

SENSO DEL COLORE E ASSENZA DI COLORI NELL'ARCHITETTURA SACRA MEDIEVALE E NELLE SUE 'RIVISITAZIONI' IN ITALIA: QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLA *FACIES* ESTERNA

As Michael Pastoureau contends, the Middle Ages was the era of colour, when many things had the “right to colour”. Things that would not be polychrome anymore in the modern and contemporary age, such as building facades and sculptures (he says so, but of course it is just a generalization), which will instead conform to a purely monochromatic, often totally white, aesthetic. Though during the Middle Ages a polychromatic appearance of buildings and sculptures was usually preferred, we have extraordinary examples of Cistercian buildings where colour was programmatically refused (even stained glass windows were in grisaille), which influenced modern and contemporary architects, such as Le Corbusier. So, we can say that the Middle Ages continued and strengthened the relationship between form and colour which characterized the temples and sculptures of Antiquity. Even though studies on polychromy in Medieval monuments have recently become more common, we still lack a critical overview that, based on single case studies, can interpret the data and answer the questions: what was the “chromatic approach” of the Medieval architect, and how did he express it?

Plus on remonte vers les temps antiques,
plus on reconnaît qu'il existait une alliance
intime entre l'architecture et la peinture¹.

C'è qualcosa nell'ultima opera di Le Corbusier, la chiesa di Saint-Pierre a Firminy-Vert, conclusa nel 2006, ben 46 anni dopo il primo schizzo e 41 anni dalla morte del maestro svizzero, dal suo ultimo assistente José Oubrière², che può evocare l'idea di uno spazio sacro medioevale³; non sono i materiali, ovviamente, né l'alzato, evidentemente, nemmeno il colore dell'esterno (fig. 1), ovvero il bianco che 'monotonamente' avvolge l'edificio. Se ci concentriamo su questo aspetto, ovvero il colore degli esterni nella lunga e articolata stagione dell'architettura medioevale, prendendo in analisi, ad esempio, il suo segmento centrale, ovvero il periodo romanico-gotico, ci accorgiamo infatti che, in linea generale, non è facile incontrare una chiesa che sia propriamente e uniformemente bianca. Certo, i paramenti in pietra delle architetture romaniche e gotiche si impongono all'attenzione come grandi masse di colore chiaro ma, anche laddove la pietra utilizzata è davvero bianca, come avviene con certi calcari o quando torna in auge il marmo lunense, dopo secoli di chiusura delle cave⁴, si nota quasi sempre sulla superficie, a ben guardare, un 'movimento cromatico', un qualcosa pensato in direzione contraria alla 'monotonia'. In questo senso si può allora dire che le piccole chiese come le grandi cattedrali medioevali di so-

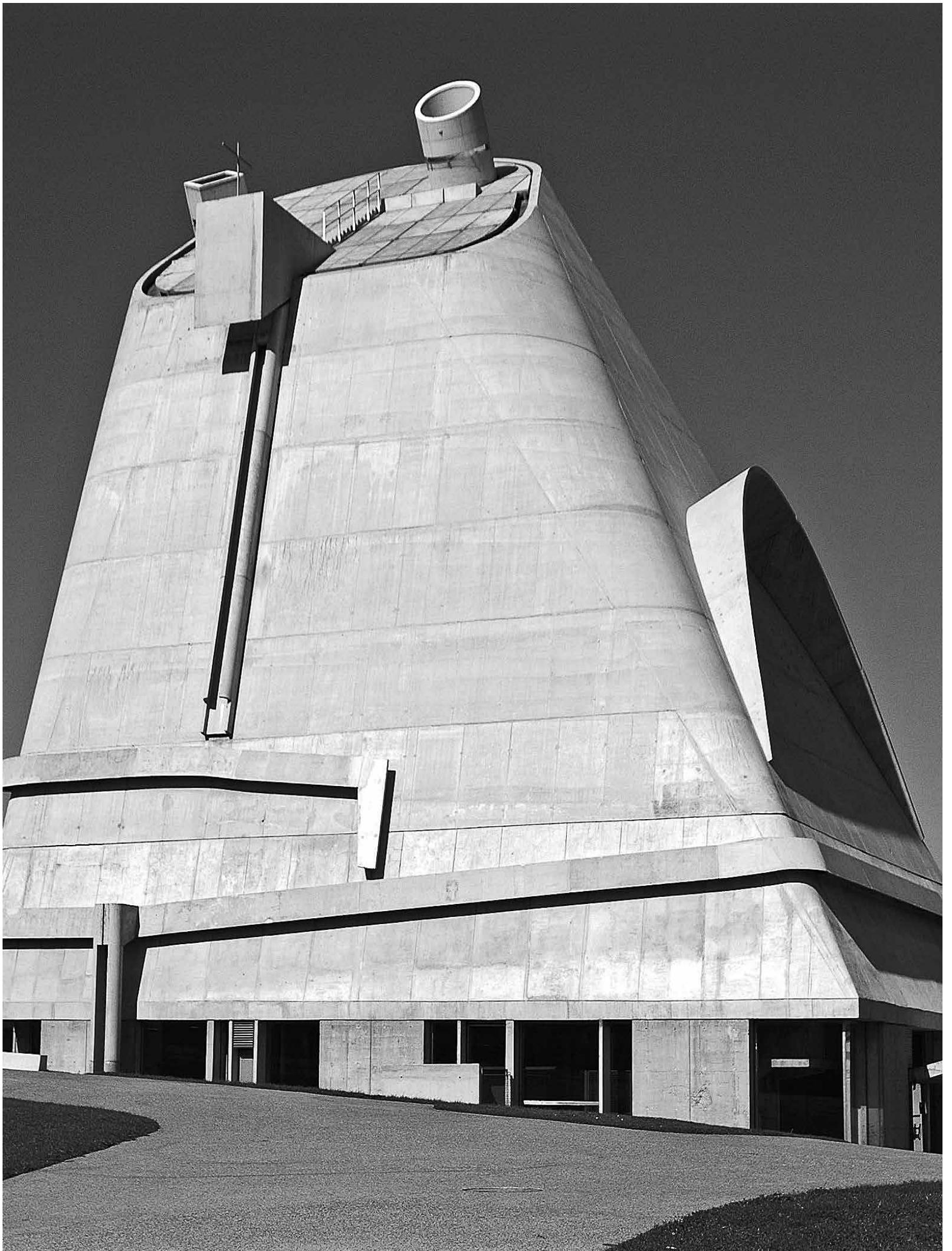
lito non erano bianche, cioè propriamente e uniformemente bianche⁵. Non lo erano, anche se, riferendosi agli architetti del periodo paleocristiano, Lorenzo Ghiberti, in apertura del secondo *Commentario*, dice che per “levare via ogni antico costume di idolatria, costituiscono i templi tutti essere bianchi”⁶, intendendo di certo con 'templi bianchi' edifici spogli, nudi, privi di decorazioni ridondanti come erano invece i templi pagani. E non lo erano anche se, in riferimento alla rinascita edilizia intorno all'anno Mille, il cronista contemporaneo Rodolfo il Glabro scrive: “Era come se l'intero mondo si fosse mosso e avesse deciso di eliminare il vecchio e sostituirlo con un candido manto di chiese”⁷. Ed è chiaro che qui quella del manto bianco è una metafora che ha a che fare più con il concetto di pulito, splendido in quanto nuovo, o in quanto purificato dal battesimo⁸, che con il colore degli edifici. Non c'è dubbio che alla metafora del mondo che si scuote, si risveglia e si veste di nuovo, si ispiri il titolo scelto da Le Corbusier nel suo libro uscito in prima edizione nel 1937, *Quand les cathédrales étaient blanches*. Qui il famoso passo di Rodolfo il Glabro non è discusso ma figura come prologo della seconda parte a mo' di epigrafe⁹; non a caso l'unica immagine di edificio medioevale inserito nel libro è la cattedrale gotica di Notre Dame di Parigi. Non mancano però pagine dedicate ad altri monumenti medioevali che dimostrano l'interesse del grande architetto per l'epoca di mezzo. Non sembra che Le Corbu-

sier davvero credesse che nel Medioevo le cattedrali fossero bianche, dal momento che s'intrattiene sul Saint-Front di Périgueux, dimostrando di apprezzarne la composita varietà strutturale e decorativa¹⁰. Sembra al contrario che avesse afferrato le valenze decorative e cromatiche delle autentiche architetture medioevali, le quali dimostrano come il Medioevo abbia proseguito e potenziato quel connubio di forma e colore che era già dell'Antichità, ribadendo l'unità tra architettura, scultura e pittura.

La prima parte del presente lavoro, che vuole porre l'accento sulla necessità e l'intenzionalità dei colori nell'architettura medioevale e sull'impatto che dovevano avere nella percezione dell'edificio, anche e soprattutto in rapporto al contesto circostante, si concentra sulle diverse modalità che gli architetti medioevali avevano a disposizione per movimentare cromaticamente gli esterni degli edifici¹¹.

La policromatura ovvero il colore effimero

Una di queste modalità era la stesura di pigmenti, in aree più o meno estese, direttamente sui materiali costruttivi. Questa tecnica dava ai monumenti un aspetto oggi inimmaginabile ma del quale si ha consapevolezza già tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, quando si colloca, in generale, la riscoperta del Medioevo. Le vicende sono note ma forse vale la pena accennare a qualche passaggio. Nel momento in cui lo scrupolo 'filologico' di Ludwig I di Baviera, che



pagina 19

Fig. 1 Le Corbusier e José Oubrière, *Saint Pierre, Firminy*. Esterno.

