

APPUNTI PER UNA SEMIOTICA STORICA DEL BIANCO IN ARCHITETTURA

The paper is a short survey of the meaning and value of the colour white in western architecture from the Middle Ages to the end of the 18th century, based on a selective commentary of often well-known passages from major art literature sources. A special emphasis is obviously placed on theoretical texts such as Alberti's De re aedificatoria and Serlio's treatise, but also on 16th century Italian books on the emblematic meaning of colours (e.g., Morato, Sicillo Araldo).

Raoul Glaber, cronista benedettino di obbedienza cluniacense e sangue borgognone, nei suoi *Historiarum Libri quinque* ricorda come, passato l'anno Mille,

in ogni parte del mondo, ma specie in Italia e nelle Gallie, si ricostruissero le basiliche. [...] ogni popolazione cristiana gareggiava con l'altra per averne una più bella. Era infatti come se il mondo stesso, risvegliandosi dopo aver depresso la sua antica età, qua e là rivestisse la *bianca* veste delle nuove chiese¹.

Il bianco, che definisce l'aspetto pulito, non ancora sporcato dal tempo e dalle intemperie, dei nuovi edifici in pietra, allude in realtà, per metafora, alla rinascita spirituale, oltre che materiale (cioè economica, demografica, sociale, e quindi anche politica, urbanistica, architettonica, culturale) delle nazioni europee di più antica cristianizzazione, mentre il resto del bacino mediterraneo, già culla della nuova religione, era stato rapidamente sopraffatto e soggiogato da una ancora più nuova, inventata da Maometto. Più specificamente il bianco per Glaber rinvia alle candide vesti dei battezzandi, ad un'infanzia innocente riconquistata dal mondo cristiano, una palingenesi che, volte le spalle alla canizie senile dell'umanità peccatrice, si apre, scampata la fine apocalittica, ad un mondo di rinnovata, rinvigorita fede cristiana.

C'è bianco e bianco, però, nel Cristianesimo. Quattro secoli e mezzo dopo, Lorenzo Ghiberti identifica nuovamente il colore della chiesa cristiana medievale (anzi, paleocristiana) col bianco:

[A]dunche al tempo di Costantino imperadore e di Silvestro papa sormontò su la fede christiana. Ebbe la ydolatria grandissima persecutione, in modo tale tutte le statue e le picture furon disfatte e lacerate [...] E poi [per] levare via ogni anticho costume di ydolatria, costituirono i templi tutti essere *bianchi*. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pictura. [...] Finita che fu l'arte, stettero e templi *bianchi* circa d'anni 600²

cioè fino al momento in cui i pittori bizantini non ripresero a decorarli. Poco importa che Ghiberti fonda e confonda, anche cronologicamente, l'iconoclastia anti-pagana dei primi secoli (quella cioè, che in un crescendo, parte da Giustino di Nablus e Clemente Alessandrino, per arrivare, tramite Origene, a Tertulliano)³ con quella delle dispute teologiche bizantine dell'VIII secolo: il bianco, per lo scultore Ghiberti – a differenza di quanto vale per il coevo e concittadino Alberti che scrive di pittura⁴ (o, più tardi, per Leonardo e per tanta ottica medievale e moderna) – non è strumento di definizione chiaroscurale di forme e di gradazione della luminosità dei colori, luogo di equipotenzialità cromatica, bensì, al contrario, pura assenza di colore, anzi di colori, ovvero di pittura, di arte: il bianco è il colore della negazione artistica, e quindi della barbarie culturale, della morte dell'arte nell'anonima età di mezzo, tra il mondo classico e quello moderno che, deliberatamente ignorando i secoli bui intermedi, lo recupera e lo rinnova. È dunque, in un certo senso, il colore del lutto – proprio come in Cina, come in Giappone, o, come avreb-

be detto un secolo più tardi, nel Cinquecento, il calvinista mantovano Morato⁵, in Roma antica e nella coeva corte di Francia – nonché l'unico colore visibile nel buio notturno, sì, ma anche metafisico, la notte se non della ragione *tout court*, almeno dell'Umanesimo, dell'applicazione cioè del *logos* laico, cancellato da una fede non solo superstiziosa, ma storicamente bugiarda, come aveva dimostrato appena qualche anno prima il concittadino Lorenzo Valla a proposito della donazione costantiniana, non per caso indirettamente evocata nell'*incipit* del commentario ghibertiano proprio dall'accoppiamento fatidico dei nomi di Costantino imperatore e Silvestro papa⁶. Come già nel *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi Areopagita⁷, così caro a Sigeri di St. Denis, bianco e nero, buio e luce vengono quasi a coincidere, come il bene e il male, anche se volutamente manca, in Ghiberti, un senso teologico del simbolo, convertito semmai in significato morale, nella sopravvivenza logica della *coincidentia oppositorum* neoplatonica. I bianchi templi (bianchi all'interno, più che all'esterno) evocano quindi anche i sepolcri imbiancati di papolina condanna, il luogo del fariseismo e dell'ipocrisia – proprio i vizi che Sigeri, convinto assertore dello sfarzo materico e cromatico in nome della mistica anagogica (non meno che della convenienza politica nel suo ruolo di consulente regale) indirettamente imputava a Bernardo di Chiaravalle, il cui *monasterium vetus* a Clairvaux, vero specchio del suo creatore, apparirà, al cistercense secentesco e tedesco Dom Meglin-



