

# OPVS INCERTVM

RIVISTA DI  
STORIA DELL'ARCHITETTURA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI FIRENZE

**BIANCO**  
FORME E VISIONI DI ARCHITETTURE SENZA COLORI

2016



FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS









# OPVS INCERTVM

RIVISTA DI  
STORIA DELL'ARCHITETTURA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI FIRENZE

2016



## OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura  
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città  
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale  
Registrazione al Tribunale di Firenze  
n. 5426 del 28.05.2005  
ISSN 2239-5660 (print) ISSN 2035-9217 (online)

### *Direttore responsabile*

**Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze

### *Direttore scientifico*

**Gianluca Belli** | Università degli Studi di Firenze

### *Consiglio scientifico*

**Amedeo Belluzzi** | Università degli Studi di Firenze

**Mario Bevilacqua** | Università degli Studi di Firenze

**Joseph Connors** | Harvard University

**Francesco Paolo Di Teodoro** | Politecnico di Torino

**Roberto Gargiani** | Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

**Alessandro Nova** | Kusthistorisches Institut in Florenz

**Riccardo Pacciani** | Università degli Studi di Firenze

**Susanna Pasquali** | Università di Roma "La Sapienza"

**Brenda Preyer** | The University of Texas at Austin

**Alessandro Rinaldi** | Università degli Studi di Firenze

### *Redazione*

Daniela Smalzi

### *Coordinatore editoriale e progetto grafico*

Susanna Cerri

### *Caratteri albertiani della testata*

Chiara Vignudini

### *Logo "Opus"*

Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2016

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

Nuova Serie, anno II | 2016

**Bianco.**

**Forme e visioni di architetture senza colori**

a cura di GRAZIA MARIA FACHECHI

### *In copertina*

Richard Meier, chiesa di Dio Padre Misericordioso, Roma 2003.

### *Referenze fotografiche*

C. Albarello: p. 115.

E. Arborio Mella: p. 27.

Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte: p. 90.

Centro Internazionale di Storia dell'Architettura "Andrea Palladio",  
Vicenza: pp. 75, 79, 80, 81.

M. Di Marco: p. 86.

C. Marconi: p. 85, 92.

I. Mari: pp. 95, 97.

O. Muratore: pp. 100, 101, 102, 103.

A. Musacchio: p. 78.

D. Paternò: pp. 76, 77.

© Scala: pp. 59, 61.

D. Smalzi: pp. 7, 8, 9, 35, 37, 40, 43.

S. Sturm: pp. 87, 91.

M. Zammerini: pp. 119, 122, 123, 124, 125, 126.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casale\\_Monferrato-duomo-facciata4.jp](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casale_Monferrato-duomo-facciata4.jp): p. 27.

<http://gliscritti.it>: p. 89.

[www.foliamagazine.it](http://www.foliamagazine.it): p. 20.

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari esterni al comitato scientifico, con il sistema del 'doppio cieco'.



L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA  
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 14 50121 Firenze



Con il sostegno del DISTUM | Dipartimento di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo



Con la collaborazione del CURAM  
Centro Universitario per la Ricerca Avanzata  
nella Metodologia storico-artistica

## SOMMARIO

- 6 | **Questioni di facciata? Il colore dello spazio, lo spazio del colore e la bellezza del bianco**  
Grazia Maria Fachechi
- 10 | **Appunti per una semiotica storica del bianco in architettura**  
Giovanna Perini Folesani
- 18 | **Senso del colore e assenza di colori nell'architettura sacra medievale e nelle sue 'rivisitazioni' in Italia: qualche considerazione sulla *facies* esterna**  
Grazia Maria Fachechi
- 34 | **Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento**  
Mario Bevilacqua
- 48 | **Bianco e colori. Sigismondo Malatesta, Alberti, e l'architettura del Tempio Malatestiano**  
Massimo Bulgarelli
- 58 | **"Il bellissimo bianco" della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea**  
Elia Carrara, Emanuela Ferretti
- 74 | **Palladio a colori, Palladio in bianco e nero: il mito del bianco nell'architettura palladiana**  
Damiana Lucia Paternò
- 82 | **Bianco come mimesi, allusione, fusione. Bernini, Borromini... Mies van der Rohe**  
Saverio Sturm
- 94 | **L'uso del 'bianco' nel restauro architettonico a Roma nel XIX secolo**  
Oliva Muratore
- 104 | **Costruzioni letterarie e valori cromatici nel *Danteum* di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni**  
Carlo Albarello
- 116 | **Le radici del bianco nell'opera di Richard Meier**  
Massimo Zammerini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L’intento era dichiaratamente quello di creare

