

## BIANCO E COLORI. SIGISMONDO MALATESTA, ALBERTI, E L'ARCHITETTURA DEL TEMPIO MALATESTIANO

*The use of white Istrian stone on the exterior of the Tempio Malatestiano in Rimini is due to a variety of reasons. On the one hand it is a reference to the evocative power of the colour white in ancient Roman architecture, recalling the origins of the city - the arch of Augustus and the bridge of Augustus and Tiberius - as well as, in more general terms, an Imperial attribute, already recorded in ancient literary sources, and well known by Leon Battista Alberti and the humanists at the court of Sigismondo Malatesta. On the other hand, the colour white is one of the aspects of the identification of the patron and the building. Together with white, in fact, red and green are also used – in the marble crustae of the gateway and in the painted traces of wall surfaces found recently on the sides of the building - showing the heraldic colours of the Malatesta. The Temple, like Castel Sismondo, was adopted as an emblematic image in Sigismondo's medals together with the family livery.*

Il 21 agosto 1756, a Rimini, si procede alla ricognizione del sepolcro di Sigismondo Pandolfo Malatesta, collocato sulla controfacciata della chiesa di San Francesco, il Tempio Malatestiano. Si tratta dell'ultima di una serie di prospezioni delle tombe malatestiane volute dall'abate Francesco Antonio Righini – alla cui opera si devono i primi rilievi dell'edificio – che suscitano accese polemiche anche oltre i confini cittadini. In quell'occasione sono eseguiti disegni e viene compilata una descrizione dei resti, delle vesti e degli oggetti, fra i quali alcune medaglie.

Da un resoconto sulle *Novelle letterarie* di Firenze sappiamo che le medaglie erano sei, “ed erano disposte sotto il cadavere di Sigismondo, *in modo crucis*, cioè quattro lungo il dorso e una sotto ciascuna spalla”<sup>1</sup>. Almeno tre erano esemplari della stessa medaglia fusa da Matteo de' Pasti, che reca sul recto l'immagine di profilo, all'antica, di Sigismondo in armatura e con il capo ornato dalla ghirlanda del vincitore, e sul verso l'immagine dell'esterno della chiesa, una delle versioni del progetto di Leon Battista Alberti (fig. 2). Il significato delle medaglie per Sigismondo è chiarito in modo esemplare dall'abate Timoteo Maffei, che vi accenna in una sua epistola del 1453: si tratta di manufatti celebrativi e di propaganda, rivolti programmaticamente al presente, “inviate a nazioni straniere” e al futuro, “gettate qua e là sottoterra, o inserite nei muri”<sup>2</sup>. Ma ci rimane anche una testimonianza diretta, quanto rara per l'epoca, della sua opinione in proposito: la lettera che nel 1461 Matteo de' Pasti stesso

porta con sé nel viaggio verso Istanbul, interrotto dai veneziani a Creta. Si tratta della risposta di Sigismondo alla richiesta di Maometto II di inviare Matteo al suo servizio. Vergata in un elegante latino da Roberto Valturio, umanista della corte di Rimini, la missiva contiene un passo sul ritratto, e sul ritratto su medaglia, considerato in grado di conferire l'immortalità<sup>3</sup>.

Che proprio quella medaglia rivesta una particolare importanza lo dice la scelta di collocarla nel sepolcro di Sigismondo. Una decisione che rende esplicita l'identificazione fra committente e edificio, come conferma il fatto che *templum* – così viene per la prima volta definita la chiesa nell'iscrizione della medaglia – e castello di Rimini sono i primi edifici in età moderna a comparire isolati, senza contesto, sul rovescio di una medaglia. Assumono in questo modo il significato di imprese: immagini simboliche a commento del ritratto che compare sul diritto, corrispettivi del signore. Per il castello vale anche la denominazione stessa, alquanto inusuale, che gli viene conferita: Castel Sismondo, il nome stesso del signore. Una sorta di doppio – come afferma l'epigrafe composta da Maffeo Vegio e Tommaso Seneca da Camerino, esposta sull'edificio – per il quale Sigismondo viene indicato come *auctor*, nei testi celebrativi degli umanisti, che lo gratificano mettendo in risalto le sue competenze nel campo dell'edificazione di fortezze: “valde autem in edificiis delectatus est”. Il termine latino *auctor* non intende designare soltanto l'estensore del progetto, ma sta anche per fondatore, pa-

dre, attribuisce una responsabilità che va oltre quella strettamente finanziaria e architettonica<sup>4</sup>. Il progetto per il Tempio Malatestiano prevedeva inizialmente la collocazione della tomba del signore all'esterno, in uno dei fornicati laterali della facciata, simmetrica rispetto a quella degli antenati e dei discendenti. Si tratta evidentemente della messa in scena di una continuità dinastica, immaginaria quanto fortemente voluta da Sigismondo, che solo il conferimento di un titolo principesco avrebbe definitivamente assicurato. Mentre le tombe sui fianchi dell'edificio rendono visibile la presenza della corte<sup>5</sup> (fig. 3). In tal modo la chiesa rappresenta, riflettendone la gerarchia, il sistema di potere dello stato malatestiano, fino a diventare il corrispettivo *post mortem* del castello, concepito non solo come struttura militare ma come residenza. Valturio lo definisce “*sublimis regia*”, e, nella particolareggiata descrizione che ne dà, si serve del concetto aristotelico, ormai un *topos*, di *magnificentia*, e ne elogia la *dispositio*, reminiscenza vitruviana<sup>6</sup>, sembrerebbe.