¹ R. GLABER, *Historiarum sui temporis libri quinque*, l. III, cap. IV, in PL CXLII, col. 651. Su Raoul Glaber, vedi RODULFUS GLABER, *Rodulfi Glabri Historiarum libri quinque: The five books of the histories*, edited by J. France, Oxford 1989 e, in italiano, RODOLFO IL GLABRO, *Cronache dell'Anno Mille: storie*, a cura di G. Cavallo, G. Orlandi, Milano 1989. Qui si segue la traduzione italiana di Franca Peri Minuto offerta in E.G. HOLT, *Storia documentaria dell'arte dal Medioevo al XVIII secolo*, Milano 1972, p. 15.

² L. GIBERTI, *I commentarii* (Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333), a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 83.

³ D. LEVI, *Il discorso sull'arte, dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010, pp. 52-59.

⁴ Per quanto riguarda Alberti, vedi L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma, Bari 1975, pp. 22-24, 80-84. Per Leonardo, vedi J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, edited by J.P. Richter, London 1883, I, 149-150, nn. 278-281. Per la teoria del colore in epoche successive vedi almeno, entro la sterminata letteratura esistente, *Farben: in Kunst und Geisteswissenschaften*, herausgegeben von J. Steinbrenner, C. Wagner, O. Jehle, Regensburg 2011, pp. 7-8, 79-93 e infine 297-314 (con particolare attenzione all'arte contemporanea).

⁵ F.P. MORATO, *Del significato de' colori e de' mazzoli*, Mantova 1581 (prima ed. 1535), pp. 38 e 42-43.

⁶ Vedi supra, nota 2. Sul lavoro di Valla circa la Donazione di Costantino, vedi almeno C. GINZBURG, *History, Rhetoric and Proof*, Hanover, London 1999, pp. 54-70 (trad. it. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano 2000, p. 69).

⁷ Vedi DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere: Gerarchia celeste, Gerarchia ecclesiastica, Nomi divini, Teologia mistica, Lettere*, a cura di P. Scazzoso, P. Bellini, Milano 1999⁴, pp. 77-135.

⁸ J. MEGLINGER, *Descriptio Itineris Cisterciensis*, Lucernae 1667, in PL CLXXXV Bis, coll. 1565-1622: 1605 e 1608.

⁹ LEVI, *Il discorso...* cit., p. 78.

¹⁰ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem*, in PL CLXXXII, coll. 895-918, specie 914-918. (il corsivo è mio). Si segue la traduzione in HOLT, *Storia documentaria...* cit., p. 17.

¹¹ "St. Bernard disapproved of art not because he did not feel its charms, but because he felt them too keenly not to consider them dangerous": *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, edited by E. Panofsky, Princeton 1979², p. 26.

¹² Per il Duomo di Pisa e la tomba in facciata del suo architetto (con relativa iscrizione), vedi *Il Duomo di Pisa*, I (Saggi, schede), a cura di A. Peroni, Modena 1995, pp. 13-14, 20-21, 25-28; Ivi, II (Atlante fotografico), a cura di A. Peroni, Modena 1995, p. 39 (facciata totale), pp. 42-43 (dettagli della tomba e iscrizione).

¹³ Per la ricostruzione dopo l'incendio di Londra, vedi J. SUMMERSON, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Harmondsworth 1983⁷, pp. 205-240 e 301-312.

¹⁴ L.M. SOO, *Wren's "Tracts" on Architecture and Other Writings*, Cambridge 1998, p. 114.

¹⁵ Ivi, p. 104.