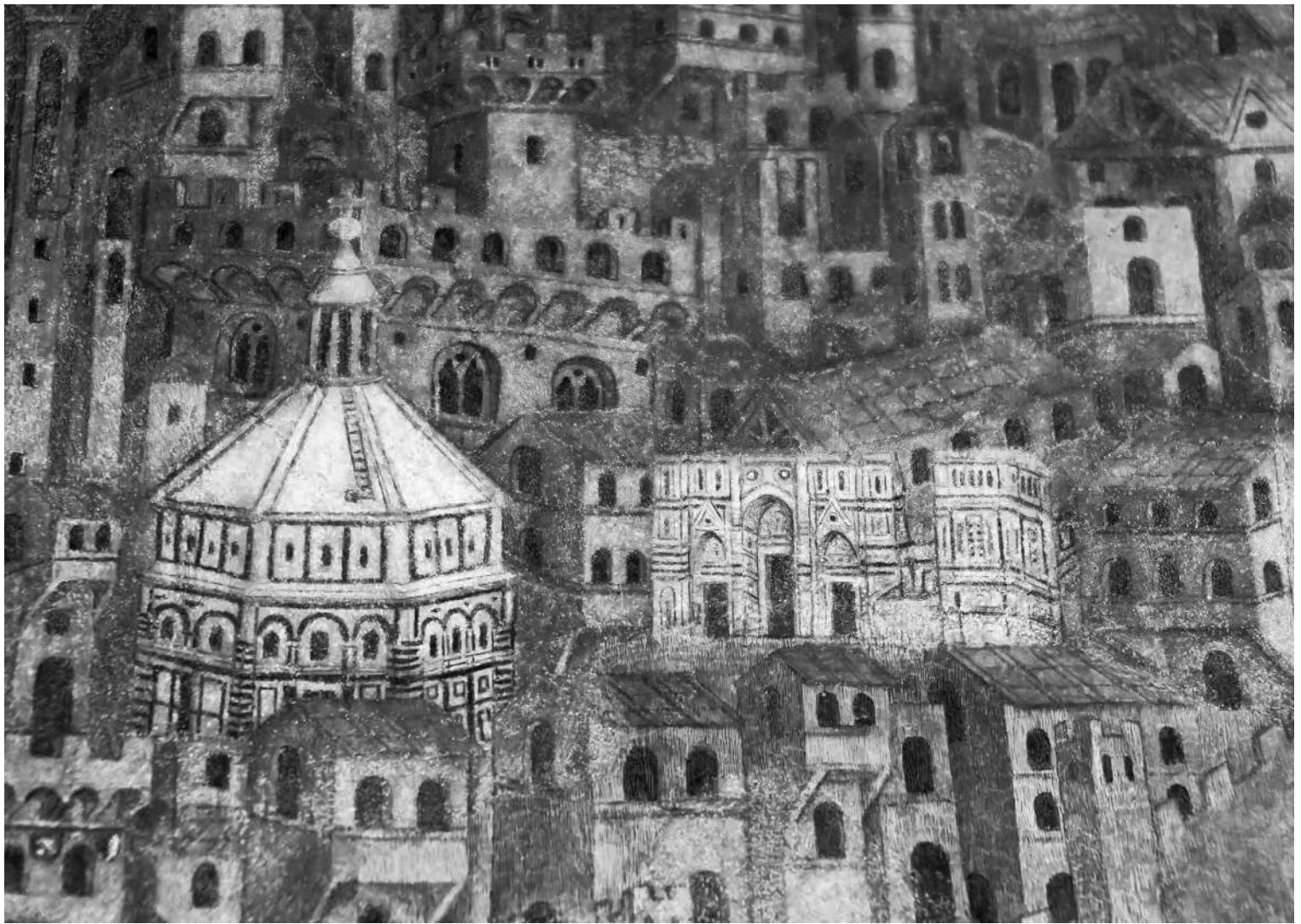


una sorta di ‘gipsoteca rovesciata’, ovvero uno spazio dove non è l’architettura a sostenere i calchi delle opere ma sono le opere vere ad essere sostenute dai calchi dell’architettura; il visitatore può così ristabilire un rapporto visivo originario con le sculture e dare quindi una lettura d’insieme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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

pagina 7

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

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

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





## APPUNTI PER UNA SEMIOTICA STORICA DEL BIANCO IN ARCHITETTURA

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

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

in ogni parte del mondo, ma specie in Italia e nelle Gallie, si ricostruissero le basiliche. [...] ogni popolazione cristiana gareggiava con l'altra per averne una più bella. Era infatti come se il mondo stesso, risvegliandosi dopo aver depresso la sua antica età, qua e là rivestisse la *bianca* veste delle nuove chiese<sup>1</sup>.

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

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

[A]dunque al tempo di Costantino imperatore e di Silvestro papa sormontò su la fede christiana. Ebbe la ydolatria grandissima persecutione, in modo tale tutte le statue e le picture furon disfatte e lacerate [...] E poi [per] levare via ogni anticho costume di ydolatria, costituirono i templi tutti essere *bianchi*. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pictura. [...] Finita che fu l'arte, stettero e templi *bianchi* circa d'anni 600<sup>2</sup>