Si assiste a un duplice movimento: le immagini del Tempio e del castello diventano emblemi di Sigismondo, mentre sugli edifici gli emblemi araldici – ossessivamente ripetuti – e i ritratti di Sigismondo celebrano la sua persona e la sua dinastia.

Come è stato più volte notato, quella del Tempio è la prima facciata all'antica realizzata nel corso del secolo (fig. 4), e presenta una esplicita formazione trionfale: il modello cui si fa inten-





Fig. 1 Tempio Malatestiano, Rimini. Campata centrale e portale.

Fig. 2 Matteo de' Pasti, medaglia per Sigismondo Malatesta (medaglia bronzea, Londra, British Museum).

Fig. 3 Tempio Malatestiano, Rimini. Veduta della porzione inferiore del fianco.

Ringrazio Luca Boschetto per aver discusso alcuni degli argomenti di questo contributo.

<sup>1</sup> C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Rimini 1974 (prima ed. Milano-Roma 1924), pp. 346-364; A. MONTANARI, *Erudizione 'malatestiana' nel Settecento Riminese. Iano Planco e le tombe del Tempio*, "Studi Romagnoli", LIV, 2003, pp. 205-222. Sui rilievi, A. TURCHINI, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000, pp. 878-880.

<sup>2</sup> T. MAFFEI, *Epistola, qua cunctos Italiae Principes exhortatur, quo suis copiis in Turcam quamprimum contendant, qui nuper Constantinopolitana urbe potitus est*, in *Thesaurus Anecdotorum Novissimus*, a cura di B. Pez, P. Hüber, Augsburg 1729, VI, 3, col. 377. M. SCHRAVEN, *Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits*, "RES: Anthropology and Aesthetics", 2009, 55-56, pp. 182-193.

<sup>3</sup> J. RABY, *Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal*, "Studies in the History of Art", XXI, 1987, pp. 175-176, 187-188.

<sup>4</sup> J. WOODS-MARSDEN, *How Quattrocento Princes Used Art: Sigismondo Pandolfo Malatesta of Rimini and cose militari*, "Renaissance Studies", III, 1989, 4, pp. 390-397; EAD., *Images of Castles in the Renaissance: Symbols of "Signoria" / Symbols of Tyranny*, "Art Journal", XLVIII, 1989, 2, pp. 131-133; H.S. ETTLINGER, *The Image of a Renaissance Prince: Sigismondo Malatesta and the Arts of Power*, Ph.D. Diss., University of California, Berkeley 1988, pp. 92-99. Sul castello, A. TURCHINI, *Sigismondo Pandolfo Malatesta e Castel Sisondo*, in *Castel Sisondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, a cura di C. Tomasini Pietramellara, A. Turchini, Rimini 1985, pp. 151-218; sul significato della sua costruzione M. FOLIN, *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Pio II e il Tempio Malatestiano: la chiesa di San Francesco come manifesto politico*, in *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, a cura di A. Paolucci, Modena 2010, pp. 21-23. Citazione da T. BORGHI, *Continuatio cronice dominorum de Malatestis*, a cura di A.F. Massera, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVI/3, Città di Castello 1939<sup>2</sup>, p. 91.

<sup>5</sup> M. BULGARELLI, *L'architettura*, in *Il Tempio Malatestiano a Rimini*... cit., pp. 88-92.

<sup>6</sup> R. VALTURIO, *De re militari*, Parisiis 1534, I, pp. 9-10; VITR., *De arch.*, 1.2.2-3.

<sup>7</sup> BULGARELLI, *L'architettura*... cit., pp. 67-88, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> VALTURIO, *De re militari*... cit., XII, pp. 356-358, 272-273.

<sup>9</sup> Sappiamo che Valturio agisce da consulente artistico per il programma decorativo delle cappelle di San Francesco, S. KOKOLE, *Cognitio formarum and Agostino di Duccio's Reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, papers from a colloquium (Florence, Villa Spelman, 1994), edited by C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 177-206.

<sup>10</sup> F.P. FIORE, *Tempio Malatestiano - 1453-1454 e seguenti*, in *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. 283-295.

<sup>11</sup> A. BRUSCHI, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti*, "Palladio", XXV, 1978, 1, p. 25.

<sup>12</sup> H. BURNS, *Architecture and Identity in Italy, 1000-1600: An Introduction and Overview*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 29-33.

<sup>13</sup> VALTURIO, *De re militari*... cit., XII, pp. 381-382.

zionalmente riferimento, anche per l'architettura dell'interno, è l'arco onorario romano<sup>7</sup>. Il significato della ricercata identificazione fra il signore di Rimini e l'edificio da lui patrocinato va interrogato ancora, alla luce di questa osservazione. Risulta di un certo interesse, a questo proposito, prendere in considerazione il testo del *De re militari* di Roberto Valturio.

Nell'ultimo libro del suo trattato – quello dedicato ai trionfi – Valturio celebra le imprese guerresche del signore di Rimini e insieme ne esalta la figura di costruttore, che rende grazie per le sue vittorie. *Topos* di cui non mancano certo i modelli nell'antichità. E nell'antichità di Valturio l'arco è per un verso *Porta Triumphalis* – porta urbica di Roma antica attraversata dal corteo trionfale – per l'altro *triumphalis arcus*, monumento di cui viene dato il catalogo romano, peraltro facendo ricorso a una definizione tarda. Agli effetti del nostro discorso, però, è significativo che la funzione dell'arco antico sia funeraria: monumento funebre dei condottieri dell'antichità, che tramanda la memoria della figura e delle gesta degli imperatori, affidata non solo alla monumentalità dell'architettura – "rerum suarum insigni marmore et claro artificio" – ma alle altrettanto monumentali epigrafi<sup>8</sup>.