Fig. 2 Ricostruzione tridimensionale della facciata di Notre Dame a Parigi, dal progetto *Paris au Moyen Age*.

Fig. 3 Duomo di San Giorgio e San Nicola, Limburg.



¹ E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1867-1868, VII, p. 56.

² *Espace indicible: Le Corbusier, Eglise Saint Pierre Firminy, France, 1962-2006*, "Lotus international", CXXXVI, 2008, pp. 30-35; José Oubrière e Le Corbusier, *Saint-Pierre de Firminy-Vert. Continuità o tradimento?*, a cura di A. Vaccari, L. Micotti, Milano 2014.

³ Le radici 'medievali' del movimento moderno sono un tema certamente non nuovo ma forse non ancora realmente messo a fuoco. Sul rapporto tra Le Corbusier e il Medioevo monastico si veda, per esempio, E. BENTIVOGLIO, *Le Corbusier tra Bernardo e Suger*, "Architettura, cronache e storia", 268, 1978, pp. 602-604.

⁴ *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992.

⁵ A. PERONI, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, Pavia 1979.

⁶ L. GHIBERTI, *I Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli 1947, p. 32: "In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pittura, e così finì l'arte statuaria e la pittura ed ogni dottrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero i templi bianchi circa d'anni 600".

⁷ Rodolfo il Glabro (980-1047), ovvero Raoul Glaber o Glaber Rodulfus, scrisse a Cluny l'*Historiarum libri quinque* dove fornisce indicazioni per il periodo attorno all'anno Mille; vi si legge: "Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret" (R. GLABER, *Historiarum libri quinque*, II, IV, 13, in PL CXLII, col. 710).

⁸ C. TOSCO, *Raoul Glaber et l'architecture*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: command, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, édité par R. Alcoy, D. Allios, Paris 2012, pp. 373-383.

⁹ C'è però un brutto errore di traduzione del testo per cui l'"*infra millesimum tertio fere imminente anno*" diventa "trecento anni circa dopo il Mille".

¹⁰ LE CORBUSIER, *Quando le cattedrali erano bianche: viaggio nei paesi dei timidi; anche oggi il mondo comincia*, trad. it. M. Sangiorgio, Faenza 1975, pp. 17-18.

¹¹ Dei monumenti citati, tutti piuttosto celebri, non si darà una bibliografia completa ma solo il riferimento agli studi incentrati sul colore di quel monumento, laddove esistenti.

¹² *Farbe im Mittelalter: Materialität, Medialität, Semantik*, herausgegeben von I. Bennewitz, A. Schindler, I-II, Berlin 2011.

¹³ E. BILLI, *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese: studi sulla policromia della scultura*, Firenze 2010.

¹⁴ G. FIENGO, S. CASIELLO, *Note sul restauro dei monumenti agli inizi del XIX secolo*, "Restauro", 5, 1973, p. 67.

¹⁵ Bisogna però anche ricordare Alexandre Lenoir, il quale, all'estendo il Museo dei monumenti francesi, diede alle opere medievali un'ambientazione evocativa dell'epoca basata sul colore, e Louis Courajod, che si appassionò in particolare al tema della scultura, compresa quella lignea, tipicamente policroma, che cominciò ad acquistare per il Louvre, di cui fu conservatore.

¹⁶ Gli studi sulla policromia dei monumenti e delle sculture dell'Antichità si sono molto sviluppati negli ultimi decenni; voglio qui ricordare però solo la recente *7th Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, atti del convegno (Firenze, Uffizi, 4-6 novembre 2015), in corso di preparazione.

¹⁷ Solo eccezionalmente queste policromature sono testimoniate da documenti grafici coevi ai monumenti, come il noto disegno del progetto 5 per la Cattedrale di Strasburgo (Strasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame). Cfr. V. ASCANI, *Progettare a colori. La policromia costitutiva nell'architettura gotica in Toscana*, in *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecni-*

propugnava il rispetto per l'estetica delle epoche, si spinse al punto che nel 1829 fu ordinata la purificazione della cattedrale di Bamberga da tutto ciò che si pensava non pertinente alle forme medievali originali, compresa la policromia di alcune opere, come la famosa scultura duecentesca del Cavaliere¹², in Francia si scoprivano le tracce dell'originaria policromia di molte architetture. Protagonisti di questa scoperta¹³ furono soprattutto Prosper Mérimée, che come ispettore generale dei monumenti storici poté procedere ad attente analisi autoptiche e che, tuonando contro i *badigeonnages* e *badigeonneurs*, definì la tendenza a restaurare le chiese imbiancandole come "l'ennemi mortel" dei monumenti¹⁴, ed Eugène Viollet-le-Duc, padre del restauro in stile con cui il colore fu riportato sui monumenti¹⁵. Fu così che molte architetture furono liberate dalle superfetazioni che nei secoli le avevano rese irriconoscibili e affrancate dall'irreale candore che aveva imposto loro quel gusto neoclassico inneggiante al bianco assoluto delle architetture antiche¹⁶.

La maggior parte degli edifici medievali presentava colorazioni sugli esterni, oggi in gran parte sparite o per radicali puliture di restauro o per l'ovvia incidenza del tempo¹⁷.

Non sembra però possibile affermare che i monumenti medievali fossero completamente dipinti. Ad esempio, nella cattedrale di Parigi la policromia esterna, secondo la testimonianza di Viollet-le-Duc, raggiungeva il livello della gal-

leria dei Re (e in effetti alcune sculture colorate che ne facevano parte sono state rinvenute negli anni Settanta del secolo scorso), alla quale seguiva una zona dipinta solo parzialmente, rimarcando ad esempio le cornici delle finestre, mentre "la *partie supérieure, perdue dans l'atmosphère, était laissée en ton de la pierre*"¹⁸ (fig. 2).

Nella maggioranza dei casi è possibile accertare la presenza di una ricca colorazione solo in corrispondenza dei portali. Molte sono le testimonianze in varie parti d'Europa: in Spagna (Colegiata de Santa María la Mayor a Toro, chiesa di San Pedro a Vitoria), Inghilterra (cattedrale di Exeter), Svizzera (cattedrali di Berna e di Losanna), Germania (cattedrale di Santa Croce a Schwäbisch Gmünd, chiesa di Santo Spirito a Landshut), e ancora in Francia (cattedrali di Angers e di Notre-Dame ad Amiens¹⁹).

Si tratta di monumenti che spesso recano tracce ancora visibili 'a occhio nudo' e comunque sufficientemente utili a restituire idealmente, con un buon margine di approssimazione, l'aspetto originario²⁰. Va detto però che le ricostruzioni grafiche o virtuali che sono state approntate, a volte proiezioni di immagini digitali sul monumento, per quanto metodologicamente rigorose e convincenti, sono da considerarsi sempre e comunque ipotetiche, se non altro per la mancanza di dati certi per quanto concerne la tonalità, la luminosità, la saturazione dei colori. Servono comunque a capire come la presenza o l'assenza di colore, che di fatto determina l'effetto ulti-



mo, influisca sulla percezione di un monumento e quanto, essendosi perso il colore, si sia perso nella definizione dell'opera e nella nostra comprensione degli intenti dei suoi costruttori. Il colore serviva a enfatizzare o arricchire i dettagli della struttura²¹ e, laddove prevista l'immagine, a conferire alle figure un aspetto naturalistico, dunque più vero e credibile, e, soprattutto, a renderle più leggibili nei vari dettagli: che la statuarica monumentale avesse un decoro colorato era una pratica del tutto ammessa e diffusa. Al di là del tipo di soluzione adottata nel modo di stendere i pigmenti su queste figure²², la pietra dunque veniva preparata, mascherata, truccata, perdeva il suo aspetto naturale e la sua grana, a beneficio di una qualità apprezzata dall'estetica medievale, ovvero la varietà dei colori brillanti che, favorendo la ricchezza dell'opera, ne costituiva anche la bellezza. Toglierele i suoi colori era avvilirla e offuscarla, come afferma san Bonaventura in un dei suoi *Sermones de sanctis*, quello intitolato *De imagine quae deturpatur et vilificatur quando auferuntur ab ea colores*. Certo, nessuno oggi può pensare a ricostruzioni pittoriche reali delle policromie originali esterne degli edifici (come quella che invece è stata eseguita tra il 1968 e il 1973 nel duomo di Limburg²³, fig. 3) le quali sono difficili da riportare in auge, come già ebbe a dire in un suo scritto del 1883 Giacomo Boni, per il quale lo studio del colore degli edifici delle origini è un doveroso approfondimento storico che però nulla ha a che vedere con gli inter-

venti di restauro; è un dato documentario che va preservato, ma che non deve essere alla base di riproposizioni di cromie poiché, dice Boni, "l'oro ed i colori infine sono una stonatura sui marmi già colorati dal tempo"²⁴. D'altro canto però il problema colore è ancora oggi spesso ignorato negli studi. È vero anche che a volte non abbiamo nessuna traccia di policromatura; così ad esempio, per quanto riguarda l'Italia, nelle cattedrali di Modena e Fidenza. Il primo scultore ad avere lasciato un portale interamente policromo sembra essere stato Nicolò nella cattedrale di Ferrara e in San Zeno e nel duomo di Verona (fig. 4)²⁵. Usa colori anche Benedetto Antelami nelle lunette dei tre portali del Battistero di Parma²⁶, dove, è da notare, impiega il costoso lapislazzuli esclusivamente nei rilievi del portale ovest, quello del Redentore (fig. 5), steso su nero per acquisire una maggiore intensità, e la più comune azzurrine nel portale della Vergine e in quello della Vita, il che ci induce a pensare che ci fosse un uso gerarchico dei pigmenti in relazione alla gerarchia delle figure. Tracce di policromia sono state trovate in alcune dei rilievi di Sant'Andrea a Vercelli²⁷, nella lunetta del portale maggiore di San Martino a Pisa²⁸, nelle ora bianchissime sculture di Arnolfo di Cambio per l'originaria facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze (si tratta di lapislazzuli e verde rame)²⁹, solo per fare alcuni esempi. Non solo tracce ma, al contrario, un'estesa policromia è ancora leggibile nell'archivolto del portale dei

ca; pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia, atti delle giornate di studio (Lucca, 22-24 novembre 2007), a cura di P.A. Andreucci, I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009, pp. 47-69 (in part. nota 35).