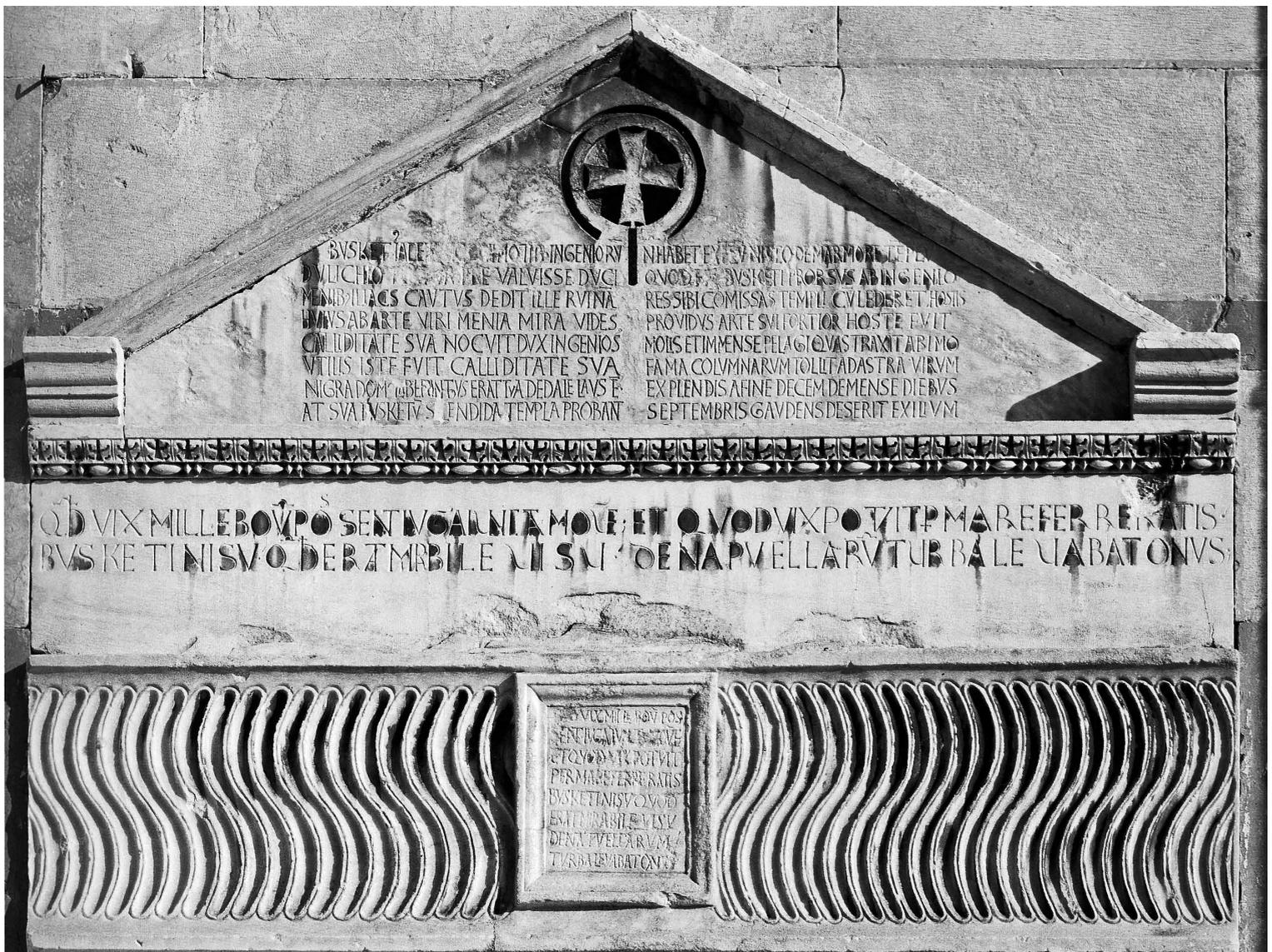
¹⁶ J. FLORIO, *A Worlde of Wordes, or most copious, and exact Dictionaire in Italian and English* London 1598, p. 136 e inoltre, ovviamente, *The Shorter Oxford Dictionary*, Oxford 1980, I, *advocem*.

ger⁸, bianco e spoglio, perfino più severamente ascetico di quello *novum* assunto a modello universale per consimili edifici cistercensi. (Ma già nel VI secolo, sempre in Francia, ad Arles, il vescovo Cesario aveva imposto ai monasteri femminili della sua diocesi l'esclusione di *vela cernita*, tavole dipinte, stoffe decorative o pitture ad affresco nelle celle)⁹.