cioè fino al momento in cui i pittori bizantini non ripresero a decorarli. Poco importa che Ghiberti fonda e confonda, anche cronologicamente, l'iconoclastia anti-pagana dei primi secoli (quella cioè, che in un crescendo, parte da Giustino di Nablus e Clemente Alessandrino, per arrivare, tramite Origene, a Tertulliano)<sup>3</sup> con quella delle dispute teologiche bizantine dell'VIII secolo: il bianco, per lo scultore Ghiberti – a differenza di quanto vale per il coevo e concittadino Alberti che scrive di pittura<sup>4</sup> (o, più tardi, per Leonardo e per tanta ottica medievale e moderna) – non è strumento di definizione chiaroscurale di forme e di gradazione della luminosità dei colori, luogo di equipotenzialità cromatica, bensì, al contrario, pura assenza di colore, anzi di colori, ovvero di pittura, di arte: il bianco è il colore della negazione artistica, e quindi della barbarie culturale, della morte dell'arte nell'anonima età di mezzo, tra il mondo classico e quello moderno che, deliberatamente ignorando i secoli bui intermedi, lo recupera e lo rinnova. È dunque, in un certo senso, il colore del lutto – proprio come in Cina, come in Giappone, o, come avreb-

be detto un secolo più tardi, nel Cinquecento, il calvinista mantovano Morato<sup>5</sup>, in Roma antica e nella coeva corte di Francia – nonché l'unico colore visibile nel buio notturno, sì, ma anche metafisico, la notte se non della ragione *tout court*, almeno dell'Umanesimo, dell'applicazione cioè del *logos* laico, cancellato da una fede non solo superstiziosa, ma storicamente bugiarda, come aveva dimostrato appena qualche anno prima il concittadino Lorenzo Valla a proposito della donazione costantiniana, non per caso indirettamente evocata nell'*incipit* del commentario ghibertiano proprio dall'accoppiamento fatidico dei nomi di Costantino imperatore e Silvestro papa<sup>6</sup>. Come già nel *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi Areopagita<sup>7</sup>, così caro a Sigeri di St. Denis, bianco e nero, buio e luce vengono quasi a coincidere, come il bene e il male, anche se volutamente manca, in Ghiberti, un senso teologico del simbolo, convertito semmai in significato morale, nella sopravvivenza logica della *coincidentia oppositorum* neoplatonica. I bianchi templi (bianchi all'interno, più che all'esterno) evocano quindi anche i sepolcri imbiancati di palolina condanna, il luogo del fariseismo e dell'ipocrisia – proprio i vizi che Sigeri, convinto assertore dello sfarzo materico e cromatico in nome della mistica anagogica (non meno che della convenienza politica nel suo ruolo di consulente regale) indirettamente imputava a Bernardo di Chiaravalle, il cui *monasterium vetus* a Clairvaux, vero specchio del suo creatore, apparirà, al cistercense secentesco e tedesco Dom Meglin-





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

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

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

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

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

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

<sup>7</sup> Vedi DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere: Gerarchia celeste, Gerarchia ecclesiastica, Nomi divini, Teologia mistica, Lettere*, a cura di P. Scazzoso, P. Bellini, Milano 1999<sup>4</sup>, pp. 77-135.

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

<sup>9</sup> LEVI, *Il discorso...* cit., p. 78.

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

<sup>11</sup> "St. Bernard disapproved of art not because he did not feel its charms, but because he felt them too keenly not to consider them dangerous": *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, edited by E. Panofsky, Princeton 1979<sup>2</sup>, p. 26.

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

<sup>13</sup> Per la ricostruzione dopo l'incendio di Londra, vedi J. SUMMERSON, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Harmondsworth 1983<sup>7</sup>, pp. 205-240 e 301-312.

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

<sup>15</sup> Ivi, p. 104.