¹⁸ E. VIOLLET-LE-DUC, *Peinture*, in Id., *Dictionnaire raisonné...* cit., VII, pp. 58-59.

¹⁹ Interessante forse notare che, in contrasto con lo sfarzo quasi sfacciato dei portali di Amiens, l'interno presentava pareti color pietra con le commisure dipinte di bianco seguendo il sicuro precedente della cattedrale di Losanna, dipinta in grigio con membrature solo imbiancate e volte color ocra.

²⁰ Queste e altre testimonianze sono state discusse in *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, actes du colloque (Amiens, 12-14 octobre 2000), sous la direction de D. Verret, D. Steyaert, Paris 2002.

²¹ Per esempio nelle chiese abbaziali di Nonantola e in San Lazzaro a Pavia, a Fontevivo, nel duomo di Crema, a Grottaferrata, a San Bassiano a Lodi Vecchio (cfr. H.P. AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 380-397).

²² Si possono incontrare coloriture che semplicemente 'servono' la scultura e quindi seguono la definizione plastica data dalla lavorazione della pietra, coloriture che decorano il materiale lapideo rivestendolo solo in parte e coloriture che invece definiscono con la pittura ciò che con la pietra non è stato scolpito.

²³ M.T. KLOFT, *Limburg an der Lahn: der Dom*, Regensburg 2010.

²⁴ G. BONI, *Il colore sui monumenti*, "Archivio Veneto", 13, 1883, p. 359.

²⁵ R. ROSSI MANARESI, *Le sculture policrome nel protiro della cattedrale di Ferrara*, in *Un palazzo, un museo: la Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti; restauri e ampliamenti del Museo e dei servizi per una attività di tutela nel territorio ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 Marzo-30 Aprile 1981), a cura di J. Bentini, Bologna 1981, pp. 177-188; R. ROSSI-MANARESI, *Observations à propos de la polychromie de la sculpture monumentale romane et gothiques*, in *La couleur et la pierre...* cit., pp. 57-64.

²⁶ A. CASOLI, L. APPOLONIA, *Le tecniche di esecuzione delle policromie nelle sculture di Benedetto Antelami*, in *Battistero di Parma*, I, Milano 1992, pp. 269-272; B. ZANARDI, *La polychromie des reliefs de Benedetto Antelami et les deux phases décoratives du Baptistère de Parma*, in *La couleur et la pierre...* cit., pp. 115-118.

²⁷ Qui non tutto viene colorato, nel senso che la decorazione delle vesti delle figure si appoggia su una base lasciata a risparmio; vi si trova però la foglia d'oro. Cfr. *La couleur et la pierre...* cit., pp. 168-174.

²⁸ P.A. ANDREUCCETTI, *La policromia della scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*, Firenze 2008, pp. 321-325. La lunetta è ora sistemata in controfacciata.

²⁹ L. SPERANZA, *Marmo e colore: due scoperte recenti su monumenti medievali a Firenze restaurati dall'Opificio delle Pietre Dure*, in *Il colore nel Medioevo...* cit., pp. 71-85.

Fig. 4 Nicolò, *Cattedrale di Santa Maria Matricolare*, Verona. Portale.

Fig. 5 Benedetto Antelami, *Battistero*, Parma. Portale del Redentore.

Fig. 6 Pieve di Santa Maria Assunta, Arezzo. Particolare dell'archivolto del portale dei mesi.

Fig. 7 Duomo di Santa Maria Assunta, Pisa. Particolare della facciata.

³⁰ E. BILLI, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note sulle maestranze*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 427-433. Si veda anche P. REFICE, *Il portale dei mesi. Nella Pieve di Santa Maria in Arezzo*, in *Il colore nel Medioevo...* cit., pp. 41-46.

³¹ G. TESTA, *Tinte e coloriture in alcuni manufatti del duomo di Orvieto: la scoperta e la questione del recupero*, in *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica*; atti delle giornate di studi (Lucca, 5-6 maggio 1995), Lucca 1996, pp. 77-89.

³² Spesso i due metodi erano compresenti nello stesso monumento; si veda il caso delle opere dello scultore Nicolò: F. CODEN, *Nicolò, la pietra e il colore: appunti sull'evoluzione di un percorso*, in *Minima medievalia*, a cura di F. Coden, "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", 264, 2014, 1, pp. 111-120.

³³ L'esempio più eclatante è sicuramente quello della chiesa di Tutti i Santi a Margaret Street a Londra, disegnata da William Butterfield e costruita tra il 1850 e il 1859 con mattoni di differenti colori; cfr. N. JACKSON, *Christ Church, Streattham, and the Rise of Constructional Polychromy*, "Architectural History", XLIII, 2000, pp. 219-252. Sempre per quanto riguarda l'Inghilterra si veda anche: N. JACKSON, *Clarity or camouflage? The development of constructional polychromy in the 1850s and early 1860s*, "Architectural History", XLVII, 2004, pp. 201-226.

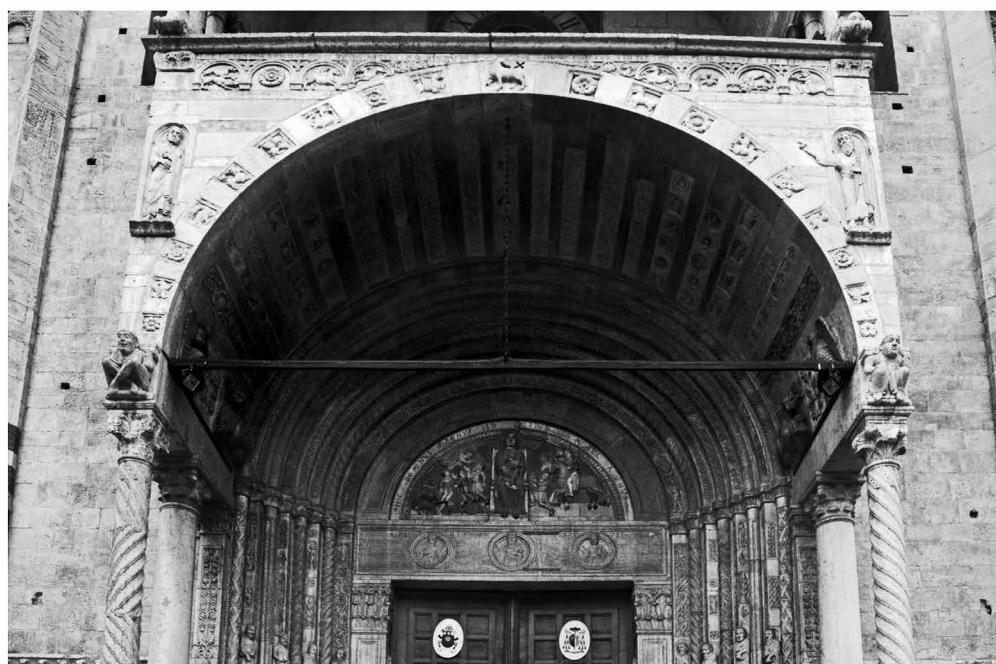
³⁴ Un tipo di polimatericità è data anche dall'incrostazione di mastice: F. CODEN, *Il fregio sommitale del fronte di San Zenone: policromia e polimatericità all'inizio del XIII secolo*, "Annuario Storico Zenoniano", 23, 2013, pp. 51-68.

³⁵ Disponiamo solo di studi limitati a singole emergenze monumentali, con un'attenzione particolare ad alcuni contesti geoculturali, in primis la Toscana. Si pensi ai pionieristici seminari di Francesco Gurrieri della fine degli anni Settanta nell'ambito dei corsi di Restauro dei Monumenti all'Università di Firenze e ad altre occasioni di studio quali *Il policromismo nell'architettura medievale Toscana: primi risultati e riflessioni su un'esperienza didattica*, a cura di D. Lamberini, San Miniato 1989; *Il bianco e il verde. Architettura policroma tra storia e restauro*, atti del convegno (Firenze, 13-15 giugno 1989), a cura di D. Lamberini, Firenze 1991; *Il colore delle facciate: Siena e l'Europa nel Medioevo*, atti del convegno (Siena, 2-3 marzo 2001), a cura di F. Tolaini, Pisa 2005.

³⁶ Altri metodi per vivacizzare cromaticamente i paramenti in laterizio sono quelli che si ottengono con l'uso di mattoni prodotti con argille diverse, tingeggiando i mattoni, inserendo elementi ceramici, come i bacili degli ospizi medievali, o elementi con faccia smaltata, oppure graffiando i mattoni; *Le superfici dell'architettura: il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, atti del convegno di studi (Bressanone, 30 giugno-3 luglio 1992), a cura di G. Biscontin, D. Mietto, Padova 1992; M. Rossi, *I colori del mattone: monotonia, policromia ed effetto del colore*, in *Colore, luce e materia in architettura*, atti delle giornate di studio (Firenze, 9-10 ottobre 1997), a cura di E. Mandelli, Firenze 2000, pp. 83-88; *Il colore delle facciate...* cit.