E del resto, nell'*Apologia* al confratello Guglielmo abate di St. Thierry, Bernardo stesso non prefigura forse, criticando le decorazioni romaniche, temi cari, in seguito, all'iconoclastia protestante, e specialmente calvinista? Quando critica i mosaici pavimentali decorati con iconografie sacre, destinate ad essere calpestate, insudiciate dalla polvere e imbrattate da sputi con inconsapevole quanto diuturna blasfemia dei fedeli, non inserisce, nella catena mirata di incalzanti e sferzanti domande retoriche piene di rampogne, anche questa: "E se non si vogliono risparmiare queste sacre immagini, perché non si risparmiano almeno i *bei colori*?"¹⁰ – segno che per il colore Bernardo possedeva, nonostante tutto, una forte sensibilità repressa e ai colori riconosceva comunque un valore estetico, socialmente condiviso, onde il bianco dei suoi edifici valeva come consapevole mortificazione nella negazione¹¹. Nel duomo di Pisa l'iscrizione sulla facciata (XI secolo) esalta l'architetto in nome del colore (bianco come la neve) della chiesa da lui edificata (*Non habet exemplum niveo de marmore templum / quod f[ic]it*) *Busketi prorsus ab ingenio*¹² (figg. 1-3): qui il candore materico rimanda solo molto indirettamente, tramite la neve, ad un possibile valore morale, oltre che visivo. Anche il fiorire dell'edilizia ecclesiastica (anglicana) nella City londinese dopo il grande incendio del 1666 non conosce quasi altro colore che il bianco del marmo (con un senso più vicino, mi pare, a quello dell'araba fenice che risorge splendente dalle sue stesse rovine bruciacchiate e annerite, che a Raoul Glaber)¹³. Non a caso l'archi-

tetto, Sir Christopher Wren, nella sua tarda lettera sulla costruzione delle chiese (1711) discute tanti aspetti (specialmente in relazione alla scelta del lotto edificabile nel contesto cittadino o alle dimensioni e caratteristiche funzionali dell'edificio, in risposta ad esigenze liturgiche opposte a quelle "romaniste", cioè cattoliche), ma non il colore, sul quale si trova solo un fugace cenno accidentale, nell'ambito della discussione tecnica dei materiali da impiegare, e solo relativamente ai colori del marmo insulare ("*England, Scotland and Ireland afford good and beautiful colours*")¹⁴. Eppure, mezzo secolo prima (1665), durante la visita a Versailles, non era rimasto del tutto insensibile allo sfarzo cromatico dell'edificio regale ("*The mixtures of brick, stone, blue tile and gold make it look like a rich livery*"), al punto da andarlo a vedere due volte, ma per concludere poi negativamente, e paternalisticamente (per non dir maschilisticamente) che "*the women, as they make here the language and fashions, and meddle with politicks and philosophy, so they sway also in architecture*"¹⁵, e passare, per contrasto, all'elogio del "masculine furniture of *Palais Mazarin*" (ove, ovviamente, *furniture* è da intendersi nel senso etimologico di fornimento, finitura dell'aspetto decorativo, non in quello moderno, corrente e riduttivo di "arredo per interni", mobilio)¹⁶.

Per il resto, la trattatistica architettonica britannica (civile, militare o ecclesiastica) tra Cinque e Settecento è sovente derivativa, proponendo traduzioni più o meno libere della trattatistica continentale, specie italiana, ma anche francese: di rado, e soprattutto in ambito ecclesiastico, si assiste (specie in autori minori) ad originali riproposte neomedievali, come nel caso del misterioso R.T. (forse un seguace dell'arcivescovo Laud) che nel *De templis* (1638) propone un ritorno all'oscurità medievale delle chiese, contro l'eccessiva luminosità moderna che distoglie il fedele dalla concentrazione devota (e lo fa citando le



autorità insulari di Thomas More, martire cattolico, e di Henry Wotton, architetto dilettante)¹⁷. La discussione sul colore, tuttavia, in Inghilterra non solo non è preminente, ma risulta affatto sporadica, marginale e tangenziale, anche se la tempestiva traduzione del trattato di Andrea Pozzo sulla *Prospettiva dei pittori ed architetti* nel 1707, quattordici anni dopo l'edizione italiana, a me sembra una necessaria premessa all'imminente decorazione a chiaroscuro della cupola di St. Paul da parte di Sir James Thornhill (1716)¹⁸: tuttavia tale traduzione viene letta per solito – non so quanto a ragione – come uno stimolo all'affermazione, anche in Inghilterra, del disegno architettonico come disegno tecnico, fondato su un tipo di costruzione prospettica¹⁹. Risalendo al primo trattato architettonico moderno, quello di Leon Battista Alberti – la cui prima edizione a stampa è un incunabolo del 1485, ma la cui stesura risulta coeva ai *Commentari* ghibertiani, mentre la traduzione inglese risale al 1726²⁰ – si ritorna al problema del colore in due maniere: innanzi tutto proprio in relazio-

ne ai modelli progettuali, ove, distinto il caso del disegno in prospettiva pittorica da quello diremmo oggi assonometrico specifico dell'architetto, si esaltano di quest'ultimo gli aspetti tecnici, i segni “nudi e schietti, sì da mettere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione”, senza ricorrere ai lenocini formali dei pittori o perfino al chiaroscuro²¹. Si raccomanda poi di eseguirne un modello stereometrico, per valutare meglio l'insieme e inoltre, con un'evidente ripresa della contrapposizione già boccaccesca tra “occhio degli ignoranti” e “intelletto dei savi” che anticipa tutta la *querelle* rinascimental-barocca tra disegno fiorentino e colore veneziano, si specifica:

Aggiungo qui una considerazione che mi sembra molto a proposito: l'esibire modelli colorati o resi attraenti da pitture indica che l'architetto non intende già rappresentare semplicemente il suo progetto, bensì per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia²².

