

QUESTIONI DI FACCIATA? IL COLORE DELLO SPAZIO, LO SPAZIO DEL COLORE E LA BELLEZZA DEL BIANCO

A difficult aspect to put into context, colour is not of secondary importance, but rather is of primary consideration in the design of a building as to how it will be perceived, starting with its facade. White as a colour (whether the sum of all colours or their very absence and negation) seems to have been the preferred choice of architects throughout the ages. It was determined by the materials in use but also by cultural-symbolic reasons. White was mistakenly believed to be “the colour” of Classical Antiquity, but only because of the decay of time and the loss of pigments that characterized, for example, the pediment in Classical temples. That is why it was considered particularly suited for expressing the ideal of formal perfection, beginning with the Renaissance, continuing with the Baroque, Neo-Palladianism, Neo-Classicism, as well as the architecture of the fascist period. So rare in Antiquity and in the Middle Ages, eras characterized by a tendency for a more or less insistent use of polychromy, in which white was just one of many possible colours, the monochrome modality becomes a growing option. However long seen as a reference to Classical Antiquity, and from a philological point of view due to the Modernist movement the negation of historical truth or the recognition of colour as aesthetic error, white has risen as a contemporary symbol. It is considered on the one hand perfect for expressing a neutral state which does not speak but is spoken about, allowing its context or content to emerge. While on the other hand it is perfect for the search for other dimensions outside of time and the surrounding space.

I cannot consider architecture as in anywise perfect without colour (John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, cap. IV, § 35. III).

White is the most wonderful color because within it you can see all the colors of the rainbow (Richard Meier, *Ceremony Acceptance Speech* at The Pritzker Architecture Prize, 1984).

At the time the Cathedral at Pisa was executed, the Parthenon and other buildings at Athens remained in considerable perfection, and afforded a gorgeous display of coloring and gilding on their exterior as well as interior [...]. We cannot now say what the effect of colour might have been, when coupled with that architecture of which purity has hitherto been considered the peculiar characteristic. To produce splendour by such means has not generally been attributed to the Greeks; and the architect who should, in the present day, attempt such a union of the sister arts, would be condemned as most grossly departing from the noble simplicity of the ancients (*Architecture of the Middle Ages illustrated by a view, plans, sections, elevations, and details of the Cathedral, Baptistry, Leaning Tower or Campanile and Campo Santo, at Pisa*, London 1829, p. 27).

Con queste parole i due architetti inglesi Edward Cressy and George Ledwell Taylor, arrivati a Pisa nel 1817, tentano di spiegare la policromia, visibile soprattutto in facciata, di quel “*Niveo de marmore templum*” (tempio di marmo bianco

come la neve) che è la cattedrale, richiamandosi all’architettura classica; e, così facendo, prendono una posizione notevolmente ‘progressista’, direi di minoranza, rispetto all’imperante mito del bianco dell’architettura neoclassica.

Un mito dalla storia complessa e sfaccettata, oggetto di riflessioni scientifiche passate e recenti (tra cui anche il presente volume), e ancora vivo nella nostra cultura, dove il bianco rimane spesso la prima scelta, la soluzione più sicura per veicolare messaggi, legati in parte alla purezza delle forme, in parte all’aspirazione verso l’Assoluto, la luce, la dimensione poetica dello spazio.

Un particolare successo del bianco si registra in ambito museale. Facciamo un esempio.

Il 29 ottobre 2015 è stato inaugurato a Firenze il nuovo museo dell’Opera del Duomo, riaperto dopo tre anni di lavori, allestito da Natalini con Guicciardini e Magni Archietti sotto la supervisione di Timothy Verdon e annunciato con un clamore grande quanto l’entusiasmo che ha suscitato nei visitatori subito accorsi. Un museo affascinante, sorprendente, veramente nuovo.

Il museo è in gran parte dedicato alla facciata di Santa Maria del Fiore, della cui tormentata vicenda dà conto il recente volume di Mario Bevilacqua intitolato *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645)*. *Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco* (Firenze, Olshchki, 2015).

Il rivestimento marmoreo della facciata, progettato da Arnolfo di Cambio ma solo parzialmente realizzato tra fine Duecento e inizi Trecento per interrompersi sopra i portali, lasciando la parte alta al rustico, fu, come è noto, smantellato nel 1587 per essere sostituito da quello disegnato da Emilio De Fabris e messo in opera tra il 1866 e il 1887, basato sulla tipica tricromia medievale toscana, garantita dalla giustapposizione di materiali lapidei bianchi, verdi e rossi.

Cuore del museo è la spettacolare sala del Paradiso (o Teatro dell’Architettura) che ospita, con i suoi diciotto metri di altezza, un colossale modello a grandezza naturale dell’antica facciata, realizzato con membrature architettoniche in resina caricata in polvere di alabastro su una struttura metallica: una scelta capace di garantire, pur nei certamente alti costi di realizzazione e nell’ingombro spaziale, un impatto che nessuna restituzione grafica o virtuale potrebbe forse raggiungere (fig. 1).