³⁷ Cfr. ad esempio M. QUAST, *Per una definizione del concetto di 'facciata'. L'esempio della Siena medievale*, in *Il colore delle facciate...* cit., pp. 79-96.

³⁸ H.P. AUTENRIETH, *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il duomo di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1984), a cura di M. Armandi, R. Bussi, Modena 1984, pp. 241-263.



Mesi della Pieve di Santa Maria ad Arezzo, rimasto a lungo sepolto sotto uno spesso strato di sporco (fig. 6). Il fatto che i mesi raffigurati siano realizzati alcuni in pietra e altri in marmo, ma tutti policromati, ci permette di asserire che qualunque supporto era considerato adatto ad accogliere i colori³⁰. Persino il bronzo, come dimostrano gli angeli che sollevano la cortina per svelare la marmorea *Madonna in trono col Bambino* nella lunetta del portale maggiore del duomo di Orvieto, risultati, dopo un intervento di restauro, tutti interamente colorati³¹.

La policromia costitutiva ovvero il colore eterno

Accanto alle policromature, che oggi, come abbiamo visto, sono in gran parte perdute, esisteva nel Medioevo anche un'altra forma di 'anti-monocromia' all'esterno degli edifici sacri che garantiva, questa volta, un colore eterno³².

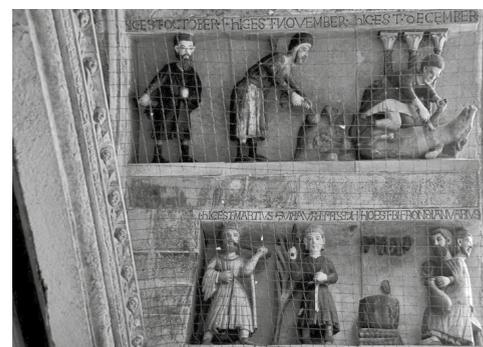
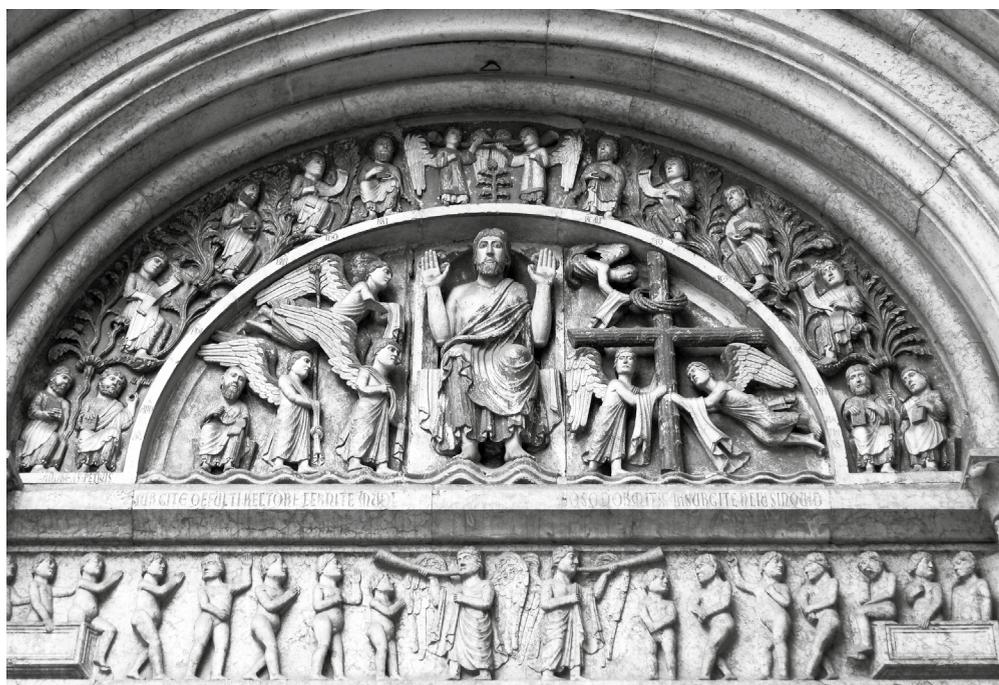
È la policromia costitutiva, data dall'accostamento di materiali di differenti colori, spesso tipologie litiche caratterizzate da gradazioni tonali ben riconoscibili, posti in opera sia in senso strutturale (in blocchi costruttivi), sia in senso decorativo, a incrostazione, secondo precisi disegni, dall'Italia medievale diffusasi e assai apprezzata nel resto d'Europa in età moderna³³.

Si tratta di una sorta di *contaminatio* materica o polimatericità o polimaterialità³⁴ la cui finalità era armonizzare gli elementi architettonici, evidenziandone alcuni dettagli, o semplicemente decorare la superficie. La casistica è veramente ampia ma manca una letteratura specifica di am-

pio respiro, inspiegabile pensando al ruolo caratterizzante e primario che questo vistoso fenomeno ebbe per l'architettura medievale e neomedievale³⁵.

Al di là della scontata *varietas* di materiali, combinazioni, soluzioni, effetti, si possono tentare qui alcune classificazioni tipologiche.

Nei vari tipi di finitura delle superfici esterne degli edifici con materiali a facciavista, ad esempio, si riscontrano, in generale e semplificando molto, due tendenze principali, in base al diverso rapporto che si viene a creare tra il monumento e il contesto circostante. La prima è quella, assai comune in tutto il Medioevo, e in Italia soprattutto nelle regioni settentrionali, che potremmo dire mossa da "un'intenzione cromatica non distintiva", e vede l'inserimento di materiali lapidei chiari nelle cortine laterizie³⁶ che genera un'articolazione coloristica soprattutto bianco/rossa, anche se a prevalere è il tono del mattone; ed è questo che permette di mantenere un legame tra il paesaggio costruito e quello naturale grazie al colore uniforme che accomuna la terra, le murature, i tetti: in questo senso il colore del mattone può essere letto come non colore. L'altra tendenza si basa sull'accostamento di materiali lapidei sulla superficie della sola facciata³⁷ o addirittura di tutto l'edificio. A volte si tratta di un accostamento di materiali lapidei con minime variazioni tonali. È il caso di Modena, dove si riscontra una sorta di casualità nella distribuzione di svariati *marmora pulchra*³⁸, bianchi, bianchi giallastri, grigio chiaro, grigio, con qualche



rosso veronese qua e là. In ogni caso si tratta di un metodo mosso da una 'intenzione cromatica distintiva', che accentua l'emergenza monumentale con la stessa nobiltà dei materiali capaci di attirare l'attenzione, rispetto a quelli utilizzati per le abitazioni, con la conseguente istituzione di una gerarchia degli edifici nel tessuto urbano. È quello che succede a Pisa dove l'epigrafe sepolcrale ed encomiastica posta sopra la tomba dell'architetto Buschetto sulla facciata della sua cattedrale³⁹ sottolinea la straordinaria novità che per i contemporanei rappresentò il paramento marmoreo, bianco come la neve, che ricopriva la chiesa, priva di possibili modelli o paragoni⁴⁰, benché in realtà non si tratti del marmo a cui va subito il pensiero quando parliamo di marmo bianco, ovvero il marmo di Carrara. Nel duomo di Pisa al calcare bianco di San Giuliano si giustappongono pietre di colore più scuro (il nero di Asciano e di Vecchiano, il bardiglio grigio), ravvivate da tarsie di vivaci colori che si distribuiscono su tutti i prospetti; da vicino si coglie l'effetto policromo (fig. 7).

Nel Medioevo la Toscana occidentale e la Liguria furono le terre dove si ricominciò a estrarre, lavorare, esportare, usare il marmo delle Apuane, i cui bacini marmiferi ripresero ad essere sfruttati pienamente però solo a partire dagli inizi del Trecento⁴¹. Pisa, Lucca e Genova vollero porsi come eredi della grandezza romana e addirittura come 'nuove Rome' utilizzando a fini simbolici proprio la splendente materia del marmo bianco (o il calcare, come a Pisa, che

del marmo aveva il colore) che a quel mondo e a quel nome era tanto legata. È in questa zona dunque che si incontrano sovente chiese con paramenti bianchi. Ma, in tutti i casi, il bianco non è utilizzato in soluzioni monocrome.

Prevale la bicromia bianco-verde/nero, come nel battistero di Firenze⁴², a volte con l'aggiunta di colori secondari, soprattutto il rosso, come si vede, per restare nella stessa città toscana, nel campanile di Giotto⁴³ e come doveva essere sicuramente nella facciata di Santa Maria del Fiore (ne è testimonianza l'affresco del museo del Bigallo con la *Madonna della Misericordia* del 1342 circa), smantellata, com'è noto, nel 1587⁴⁴, di recente riproposta nel colossale modello a grandezza naturale nel Grande Museo del Duomo, realizzato in resina caricata in polvere di alabastro su una struttura metallica, di impatto straordinario benché mancante di qualsivoglia nota di colore. Lo stesso vale per il duomo di Siena, un vero e proprio trionfo policromo e polimaterico e su cui sono state riscontrate, oltre a residui di dorature, tracce di trattamenti coloranti, tecnicamente definibili pellicole a ossalati di calcio, comuni anche a superfici in laterizio di altri edifici medievali, che avevano lo scopo di rendere omogenei, esaltare, mantenere più a lungo nel tempo gli stessi colori naturali delle pietre e per creare una migliore armonizzazione cromatica dell'insieme⁴⁵.