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

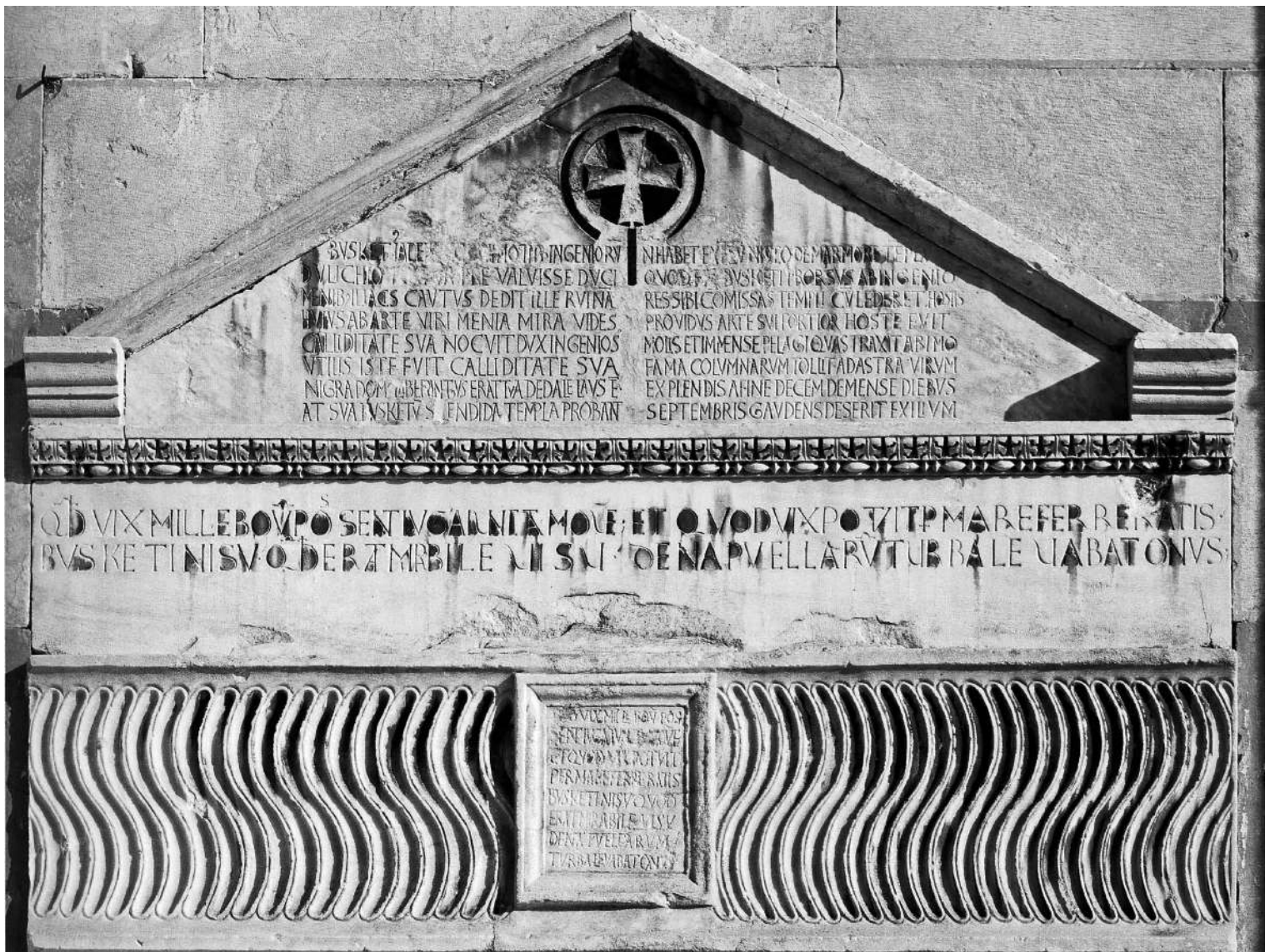
ger<sup>8</sup>, bianco e spoglio, perfino più severamente ascetico di quello *novum* assunto a modello universale per consimili edifici cistercensi. (Ma già nel VI secolo, sempre in Francia, ad Arles, il vescovo Cesario aveva imposto ai monasteri femminili della sua diocesi l'esclusione di *vela cernita*, tavole dipinte, stoffe decorative o pitture ad affresco nelle celle)<sup>9</sup>.

E del resto, nell'*Apologia* al confratello Guglielmo abate di St. Thierry, Bernardo stesso non prefigura forse, criticando le decorazioni romaniche, temi cari, in seguito, all'iconoclastia protestante, e specialmente calvinista? Quando critica i mosaici pavimentali decorati con iconografie sacre, destinate ad essere calpestate, insudiciate dalla polvere e imbrattate da sputi con inconsapevole quanto diuturna blasfemia dei fedeli, non inserisce, nella catena mirata di incalzanti e sferzanti domande retoriche piene di rampogne, anche questa: "E se non si vogliono risparmiare queste sacre immagini, perché non si risparmiano almeno i *bei colori*?"<sup>10</sup> – segno che per il colore Bernardo possedeva, nonostante tutto, una forte sensibilità repressa e ai colori riconosceva comunque un valore estetico, socialmente condiviso, onde il bianco dei suoi edifici valeva come consapevole mortificazione nella negazione<sup>11</sup>. Nel duomo di Pisa l'iscrizione sulla facciata (XI secolo) esalta l'architetto in nome del colore (bianco come la neve) della chiesa da lui edificata (*Non habet exemplum niveo de marmore templum / quod f[ic]it*) *Busketi prorsus ab ingenio*<sup>12</sup> (figg. 1-3): qui il candore materico rimanda solo molto indirettamente, tramite la neve, ad un possibile valore morale, oltre che visivo. Anche il fiorire dell'edilizia ecclesiastica (anglicana) nella City londinese dopo il grande incendio del 1666 non conosce quasi altro colore che il bianco del marmo (con un senso più vicino, mi pare, a quello dell'araba fenice che risorge splendente dalle sue stesse rovine bruciacchiate e annerite, che a Raoul Glaber)<sup>13</sup>. Non a caso l'archi-

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

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





autorità insulari di Thomas More, martire cattolico, e di Henry Wotton, architetto dilettante)<sup>17</sup>. La discussione sul colore, tuttavia, in Inghilterra non solo non è preminente, ma risulta affatto sporadica, marginale e tangenziale, anche se la tempestiva traduzione del trattato di Andrea Pozzo sulla *Prospettiva dei pittori ed architetti* nel 1707, quattordici anni dopo l'edizione italiana, a me sembra una necessaria premessa all'imminente decorazione a chiaroscuro della cupola di St. Paul da parte di Sir James Thornhill (1716)<sup>18</sup>: tuttavia tale traduzione viene letta per solito – non so quanto a ragione – come uno stimolo all'affermazione, anche in Inghilterra, del disegno architettonico come disegno tecnico, fondato su un tipo di costruzione prospettica<sup>19</sup>. Risalendo al primo trattato architettonico moderno, quello di Leon Battista Alberti – la cui prima edizione a stampa è un incunabolo del 1485, ma la cui stesura risulta coeva ai *Commentari* ghibertiani, mentre la traduzione inglese risale al 1726<sup>20</sup> – si ritorna al problema del colore in due maniere: innanzi tutto proprio in relazio-

