the undertaking (the largest dome since antiquity), rather than technically, since the Pantheon dome is made of concrete. Brunelleschi did incorporate the structural stability of the circle, however, by introducing annular reinforcements, while retaining the by now mystic rationality of the octagonal shape.

The subsequent history of the Duomo shows that three artists clearly understood the significance and challenge presented by this epochal synthesis and transformation of the two great, seemingly irreconcilable traditions of Christian ecclesiastical architecture. To express liturgically the astonishing coincidence of opposites inherent in the design of the building, Brunelleschi placed the canons' choir directly under the dome, whose octagon it mirrors, while the altar itself was situated not at the center but at the eastern facet of the enclosure. In this way the centrality of the crossing was affirmed, as was the longitudinal axis of the church, along which the worshipper had a view past the high altar to the extremity of the apse—an important consideration, we know, for the overseers of the Cathedral. This perspective contrasted sharply with other, contemporary Florentine churches, where the view was blocked by high rood screens across the nave. It is tempting to suppose that Brunelleschi was alluding to these same geometric and axial aspects of the relationships between the Baptistery and the Duomo when he chose to illustrate his new method of mathematical perspective by an image of the Baptistery seen from the central portal of the Cathedral.

Baccio Bandinelli understood the guiding principle of the Duomo design when he created a grandiose, marble version of Brunelleschi's installation—an octagonal choir with the high altar shifted to the eastern perimeter—and took a giant step further in the same direction. An eighteenth century observer remarked on the irony of Bandinelli creating choir for the Duomo, while the choirs of other churches were being demolished in response to the requirements of the Council of Trent for greater openness and visibility of the liturgy. Bandinelli was not motivated by a cantankerous spirit of archaism but by a passionate desire to give monumental and permanent expression to the quintessential idea of spiritual progression that had been inherent in the design of the

Pianta di Santa Maria del Fiore.

Plan of Santa Maria del Fiore.

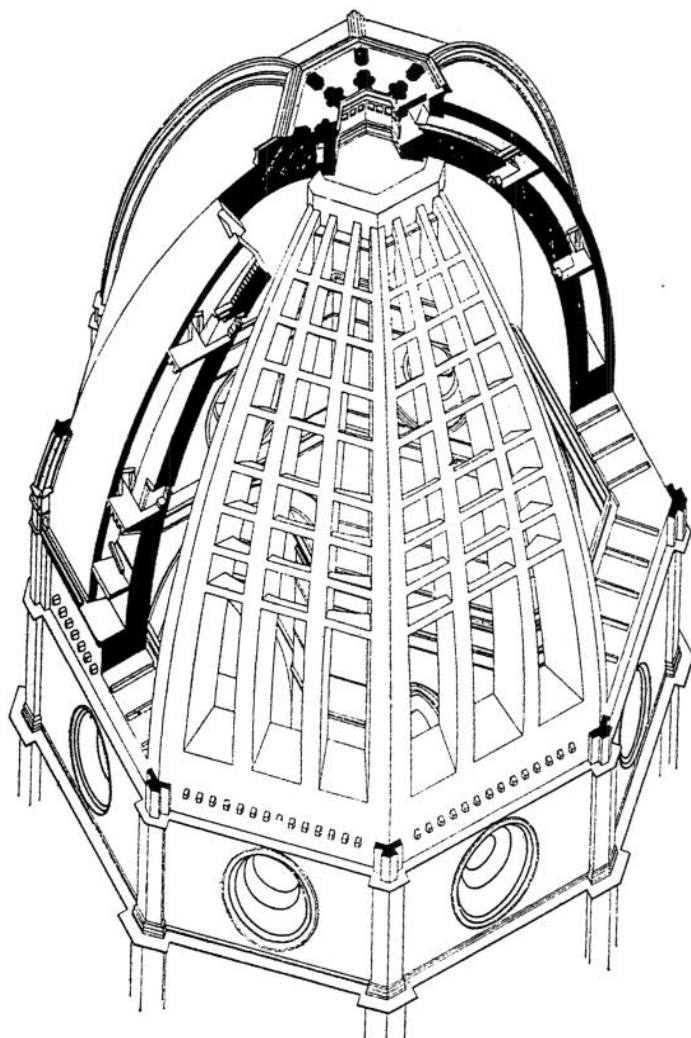




sotto la cupola, che ne rispecchia la forma ottagonale, mentre l'altare fu collocato non al centro ma nel lato orientale del recinto. In questo modo veniva affermata la centralità della crociera e contemporaneamente l'asse longitudinale della chiesa, da cui il fedele poteva vedere l'altare maggiore e l'estremità dell'abside – un fatto importante per gli Operai della Cattedrale. Questa prospettiva contrastava nettamente con altre chiese contemporanee a Firenze, dove la vista era bloccata da alti tramezzi che intralciavano la navata. Si è tentati di supporre che Brunelleschi stesse alludendo a questi stessi rapporti geometrici e assiali tra Battistero e Duomo quando decise di illustrare il suo nuovo metodo di prospettiva matematica con un'immagine del Battistero visto dalla porta centrale della Cattedrale.

Baccio Bandinelli capì il principio guida del progetto del Duomo quando creò una grandiosa versione in marmo dell'installazione di Brunelleschi – un coro ottagonale con l'altare maggiore spostato sul lato orientale – e fece un grande passo in avanti in quella direzione. Un osservatore del Settecento notò l'ironia di Bandinelli che creava un coro per il Duomo, mentre i cori delle altre chiese venivano demoliti per adeguare la struttura della chiesa alle nuove esigenze dettate dal Concilio di Trento: offrire una maggiore apertura e visibilità durante la liturgia. Bandinelli non era spinto da un amore stizzoso per il passato ma dal desiderio di dare un'espressione monumentale e permanente alla quintessenza della progressione spirituale insita nel progetto stesso della nuova Cattedrale.

Il recinto in legno di Brunelleschi, che si era deteriorato nonostante i numerosi restauri, fu sostituito da una struttura in marmo disegnata dall'architetto "consulente" di Bandinelli, Giuliano di Baccio d'Agnolo; un parapetto alto fino al mento reggeva un ordine di colonne su cui poggiava una trabeazione coronata da candelabri, mentre furono collocate delle aperture ad arco ai quattro punti cardinali dell'ottagono. Il parapetto doveva includere rilievi che raffiguravano episodi dell'Antico Testamento incorniciati da figure di profeti, filosofi e santi così alludendo alla concezione tradizionale del Cristianesimo che subentra e sostituisce il Giudaismo e il paganesimo. Dei pulpiti dovevano essere collocati sotto i due archi laterali e, sull'altare maggiore, un gruppo di misura superiore alla grandezza naturale raffigurante Cristo morto retto



Spaccato assonometrico della cupola di Brunelleschi, da Sanpaolesi.