L'architettura del Tempio, e la scelta di collocare i sepolcri sulle facciate – un tipo che, a quanto ne so, non ha riscontro nell'architettura di metà Quattrocento – sono conseguenti dunque alle intenzioni politiche di Sigismondo. Il carattere propagandistico dell'insieme fa pensare che il programma sia stato messo a punto in buona parte da lui e dai consiglieri umanisti della sua corte<sup>9</sup>, una volta presa la decisione di procedere al rifacimento all'antica della vecchia chiesa, che sancisce anche il passaggio dall'uso comune di arricchire di nuove cappelle la chiesa funeraria di famiglia, alla sua trasformazione in monumento alla gloria e alla fama dei Malatesta, e, appunto, nell'emblema di Sigismondo<sup>10</sup>.

È probabile che Alberti contribuisca in modo rilevante al processo decisionale fino dal 1450, quando verosimilmente va collocato il nuovo progetto. A questo proposito, proprio la scelta delle fonti antiche cui riferirsi sembra parlante. Citare nel Tempio uno specifico arco, quello di Augusto (fig. 5) – la porta urbica a pochi passi dalla chiesa – risponde alle intenzioni di entrambi, architetto e committente. Se, infatti, per Leon Battista la ripresa di fonti locali è, e sarà, uno dei procedimenti caratteristici della sua architettura<sup>11</sup>, per Sigismondo quell'arco non ha solo valenza onoraria, ma è l'edificio che incarna l'antichità della città, la sua fondazione romana – posta sotto la protezione delle divinità rappresentate nei tondi: Giove, Nettuno, Minerva e Venere – forma catalizzatrice dell'identità civica, su cui si sono depositate nel corso dei secoli storie e leggende<sup>12</sup>. Non solo. Sull'autorità dell'Antico, Sigismondo – preteso discendente di Scipione – intende fondare la sua immagine di signore, e la ripresa dell'arco lo sottolinea, introducendo il parallelo con la figura di Augusto. La chiesa viene designata *templum*, all'antica, mentre nel *De re militari* la sua descrizione chiude significativamente l'ultimo libro, e la decorazione viene considerata, nell'iperbolico elogio di Valturio, più antica di quanto di meglio si veda a Rimini: *nihil antiquius*, supera l'antico stesso<sup>13</sup>.

Se guardiamo l'architettura, l'imitazione dell'arco è puntuale, non a caso più letterale che in ogni altra architettura albertiana. La tripartizione del registro inferiore della facciata – articolata dalla sequenza dei tre archi inquadri da semicolonne – si deve all'intenzione di ripetere sulla facciata lo stesso modello, più che alla ripresa di un arco a tre forniche. La disposizione delle semicolonne, a rispettosa distanza dagli angoli, ne accentua il carattere di ornamento, come avviene nell'arco. Dall'edificio antico, poi, provengono il basamento, le semicolonne scanalate senza rudentatura – caso raro – e i risalti di trabeazio-





ne. Da lì derivano anche dettagli come le soluzioni dell'architrave a due fasce e dell'archivolto, arricchiti entrambi con una gola intermedia e un tondino superiore. I tondi clipeati dell'arco, con bordi recanti gli attributi delle divinità, diventano ghirlande con dischi di porfido. Dall'arco romano proviene l'uso di epigrafi monumentali in caratteri capitali, in facciata e negli archivolti delle cappelle.

Il processo di imitazione, tuttavia, significativamente non si limita alla ripresa diretta delle forme, ma si estende alla materia stessa del monumento antico, la pietra d'Istria. Pietra che, con il suo caratteristico biancore, contribuisce in modo decisivo all'aspetto della facciata del Tempio, avvicinandola ancora di più al modello. Anche questa scelta, che comporta esborsi consistenti, data la necessità di importare la pietra, molto probabilmente dipende dal committente, e comunque è oggetto di discussione con lui. Una decisione in merito viene presa già nel dicembre 1450, quando Sigismondo si procura a Fano una certa quantità di pietra d'Istria, sottraendola alla sua originaria destinazione, la costruzione di un ponte. Decisione di cui rimane traccia anche

nei contratti stipulati con Giorgio da Sebenico – non rispettati, almeno non del tutto, a conferma delle difficoltà da superare per conseguire il risultato voluto – per la fornitura del materiale dalle cave dell'altra sponda dell'Adriatico<sup>14</sup>.

Di pietra d'Istria è anche l'altro monumento romano superstite a Rimini, il ponte di Augusto e Tiberio (fig. 6). In una lettera dell'inizio del secolo, in cui Leonardo Bruni, scrivendo a Niccolò Niccoli, celebra le antichità riminesi, si trova la descrizione di entrambi gli edifici. A proposito dell'arco, Bruni annota "magnifica [porta] lapide quadrato", mentre, riferendo del ponte scrive: "pons est ex marmore ornatissimus ac pulcherrimus", e qualche riga sotto insiste, "pontis structura est permagnifica, marmora undique decorant"<sup>15</sup>. Non possiamo aspettarci che l'umanista aretino sia preciso nell'indicare i materiali costruttivi antichi, ma probabilmente per lui è ovvio associare il marmo all'architettura imperiale.