ne ai modelli progettuali, ove, distinto il caso del disegno in prospettiva pittorica da quello diremmo oggi assonometrico specifico dell'architetto, si esaltano di quest'ultimo gli aspetti tecnici, i segni “nudi e schietti, sì da mettere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione”, senza ricorrere ai lenocini formali dei pittori o perfino al chiaroscuro<sup>21</sup>. Si raccomanda poi di eseguirne un modello stereometrico, per valutare meglio l'insieme e inoltre, con un'evidente ripresa della contrapposizione già boccaccesca tra “occhio degli ignoranti” e “intelletto dei savi” che anticipa tutta la *querelle* rinascimental-barocca tra disegno fiorentino e colore veneziano, si specifica:

Aggiungo qui una considerazione che mi sembra molto a proposito: l'esibire modelli colorati o resi attraenti da pitture indica che l'architetto non intende già rappresentare semplicemente il suo progetto, bensì per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia<sup>22</sup>.

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

<sup>18</sup> Per la decorazione della cupola, vedi E. WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530-1790*, Harmondsworth 1978<sup>4</sup>, p. 132 e J. HOOG, *The Baroque Age in England*, London 1976, p. 187.

<sup>19</sup> VAN ECK, *British Architectural Theory...* cit., pp. 55, 97-98.

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

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

<sup>22</sup> Ivi, I, p. 98.





<sup>23</sup> Ivi, I, p. 136.

<sup>24</sup> Ivi, II, p. 470.

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

<sup>26</sup> Ivi, II, p. 498.

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

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

Anche conferisce ornamento la preziosità e la squisitezza del materiale, come il marmo con cui sappiamo che Nerone costruì il santuario della Fortuna nella Domus Aurea, di qualità pura, candida, trasparente al punto che, quando eran chiuse tutte le porte, pareva che vi fosse della luce all'interno del tempio<sup>24</sup>.

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

stucchi, a pitture, a tarsie, a mosaico, vetroso o misto dei tipi precedenti<sup>25</sup>.

Posto che "per qualsiasi tipo di rivestimento occorre l'applicazione di almeno tre strati di intonaco", l'ultimo strato (la cui funzione è "dispiegare le attrattive delle decorazioni, dei colori e delle linee") "dovrà essere di una lucentezza marmorea: per esso invece di sabbia si impiegherà una pietra bianchissima in polvere e basterà in tal caso uno spessore di mezzo pollice, poiché uno strato più profondo asciuga con difficoltà"<sup>26</sup>. Le preoccupazioni eminentemente e minutamente tecniche, esecutive, banaisiche, non lasciano spazio per divagazioni interpretative di tipo simbolico del colore e passeranno così nei *Vocabolari* ottocenteschi di architettura, come quello, rimasto a lungo manoscritto, del senese Agostino Fantastici<sup>27</sup>: ma ciononostante

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

Quanto a me, mi pare evidente che i sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita. Né è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allettamenti e le lusinghe dei sensi. [...] Perciò il tipo più conveniente di rivestimento interno, in ambiente coperto, sarà di marmo o di vetro, a lastre o a tarsie. Per l'esterno sarà preferibile l'uso degli antichi di fare il rivestimento con calcina, adorno di rilievi. [...] All'interno del tempio, piuttosto che affreschi sulle pareti, sono preferibili pitture su tavola, a mio parere; anzi, mi piacerebbero, ancor più di queste, dei rilievi<sup>28</sup>:

e il pensiero non può che correre al Tempio Malatestiano di Rimini, da lui progettato, pressoché coevo al compimento della stesura del *De re aedificatoria*, ricoperto all'esterno di bianco marmo (pur rotto da qualche decorazione geometrica in marmi colorati preziosi) e adorno all'interno dei rilievi del suo conterraneo Agostino di Duccio, parzialmente policromi<sup>29</sup>.

Ma passando dal primo trattatista moderno d'architettura a quello, sempre italiano, di più larga, immediata e duratura fortuna europea (il bolognese Sebastiano Serlio), non c'è dubbio che la trattazione più ampia della decorazione degli esterni è nel cap. XI del libro IV dei suoi *Sette libri d'architettura* del 1584<sup>30</sup>: discussi gli ornamenti dei vari ordini in relazione all'esterno (con particolare riferimento a colonne, porte e finestre, oltre che alla finitura rustica a bugnato), "per non lasciare alcuna sorte d'ornamenti" passa a discutere, subito prima dei *pattern* decorati-

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

Ma se con giudizio saldo si vorrà ornare coi pennelli una facciata, si potrà finger di marmo o d'altra pietra, sculpando in essa ciò che si vorrà: di bronzo ancora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo et ancora qualche historietta finta pur di bronzo, perché così facendo manterrà l'opera soda et degna di lode appresso di tutti quelli che conoscono il vero dal falso<sup>31</sup>.