Axonometric section of the Brunelleschi dome, from Sanpaolesi.

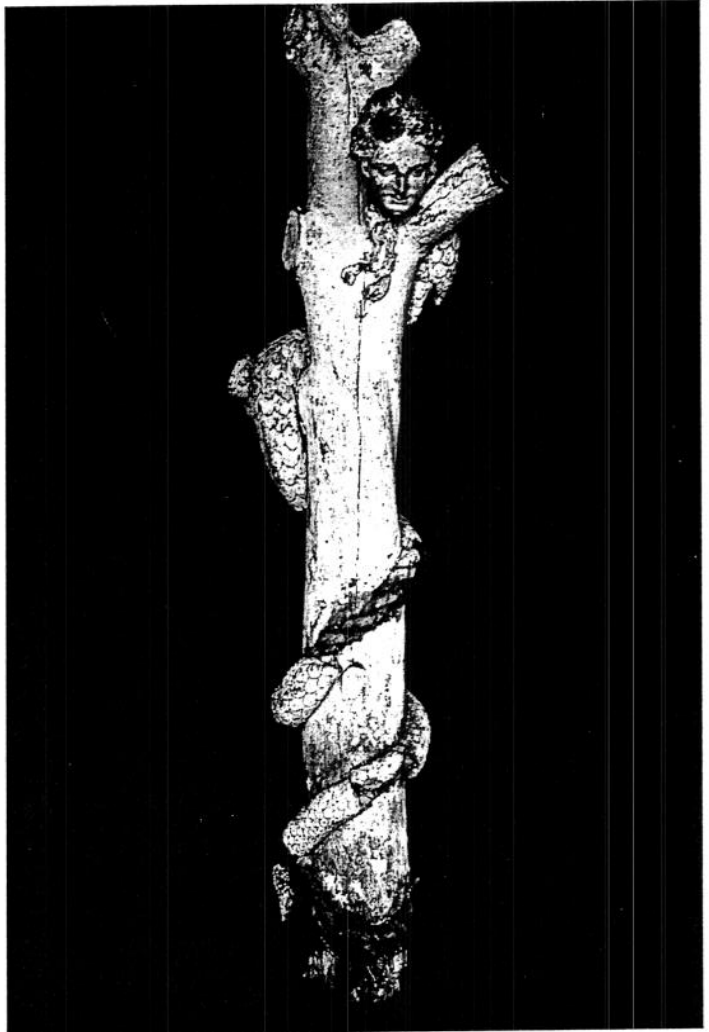
new Cathedral from its inception.

Brunelleschi's wooden enclosure, which had become decrepit despite several renovations, was replaced by a marble structure designed by Bandinelli's "consulting" architect Giuliano di Baccio d'Agnolo; a chin-high parapet supported an order of columns with an entablature topped by candelabras, while arched openings were located at the four cardinal sides of the octagon. The parapet was to include reliefs representing episodes of the Old Testament framed by figures of prophets, philosophers and saints in allusion to the traditional conception of Christianity as replacing Judaism and paganism.

Pulpits were to be placed under the two lateral arches. The high altar was to include on the altar itself an over-life-size group of the dead Christ sup-

da un angelo e affiancato da angeli portacandelabro inginocchiati; in un fregio dietro e sopra era prevista una serie di rilievi con scene tratte dalla Passione; e sopra, anch'esso affiancato da angeli, un maestoso Dio Padre in trono. Come per compensare l'orizzonte chiuso dell'abside, Bandinelli collocò sotto l'arco, dietro all'altare, appoggiate a una lastra di marmo nero e rivolte verso l'abside, due figure di dimensioni superiori alla grandezza naturale che raffiguravano Adamo ed Eva ai due lati dell'Albero della Conoscenza attorno al quale si attorcigliava il serpente; il gruppo sarebbe stato accompagnato da un rilievo che mostrava la creazione di Adamo ed Eva. Bandinelli sviluppò così il tema della progressione spirituale in forma narrativa, raccontando la storia della salvezza, dalla creazione dell'uomo fino alla morte di Cristo. Il progetto era epico sia per la dimensione sia per il concetto, e certamente voleva emulare o meglio superare le grandi imprese di Michelangelo. Ma Bandinelli rimase scontento delle prime versioni delle quattro sculture più importanti, la *Pietà*, *Dio Padre*, e *Adamo ed Eva* e ne realizzò delle altre, che furono collocate al loro posto. Né i rilievi narrativi, né i pulpiti, né gli angeli per l'altare maggiore furono eseguiti, così che al progetto nella sua realizzazione definitiva mancarono il pieno sviluppo narrativo e il contesto liturgico voluto da Bandinelli. In seguito, le sculture dell'altare maggiore, che non furono mai apprezzate, furono rimosse e l'installazione distrutta: venne eliminata la sovrastruttura e il coro fu ridotto. Come per la tomba di Giulio II di Michelangelo (per la quale usiamo ancora la famosa espressione del Vasari, la "tragedia della tomba"), il coro di Bandinelli della Cattedrale di Firenze subì un tragico destino.

Dalle fonti si intuisce che Bandinelli era un uomo orgoglioso e difficile, e certamente lo erano anche le sue sculture. Insultato dai suoi contemporanei, che offendeva a sua volta, è probabilmente l'artista più diffamato e, a mio parere, più incompreso fra gli artisti del Rinascimento italiano. Sfidando le norme tradizionali di bellezza e di decoro, i lavori di Bandinelli aggrediscono l'anima. Prepotenti e austeri, essi costringono lo spettatore a riflettere sul significato delle immagini che rappresentano. Adamo ed Eva sono lontano dall'essere i tipi eroici di Masaccio o di Michelangelo, ricordano invece Albrecht Dürer mescolando l'aria affettata dello stile Tardo Gotico con un classicismo contenu-



Baccio Bandinelli,  
*Albero della conoscenza*. Firenze,  
Museo del Bargello.