¹⁷ C. VAN ECK, *British Architectural Theory, 1540-1750: an anthology of texts*, Aldershot 2003, p. 126.

¹⁸ Per la decorazione della cupola, vedi E. WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530-1790*, Harmondsworth 1978⁴, p. 132 e J. HOOG, *The Baroque Age in England*, London 1976, p. 187.

¹⁹ VAN ECK, *British Architectural Theory...* cit., pp. 55, 97-98.

²⁰ Vedi H.W. KRUPF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma, Bari 1988, pp. 33-45, 324 e 455, nota 108.

²¹ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, pp. 18, 20, 96 e 98.

²² Ivi, I, p. 98.



²³ Ivi, I, p. 136.

²⁴ Ivi, II, p. 470.

²⁵ Ivi, II, p. 472: si noti che il termine impiegato per l'intonaco è "albaria", evidentemente derivato da "albus", che è un tipo o qualità di bianco.

²⁶ Ivi, II, p. 498.

²⁷ A. FANTASTICI, *Vocabolario di architettura*, a cura di G. Mazzoni, Fiesole 1994, p. 57: "BIANCO. È una scelta di calce la più candida, la quale serve, dopo stemprata, per darsi con un pennello alle muraglie o pareti delle fabbriche, sull'ultimo intonaco, per imbiancarle e dargli così l'ultimo finimento".

D'altro canto, a proposito degli edifici concreti, la questione del colore è incidentalmente affrontata a fini struttivi nel II libro, dove si discutono le caratteristiche dei vari materiali edilizi ("Una pietra chiara è più facile a lavorarsi di una scura [...] e più una pietra è simile a sale, meno sarà cedevole")²³, sia, soprattutto, dove si parla dell'ornamentazione (libro VI e seguenti):

Anche conferisce ornamento la preziosità e la squisitezza del materiale, come il marmo con cui sappiamo che Nerone costruì il santuario della Fortuna nella Domus Aurea, di qualità pura, candida, trasparente al punto che, quando eran chiuse tutte le porte, pareva che vi fosse della luce all'interno del tempio²⁴.

Il principale mezzo per ornare muri e coperture (e specialmente le coperture a volta), eccettuando sempre i colonnati, è il rivestimento. Esso può essere di vari tipi: a intonaco semplice, a intonaco con

stucchi, a pitture, a tarsie, a mosaico, vetroso o misto dei tipi precedenti²⁵.

Posto che "per qualsiasi tipo di rivestimento occorre l'applicazione di almeno tre strati di intonaco", l'ultimo strato (la cui funzione è "dispiegare le attrattive delle decorazioni, dei colori e delle linee") "dovrà essere di una lucentezza marmorea: per esso invece di sabbia si impiegherà una pietra bianchissima in polvere e basterà in tal caso uno spessore di mezzo pollice, poiché uno strato più profondo asciuga con difficoltà"²⁶. Le preoccupazioni eminentemente e minutamente tecniche, esecutive, banaisiche, non lasciano spazio per divagazioni interpretative di tipo simbolico del colore e passeranno così nei *Vocabolari* ottocenteschi di architettura, come quello, rimasto a lungo manoscritto, del senese Agostino Fantastici²⁷: ma ciononostante

colpisce la ricorsività delle allusioni sia meramente linguistiche, sia materiche a varie sfumature di bianco, anche perché va ricordato che il terzo strato di intonaco è quello su cui applicare, nel caso, ornamentazioni a stucco di basso o alto rilievo (anch'esse, di norma, bianche). Quando, nel VII libro, Alberti si lancia in una disamina della casistica offerta dagli antichi per l'ornamentazione del tempio, conclude:

Quanto a me, mi pare evidente che i sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita. Né è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allettamenti e le lusinghe dei sensi. [...] Perciò il tipo più conveniente di rivestimento interno, in ambiente coperto, sarà di marmo o di vetro, a lastre o a tarsie. Per l'esterno sarà preferibile l'uso degli antichi di fare il rivestimento con calcina, adorno di rilievi. [...] All'interno del tempio, piuttosto che affreschi sulle pareti, sono preferibili pitture su tavola, a mio parere; anzi, mi piacerebbero, ancor più di queste, dei rilievi²⁸:

e il pensiero non può che correre al Tempio Malatestiano di Rimini, da lui progettato, pressoché coevo al compimento della stesura del *De re aedificatoria*, ricoperto all'esterno di bianco marmo (pur rotto da qualche decorazione geometrica in marmi colorati preziosi) e adorno all'interno dei rilievi del suo conterraneo Agostino di Duccio, parzialmente policromi²⁹.