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

Ma se dentro gli edifici si vorrà ornare con la pittura di diversi colori, si potranno con buon giudizio mosso dalla ragione, et nelle mura di loggie intorno a giardini et ai cortili fingere alcune aperture, et in quelle far paesi da presso e di lontano, aere, casamenti, figure, animali et ciò che si vuole, tutte cose colorite: perché così si finge il vero che guardando fuori degli edifici, si possono vedere tutte le sopradette cose. Et similmente avendosi con pittura ad ornare sale, camere o altre stanze terrene, è conceduto al pittore ne i muri con alcuni ordini di architetture fingere aperture di aere et di paesi, secondo le altezze però di tali aperture<sup>32</sup>.

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

<sup>28</sup> ALBERTI, *L'architettura...* cit., II, p. 608.

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

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

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

Le valenze pratiche e simboliche del bianco enunciate sin qui non sono uno spicilegio di forzature peregrinamente erudite, giustapposte *ex post*, sull'onda di qualche sollecitazione alla moda, derivata da un Pastoureau (che, come sovente accade ai francesi, è stato in realtà abilissimo a divulgare il dimenticato, e però già noto)<sup>33</sup>: se già Wren paragonava la colorita Versailles ad una livrea (gentilizia, non ornitologica), ecco che in un prezioso manuale di araldica che costituiva uno dei vanti della Biblioteca Cicognara<sup>34</sup>, redatto nel Quattrocento da Sicillo, araldo del Re Alfonso d'Aragona e pubblicato a stampa per la prima volta nel 1565 (ma ristampato ancora più volte nel Seicento), l'autore scriveva tra l'altro:

Bianchezza è un colore generato da una luce chiara [...]. Il color bianco disunisse [sic] molto la luce de gli occhi, e debilita e corrompe la vista [...]. Quando si vogliono depingere le mura delle case prima si fanno bianche, per potervi poi stendere gli altri colori, per essere il bianco fondamento da tutti gli altri, molti de i quali han gran convenientia con esso lui, come il pallido, il perso, l'azzurro di poco colore, e il taneto, il berettino et molti altri. Il bianco nel principio et bello et giocondo, e simiglia ne i metalli all'argento, nelle gioie alla perla, al cristallo, alla gemma, al diamante – tutte pietre di precio –, et al vetro ancora, simiglia ancora alla luna, alle stelle, alle nubi, alle piogge, all'acque, alla gragniola, alla neve e a molte altre cose naturali. Significa poi il bianco l'huomo giusto e di buona conscientia<sup>35</sup>.

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

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

Bianco è l'animaletto  
Che con mille suoi scherzi e mille giri  
Dolce vi va lambendo il seno e il petto;  
Son bianchi i pensier miei  
Che con mille sospiri  
Giran scherzando intorno ai vostri rai,  
Ma non lambiscono mai;  
Lambire ov'ei lambisce anch'io vorrei,  
Se ben poi fosse il seno  
Dolce mele a la lingua, al cor veneno<sup>37</sup>.

Se questi versi sembrano prefigurare, più che la poesia sinestetica di Rimbaud, i virtuosismi pittorici di Oudry, il dato oggettivo che, nei muri, l'imbiancatura servisse, come già ricordavano Alberti e Sicillo, solo di base alla loro coloritura definitiva era fatto ancora ben presente, a Bologna, nel Settecento, a chi, come Marcello Oretti, lamentava (nell'ambito degli abusi artistici perpetrati ai suoi tempi) la sistematica imbiancatura e cancellazione di antiche facciate dipinte (come quella di palazzo Torfanini, peraltro già rimaneggiata da Torregiani) e di antiche immagini sacre nei muri delle strade<sup>38</sup>. Perfino Giovanni Ludovico Bianconi, grande ammiratore (a dispetto di Serlio e delle propensioni neoclassiche proprie e familiari) delle facciate dipinte ancora in uso in Germania, osservava ironicamente, rivolgendosi a Filippo Hercolani:

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



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

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

il coerente contesto cromatico-visivo del percorso urbano.

Quest'opera di definitivo snaturamento ed omologazione al peggio di Bologna è testé culminata, oltre che in una dimenticabile mostra derivativa priva di qualsivoglia vero progetto culturale<sup>41</sup>, anche nella famigerata creazione del Museo della Città, un'imbarazzante *disneyland* semideserta affidata a costosi architetti e intellettuali-divulgatori milanesi letteralmente incoscienti e, per loro stessa dichiarazione, disinformati sulla storia di Bologna. Conclusione: negli interventi di restauro edilizio e di recupero di contenitori nobili, guai a dare carta bianca a forestieri consapevoli solo della propria, diversa tradizione edilizia e al massimo di qualche pregiudizio politico, perché nei committenti o supervisori non sempre i pensieri sono bianchi, spesso son tinti, e l'unico colore assente, a cose fatte, è il rosso della vergogna.