Baccio Bandinelli,  
*Tree of Knowledge*,  
Florence, Museo del  
Bargello.

ported by an angel and flanked by kneeling, candle-bearing angels; in a frieze behind and above a series of reliefs depicting the Passion of Christ; and at the apex, again flanked by angels, a majestic seated figure of *God the Father*. As if to compensate for the blocked view of the apse, Bandinelli placed under the arch behind the high altar, backed by a slab of black marble and facing the apse, over life-size figures of *Adam and Eve* flanking the *Tree of Knowledge* with the tempting serpent; the group was accompanied by a relief showing the creation of Adam and Eve. Bandinelli thus took up the theme of spiritual progression in narrative form, recounting in effect, the history of salvation from the creation of man to the death of Christ. The project was epic in scale and in concept, surely meant to emulate and even surpass the

to derivato dai gusti dell'Apollone del Belvedere. Sono, certamente, degli anti-eroi – eleganti, aristocratici, e pateticamente vulnerabili alla bellezza pesante e insinuante del diavolo serpentino. Il Cristo morto non è né un atleta muscoloso né una vittima emaciata, ma un gigante apollineo la cui estrema agonia è visibile nel volto delicato ed esaurito, nel torso allungato e nel ventre molle. A differenza del patriarca nobile e privo di passioni solitamente ritratto come Dio Padre, la figura di Bandinelli ha un corpo teso, è un colosso potenzialmente violento e irascibile, con l'espressione sofferta e il gesto alzato disperato del Laocoonte – del quale Bandinelli aveva fatto una copia straordinaria. Viste in un isolamento ieratico queste figure profondamente inquiete – il *Cristo morto* allungato sulla pietra dell'unzione posta direttamente sul piano dell'altare e il *Dio Padre* in trono che lo sovrasta – costituivano la terribile culminazione (in senso ideologico oltre che visivo) dell'esperienza dei fedeli nella navata, i quali le vedevano attraverso lo schermo incorniciato dalle colonne dell'altare maggiore. Nel suo insieme, con l'ottagono centrale del coro rafforzato e il potente dramma messo in scena sull'altare maggiore sul retro, il progetto di Bandinelli dava una forma monumentale alla fusione dei temi architettonici e ideologici rappresentati dall'edificio stesso.

Il progetto del coro di Bandinelli, soprattutto il trattamento dell'altare maggiore, è stato giustamente letto come un'interpretazione dell'enfasi suggerita dal Concilio di Trento sul sacrificio dell'Eucarestia come momento cruciale della fede e chiave della salvezza attraverso la Chiesa. Tuttavia, altri fattori della storia dell'edificio erano ugualmente significativi nella definizione del programma. In origine la Cattedrale di Firenze era consacrata al Salvatore e il ricordo di questa dedica era ancora ben presente nel Cinquecento. Va sottolineato il fatto, non casuale, che benché la Cattedrale fosse consacrata alla Vergine, non ci sono tracce della sua presenza negli arredi dell'altare maggiore, praticamente tutto consacrato a Cristo con crocifissi monumentali, e dal 1456, con la famosa reliquia della Croce portata da Costantinopoli. Questi arredi sembrano gli stessi raffigurati nella medaglia che ricorda la congiura de' Pazzi nel 1478 ai danni di Lorenzo e di Giuliano de' Medici durante la messa nella Cattedrale, che mostra il coro brunelleschiano. La composizione realizzata da

great undertakings of Michelangelo. The first versions of the four main sculptures, the *Pietà*, the *God Father* and the *Adam and Eve* proved unsatisfactory and he made new versions of each, which were installed. Neither the narrative reliefs, nor the pulpits nor the ancillary angels for the high altar were executed, so that the project as finally installed lacked the full narrative and liturgical context Bandinelli intended.

Subsequently, the sculptures of the high altar, never greatly esteemed, were ultimately removed and the whole installation was decimated: the superstructure was eliminated and the choir reduced in size. Like Michelangelo's tomb of Julius II (for which we still use Vasari's famous phrase, the "tragedy of the tomb"), Bandinelli's choir of Florence Cathedral suffered a tragic fate.

We gather from the sources that Bandinelli was a proud and difficult man, and indeed, his sculptures are proud and difficult, as well. Consistently reviled by his contemporaries, and vice versa, he is perhaps the most maligned and, in my view, misunderstood artist of the Italian Renaissance. Defying the traditional, ingratiating norms of beauty and decorum, Bandinelli's works grate upon the soul. Aggressive and austere, they invariably challenge the viewer to think again about the meaning of the images they represent. Adam and Eve are far from the heroic types of Masaccio or Michelangelo, but instead recall Albrecht Dürer in commingling the mincing air of High Gothic style with a cool classicism derived from the likes of the *Apollone Belvedere*. They are, indeed, anti-heroes—elegant, aristocratic, and pathetically vulnerable to the heavy-lidded, insinuating beauty of the serpentine devil. The dead Christ is neither a muscular athlete nor an emaciated victim, but an Apollonian giant whose extreme agony is vested in his delicate, exhausted visage and elongated, soft-bellied torso. Unlike the noble, dispassionate patriarch usually portrayed as God the Father, Bandinelli's figure is a hard-bodied, irascible and potentially violent colossus, with the pained expression and desperately uplifting gesture of the Laocoon—of which Bandinelli had himself earlier made a remarkable copy. Seen in hieratic isolation these profoundly disturbing figures—the *Dead Christ* lying on the stone of unction placed directly on the altar table and *God the Father* enthroned above—provided an awesome climax, ideological as well as vi-

Bertoldo sembra citare la famosa medaglia di Pisanello, anch'essa in relazione con un'altra reliquia della Croce venuta da Costantinopoli. Qui l'Imperatore Paleologo, che venne a Firenze nel 1439 per partecipare al Concilio dell'unificazione della chiesa occidentale con quella orientale sotto l'egida della Croce, prega di fronte a un'immagine del crocefisso all'estrema destra della composizione. La chiesa ortodossa e quella cattolica furono unificate durante una cerimonia svoltasi nella Cattedrale nel 1439, e il coro di Brunelleschi, che avrebbe dovuto essere costruito in marmo, era stato costruito in legno per l'occasione. L'orientamento cristologico che constatiamo nell'altare maggiore di Bandinelli si integrava in tal modo alla tradizione dell'edificio e può aver perfino giocato un ruolo importante nel progetto originale di fondere la tipologia del martyrium e quella dell'edificio cruciforme. Certamente il Sacramento era ciò che si potrebbe chiamare il punto "cruciale" di una delle idee più straordinarie di Bandinelli, quella di collocare le figure di Adamo ed Eva sotto l'apertura ad arco in fondo al coro, di fronte all'abside. L'intento della disposizione, certamente quello finale dell'intera installazione di Bandinelli, diventa chiaro quando si ricorda che in quel periodo, come ancora oggi, il Santissimo Sacramento veniva conservato nell'altare all'estremità dell'abside. Adamo ed Eva sono in piedi sulla soglia della salvezza eterna, con le spalle girate al recinto sacro del coro, dal quale sono tagliati fuori da un velo nero di lutto, e al quale possono accedere solo tramite la partecipazione al sacrificio la cui sostanza è davanti a loro. L'immagine di Bandinelli era in esatta corrispondenza con il "*bel Cristo*" intagliato in un solo blocco dal suo altro grande nemico, Benvenuto Cellini, il quale anche lui aveva posto la sua pura figura bianca contro uno sfondo di marmo nero.