La ricostruzione, basata sul disegno attribuito a Bernardino Poccetti (riprodotto in una copia seicentesca ora nelle collezioni dell’Opera del Duomo), limitata giustamente alla parte inferiore, è completata con la sistemazione nella posizione originaria delle sculture di Arnolfo e di quelle realizzate e collocate in facciata fino alla metà del Quattrocento.

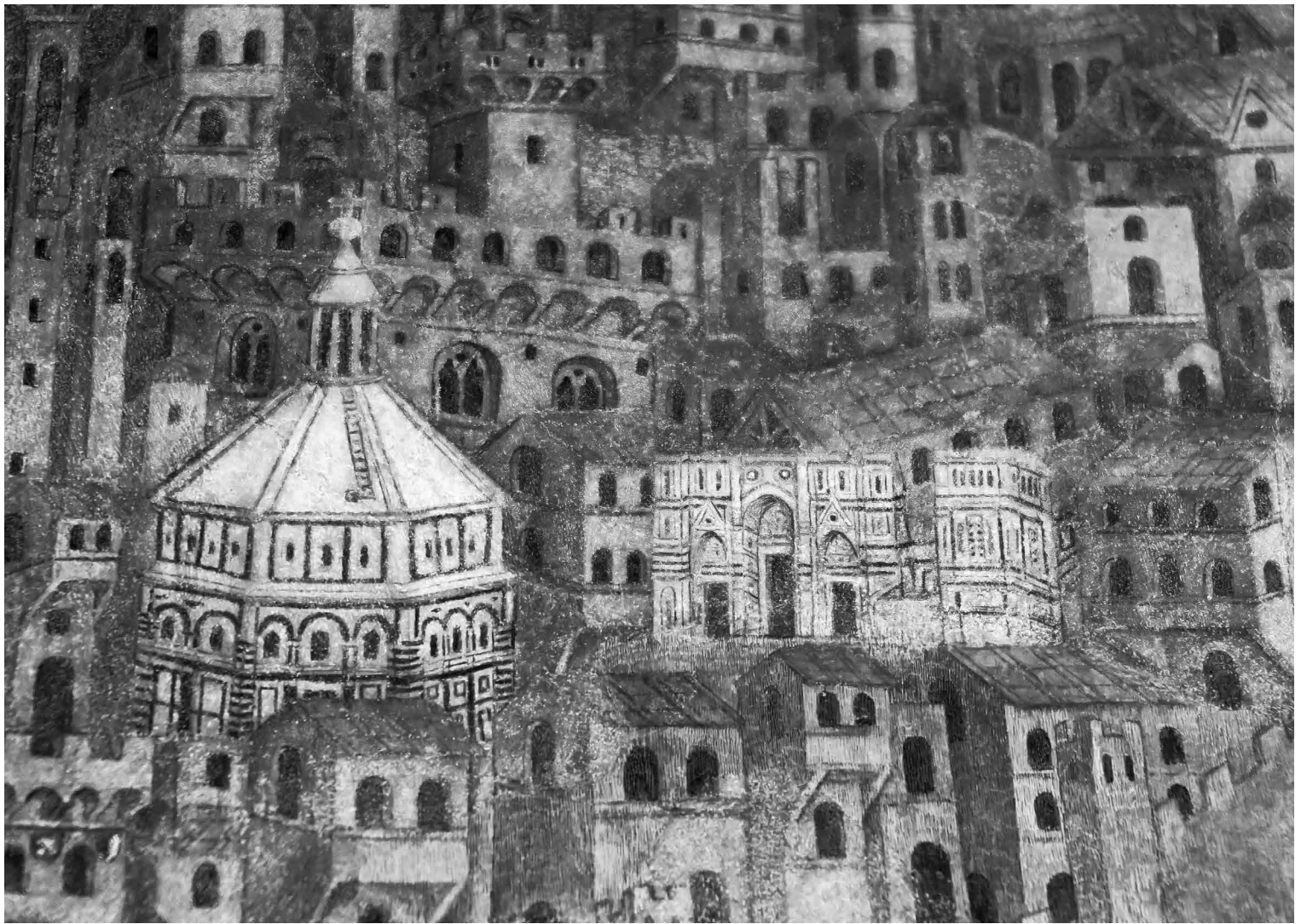
L’intento era dichiaratamente quello di creare



una sorta di ‘gipsoteca rovesciata’, ovvero uno spazio dove non è l’architettura a sostenere i calchi delle opere ma sono le opere vere ad essere sostenute dai calchi dell’architettura; il visitatore può così ristabilire un rapporto visivo originario con le sculture e dare quindi una lettura d’insieme più corretta. Da questo punto di vista, la soluzione museografica adottata asseconda con successo una delle grandi aspirazioni della storia dell’arte, quella cioè di ricomporre patrimoni culturali frammentati, anche attraverso la ricostruzione del contesto visivo originario di un monumento o di un’opera d’arte, alterato nel corso dei secoli, laddove non distrutto dalla natura o dall’uomo. Nella sala, completata da materiali relativi al bat-