Lo stesso vale anche per Sigismondo. Non tanto per la difficoltà di valutare la qualità della pietra, Alberti e i maestri impegnati nel cantiere erano lì a fornire tutti i dettagli tecnici del caso. Quanto

<sup>14</sup> G. PAVAN, *Leon Battista Alberti a Rimini. Considerazioni e aggiunte*, "Studi Romagnoli", XXVI, 1975, p. 382. O. DELUCCA, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini 1997, pp. 360-361.

<sup>15</sup> L. BRUNI, *Epistularum Libri VIII*, a cura di L. Mehus, I, Firenze 1741, pp. 76-77.





<sup>16</sup> C. GRILLINI, *I materiali lapidei del Tempio Malatestiano: materiali, metodi e indagini tecnico-scientifiche*, in *Il Tempio della meraviglia. Gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990-2000)*, a cura di C. Muscolino, F. Canali, Firenze 2007, pp. 143-146.

<sup>17</sup> L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, pp. 140-141 (libro II, cap. IX).

<sup>18</sup> BURNS, *Architecture and Identity*... cit., pp. 30-32, che discute la bibliografia precedente.

<sup>19</sup> L. LUZZATTO, R. POMPAS, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano 1988, pp. 95-123.

<sup>20</sup> ALBERTI, *L'architettura*... cit., VII. 10, pp. 608-609.

<sup>21</sup> CIC., *De leg.*, 2. 18. Si veda F. BARRY, *The Symbolism of Colored Marbles in the Visual Arts and Literature from Antiquity until the Enlightenment*, Ph.D. Diss., Columbia University 2011, pp. 13-14, che si sofferma sulla distinzione fra *candidus* e *albus*, ivi, pp. 13-24.

<sup>22</sup> OVID., *Fasti.*, I 70; ID., *Trist.*, III 1. 60. Altra possibile fonte è Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 45-46, ad esempio.

<sup>23</sup> VERG., *Georg.*, 3. 13; BASINIO DA PARMA, *Ausoniarum decus*, in *Le poesie liriche di Basinio. Isottaeus, Cyris, Carmina varia*, a cura di F. Ferri, Torino 1925, p. 119. S. KOKOLE, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449-1457: Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, Ph.D. Diss., Baltimore 1997, p. 200, che cita anche un verso dell'*Eneide* come *locus classicus* per i templi marmorei, ivi, p. 263, nota 19.

per la potenza evocativa del bianco. Tutto sommato gli inserti di *spolia* e di biancone sulla facciata del Tempio<sup>16</sup> stanno a indicare prima di tutto l'intenzione di realizzare un'architettura bianca, e si sarà valutato il costo della pietra d'Istria, confrontandolo con quello del marmo di Carrara, ad esempio. Peraltro, nel *De re aedificatoria* Alberti dichiara che esiste “in Istria un tipo di pietra non dissimile dal marmo”<sup>17</sup>.

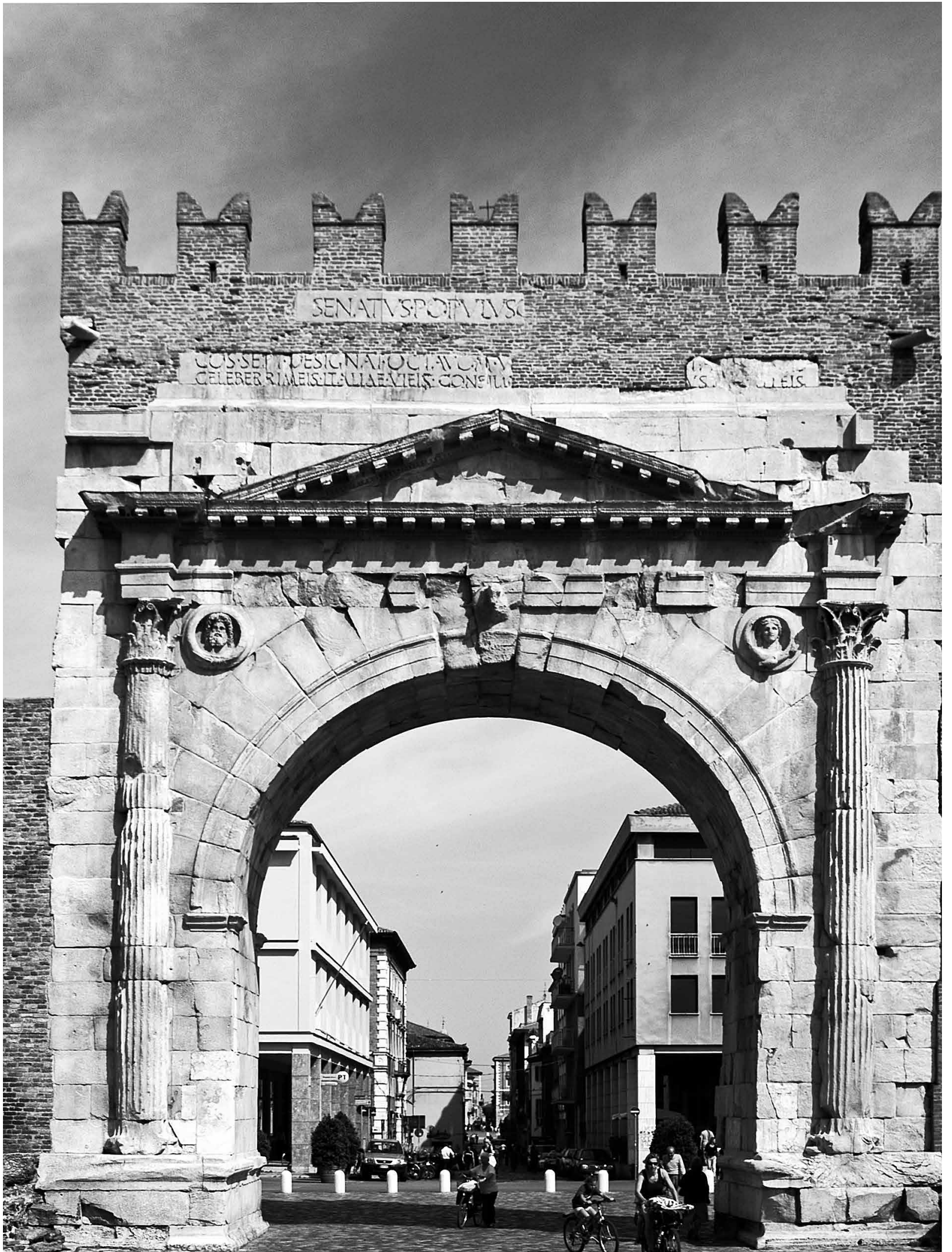
È chiarissima la volontà di imitare nel Tempio i monumenti antichi della città, ma non è improbabile che questo implichi una componente erudita – forse la stessa presente nell'epistola bruniana – riguardante lo splendore della materia, che introduce valenze ulteriori. Per un verso si tratta della memoria delle origini di Rimini, e quindi della dichiarata, e tutta ideologica, continuità fra la persona del principe e la storia della città. Anche il ponte, infatti, diventa nel corso dei secoli monumento civico, e come tale compare sul sigillo comunale e su quello dei dazieri<sup>18</sup>. Per un altro è la memoria del bianco come colore sacrale dell'antichità<sup>19</sup>. Alberti lo ricorda