La predilezione per i "mixed media"⁴⁶, e dunque per gli effetti policromi dati dall'uso di materiali diversi, con un vasto repertorio di motivi, sem-

³⁹ P. SANPAOLESI, *La facciata della cattedrale di Pisa*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte", V-VI, 1957, pp. 248-394.

⁴⁰ N[on] HABET EXE[m]PLU[m] NIVEO DE MARMORE TE[m]PLU[m].

⁴¹ Per una storia dell'escavazione e del commercio del marmo di Carrara tra il Medioevo e il Cinquecento resta fondamentale C. KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre. Carrara, 1300-1600*, Paris 1969. Si veda però anche T. MANNONI, *Le tecniche di estrazione e di lavorazione del marmo nel Medioevo*, in *Niveo de marmore...* cit., pp. 27-28.

⁴² G. MOROLLI, *L'architettura del Battistero e "ordine buono antico"*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, I, Modena 1994, pp. 33-132; R. CORAZZI, S. GIANNANDREA, *Il bel San Giovanni di Firenze*, in *Colore, luce e materia...* cit., pp. 41-46; A.M. GIUSTI, *Il battistero di San Giovanni*, Modena 2013.

⁴³ M.T. BARTOLI, *I colori del Campanile di Giotto*, in *Colore, luce e materia...* cit., pp. 17-22.

⁴⁴ Tutta la prima parte delle complesse vicende della facciata del duomo di Firenze dopo il suo smantellamento sono dettagliatamente ripercorse da M. BEVILACQUA, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645)*, *Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Firenze 2015.

⁴⁵ F. DROGHINI, M. GIAMELLO et al., *Le antiche finiture dei 'marmi' della facciata del duomo di Siena*, in *La facciata del duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Siena 2007, pp. 175-187; F. DROGHINI, F. GABRIELLI, M. GIAMELLO et al., *The Colour of the Façades in Siena's Historical Centre*, "Science and Technology for Cultural Heritage", XVIII, 2009, 1-2, pp. 19-33.

⁴⁶ J. GARDNER, *The Façade of the duomo at Orvieto*, in *De l'art comme mystagogie: iconographie du jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, actes du colloque (Genève, 13-16 février 1994), sous la direction de Y. Christe, Poitiers 1996, pp. 199-209.

⁴⁷ J. WOODS, *Letters of an Architect from France, Italy and Greece*, London 1828, p. 315.

⁴⁸ Si vedano le chiese genovesi di San Lorenzo, Santo Stefano, San Matteo, Santa Maria Lata e Sant'Agostino, San Salvatore a Cogorno e le chiese dello spezzino come Sant'Andrea a Levanto, San Giovanni Battista a Monterosso, San Pietro e San Lorenzo a Portovenere.

⁴⁹ Si vedano, ad esempio, Santa Chiara ad Assisi, San Domenico a Spoleto e San Feliciano a Foligno.

⁵⁰ Si pensi alla chiesa di San Pietro di Sorres a Borutta o San Pietro delle Immagini a Bulzi (Sassari) o ancora a San Paolo a Milis (Cagliari): L. GIOSTRA, C. PAGANI, *Architettura policroma medioevale in Sardegna. Problemi di conservazione e restauro delle chiese policrome dal Medioevo ad oggi*, "Antichità Viva", XXV, 1986, 5/6, pp. 51-59.

⁵¹ D. ROVINA, D. DETTORI, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia*, in *Committenza, scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel Medioevo*, atti del convegno (Tergu, 15-17 settembre 2006), a cura di L. Ermini Pani, Spoleto 2007, pp. 139-165.

⁵² P. CLAUSTRE, *Le symbolisme de l'église San-Michele à Murato*, "Arts et Livres de Provence", 1960, 43, pp. 33-42.

⁵³ Cfr. *La dimora di Dio con gli uomini: immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, catalogo della mostra (Milano, 20 maggio-5 giugno 1983), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1983.

bra caratterizzare in modo specifico l'architettura medievale italiana (guardando le bande alternate in tufo e mattoni di San Zeno a Verona qualcuno ebbe a dire: "*the Italians are fond of stripes, and they frequently occur where no such explanation can be given*"⁴⁷), sebbene questa si esprima in variegata declinazioni. Laddove l'ovvia utilizzazione dei materiali locali, che caratterizza da sempre e ovunque l'architettura storica, si intreccia a un certo tipo di decorazione, il fenomeno diventa particolarmente interessante perché si creano delle vere e proprie 'carte d'identità stilistiche' nei diversi contesti geoculturali.

Prendiamo, ad esempio, il motivo a bande orizzontali che, diffuso tra Romanico e Gotico grazie innanzitutto al duomo di Pisa, è utilizzato non solo in Toscana, dove viene declinato in vario modo nell'area pisana, lucchese, pistoiese, pratese e fiorentina, ma anche in altre regioni, a partire da quelle limitrofe, in primis la Liguria, soprattutto tra Genova e la zona di Levante⁴⁸, e l'Umbria dove però, l'impiego della cosiddetta 'pietra d'Assisi', più correttamente la scaglia rossa umbro-marchigiana, con sfumature che variano dal rosso mattone al rosato, trasforma il modello decorativo di partenza in qualcosa che è evidentemente 'altro' (fig. 8)⁴⁹. Importata dalla Toscana (soprattutto dall'area pisana) è pure la policromia costitutiva che incontriamo in Sardegna, ma questa volta è la porosità e le tinte sfumate delle rocce vulcaniche e dei calcari locali (materiali poveri rispetto a quelli dei modelli) a conferire alle chiese isolate con questo tipo di policromia (nove in tutto) caratteristiche diverse da quelle della terraferma, dove i disegni geometrici delle decorazioni sono invece enfatizzati dal contorno netto dei marmi⁵⁰. Spettacolare è la chiesa della Santissima Trinità di Saccargia⁵¹, di inizio XII secolo, che seppure rimaneggiata e ampliata fino alla metà del secolo successivo, mostra una *facies* omogenea grazie proprio al disegno a listature bicrome del paramento murario

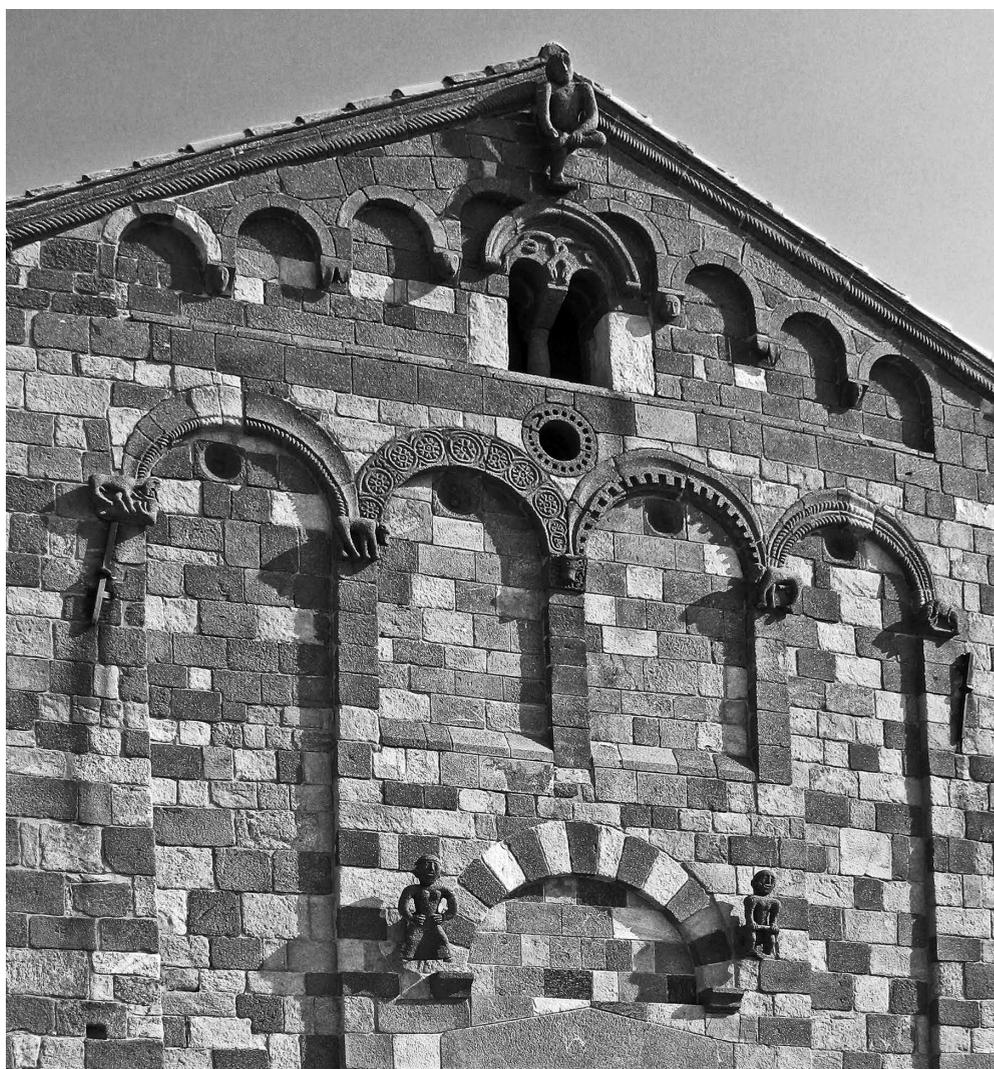
che, con l'alternanza di filari di calcare di color avorio e basalto del colore del ferro, si estende su tutte le superfici rendendo più armonioso anche il rapporto con il paesaggio (fig. 9). Pure ispirata a modelli toscani, forse attraverso la mediazione degli esempi sardi, è la chiesa di San Michele di Murato in Corsica⁵², la quale pone invece un'altra interessante domanda che scaturisce dall'osservazione dell'alternanza di pietre calcaree (chiare) e vulcaniche (scure) tutt'altro che regolare: ma esiste sempre una logica decorativa? Nel senso: riusciamo sempre a comprendere le ragioni di certe scelte? La casualità nella distribuzione delle pietre non sembra giustificarsi unicamente con maldestri interventi successivi, come sembra dimostrare il fatto che un simile approccio ornamentale si ritrova in diverse chiese della Corsica, ad esempio la chiesa della Trinità e di San Giovanni di Aregno, dove i conci di serpentina verde del Bevinco (pietra che si trova in quantità lungo le sponde di questo fiume) e di calcare bianco che proviene da Saint Florent, bianco e giallo, formano una scacchiera irregolare (fig. 10). Forse in questo motivo a scacchiera, non importa se irregolare, si cela il simbolismo legato al concetto di 'dualismo' universale, l'eterna lotta tra il bene e il male? Interpretazione o iperinterpretazione? La verità è che non riusciamo a dimostrare con gli strumenti dell'iconologia che alla base dell'uso dei colori in architettura, che rispondeva *in primis* a determinate logiche decorative e che era essenziale per la percezione dell'edificio nel suo articolarsi, ritmandone e sottolineandone le proporzioni, ci fossero anche valenze simboliche e cioè che ci sia stata una scelta a priori basata sul significato che avevano i colori nel Medioevo, al di là dell'aspirazione a fare della cattedrale e del suo prospetto privilegiato l'immagine terrena della porta della Gerusalemme celeste che i profeti vedono polimaterica e policroma⁵³.