La tappa finale del processo iniziato nel Battistero più di due secoli prima venne realizzata subito dopo l'installazione del coro bandinelliano, quando fu deciso di completare la decorazione interna della cupola di Brunelleschi. Vasari copri la vasta superficie con un affresco davvero apocalittico del Giorno del Giudizio, che, proletticamente, il Dio Padre di Bandinelli sembra indicare.

La visione include una cornice architettonica che ripete il tema ottagonale della crociera stessa e porta al suo apice l'iscrizione ECCE HOMO,

to the view down the nave through the framing screen of columns to the high altar. Taken together with the greatly reinforced central octagon of the choir and the powerful drama enacted at the high altar at the rear, Bandinelli's design gave monumental form to the fusion of architectural and ideological themes represented by the building itself.

Bandinelli's choir project, especially his treatment of the high altar, has rightly been seen as a reflection of the renewed emphasis placed by the Council of Trent on the Eucharistic sacrifice as the core of faith and the key to salvation through the Church. However, other factors from the history of the building were equally significant in determining the program. The original dedication of the Cathedral of Florence was to the Savior and the legacy of this designation was still vivid in the sixteenth century. It is remarkable but no accident that although the church was dedicated to the Virgin she never appeared in the furnishings of the high altar, which was consistently devoted to Christ in the form of monumental crucifixes, and from 1456 onwards by a famous relic of the True Cross that had been brought from Constantinople. These furnishings seem to be echoed in those portrayed in the medal commemorating the murderous assault in 1478 on Lorenzo and Giuliano de' Medici during mass in the Cathedral, which shows Brunelleschi's choir. This composition by Bertoldo in turn seems to echo the famous medal by Pisanello, which was also related to an earlier True Cross relic from Constantinople. Here the Paleologan Emperor, who came to Florence in 1439 for the Council intended to reunify the Eastern and Western churches under the aegis of the Cross, worships before an image of a crucifix at the far right of the composition. In fact, the Orthodox and Catholic churches were declared unified in a ceremony in the Cathedral in 1439, and Brunelleschi's choir, which was intended to be executed in marble, had been temporarily installed in wood for that occasion. The Christological focus of Bandinelli's high altar was thus integral to the tradition of the building and may even have played a roll in the original project to conflate the martyrium with the cruciform building types. Certainly the Sacrament was what might well be called the *crux* of one of Bandinelli's most astonishing ideas, that of placing the figures of Adam and Eve





Gian Lorenzo Bernini, Cattedra di Pietro, Roma, San Pietro.

Gian Lorenzo Bernini, St. Peter's See, Rome, St. Peter.

un'allusione, ne sono certo, a colui che Dio fece a sua immagine e somiglianza, non solo Cristo ma l'essere umano in generale, al cui ingegno, lavoro e devozione è dedicata la Cattedrale.

Il terzo artista che capì perfettamente il messaggio del Duomo fiorentino fu Bernini, che applicò le sue lezioni a San Pietro di Roma, che a quel tempo era diventata la più grande chiesa della Cristianità. Il nuovo edificio iniziò, come a Firenze, con una struttura a pianta centrale, in questo caso un martyrium sopra la tomba del Principe degli Apostoli, originariamente concepito da Bramante e portato avanti da Michelangelo. Quando la navata longitudinale fu aggiunta ai primi del Seicento, San Pietro venne a incarnare la stessa fusione di tipologie che era stata concepita a Firenze. Un'allu-

under the arched opening at the back of the choir, facing the apse. The point of the arrangement, indeed the ultimate point of Bandinelli's entire installation, becomes clear when it is recalled that in his time, as still today, the Holy Sacrament was reserved at the altar at the extremity of the apse. *Adam and Eve* stand at the threshold of eternal salvation, with their backs to the sacred precinct of the choir, from which they are sealed off by a black veil of mourning and to which they may accede only through participation in the sacrifice whose substance confronts them. Bandinelli's image exactly paralleled the "bel Cristo" carved from a single stone by his other arch-enemy, Benvenuto Cellini, who also placed his pure white figure on a cross of black marble.

The final step in the process initiated at the Baptistery more than two centuries before was taken almost immediately following the installation of Bandinelli's choir, when it was decided to complete the interior decoration of Brunelleschi's dome. Varsari covered the vast surface with a veritably apocalyptic depiction of the *Last Judgment*, toward which, proleptically, Bandinelli's *God the Father* seems to gesture. The vision includes an architectural framework that repeats the octagonal theme of the crossing itself and bears at its apex the inscription ECCE HOMO in allusion, I feel sure, to him whom God made in his own image, that is, not only to Christ but to human beings generally, to whose ingenuity, labor, and devotion the Cathedral itself bears witness.

The third artist who understood the Florentine Duomo was Bernini, who applied its lessons at St. Peter's in Rome, which had by then become the greatest church in Christendom. The new building began, as in Florence, with a centrally planned structure, in this case a martyrium over the tomb of the Prince of the Apostles, originally envisioned by Bramante and carried forward by Michelangelo. When the longitudinal nave was added in the early seventeenth century, St. Peter's came to embody the same fusion of types that had been conceived from the outset at Florence. The way to Florence had already been indicated by the abbreviated version of the Last Judgment with which the interior of Michelangelo's dome had been decorated. Bernini's famous baldachin solved the problem with which many of his predecessors and contemporaries had struggled, that of providing a

sione a Firenze era già stata fatta con la versione abbreviata del *Giorno del Giudizio* con cui era stato decorato l'interno della cupola di Michelangelo. Il famoso baldacchino di Bernini risolse il problema che per molti anni era stato quello dei suoi predecessori e contemporanei: fornire un segnale forte sotto la cupola per sottolineare l'importanza dell'altare maggiore, la sua funzione e le sue dimensioni rispetto a ciò che lo circonda, pur continuando a creare un punto focale visivo e un centro spirituale all'asse longitudinale della croce. Sono queste, appunto, le problematiche risolte in un bellissimo disegno prospettico eseguito dal Borromini per volere del Bernini. Più tardi Bernini ebbe l'opportunità di realizzare l'equivalente dell'altare drammatico di Bandinelli, quando creò la visione spettacolare del trono di San Pietro sormontato dall'aureola con la colomba dello Spirito Santo che illumina il suo centro, punto focale di tutta la Cristianità.