quando scrive: “Cicerone [...] seguendo gli insegnamenti di Platone, reputò giusto indurre per legge i suoi concittadini a lasciare da parte, nella costruzione del tempio, la frivolezza e le attrattive degli ornamenti, e a preferire la purezza e la semplicità [*candorem (...) probarent*]”<sup>20</sup>. E Cicerone, prendendo in esame i materiali degni di essere utilizzati nel tempio, introduce un'analogia significativa, “*color autem albus praecipue decorus deo est, cum in cetero tum maxime in textili*”: vedremo che pietre e tessuti giocano un ruolo di rilievo sulla scena della corte malatestiana<sup>21</sup>.

Può darsi che Leon Battista e il suo committente avessero in mente anche i “*candida templa*” ovidiani<sup>22</sup>. Oppure il “*templum de marmore*”, contenente il simulacro di Augusto, delle *Georgiche*, programmaticamente ripreso da Basinio da Parma, umanista e poeta di corte, in uno dei numerosi passi encomiastici da lui dedicati a Sigismondo, nel quale appunto si istituisce un paragone – per via di citazione – fra il signore di Rimini e l'imperatore<sup>23</sup>. E oltre ai marmi libreschi,

Fig. 4 Tempio Malatestiano, Rimini. Facciata.

Fig. 5 Arco di Augusto, Rimini.





<sup>24</sup> C. SMITH, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 10 settembre-11 dicembre 1994), a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, p. 206.

<sup>25</sup> Suet., *Aug.*, 28. 3.

<sup>26</sup> VALTURIO, *De re militari*... cit., XII, p. 382; LIV, 4. 20.

<sup>27</sup> PLIN., *Nat. Hist.*, XXXVI, *passim*.

<sup>28</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*, 13. 344-347, in *Basini parmensis poetae opera praestantiora*, a cura di L. Drudi, Rimini 1794, p. 288.

<sup>29</sup> VERG., *Aen.*, VIII, 714-716.

<sup>30</sup> Ma si veda FOLIN, *Sigismondo Pandolfo Malatesta*... cit., pp. 35-39.

<sup>31</sup> KOKOLE, *Agostino di Duccio*... cit., pp. 202-206.

<sup>32</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*... cit., 13. 349-352, p. 288.

<sup>33</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano*... cit., pp. 210-214, documenti a p. 586; G. RICCI, *Ravenna spogliata fra tardo Medioevo e prima età moderna*, "Quaderni Storici", XXIV, 1989, 2, pp. 542-546. P. NOVARA, *Il reimpiego di marmi nel Tempio Malatestiano*, in *Il tempio della meraviglia*... cit., pp. 127-136; GRILLINI, *I materiali lapidei*... cit., pp. 140-143.

<sup>34</sup> R. JONES, *Mantegna and Materials*, "ITatti Studies in the Italian Renaissance", II, 1987, p. 71, che si sofferma sulle difficoltà di approvvigionamento, pp. 75-80. R. GNOLI, *Marmora romana*, Roma 1971, pp. 98-118.

<sup>35</sup> M. HORSTER, *Brunelleschi und Alberti in Ihrer Stellung zur Römischen Antike*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 1, p. 51; BARRY, *The Symbolism*... cit., p. 476.

<sup>36</sup> Ivi, p. 477.

<sup>37</sup> M. BULGARELLI, *Alberti a Mantova. Divagazioni intorno a Sant'Andrea*, "Annali di Architettura", XV, 2003, pp. 18-21; Id., *L'architettura*... cit., p. 75. Sull'imitazione nelle opere di Alberti, Id., *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 37-39.