La policromia costitutiva, a differenza della poli-

Fig 8 Chiesa di San Domenico, Spoleto

Fig. 9 Basilica della Santissima Trinità di Saccargia, Codrongianos.





⁵⁴ Interessanti anche i restauri in stile di Alfredo d'Andrade a Genova (chiesa di San Donato) e di Alfonso Rubbiani a Bologna (chiesa di San Francesco e chiesa di San Domenico).

⁵⁵ G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Venezia 1997.

Fig. 10 Chiesa della Trinità e di San Giovanni Battista, Arezzo.

Fig. 11 Cattedrale di Sant'Evasio, Casale Monferrato. Facciata.

Fig. 12 Cattedrale di Sant'Andrea, Amalfi. Facciata.

cromatura, ha superato la prova del tempo, non solo perché di per sé indistruttibile, ma anche perché, proprio per questo, non è andata in realtà mai veramente 'fuori moda': la ritroviamo così anche in età contemporanea, anche e soprattutto laddove si è voluto consapevolmente richiamare il Medioevo. Così è nei restauri in stile, quando vengono realizzate, ad esempio, le facciate di importanti chiese medievali a Firenze (Santa Croce, da Niccolò Matas, e Santa Maria del Fiore, da Emilio De Fabris) con l'adozione della tipica alternanza di bianco/verde con accenni rossi composti in disegni geometrici, o a Casale Monferrato (cattedrale, da Edoardo Arborio Mella, fig. 11), o a Milano (San Simpliciano, San Marco, Sant'Eustorgio e Santa Maria del Carmine, da Carlo Maciachini), dove viene adottato lo stile tipico del romanico lombardo, con l'inserimento di elementi lapidei chiari sulle cortine laterizie, o ad Amalfi, con l'intervento eclatante da parte di Errico Alvino sulla facciata barocca del duomo, ritenuta frutto di un grave errore stilistico e rimpiazzata (fig. 12)⁵⁴: come a dire

meglio un falso Medioevo che un vero Barocco. Anche laddove si è voluto inventare il passato costruendo dal nulla edifici neomedievali colorati⁵⁵, la scelta è caduta sulla policromia costitutiva (e mai sulla policromatura) come si può vedere, solo per fare tre esempi romani (ma ovviamente la casistica è enorme), nella cappella funeraria di proprietà della famiglia Doria-Pamphilj realizzata dal bolognese Odoardo Collamarini (fig. 13), con dovizia di materiali pregiati fra memorie bizantine e romanico-gotiche, in assoluta estraneità all'ambiente della villa dell'Algar di, o nella chiesa anglicana di San Paolo dentro le mura, fatta costruire dal reverendo Robert Niven in stile romanico-gotico con una facciata in filari di mattoni rossi che si alternano ad altri in travertino, o ancora nella chiesa del Sacro Cuore del Suffragio, la cui facciata in cemento ripropone la ben nota bicromia toscana a fasce orizzontali bianco/grigio-verde. Insomma anche laddove il Medioevo è guardato da lontano spesso viene recepito il suo senso del colore.

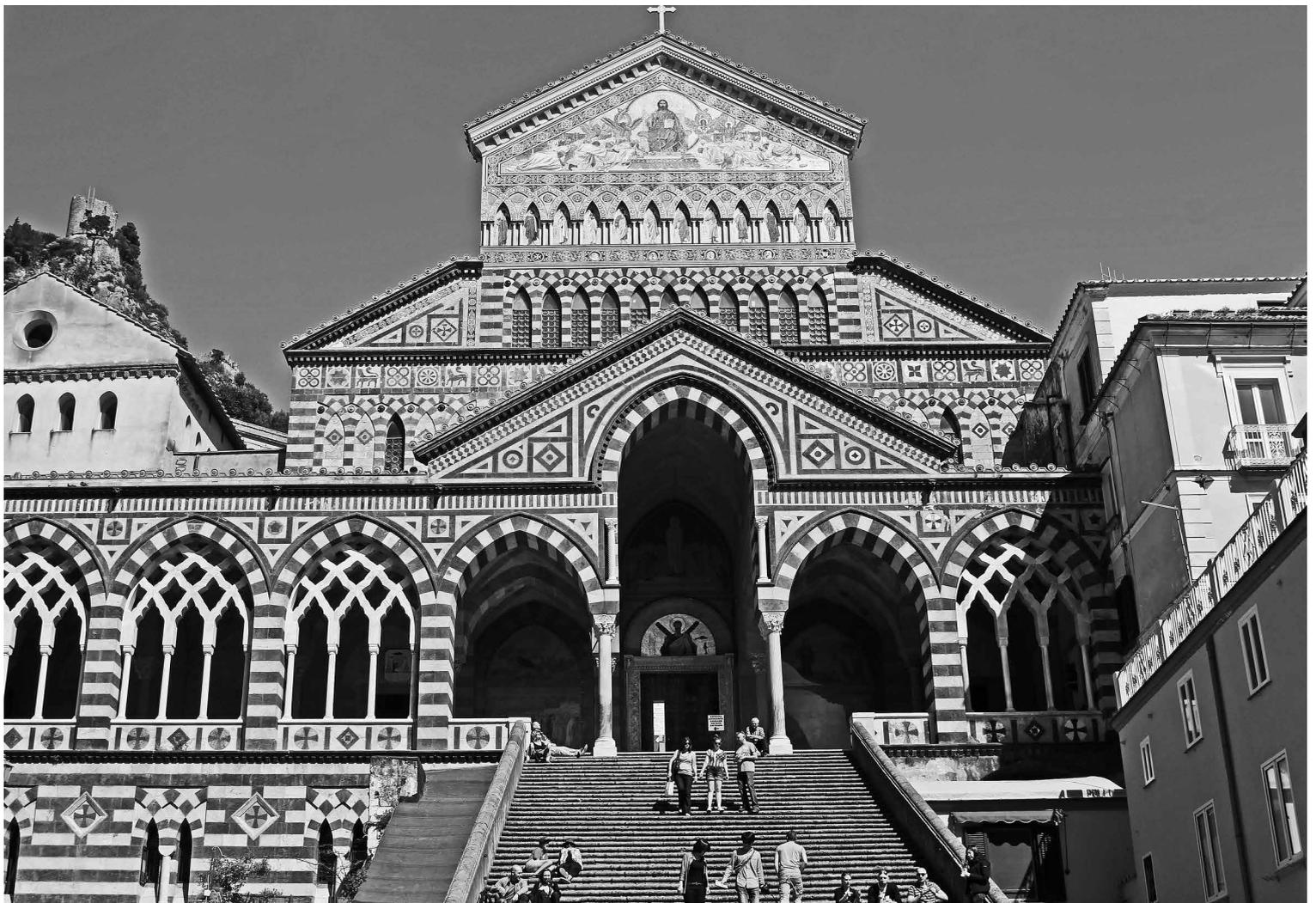






Fig. 13 Odoardo Collamarini, *Cappella funeraria della famiglia Doria-Pamphili*, Roma.

Fig. 14 Abbazia di Pontigny. Interno.

Non solo a colori: l'architettura medievale 'bianca'

Se il Medioevo è stata l'epoca del colore, come spesso si legge negli scritti di Michel Pastoureau, non significa ovviamente che tutto fosse colorato; accanto alle architetture in cui la policromia aveva un ruolo primario, ce ne erano tante altre in cui era pressoché assente.