\*Quando Michael Graves mi mostrò per la prima volta il suo progetto per il coro era evidente che aveva risposto, consciamente o meno, alla logica inerente alla questione e alla storia che ho appena narrato, ripercorrendone le varie tappe. La sua struttura ottagonale in legno perforata traeva le sue origini dalla soluzione adottata da Brunelleschi, mentre le sue vaste dimensioni echeggiavano la trasformazione di Bernini di ciò che per Brunelleschi era essenzialmente un momento dell'arredamento ecclesiastico, in un monumento architettonico analogo in proporzione all'edificio stesso. Il progetto di Graves orienta tutto verso l'alto, verso la cupola, con le sue bande orizzontali che danno una forma esterna e scheletrica alle cerchiature di rinforzo che era il cuore stesso del metodo brunelleschiano per la costruzione di una cupola. Visto come una struttura aperta il progetto ricorda perfino la realizzazione in legno di Brunelleschi. Fu una sorpresa ma una grande gratificazione quando Graves mi chiese di fargli da "consulente storico" e accettò immediatamente il mio suggerimento di adottare Baccio Bandinelli come "consulente scultoreo" (richiesto dalla consultazione). Ci volle del coraggio. Ma osando ricollocare le audaci sculture di Bandinelli nella loro giusta collocazione, il progetto non solo contribuisce alla riabilitazione del capolavoro - Bandinelli stesso lo descrisse come il suo lavoro più "fantastico e più difficile" - di un artista astutamente innovativo e creativo: permetteva anche di ripristinare lo spirito di quell'audace sintesi delle tipologie - l'edificio a pianta centrale e l'edificio longitudinale - delle forme religiose commemorative e comunali, in cui la Cattedrale di Firenze fu prima concepita.

marker under the dome for the high altar appropriate to the importance of its function and to the scale of its surroundings, while providing a visual focus and spiritual goal for the longitudinal axis of the cross and the view down the nave—these are exactly the issues addressed in a magnificent perspective drawing executed by Borromini under Bernini's direction. Bernini later had the opportunity to add the equivalent of Bandinelli's dramatic high altar, when he created the spectacular vision of the throne of St. Peter surmounted by an aureole with the dove of the Holy Spirit that illuminates its center and the focal point of all Christendom.

\* When Michael Graves first showed me his project for the choir it was evident that he had responded, consciously or not, both to the inherent logic of the problem and to the history I have traced, from beginning to end, as it were. His perforated octagonal superstructure of wood had its origin in Brunelleschi's own solution, while its grand scale echoed Bernini's transformation of what was for Brunelleschi essentially a piece of church furniture, into an architectural monument analogous to and in proportion with the building itself. Grave's design also gestures upward toward the cupola, its horizontal bands giving external, skeletal form to the encircling reinforcements that were the core of Brunelleschi's method of constructing the dome. Seen as an open framework the project even recalls the light wooden scaffold that sufficed instead of heavy centering for Brunelleschi's daring feat of structural engineering. It came as a small surprise but as a large gratification that when Graves asked me to serve as his "consulting historian", he readily accepted my immediate suggestion that he adopt Baccio Bandinelli as his "consulting sculptor" (required by the consultation). It took courage. But by daring to restore Bandinelli's daring sculptures to their rightful place at the head of the choir, the project not only contributes to the long-overdue rehabilitation of the masterpiece—Bandinelli himself described it as his most fantastic and difficult work (fantastico e difficile)—of an uncannily innovative and challenging artist; it also retrieves the spirit of that bold synthesis of centralized and longitudinal building types, commemorative and communal religious forms, in which the Cathedral of Florence was first conceived.

La Cattedrale di Firenze, costruita in grande scala, unisce le tipologie di due diverse piante ecclesiastiche – la pianta centrale del *martyrion* e quella della basilica cruciforme. Il coro, localizzato sotto la magnifica cupola, è il momento culminante della progressione lineare formata dalla navata e contrassegna la crociera con un recinto ottagonale chiuso da un muro all'interno del quale viene celebrata la Messa. Nelle sue caratteristiche formali, il progetto di riorganizzazione del coro che abbiamo formulato tiene conto sia della lettura centralizzata che della lettura lineare dell'architettura della chiesa.

Abbiamo anche sottolineato l'idea di "carattere" in quanto la cornice architettonica o baldacchino proposto per il coro rispetta la permanenza monumentale della chiesa. La sua forma si rapporta alla cupola che lo sovrasta e la sua struttura lignea, più aperta ed effimera della chiesa stessa, è ben visibile pur essendo integrata con ciò che la circonda.

Abbiamo pensato che il fatto di mantenere il parapetto in marmo originale che circondava il coro fosse importante per l'interesse storico della chiesa. Tuttavia, l'altezza del muro acuisce il problema della distanza tra officianti e fedeli, ragion per cui proponiamo di inserire un nuovo pavimento all'interno dell'ottagono per alzarne il livello fino a raggiungere praticamente la cima del parapetto. Inseriamo delle scale allineate con le principali cappelle collocate a raggiera che permettono di raggiungere il nuovo livello. Una piattaforma allargata o proscenio si estende verso la navata centrale, riallacciandosi alla progressione lineare della pianta della basilica.

Dalla base ottagonale esistente si erge una struttura lignea o armatura, una struttura architettonica come un baldacchino, che si innalza a un'altezza di 37,5 metri composta da vari livelli allineati con i cornicioni di pietra e le modanature delle pareti circostanti. Laddove sarebbe normale che qualsiasi forma creata nella crociera permettesse ai fedeli di vedere meglio gli officianti, in realtà, le dimensioni della chiesa impediscono la buona visibilità delle funzioni. Tuttavia, la nostra soluzione permette di scorgere la crociera e il luogo in cui si svolge la celebrazione liturgica da qualsiasi punto della Cattedrale. La struttura in questione non viene schiacciata dalle dimensioni della cupola; al contrario, la sua forma ascendente suggerisce di rapportarsi all'edificio e, da dentro, incornicia particolari degli affreschi appena restaurati.