tistero di San Giovanni, si respira un’aria di grandiosità, che ben restituisce le proporzioni e la ‘densità narrativa’ di quell’eloquente spazio cittadino che era la piazza della città, qui enfatizzato dalla luce bianchissima che uniformemente illumina le superfici, dell’architettura come della scultura, ugualmente bianchissime. Ma noi sappiamo che questa facciata non era bianca. Da Arnolfo “massimamente fatta incrostare di fuori tutta di marmi di più colori”, come dice Vasari raccontando la vita del grande architetto e scultore, la facciata presentava un rivestimento bianco, verde e rosso, come testimonia anche l’affresco trecentesco della *Madonna della Misericordia* del museo del Giallo (fig. 2).

Non solo. La facciata di Santa Maria del Fiore aveva colori anche nelle sculture delle lunette, come risulta da un restauro effettuato diversi anni fa dall’Opificio delle Pietre Dure sulla *Puerpera* e sull’*Angelo orante* di Arnolfo, dove sono state rintracciate piccole tracce rispettivamente di verde rame e lapislazzuli, miracolosamente scampate ai drastici lavaggi ottocenteschi. Del resto, che Arnolfo completasse le sculture con la policromia, forse solo parziale, è evidente a occhio nudo ad esempio nel *Carlo d’Angiò* capitolino. Stando agli studi sui paramenti esterni dei monumenti di epoca basso-medievale, nella facciata non era infatti per nulla trascurata la dimensione policroma, data dal colore aggiunto ai rilievi allo scopo di rendere più visibili i dettagli icono-



grafici (e di conseguenza più leggibile il racconto) e/o dalla policromia costitutiva (o policromismo architettonico o 'struttivo'), data dall'accostamento di materiali di differenti colori, spesso tipologie litiche caratterizzate da gradazioni tonali ben riconoscibili, posti in opera sia in senso strutturale, cioè in blocchi costruttivi, sia in senso decorativo, a incrostazione, secondo precisi disegni. Il risultato era insomma una superficie non monocroma, in linea col principio estetico secondo il quale *varietas delectat*.

Nulla però di questo trionfo di colori viene evocato o raccontato nella sala del Paradiso. Si direbbe che nello spazio del nuovo museo dell'Opera del Duomo, ora più che raddoppiato rispetto a una volta, non ci sia spazio per il colore.

In effetti, se si esclude lo schienale del trono in marmo rosa con inserti musivi posto dietro la *Madonna in trono* di Arnolfo esposta nella ricostruzione della facciata (fig. 3), l'unico frammento policromo ancora tangibile di quell'impressionante orchestrazione scenica di forme e colori andata perduta, ovvero il magnifico architrave della porta maggiore che serviva da *suppedaneum* alla stessa *Maestà*, realizzato con tessere

in oro e vari colori in funzione non solo decorativa ma di straordinario legante compositivo della complessa sintassi compositiva della facciata, è esposto altrove, nella sala dei Frammenti.

Ma, se da una parte ci troviamo innegabilmente di fronte a un esempio di assenza di dialogo tra la ricerca scientifica ossessionata dall'esattezza del dato storico e la comunicazione dei suoi risultati a un pubblico più ampio, dall'altra c'è da interrogarsi sull'intenzionalità di questa scelta e chiedersi, ad esempio, se gli effetti sul visitatore di una ricostruzione ancor più filologica, completata cioè con i colori, quanto meno evocati, sarebbero stati gli stessi.

Probabilmente no. Il bianco totale continua ancora oggi a esercitare su di noi un fascino inalterato, da un lato perché, figli di un mondo classico conosciuto attraverso una falsificazione percettivo-estetica trasformatasi in un pregiudizio insormontabile divenuto gusto, lo portiamo sempre nei nostri occhi come colore della bellezza pura, inscindibile dalle forme perfette che il mondo antico ci ha regalato; dall'altro lato, perché paradossalmente è riuscito a superare il suo statuto di colore dell'architettura d'ispirazione

classica mutandosi nel colore per eccellenza delle sperimentazioni architettoniche della nostra epoca e della tensione verso l'assoluto dello spirito contemporaneo. E l'emozione che sempre suscita vale più dei colori della verità.

pagina 7

Fig. 1 Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze. Sala del Paradiso.

Fig. 2 Affresco della *Madonna della Misericordia*, metà XIV secolo (museo del Bigallo, Firenze). Particolare col battistero di San Giovanni e la facciata di Santa Maria del Fiore.

Fig. 3 Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze. Sala del Paradiso.