Fu Bernardo di Chiaravalle a introdurre in modo programmatico concetti morali cromofobi nell'architettura. Le critiche che nelle pagine dell'*Apologia ad Guillelmum Abbatem* Bernardo rivolge agli splendori di Cluny vanno infatti anche contro l'utilizzo del colore. Ma era l'alto prezzo dell'oro e delle pietre preziose utilizzati nelle chiese che offendeva Bernardo⁵⁶, e non la bellezza dei colori⁵⁷.

L'architettura cistercense presentava sia tinteggiatura e intonaci sia, soprattutto, la pietra a vista, accuratamente lavorata, con le commessure ripassate con una mano di calce bianca (fig. 14). Il bianco era il colore preferito dai 'monaci bianchi', e non solo per l'abito: nel 1157 fu infatti concesso che nelle chiese venissero dipinte solo le porte e solo di bianco⁵⁸. Ancora nel 1257 si faceva obbligo di *tabulae* dipinte *uno colore*⁵⁹. Si può poi supporre che accanto alle vetrate realizzate per la prima volta a *grisaille* (*vitreae albae*, trasparenti nel senso di assenza di colore)⁶⁰, vi fossero anche alcune pitture a monocromo, le uniche am-

messe nella nudità dell'insieme, una nudità che mosse alle lacrime pontefici e porporati in visita a Bernardo a Clairvaux durante lo scisma di Anacleto: "*Flebant episcopi, flebat ipse summus Pontifex [...] Nihil [...] quod cupere(n)t nihil in oratorio nisi nudos viderunt parietes*"⁶¹.

Ma c'era qualcos'altro oltre alla coerenza con il principio di austerità propria dei cistercensi.

Com'è noto, Bernardo è all'origine di una forma artistica⁶² che era completamente diversa da ogni altra esistente allora in Europa. Un metodo di *planning* modulare di estrema semplicità e chiarezza, basato su rapporti proporzionali fissi, regolanti *ad quadratum* qualunque cosa⁶³. La novità e diversità non stanno nella metodologia operativa né nella normatività (per altro oggi assai discussa) ma nella radicalità con cui vengono condotte sino all'identificazione tra *modulo* e forma, spogliata e contratta allo scopo; in altre parole sino a quella che è stata definita 'iconoclastia' bernardina⁶⁴, la potatura dell'inessenziale per l'immediata percezione e il massimo potenziamento dell'essenziale⁶⁵.

Non è certamente casuale allora il rifiuto delle diversità dei colori⁶⁶, caratteristica delle fabbriche cistercensi, dal momento che, come è noto, una delle modalità per conferire unità tra i vari oggetti è quella di attribuire ad essi il medesimo colore. Con la monocromia, la luce supera l'accidentalità dei colori e, liberata da ogni dipen-

⁵⁶ Nella sterminata bibliografia dedicata a san Bernardo si segnalano qui solo un paio di titoli: Ratio fecit diversum: *San Bernardo e le arti*, atti del congresso internazionale (Roma, 27-29 maggio 1991), Roma 1994, e il volume di P. LIA, *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Tavarnuzze 2007.

⁵⁷ Quasi sicuramente Bernardo aveva mutuato le sue celebri parole, "*Interrogo monachus monachos [...] dico: Dicite pauperes, si tamen pauperes, in sanctum quid facit aurum?*", da Persio 2, 58-10: "*peccat et haec, peccat uitio tamen utitur. at uos / dicite, pontifices, in sancto quid facit aurum?*", passo poi ripreso da Lattanzio, *Inst.* 2, 4, 13 in chiave antipagana per condannare l'uso di consacrare splendide statue polimeriche d'oro e d'avorio agli dei.

⁵⁸ *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cistercensis: ab anno 1116 ad annum 1786, I (Ab anno 1116 ad annum 1220)*, Louvain 1933-1941, p. 61.

⁵⁹ D. PARK, *Cistercian wall painting and panel painting*, in *Cistercian art and architecture in the British Isles*, edited by C. Norton, Cambridge 1986, p. 184. Sulla diffusione in generale piuttosto ridotta della pittura su tavola (come anche della scultura) presso i cistercensi, si veda anche A. LAABS, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden: zum Bildgebrauch zwischen sakraler Zeremonie und Stiftermemoria 1250-1430*, Petersberg 2000.

⁶⁰ Prescritte dal 1134 negli *Intitula* 80 e 81 della Regola di Chiaravalle.

⁶¹ ERNALDO DI BONNEVAL, *Vita Prima*, I, 2, 1 in PL CLXXXV, col. 272.

⁶² Realizzata dai cistercensi a partire dal 1133 in Borgogna e in Europa.

⁶³ La pianta e gli alzati, gli elementi architettonici come quelli scultorei, le pavimentazioni, le vetrate, la scrittura e decorazione dei codici, lo scandirsi di tempi e atti e canti liturgici.

⁶⁴ Il riferimento è ai celebri passi dell'*Apologia ad Guillelmum Abbatem* ma anche alla prima cosiddetta legislazione artistica dell'Ordine, commi 10 e 20 dello Statuto, anteriori al 1119. Un certo ridimensionamento della supposta iconoclastia di Bernardo si osserva nel contributo di T.N. KINDER, *Bianco e nero o sfumature di grigio? L'interpretazione cisterciense del monachesimo benedettino*, in *Benedetto*, a cura di R. Cassanelli, E. López-Tello García, Milano 2007, pp. 221-240: 234-238.

⁶⁵ I singoli elementi dell'architettura vengono analizzati per essere poi purificati dall'inessenziale e ridotti all'essenzialità delle linee qualificanti, alla traduzione grafica dei principali tratti individuativi e realizzati in modo originale. Ne viene fuori un'operazione che non ha alcun rapporto con i modi di diffusione culturale tipici del monachesimo medievale, una sorta di produzione in serie ed esportazione in massa in tutta Europa di un modello che produrrà, in pochi anni, quasi un centinaio di complessi monastici tra loro omogenei.

⁶⁶ Per quanto l'architettura cistercense non sembra avere il colore come caratteristica dominante, questo non vuol dire che il colore fosse sempre e ovunque negato; cfr. C. BERGER DITTSCHIED, *Il colore ed i cistercensi*, "Bollettino d'Arte", LXXIII, 1988, 48, pp. 119-122, la quale analizza l'uso del colore, tutt'altro che estensivo però, all'interno dell'abbazia di Fossanova.



⁶⁷ Su questi e altri concetti della luce anche in epoca moderna cfr. F. BARRY, *Lux and lumen. The symbolism of real and represented light in the Baroque dome*, "Kritische Berichte", XXX, 2002, 4, pp. 22-37.

⁶⁸ Nel XXV Sermo, significativamente denominato "*de nigredine et formositate sponsae id est ecclesia*", Bernardo rammenta l'esistenza di una bellezza non identificabile semplicemente con il colore o con lo splendore dei materiali.

⁶⁹ E. SIMI VARANELLI, "Nigra sum sed formosa". *La problematica della luce e della forma nell'estetica bernardiana. Esiti e sviluppi*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, II, 1979, pp. 119-167; 126-127; A. PRANDI, *S. Bernardo e l'arte cistercense*, in *I Cistercensi e il Lazio*, atti delle giornate di studio (Roma, 17-21 maggio 1977), Roma 1978, pp. 213-233; 232; *I primi documenti per la storia dell'Ordine cistercense (1098-1152)*, a cura di G. Viti, Certosa di Pavia 1988, cap. IX, p. 40; XXX, p. 46; XXVI, p. 46; *Opere di San Bernardo*, a cura di F. Gastaldelli, I (*Trattati*), Milano 1984; M. INCERTI, *Luce e monocromia nell'architettura cistercense*, in *Colore, luce e materia...* cit., pp. 65-70.

⁷⁰ T. DITTELBAACH, "Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria". *La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), Roma 1994, pp. 101-108.

Fig. 15 John Pawson, Monastero di Nový Dvůr. Esterno.

Fig. 16 Abbazia di Thoronet. Esterno.

Fig. 17 Le Corbusier, Convento La Tourette, *Éveux* (Lione). Esterno.