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

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

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

# 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 peinture<sup>1</sup>.

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 Oubrière<sup>2</sup>, che può evocare l'idea di uno spazio sacro medioevale<sup>3</sup>; 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 cave<sup>4</sup>, 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 bianche<sup>5</sup>. 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, costituirono i templi tutti essere bianchi”<sup>6</sup>, 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”<sup>7</sup>. 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 battesimo<sup>8</sup>, 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 epigrafe<sup>9</sup>; 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-

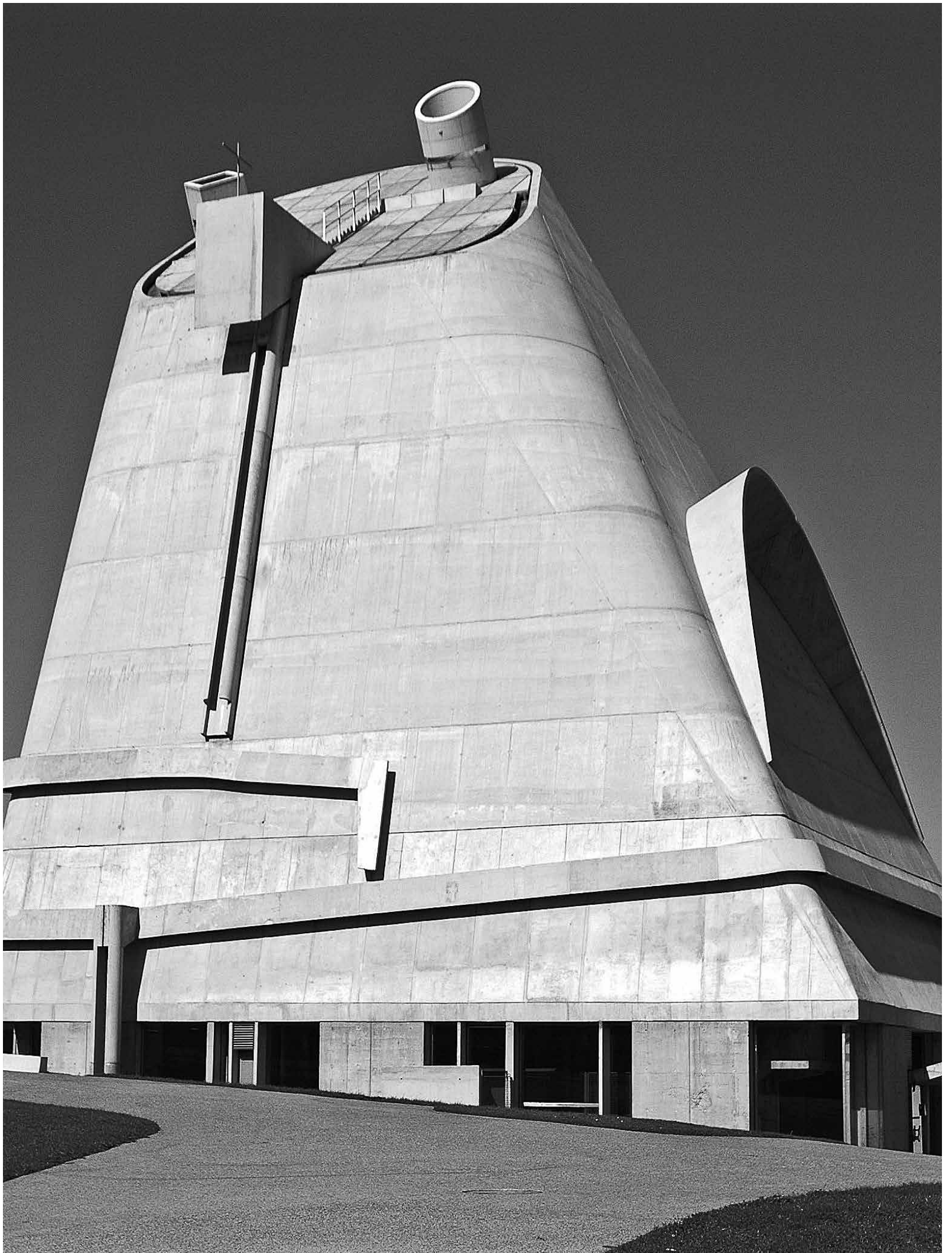
sier davvero credesse che nel Medioevo le cattedrali fossero bianche, dal momento che s'intrattiene sul Saint-Front di Périgueux, dimostrando di apprezzarne la composita varietà strutturale e decorativa<sup>10</sup>. Sembra al contrario che avesse afferrato le valenze decorative e cromatiche delle autentiche 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 edifici<sup>11</sup>.

## **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.



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

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> *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.

<sup>5</sup> A. PERONI, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, Pavia 1979.

<sup>6</sup> 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".

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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".

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

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

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

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

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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 *7<sup>th</sup> Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, atti del convegno (Firenze, Uffizi, 4-6 novembre 2015), in corso di preparazione.

<sup>17</sup> 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 Bamberg da tutto ciò che si pensava non pertinente alle forme medievali originali, compresa la policromia di alcune opere, come la famosa scultura duecentesca del Cavaliere<sup>12</sup>, in Francia si scoprivano le tracce dell'originaria policromia di molte architetture. Protagonisti di questa scoperta<sup>13</sup> 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 monumenti<sup>14</sup>, ed Eugène Viollet-le-Duc, padre del restauro in stile con cui il colore fu riportato sui monumenti<sup>15</sup>. 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 antiche<sup>16</sup>.

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 tempo<sup>17</sup>.