Ma passando dal primo trattatista moderno d'architettura a quello, sempre italiano, di più larga, immediata e duratura fortuna europea (il bolognese Sebastiano Serlio), non c'è dubbio che la trattazione più ampia della decorazione degli esterni è nel cap. XI del libro IV dei suoi *Sette libri d'architettura* del 1584³⁰: discussi gli ornamenti dei vari ordini in relazione all'esterno (con particolare riferimento a colonne, porte e finestre, oltre che alla finitura rustica a bugnato), "per non lasciare alcuna sorte d'ornamenti" passa a discutere, subito prima dei *pattern* decorati-

vi d'intaglio o stucco dei soffitti, l'ornamentazione dipinta delle pareti e, subordinato il lavoro del pittore a quello dell'architetto, sconsiglia soggetti come i paesaggi o loggiati dipinti, perché tolgono l'impressione di solidità dell'edificio, negandone la fisicità muraria, al pari delle figure colorate di persone o animali. Al più consiglia di fingere che vi siano panni stesi alle finestre, sui quali sarà possibile dipingere delle scene.

Ma se con giudizio saldo si vorrà ornare coi pennelli una facciata, si potrà finger di marmo o d'altra pietra, sculpando in essa ciò che si vorrà: di bronzo ancora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo et ancora qualche historietta finta pur di bronzo, perché così facendo manterrà l'opera soda et degna di lode appresso di tutti quelli che conoscono il vero dal falso³¹.

Il rinvio agli esempi romani di Baldassarre Peruzzi e, soprattutto, ai chiaroscuri di Polidoro da Caravaggio e Maturino, nonché a quelli dei Dossi a Ferrara, nel Castello Estense, e "di molti altri pittori italiani giudiciosi" non esclude che gli interni ricevano un ben diverso trattamento decorativo:

Ma se dentro gli edifici si vorrà ornare con la pittura di diversi colori, si potranno con buon giudizio mosso dalla ragione, et nelle mura di loggie intorno a giardini et ai cortili fingere alcune aperture, et in quelle far paesi da presso e di lontano, aere, casamenti, figure, animali et ciò che si vuole, tutte cose colorite: perché così si finge il vero che guardando fuori degli edifici, si possono vedere tutte le sopradette cose. Et similmente avendosi con pittura ad ornare sale, camere o altre stanze terrene, è conceduto al pittore ne i muri con alcuni ordini di architetture fingere aperture di aere et di paesi, secondo le altezze però di tali aperture³².

Osservazioni fondate sull'esperienza anche di pittore del bolognese ed autorizzate, tra l'altro, dalla decorazione della Farnesina di Agostino Chigi e di Villa Madama, esse giustificano le soluzioni decorative di tutti i palazzi cinquecenteschi italiani coevi e successivi, e non solo, ivi in-

²⁸ ALBERTI, *L'architettura... cit.*, II, p. 608.

²⁹ Leon Battista Alberti e l'architettura, catalogo della mostra (Mantova, museo Casa del Mantegna, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli et al., Cinisello Balsamo 2006, pp. 265-333. Vedi in proposito anche l'intervento di Bulgarelli negli atti di questo stesso convegno.

³⁰ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia 1584, libro IV, pp. 191-192.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ M. PASTOUREAU, D. SIMONNET, *Il piccolo libro dei colori*, trad. it. F. Bruno, Milano 2006, pp. 37-49.

³⁴ L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara. Tomo primo*, Pisa 1821, I, p. 29, n. 178 (ed. veneziana del 1606).

³⁵ SICILLO ARALDO, *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, Venezia 1606, c. 16v.

³⁶ Vedi MORATO, *Del significato...* cit., pp. 37-47 (sulla scorta del poeta quattrocentesco Serafino Aquilano).

³⁷ C. RINALDI, *Madrigali – parte seconda*, s.n.t., p. 29: su questo sonetto vedi anche G. PERINI, *Ut Pictura Poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *The Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D.S. Chambers, F. Quiviger, London 1995, pp. 113-126, specie p. 126.