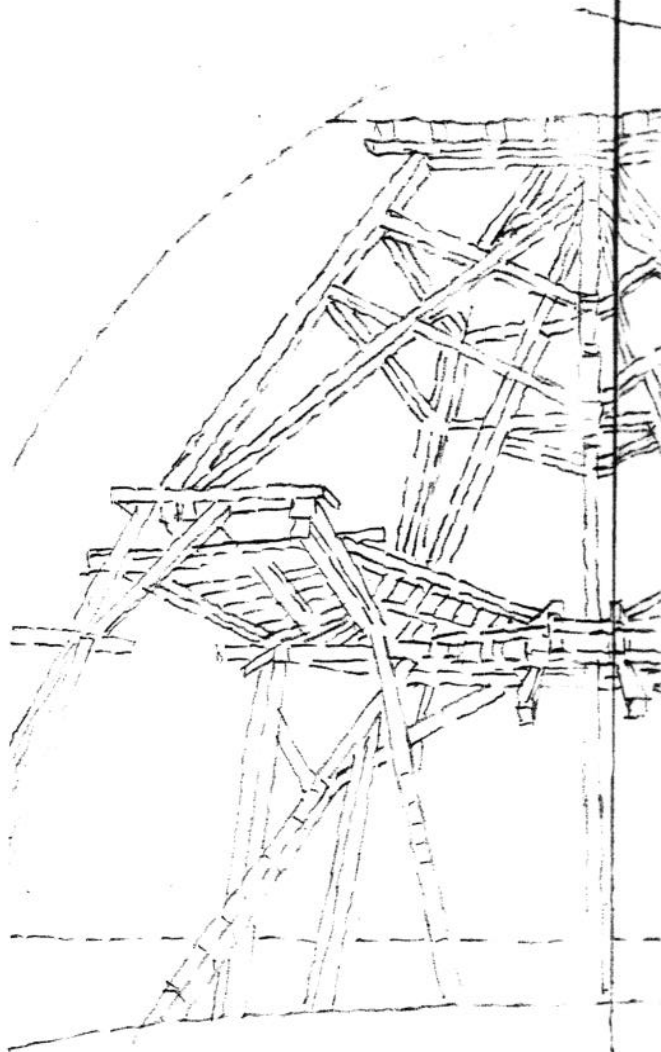
The Cathedral of Florence, on a grand and civic scale, brings together two distinct church plan types the centrally planned martyrion and the cruciform basilica. The choir, located directly beneath the magnificent dome, both culminates the linear progression of the nave and marks the crossing with an octagonal walled enclosure within which mass is celebrated. In its formal characteristics, our plan for the rearrangement of the choir therefore considers both the centroidal and the linear readings of the church's architecture.

We have also addressed the idea of "character" in that the architectural frame or baldachin proposed for the choir respects the monumental permanence of the church. Its form relates to the dome above and its wooden structure, more open and ephemeral than the church itself, is visible and yet defers to its surroundings.

We thought that maintaining the original marble wall surrounding the choir would be important to the historic interest of the church. However, the height of the wall contributes to the current problem of distancing the celebrants from the congregation, and we therefore propose to insert a new floor inside the octagon to raise its level almost to the top of the chin-high wall. Stairs that align with the major chapels radiating from the crossing would lead up to this new level. An expanded platform or apron would extend towards the nave, acknowledging the linear progression of the basilican church plan.

Rising from the existing octagonal foundation would be a wooden structure or armature, an architectural frame like a baldachin, that extends to a height of 37.5 meters in several stories aligning with the stone cornices and moldings of the surrounding church walls. While it would be expected that any figure made at the crossing would enhance the ability of the congregation to see the celebrants, in fact, the great size of the church makes it impossible to see the activities with any precision. However, our architectural frame clearly identifies the crossing and the place of celebration from any distance. The frame is not overwhelmed by the dome's vast dimensions. Rather, its ascending form suggests a relationship to the dome and, from inside, frames views of the newly restored frescoes.

The character of the proposed wooden frame is similar to more ephemeral

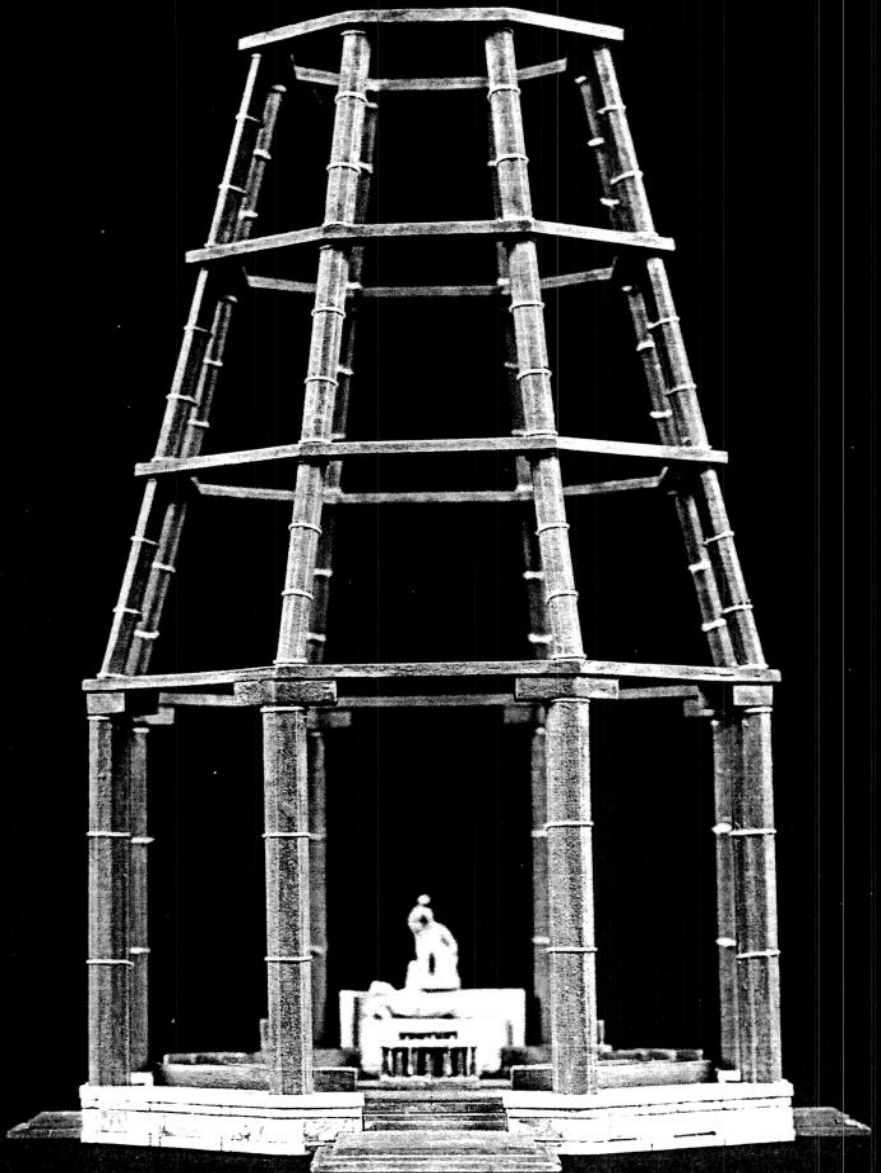
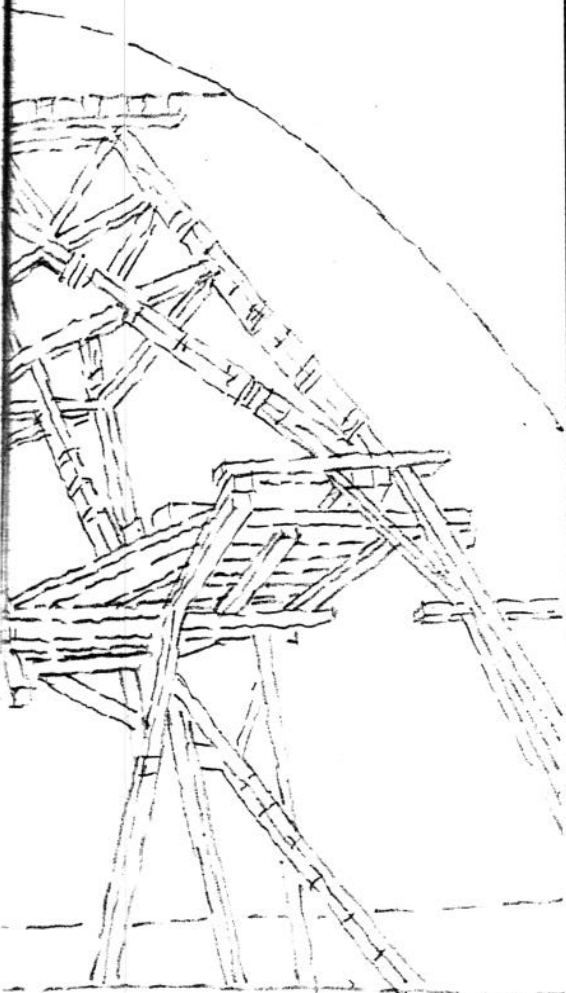