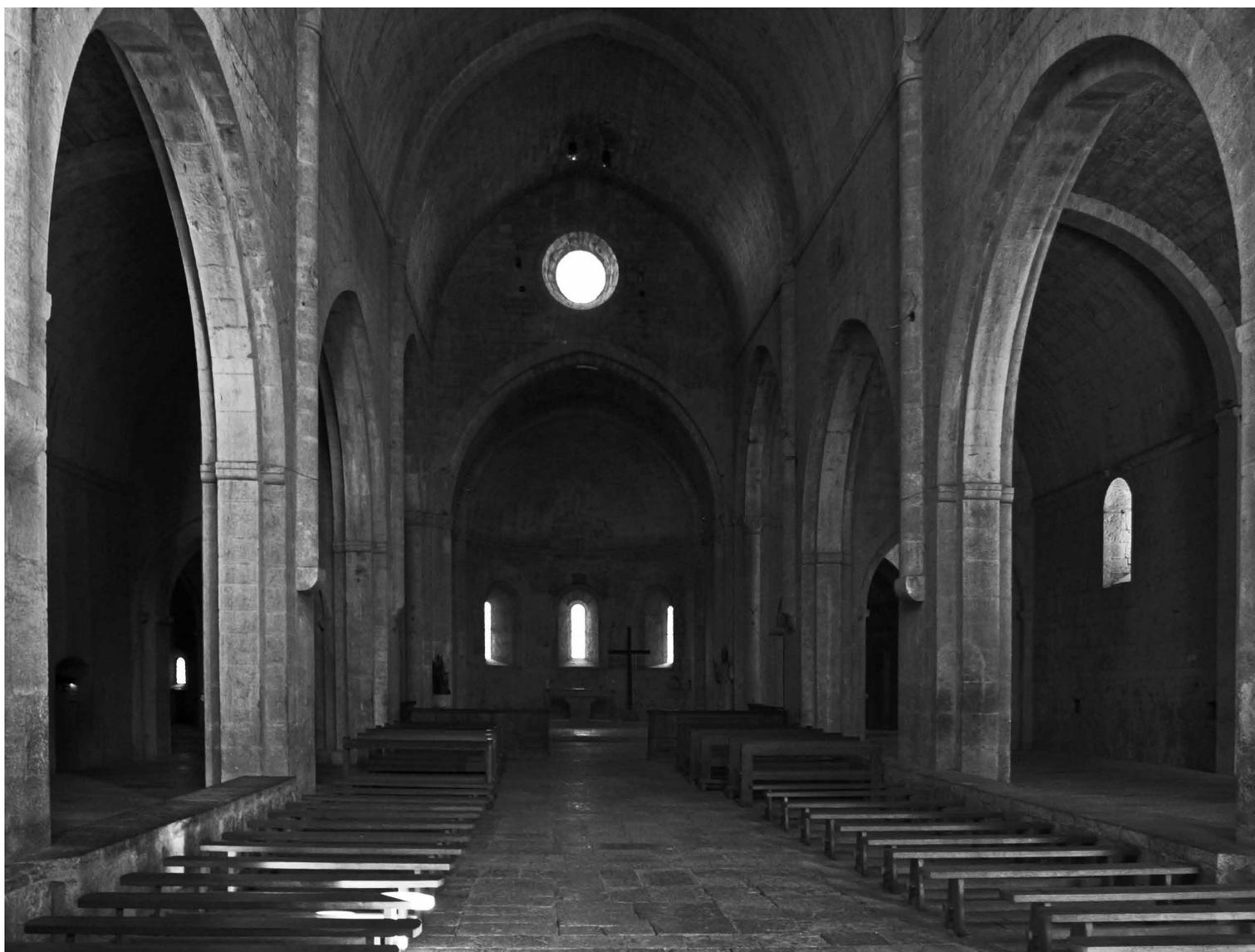
denza delle cose percepite con i sensi, si proietta nel regno dell'assoluto.

A questo proposito, diviene emblematica nella storia del pensiero medioevale la frase, forse opera di Ugo da San Vittore, *Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodam modo illuminando colorat?* Cosa c'è più bello della luce che pur non avendo in sé colori tuttavia in un certo modo illuminando colora i colori di tutte le cose? La luce come bellezza cui si riferisce l'autore è superiore alla realtà percepita ed è, liberata dalla sua storica dipendenza dal mondo del colore, finalmente posta nel regno dell'assoluto. Luce, dunque, come prima creatura di Dio al di sopra della quale è solo il Creatore, luce bianca perché il bianco è sintesi visiva di tutti i colori, l'unica natura possibile della luce 'vera'. Alla *lux* inaccessibile, anteriore alle cose e all'uomo, si affianca però il concetto di *lumen* in cui la luce, in quanto illuminante, è rivelatrice dei colori e perciò delle cose⁶⁷. Rapportando questi due concetti all'esperienza luminosa e cromatica delle fabbriche cistercensi è abbastanza immediato dedurre che il 'non colore' delle finestre e delle pareti sia il modo migliore, ed il più diretto, per indurre la mente del consacrato alla 'vera luce'. At-

traverso l'annullamento della pluralità dei colori nel bianco, che tutti li assomma, si realizza il superamento dei sensi: ogni contrasto, ogni distrazione o tentazione sono sedati, e diviene finalmente possibile raggiungere, nella pace interiore, la Presenza Divina. La luce diviene così l'unica immagine plausibile di Dio. È nei *Sermo super Cantica Cantorum*, composti da Bernardo in due successive fasi (1134-38 e 1148-53), che assistiamo all'elaborazione di una vera e propria mistica e, nello stesso momento, di un'estetica della luce⁶⁸: "esiste anche una bellezza fatta di linee e di misure, la quale esalta anche ciò che non è bello per natura, di per se stesso, come appunto un corpo privo di colore"⁶⁹.

Mentre a partire dal tardo XIII secolo il rigore cistercense si era rilassato consentendo maggiori concessioni agli aspetti decorativi (pensiamo agli affreschi dell'ala dei monaci dell'abbazia delle Tre Fontane a Roma o all'inserimento della torre nolare nell'abbazia di Chiaravalle Milanese), l'architettura europea mostrava di aver recepito alcune importanti caratteristiche dei cistercensi: un'avversione nei confronti degli eccessi di decorazione negli edifici ecclesiastici si ebbe ad esempio da parte degli Ordini mendicanti⁷⁰, mentre a partire dalla metà del XIII secolo nelle





⁷¹ AUTENRIETH, *Architettura dipinta...* cit.

⁷² L. PRESSOUYRE, *I cistercensi e l'aspirazione all'assoluto*, Torino 1999, pp. 20-21.

⁷³ R. GREGORY, *Eternal life*, "The Architectural Review", CCXV, 2004, 1286, pp. 69-75.

⁷⁴ P. POTÉ, *Le Corbusier: le Couvent Sainte Marie de la Tourette*, Basel 2001.

cattedrali gotiche le vetrate dipinte acquistarono un aspetto più luminoso e con l'avanzare del Trecento i principali edifici passarono dalle colorazioni ocre e rosso alla pietra a vista o al bianco⁷¹. L'architettura cistercense, "spoglia e al tempo funzionale, fondata su un modello umano e tuttavia in grado di condurre alla trascendenza divina grazie alla perfezione delle sue proporzioni, costruita con materiali tangibili ma basata sui valori fondamentali del silenzio e della luce, immagini immateriali della perfezione divina, in cui i volumi puri nati dall'assemblaggio delle pietre bianche conducono alla percezione globale della geometria celeste"⁷², supererà i secoli arrivando a ispirare l'architettura contemporanea, dove la semplicità delle forme cistercensi viene spesso enfatizzata col bianco.

È successo ad esempio con l'Abbazia di Nostra Signora di Nový Dvůr (fig. 15), inaugurata nel 2004, il cui architetto, il britannico John Pawson, ha indicato nel monastero di Thoronet del-

la fine del XII secolo (fig. 16) il suo modello di riferimento⁷³.

Lo stesso monastero, quello di Thoronet, aveva ispirato alcuni edifici religiosi anche di Le Corbusier.

Le Corbusier si era recato a visitarlo nel 1953 su invito del sacerdote Paul Couturier prima di intraprendere la costruzione del convento a La Tourette nei pressi di Lione che lo stesso Couturier gli aveva commissionato. Il convento che egli alla fine costruì ha varie caratteristiche ispirate a Thoronet, inclusa la torre e i volumi semplici, e l'alternanza di spazi pieni e vuoti creati dalla luce chiara che scivola sui muri (fig. 17)⁷⁴.

Le Corbusier parte da questi principi di essenzialità e funzionalità ma va oltre: per lui l'architettura è una macchina dell'abitare perciò deve essere pratica, semplice, funzionale, solida; ma dietro i suoi progetti c'è tutta una ricerca storico-culturale che affonda le sue radici nell'utilizzo del *modulor* (il quadrato) che nei suoi progetti si ri-



Fig. 18 Abbazia di Thoronet. Interno.

Fig. 19 Le Corbusier, José Oubrière, Chiesa di Saint Pierre, Firminy. Interno.

pete in modo ritmico, matematico, simmetrico, esattamente come nelle architetture cistercensi. E credo che ancora l'abbazia cistercense di Thoronet (fig. 18) avesse in mente Le Corbusier quando solo un paio d'anni dopo averla visitata abbozzò il primo disegno della chiesa di Saint Pierre⁷⁵. Così, da un segmento sveltante che introduce la dimensione verticale su una base quadrata (25 metri per lato) la luce di Saint Pierre proveniente dalle tre aperture, una circolare, una rettangolare e una quadrata (fig. 19), svela nu-

de pareti e diviene simbolo della presenza divina che il bianco dell'esterno segnala agli uomini. Un colore perfetto, il bianco, inteso soprattutto come assenza di colore, per tradurre i principi dell'arte di Le Corbusier come quelli dell'architettura cistercense: la chiarezza, la ragione, il sacro, le emozioni. E col bianco Le Corbusier sigla il suo ultimo atto di amore per il Medioevo "quando [per dirla con le sue stesse parole] le cattedrali erano bianche, il pensiero era lucido, l'intelligenza viva, lo spettacolo perfetto"⁷⁶.

⁷⁵ Nel descriverne l'origine, Oubrière spiega: "Poco a poco si concretizzava l'idea di uno spazio buio con aperture in alto che rendevano forte il contrasto del nero e del bianco; idea di contrappunto luce/ombra; aperture a livello del pavimento, lineari, che permettevano di leggere il piano, la sua geometria e facevano capire che tutto è governato dal quadrato e dal cerchio iscritto, dal quadrato della pianta verso la sua conclusione circolare in alto, generando così una trasformazione geometrica dal basso verso l'alto" in "Chiesa Oggi. Architettura e Comunicazione", 78 (http://www.dibaio.com/chiesa-oggi/arredamento/design/redazionale/le_corbusier_firminy_vert_francia.aspx).

⁷⁶ LE CORBUSIER, *Quando le cattedrali...* cit., p. 10.