<sup>38</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*... cit., I. 566-570, p. 24, e 13. 347, p. 288.

si disponeva, naturalmente, dei resti monumentali ancora visibili.

Il "de Pario [...] marmore templum" di Basinio è la ripresa di un'espressione formulare<sup>24</sup>. Stando a Cicerone, però, si tratta di una questione di *decorum*: il bianco è attribuito divino. Passando poi di citazione in citazione – una prassi propria degli umanisti – ci si imbatte nella vita di Augusto di Svetonio, nel celebre detto attribuito all'imperatore stesso: "ut iure sit gloriatius [urbem] marmoream se relinquere, quam latericiam accepisset"<sup>25</sup>. E, come scrive Valturio, citando Tito Livio, "Augustus Caesar omnium templorum conditor legitur aut restitutor"<sup>26</sup>. Il marmo, nel suo splendore, si addice alla dignità e alla sacralità dell'imperatore, come sembra confermare anche la condanna da parte di Plinio del suo impiego spropositato<sup>27</sup>. Mi pare probabile che il tutto fosse ben presente ai protagonisti delle vicende che portano alla realizzazione del Tempio Malatestiano. Agli occhi dei quali il bianco sembra assumere anche un altro significato.

Nell'elogio di Sigismondo che conclude l'*Hesperis*, Basinio da Parma celebra la *pietas* del signore di Rimini che, dopo la vittoria, fonda un edificio sacro marmoreo<sup>28</sup>:

Victor ubi Superis votum dum solvit, honorem  
Ipse Deo reddens summo, mirabile Templum  
Marmore de pario construxit, et Urbe  
locavit in media.

I versi sono esemplati – fatte le debite proporzioni, di nuovo Sigismondo a paragone con Augusto – su quelli dell'Eneide, dove si racconta della fondazione di trecento templi al ritorno di Augusto vincitore, in ossequio a un voto agli dei italici<sup>29</sup>. E Basinio convoca Sigismondo vincitore che adempie al voto – su cui tanto si è dibattuto nella storiografia sull'edificio – Dio, il Tempio e la città. Gli stessi protagonisti, parrebbe, delle raffinate targhe epigrafiche greche sui fianchi della chiesa, sulle quali si legge la duplice dedi-

cazione del Tempio – inusuale e antiquaria – a Dio e alla città<sup>30</sup>.

È stato notato che la descrizione dell'edificio nell'*Hesperis* non è più una fantasia poetica e immateriale, come nelle opere precedenti di Basinio, ma l'ecfrasi del monumento in via di costruzione<sup>31</sup>. E la descrizione recita<sup>32</sup>:

Porta aeterna ingens nigro durissima saxo  
Vestibulo posita est pulchro, quam candida circum  
Quatuor in caelum capita arrexere columnae  
Candida praeterea muri latera undique magni.

Il colore dominante è il bianco – i capitelli, le colonne, le pareti laterali – ma nel verso iniziale compaiono il portale e la policromia del fregio centrale, e Basinio allude anche ai materiali, le pietre scure e resistenti, dure. Si tratta del rivestimento, composto di lastre di porfido rosso, serpentino, verde antico, inserite in una griglia geometrica che richiama la tessitura dell'*opus sectile* antico (fig. 1). Probabilmente parte di quei "marmora et tabulas porphireas ac serpentinas", fatti asportare da Sigismondo dalle pareti della basilica di Sant'Apollinare in Classe nel 1449, per procurarsi marmi preziosi e rari da utilizzare nel cantiere del Tempio<sup>33</sup>. E forse alla difficoltà di procurarsi pietre antiche si deve la raffinatissima soluzione adottata nel fregio del portale, dove le lastre di porfido sono racchiuse entro modanature bronzee, quasi esibite come reliquie<sup>34</sup> (fig. 7). L'*opus sectile* compare appunto in edifici ravennati – è stato fatto l'esempio del Battistero Neoniano – e veneziani, come il tesoro di San Marco. Ma è probabile che la decorazione della campata centrale ricordi anche quella dell'andito del Pantheon, che, fino agli anni Venti del Cinquecento, presenta fra le paraste un rivestimento lapideo in porfido e altre pietre<sup>35</sup>. Come dal Pantheon provengono il portale con stipite tripartito, le proporzioni delle sue fasce e la conformazione delle sue modanature intermedie. Di recente è stato ipotizzato che anche nella lu-



Fig. 6 Ponte di Augusto e Tiberio, Rimini.

netta sopra la porta bronzea dell'edificio antico si trovasse un analogo paramento policromo, o quantomeno che Alberti possa averlo immaginato<sup>36</sup>. Il tutto, peraltro, ci suggerisce di aggiungere il Pantheon – modello antico per eccellenza – all'elenco delle fonti convocate nel progetto del Tempio.

La disposizione di andito centrale e nicchie laterali, intervallate da piedritti, infatti, sembra rimandare – nei modi dell'imitazione propri di Alberti – all'ipotetica fronte muraria di una Rotonda priva di pronao, che Leon Battista ricostruisce precocemente, e fantasiosamente, mettendola in relazione a una prima campagna costruttiva. Per poi convocarla sulla facciata di Sant'Andrea a Mantova. Peraltro l'epigrafe monumentale sul fregio del Tempio, che dichiara la paternità di Sigismondo, può essere paragonata all'iscrizione dedicatoria di Agrippa sulla trabeazione del pronao del Pantheon. E anche la soluzione, allestita all'interno, di cingere per intero la navata di una sequenza di paraste, poste su un registro superiore, risulta plausibilmente albertiana e mutuata dall'attico del monumento antico<sup>37</sup>.