Disegno di studio (da G. B. Nelli, 1755, che attribuisce a Brunelleschi l'ideazione di questo ponteggio).

Study drawing (after G. B. Nelli, who attributes this scaffolding design to Brunelleschi).

Veduta del modello della struttura lignea.

View of the model of the wooden structure.





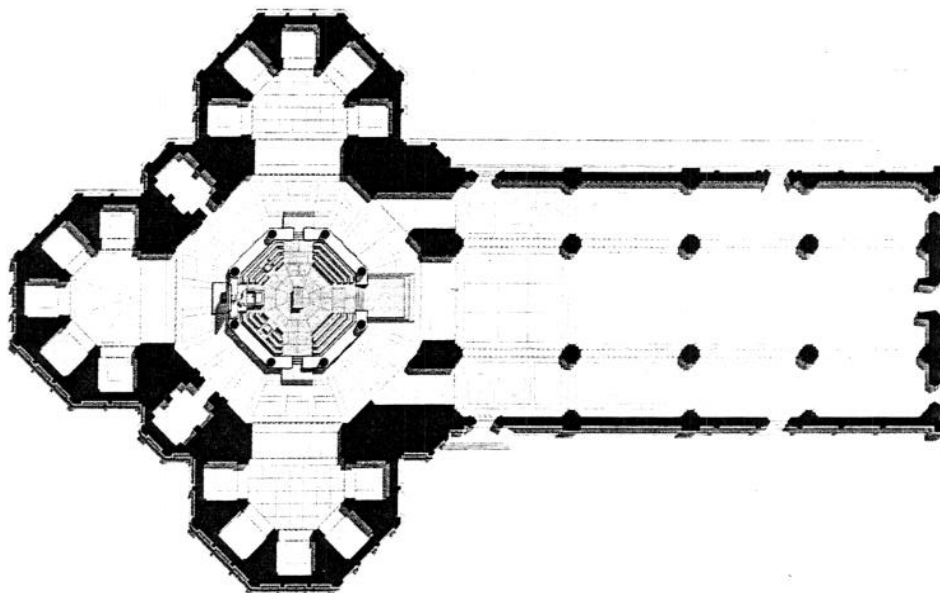
La struttura lignea proposta è simile a strutture più effimere, come il famoso sistema di scaffalatura leggera concepito da Brunelleschi per costruire la cupola. La dimensione delle diverse parti della struttura, i particolari visibili del lavoro di falegnameria, la qualità stessa del legno di pero, tutto contribuisce all'idea di scaffalatura pur dando l'impressione di essere realizzato in modo non effimero. Inoltre, l'inserimento di una struttura in legno all'interno di questo spazio ricorda il primo recinto destinato al coro disegnato da Brunelleschi.

Per questo progetto abbiamo scelto come scultore Bandinelli stesso e proponiamo di reinserire le sculture che aveva disegnato per questo spazio nella nostra struttura architettonica. I visitatori sono così in grado di avvicinarsi alla crociera per ammirare le opere di Bandinelli così come ammirano le opere artistiche di altre chiese. Le tre sculture – la *Pietà*, *Dio padre e Adamo ed Eva* – vengono disposte nella loro collocazione originaria sull'altare maggiore di Brunelleschi e sul retro del recinto in asse con la navata. L'insieme scultoreo funge da scenario per il nuovo pulpito e per il nuovo altare maggiore, collocato al centro della piattaforma e del baldacchino.

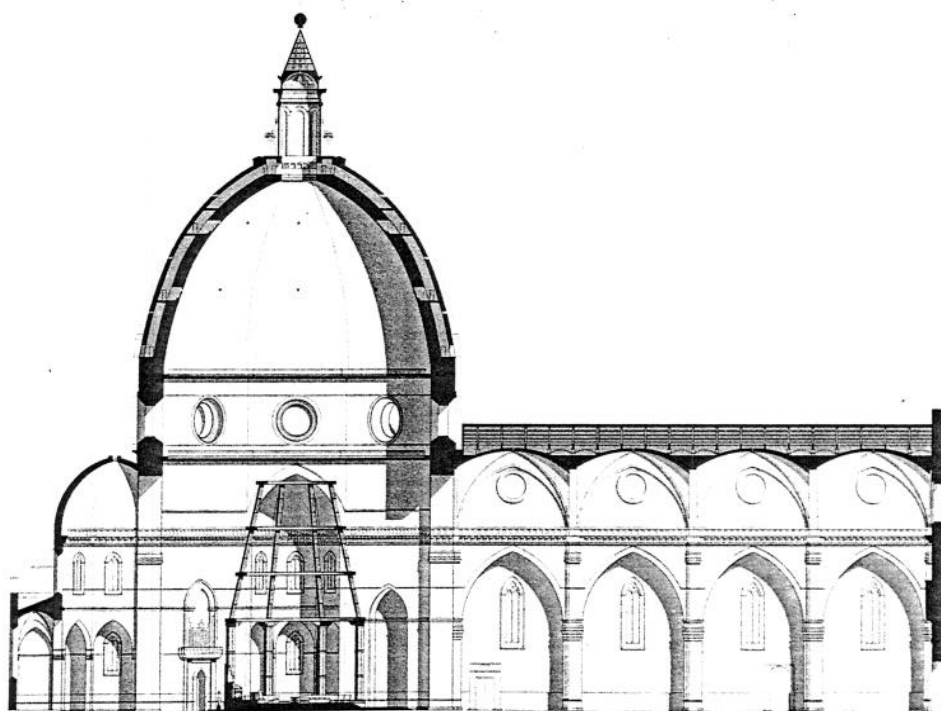
Il proscenio aggettante sulla navata centrale può servire ai celebranti per dare la comunione e in altre cerimonie. Per fornire uno scenario funzionale al rito liturgico, abbiamo amplificato l'asse verticale della crociera con il baldacchino e orientato frontalmente la navata con la disposizione delle sculture, dell'altare e del proscenio.