³⁸ Per Oretti, vedi (oltre al classico riferimento a Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (d'ora in poi BCAB), ms. B 30, parti I e II, sunteggiato a stampa in G. ZUCCHINI, *Abusi a Bologna nel secolo XVIII in materia di quadri*, in "L'Archiginnasio", XLIV-XLV, 1949-1950, pp. 45-87), anche BCAB, ms. B 106, specialmente alle date agosto 1773 (imbiancatura della chiesa di San Giacomo Maggiore, presumibilmente all'interno; imbiancatura della chiesa di Ronzano, tutta decorata da antichi affreschi, fatta fare dai domenicani di Bologna); 9 agosto 1774 (ancora sull'imbiancatura della chiesa di Ronzano); 6 giugno 1779 (scialbata un'immagine antica di Madonna ricordata da Malvasia); giugno 1779 (imbiancata la facciata della casa dei Carracci, un tempo dipinta); 10-13 settembre 1782 (imbiancata la casa d'angolo accanto a Palazzo Ghisilardi in via Galliera); 5 maggio 1783 (si è dipinta di rossiccio la facciata della Casa Bovi, dove c'è la Spezieria, distruggendo gli affreschi di Lionello Spada); 14 luglio 1783 (imbiancate due facciate della casa e scuderia dei Segni in Strada Maggiore, dipinte poi di rossiccio il giorno successivo); 22 settembre 1783 (imbiancata la Cappella Caccianemici in San Petronio, scialbandando un affresco del *Battesimo di Cristo* del Bagnacavallo).

clusi quelli eretti in Veneto dal classicista Palladio, in un tripudio esteriore di bianco da colpire Inigo Jones e le generazioni successive dei palladiani inglesi.

Le valenze pratiche e simboliche del bianco enunciate sin qui non sono uno spicilegio di forzature peregrinamente erudite, giustapposte *ex post*, sull'onda di qualche sollecitazione alla moda, derivata da un Pastoureau (che, come sovente accade ai francesi, è stato in realtà abilissimo a divulgare il dimenticato, e però già noto)³³: se già Wren paragonava la colorita Versailles ad una livrea (gentilizia, non ornitologica), ecco che in un prezioso manuale di araldica che costituiva uno dei vanti della Biblioteca Cicognara³⁴, redatto nel Quattrocento da Sicillo, araldo del Re Alfonso d'Aragona e pubblicato a stampa per la prima volta nel 1565 (ma ristampato ancora più volte nel Seicento), l'autore scriveva tra l'altro:

Bianchezza è un colore generato da una luce chiara [...]. Il color bianco disunisse [sic] molto la luce de gli occhi, e debilita e corrompe la vista [...]. Quando si vogliono depingere le mura delle case prima si fanno bianche, per potervi poi stendere gli altri colori, per essere il bianco fondamento da tutti gli altri, molti de i quali han gran convenientia con esso lui, come il pallido, il perso, l'azzurro di poco colore, e il taneto, il berettino et molti altri. Il bianco nel principio et bello et giocondo, e simiglia ne i metalli all'argento, nelle gioie alla perla, al cristallo, alla gemma, al diamante – tutte pietre di precio –, et al vetro ancora, simiglia ancora alla luna, alle stelle, alle nubi, alle piogge, all'acque, alla gragniola, alla neve e a molte altre cose naturali. Significa poi il bianco l'huomo giusto e di buona conscientia³⁵.

Sicuramente il poeta bolognese Cesare Rinaldi, coetaneo dei Carracci, aveva ben presente uno spettro semantico analogo a questo (ed aperto anche ad includere il bianco come simbolo dei sentimenti puri e fedeli dell'amante, secondo una delle interpretazioni autorizzate dal già evocato Fulvio Pellegrino Morato sulla scorta di

versi quattrocenteschi di Serafino Aquilano)³⁶, quando azzardava il seguente madrigale erotico, per un'amata di nome Bianca (e che certo, come da sempiterna convenzione poetica stilnovistico-petrarchesca, sarà stata di candida pelle):

Bianco è l'animaletto
Che con mille suoi scherzi e mille giri
Dolce vi va lambendo il seno e il petto;
Son bianchi i pensier miei
Che con mille sospiri
Giran scherzando intorno ai vostri rai,
Ma non lambiscon mai;
Lambire ov'ei lambisce anch'io vorrei,
Se ben poi fosse il seno
Dolce mele a la lingua, al cor veneno³⁷.

Se questi versi sembrano prefigurare, più che la poesia sinestetica di Rimbaud, i virtuosismi pittoreschi di Oudry, il dato oggettivo che, nei muri, l'imbiancatura servisse, come già ricordavano Alberti e Sicillo, solo di base alla loro coloritura definitiva era fatto ancora ben presente, a Bologna, nel Settecento, a chi, come Marcello Oretti, lamentava (nell'ambito degli abusi artistici perpetrati ai suoi tempi) la sistematica imbiancatura e cancellazione di antiche facciate dipinte (come quella di palazzo Torfanini, peraltro già rimaneggiata da Torregiani) e di antiche immagini sacre nei muri delle strade³⁸. Perfino Giovanni Ludovico Bianconi, grande ammiratore (a dispetto di Serlio e delle propensioni neoclassiche proprie e familiari) delle facciate dipinte ancora in uso in Germania, osservava ironicamente, rivolgendosi a Filippo Hercolani:

Noi Italiani, e massime a Bologna, l'abbiamo abbandonata [questa usanza] per adottare una sfacciatata imbiancatura, che diamo indifferentemente fino ai più piccoli tuguri: ed alle volte, massime per certi vicoli di fresco abbelliti, mi pareva vedere i sepolcri dealbati del Vangelo. Ma ditemi, caro Marchese, non è egli vero che, a guisa delle quaglie o delle grue, veggiamo arrivare ogni primavera dai laghi della Lombardia un'irruzione per tutta Italia d'uomini che, armati d'un orrido pennello ed

un secchio di calce bianca, aiutati dai loro numerosi figliuoli e discepoli, vanno barbaramente imbrodolando i più begli edifici delle nostre più belle contrade?³⁹.