Seguendo gli indizi, più o meno colorati, che

portano al Pantheon, un altro gruppo di esametri di Basinio sembrerebbe confermare la consapevolezza con la quale vengono declinati i modelli antichi alla corte malatestiana. Nel primo libro dell'*Hesperis*, Sigismondo in persona si rivolge a Giove, promettendo, in caso di vittoria, di dedicargli un tempio – ovviamente di candido marmo – e una statua degna di Dedalo:

tibi [Iovi] tum de marmore templa  
 Candenti statuam miris surgentia signis,  
 Daedaliis miranda modis, aedesque dicabo  
 Urbis Ariminea in medio, quas barbarus omnis  
 atque Italus stupeat

un giro di frase singolarmente simile – cambiata la forma verbale – a quello in cui si dà per costruito il Tempio, tredici libri dopo: “et Urbe locavit in media”<sup>38</sup>. Nella finzione letteraria, esemplata sull'epica antica, il voto cui Sigismondo adempie è la promessa a Giove. E, negli studi degli umanisti del tempo, il Pantheon è considerato tempio dedicato a Giove Ultore, sulla base della corruzione di un passo di Plinio: lo scrivono Giovanni Tortelli e Bernardo Rucellai alla fine del secolo, probabilmente avendone discusso con





Fig. 7 Tempio Malatestiano, Rimini. Dettaglio del portale.  
Fig. 8 Tempio Malatestiano, Rimini. Dettaglio del fianco.

Alberti<sup>39</sup>, e lo scrive Valturio, citando per intero il passo in questione, inserendolo nell'elenco di edifici costruiti da condottieri vincitori dell'antichità, che precedono il fulgido esempio del Malatesta: "Pulcherrimum operum Pantheon Iovultori ab Agrippa factum veterum monumenta produunt"<sup>40</sup>. E da *monumenta* non altrettanto antichi, ma certamente ritenuti degni di attenzione, si sapeva che Augusto in persona interviene a modificare l'assetto voluto da Agrippa, facendo spostare la sua statua sotto il pronao<sup>41</sup>. Quanto alla possibilità che tutto ciò dica qualcosa anche sulla tribuna cupolata – come il Pantheon? – prevista da Alberti – che a sua volta conosce bene il passo della *Naturalis Historia*, lo cita indirettamente<sup>42</sup> – un monte Olimpo nella descrizione di Basinio, ("Parte alia ingenti surgit testudine Templum / Aetheris in morem, magnum imitatus Olympum"<sup>43</sup>), pare un'interpretazione un po' azzardata. Mentre ci sarebbero tutti gli elementi per ritenere intenzionale la ripresa nel Tempio di forme provenienti dal Pantheon – un gioco erudito e destinato alla corte – e dunque considerare augusteo e imperiale anche l'allestimento delle *crustae* policrome in facciata.

La presenza di campiture dipinte verdi e rosse all'interno dell'edificio, note fino dall'inizio del secolo scorso, e ripristinate nell'ultimo restauro<sup>44</sup>, suggeriscono di procedere a un ultimo passaggio interpretativo. L'architettura dentro il Tempio dichiara esplicitamente la sua apparte-

nenza a una cultura cortese – propria di un artista, come Matteo de' Pasti, formatosi alla bottega di Pisanello e operante al servizio di committenti di alto rango fra Veneto, Emilia e Toscana – attestata dai monumentali archi acuti delle cappelle, dall'ossessivo ripetersi di emblemi malatestiani, dalla concezione dello spazio analoga a quella della pagina di un codice miniato, dall'uso di "un'intelaiatura gotica come la cornice di un polittico vivarinense"<sup>45</sup>, e appunto dalla policromia delle pareti, che si presenta come la stesura di grandi drappi. Una specie di trionfo tardo-gotico cui corrisponde, fuori, il trionfo all'antica. Costruito con forme analoghe ma romane, in gran parte. E allora il drappo si trasforma nella tessitura ordinata dell'*opus sectile*, disposto in corrispondenza del portale e anche, dipinto con gli stessi colori, sulla parete esterna delle cappelle<sup>46</sup>, oltre la teoria solenne dei pilastri e degli archi albertiani (fig. 8). A creare un effetto spettacolare di trasparenza sulla policromia oltre il manto lapideo bianco.

Non c'è dubbio che il porfido sia utilizzato, o evocato, nella sua qualità di materiale antico e prezioso, e rimandi al significato di attributo imperiale<sup>47</sup>. Ma Valturio ricorda che di quel colore sono anche le vesti reali, in un *excursus* sugli abiti degli antichi, intesi come attestazione di *status*<sup>48</sup>. E proprio questa riconosciuta ubiquità della porpora suggerisce di considerare la policromia del Tempio in relazione anche agli emble-





mi araldici malatestiani. L'intero edificio, non soltanto la sua immagine sulla medaglia di Sigismondo, diventa emblema del signore, grazie all'esibizione dei colori dei Malatesta, bianco, rosso e verde<sup>49</sup>. I colori che si trovano sulle livree dei cavalieri, sulle finiture dei cavalli, e sulle tende degli accampamenti, che compaiono nelle miniature dei codici dell'*Hesperis*. E sono i colori di veste e farsetto del personaggio che si suole identificare con Sigismondo in uno degli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella di palazzo Medici in via Larga<sup>50</sup>.