La prospettiva di riorganizzare il coro della Cattedrale di Firenze è una prospettiva temeraria, tenuto conto della sacralità del luogo. L'attuale crociera è il risultato di un'evoluzione avviata da Brunelleschi e durata secoli, e questo percorso unico nella storia va rispettato. Nello specificare che la nuova installazione deve essere aperta, effimera ed eseguita in legno, come l'arredo, abbiamo tentato di fornire una soluzione non aggressiva e nello stesso tempo elegante agli attuali bisogni della chiesa.

Architetto: Michael Graves  
 Scultore: Baccio bandinelli  
 Storico dell'arte: Irving Lavin  
 Liturgista: Rev. Tom Slon, S.J.



FLOOR PLAN  
 SCALE = 1:200



LONGITUDINAL SECTION  
 SCALE = 1:200

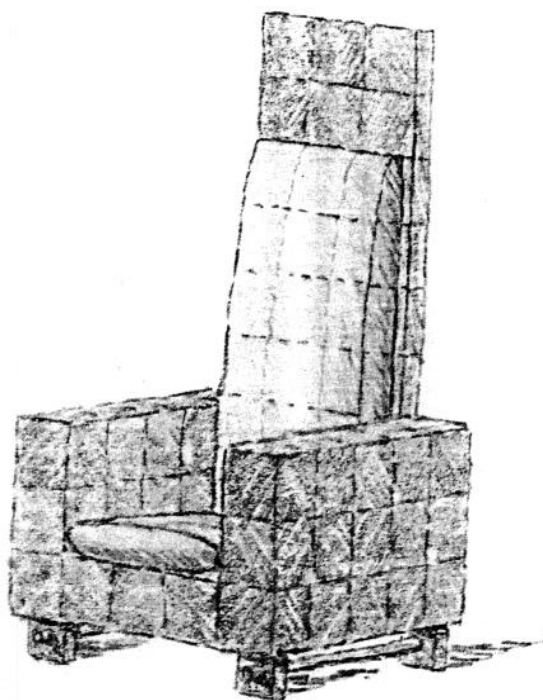
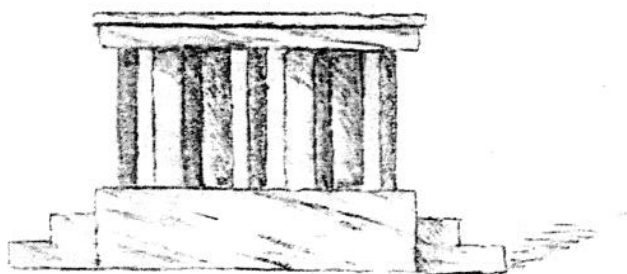
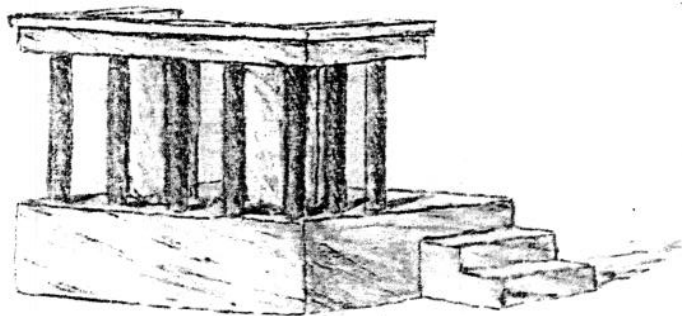
structures such as the famous system of light scaffolding Brunelleschi devised to construct the dome. The scale of the individual members of the frame, the visible joinery details, and the quality of the pear wood itself, all contribute to the sense of scaffolding and yet also assume the quality of fine furniture. Further, the insertion of a wooden structure within the space recalls the first choir enclosure designed by Brunelleschi.

The sculptor we have chosen for this project is Bandinelli himself and we are proposing to reincorporate the sculptures he designed for this space into our architectural frame. Visitors would be able to come to the crossing to view the Bandinellis as they view artistic works in other churches. The three sculptures—the Pietà, the God the Father, and the Adam and Eve—would be arrayed in their original relationship to Brunelleschi's high altar at the rear of the enclosure on axis with the nave. The sculptural ensemble serves as the setting for the new pulpit directly in front and the new high altar in the very center of the new platform and baldachin.

The apron that extends forward toward the nave may serve the celebrants in administering communion and other ceremonies. In addition to providing a functional setting for the celebratory ritual, we have amplified the vertical axis of the crossing with the baldachin itself and also addressed the nave frontally with the orientation of the sculptures, the altar and the apron.

The rearrangement of the choir of Florence Cathedral is a daring prospect for such a hallowed place. The present crossing is the result of a centuries-long evolution that began with Brunelleschi himself and this unique history should be respected. By specifying that the new installation be open or even ephemeral in form and executed in wood, like furniture, we have attempted to provide a non-threatening yet elegant solution to the current needs of the church.

Architect: Michael Graves  
Sculptor: Baccio Bandinelli  
Art Historical consultant: Irving Lavin  
Liturgical consultant: Rev. Tom Slon, S.J.



*pagina precedente:*  
Pianta e prospetto  
della soluzione  
inserita nell'edificio  
del Duomo.

*opposite page:*  
Plan and elevation of  
the solution inserted  
in the Cathedral  
building.

Disegni di studio  
del nuovo pulpito  
e della cattedra  
vescovile.

*Study drawings of  
the new pulpit and  
of the Bishop's see.*