Oltre a cancellare le poche facciate dipinte rimaste, quindi, gli imbianchini transumanti dell'alta Lombardia di norma sembra non giungessero all'ultima stesura di colore – oca, mattone o rossiccio. Disgraziatamente una trentina d'anni fa, quando la Soprintendenza bolognese ai beni ambientali e architettonici era retta da un architetto di origine giustappunto lombarda e da una direttrice di zona lombardo-laziale, entrambe di matrice partitica 'bianco fiore', questo illuminante brano di Bianconi era forse ignoto, o forse ignorato anche da un architetto 'controcorrente' al servizio del Comune, sicché la 'scoperta' di tracce di bianco sotto l'oca e il rosso delle tinture superficiali di palazzi storici in restauro nel centro costituì per costoro il facile pretesto pseudo-storico per iniziare quello smantellamento sistematico dell'immagine visiva, prima ancora che della tradizione culturale e politica, di Bologna 'la rossa', fino a quel momento generalmente rispettata perfino dalle pervasive algidità neoclassiche tardo-settecentesche – testi proprio il Bianconi e l'Hercolani – e rimasta in seguito intatta anche nel ventennio delle camicie nere. Così, sovvertendo la politica illuminata che aveva sotteso negli anni Settanta l'operazione 'Bologna Centro Storico', cominciò l'imbiancatura imposta dei palazzi storici: non fu risparmiato neppure il trecentesco Palazzo Isolani in Strada Maggiore poco lontano dalle due torri, suscitando non a caso (e non solo per questo) l'indignazione, all'epoca, di Italia Nostra (ma dopo tanti anni è ancora oscenamente bianco)⁴⁰. Questa lebbra tuttora affligge anche alcuni altri palazzi e palazzetti del centro storico, da via Santo Stefano (angolo via de' Coltelli) a Palazzo Bianconcini in via Belle Arti, 'restaurati' in quel torno di tempo, e slabbra così, sporadicamente,

il coerente contesto cromatico-visivo del percorso urbano.

Quest'opera di definitivo snaturamento ed omologazione al peggio di Bologna è testé culminata, oltre che in una dimenticabile mostra derivativa priva di qualsivoglia vero progetto culturale⁴¹, anche nella famigerata creazione del Museo della Città, un'imbarazzante *disneyland* semideserta affidata a costosi architetti e intellettuali-divulgatori milanesi letteralmente incoscienti e, per loro stessa dichiarazione, disinformati sulla storia di Bologna. Conclusione: negli interventi di restauro edilizio e di recupero di contenitori nobili, guai a dare carta bianca a forestieri consapevoli solo della propria, diversa tradizione edilizia e al massimo di qualche pregiudizio politico, perché nei committenti o supervisori non sempre i pensieri sono bianchi, spesso son tinti, e l'unico colore assente, a cose fatte, è il rosso della vergogna.

³⁹ C.L. BIANCONI, *Scritti tedeschi*, a cura di G. Perini, Bologna 1998, pp. 188-189.

⁴⁰ Dettaglio anche più obbrobrioso: le tre frecce conficcate da tempo immemorabile nelle travi del soffitto dell'altissimo portico, e che ricordo, bambina, di aver cercato e visto con grande difficoltà (fossero veramente reperti medievali o più moderni, certamente erano già lì a inizio Novecento, come ricordava mio padre), dopo il vergognoso 'restauro' durante il quale erano state evidentemente rimosse, subirono in seguito una miracolosa 'restituzione' con moltiplicazione, cambiando anche d'aspetto, perché le vecchie aste metalliche erano ora colorate nei colori blu elettrico e arancione, così come le vivaci penne della scocca, immagino sintetiche, per facilitarne l'identificazione a chi intendesse cercarle. Se non è falsificazione storica questa! Se non è *disneyland* diseducativa, frutto di ignoranza e *poor taste*... Per contrasto si veda il coevo Palazzo Grassi, parimenti senatorio, in via Marsala, sede UNUCI, rimasto intatto.

⁴¹ Ahimè, solo la prima di una sequenza – non 'serie', perché il *monstrum* è affidato ad altri (di pasta affine): e chi osa criticare rischia la querela...