L'identificazione fra il signore, la sua dinastia, e l'architettura – di cui si è detto – si esplica, allora, anche tramite l'esibizione dei colori. Colori di pietre rare e antiche e di nuovi e preziosi tessuti. Lo splendore dell'edificio, la pietra candida – termine ricorrente nelle descrizioni, che rimanda al significato antico, riportato da Servio: "candidum [...] id est quadam nitenti luce perfusum", citato alla lettera da Valturio<sup>51</sup> – i colori brillanti e le dorature all'interno, rappresentano l'analogo dello splendore del signore, attribuito del potere ottenuto tramite un adeguato paramento di abiti, metalli, armi, gioie e oggetti preziosi, e descritto con gli stessi termini encomiastici utilizzati per l'architettura<sup>52</sup>. Alla fine del secolo, *splendor* diventerà una categoria teorizzata da Giovanni Pontano insieme alla *magnificentia*<sup>53</sup>. E un esempio piuttosto calzante di splendore si trova ancora fra le rime dell'*Hesperis*, dove l'e-

roe del poema, Sigismondo, abbigliato con una veste purpurea, fa la sua comparsa spettacolare dall'alto di un tumulo<sup>54</sup>:

Surgit, et exiles tunicas indutus, amictu  
Purpureo, chlamydemque super circumdatus auro,  
Peronesque pedi jungit, simul accipit ensem  
Fulmineum, et gemmis insignem, auroque superbo,  
Caelatum et signis, olli quem fecerat ipse  
Mulciber, et fulvis stridentem merserat undis.

Per una curiosa ironia della sorte, Sigismondo, nonostante la sua ricerca di legittimazione tramite le arti, le lettere e l'architettura, sarebbe rientrato di diritto nel novero dei 'signori dipinti' di Romagna. Espressione dantesca e feroce con la quale – dopo la morte di Sigismondo – Ferrante d'Aragona giudica, decretandone l'inappellabile fallimento politico, una forma di signoria priva di fondamento giuridico<sup>55</sup>. Espressione che per noi suona, singolarmente, come un'altra conferma dell'analogia fra il signore di Rimini e il Tempio da lui voluto.

<sup>39</sup> BULGARELLI, *Alberti a Mantova*... cit., pp. 18-21.

<sup>40</sup> VALTURIO, *De re militari*... cit., XII, p. 282.

<sup>41</sup> DIO. CASS., 53. 27. 2.

<sup>42</sup> BULGARELLI, *L'architettura*... cit., pp. 110-111.

<sup>43</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*... cit., 13. 357-358, p. 288.

<sup>44</sup> RICCI, *Il Tempio Malatestiano*... cit., p. 361, nota 6; F. CANALI, C. MUSCOLINO, *L'aula: spazialità albertiana e apparati celebrativi*, in *Il Tempio della meraviglia*... cit., pp. 246-247.

<sup>45</sup> C. BRANDI, *Il Tempio Malatestiano*, Torino 1956, p. 29.

<sup>46</sup> A.M. IANNUCCI, *L'ultimo restauro del Tempio Malatestiano*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*... cit., pp. 306-310.

<sup>47</sup> M. REINHOLD, *The History of Purple as Status Symbol in Antiquity*, Brussels 1970, pp. 37-47.

<sup>48</sup> VALTURIO, *De re militari*... cit., X, p. 208.

<sup>49</sup> P.G. PASINI, *I Malatesti e l'arte*, Milano 1983, pp. 130-140; Id., *Araldica malatestiana*, in *Malatesta Novello Magnifico signore. Arte e cultura di un principe del Rinascimento*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 14 dicembre 2002-30 marzo 2003), a cura di P. G. Pasini, San Giorgio di Piano 2002, pp. 78-79.

<sup>50</sup> Sul guardaroba di Sigismondo, E. TOST BRANDI, *Abbigliamento e società a Rimini nel XV secolo*, Rimini 2000, pp. 76-79 e *passim*; EAD., *Un esempio di magnificenza signorile. Il guardaroba di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sisonondo, 3 marzo-15 giugno 2001), a cura di A. Donati, Milano 2001, pp. 68-69.

<sup>51</sup> SERV., *Ad Verg. G.*, 3. 82; VALTURIO, *De re militari*... cit., VI, p. 106.

<sup>52</sup> T. MCCALL, *Brilliant Bodies: Material Culture and the Adornment of Men in North Italy's Quattrocento Courts*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", 2013, 1-2, pp. 445-490.

<sup>53</sup> G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1999, pp. 222-243; G. GUERZONI, *Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyle*, in *Economic Engagements with Art*, edited by N. De Marchi, C.D.W. Goodwin, Durham-London 1999, pp. 332-378. E. WELCH, *Public Magnificence and Private Display: Giovanni Pontano's "De splendore" (1498) and the Domestic Arts*, "Journal of Design History", 2002, 4, pp. 211-221.

<sup>54</sup> BASINIO DA PARMA, *Hesperis*... cit., 1. 81-86, p. 4.

<sup>55</sup> Il riferimento è alla 'gente dipinta' in *Inferno*, XXIII, 58. N. COVINI, "Come signori dipinti". *Le signorie di Romagna nel contesto diplomatico e nei rapporti con la società locale (seconda metà del Quattrocento)*, in *Caterina Sforza una donna del Cinquecento. Storia e arte tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Imola, Chiostrri di San Domenico, 5 febbraio-21 maggio 2000), Imola 2000, pp. 49-50; FOLIN, *Sigismondo Pandolfo Malatesta*... cit., p. 20.