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*"<sup>18</sup> (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 Amiens<sup>19</sup>).

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 originario<sup>20</sup>. 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 struttura<sup>21</sup> 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 statuarie 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 figure<sup>22</sup>, 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. Togliere 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 Limburg<sup>23</sup>, 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"<sup>24</sup>. 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)<sup>25</sup>. Usa colori anche Benedetto Antelami nelle lunette dei tre portali del Battistero di Parma<sup>26</sup>, 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 Vercelli<sup>27</sup>, nella lunetta del portale maggiore di San Martino a Pisa<sup>28</sup>, 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)<sup>29</sup>, 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. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009, pp. 47-69 (in part. nota 35).

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

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> M.T. KLOFT, *Limburg an der Lahn: der Dom*, Regensburg 2010.

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

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.



<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 colori<sup>30</sup>. 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 colorati<sup>31</sup>.

#### 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 eterno<sup>32</sup>.

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 moderna<sup>33</sup>.

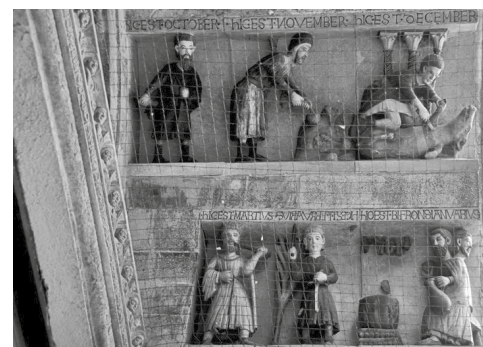
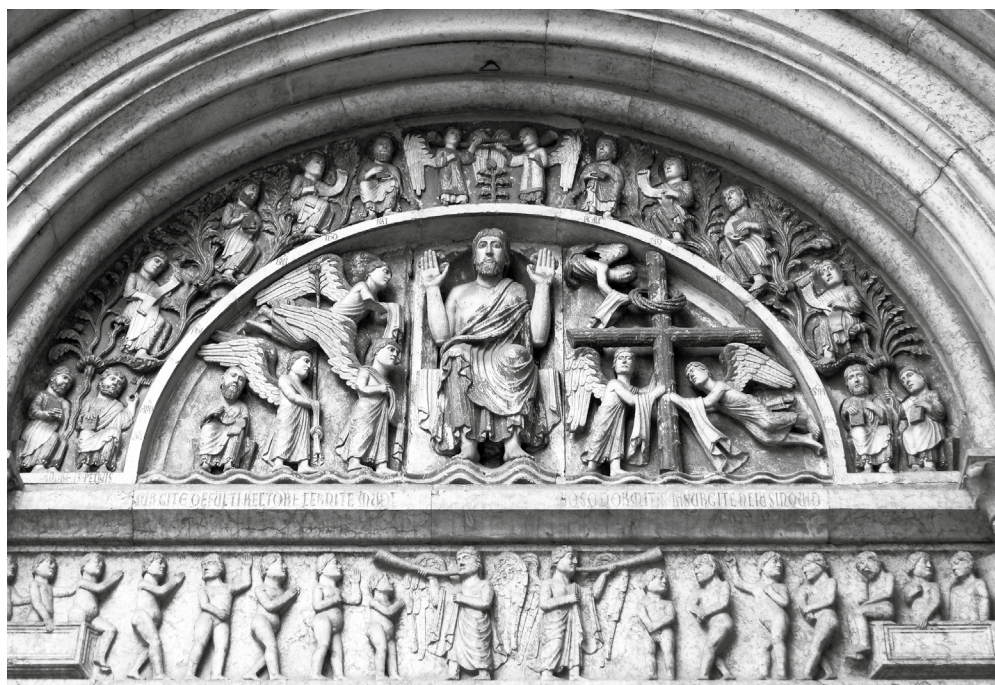
Si tratta di una sorta di *contaminatio* materica o polimatericità o polimaterialità<sup>34</sup> la cui finalità era armonizzare gli elementi architettonici, evidenziandone alcuni dettagli, o semplicemente decorare la superficie. La casistica è veramente ampia ma manca una letteratura specifica di am-

pio respiro, inspiegabile pensando al ruolo caratterizzante e primario che questo vistoso fenomeno ebbe per l'architettura medievale e neomedievale<sup>35</sup>.

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 laterizie<sup>36</sup> 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 facciata<sup>37</sup> 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*<sup>38</sup>, 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 cattedrale<sup>39</sup> 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 paragoni<sup>40</sup>, 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 Trecento<sup>41</sup>. 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 Firenze<sup>42</sup>, a volte con l'aggiunta di colori secondari, soprattutto il rosso, come si vede, per restare nella stessa città toscana, nel campanile di Giotto<sup>43</sup> 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 1587<sup>44</sup>, 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'insieme<sup>45</sup>.

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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> N[on] HABET EXE[m]PLU[m] NIVEO DE MARMORE TE[m]PLU[m].

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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.

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

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> 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.

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

<sup>48</sup> 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.

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

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> 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.

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

<sup>53</sup> 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*"<sup>47</sup>), sebbene questa si esprima in variegate 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 Levante<sup>48</sup>, 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)<sup>49</sup>. 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 marmi<sup>50</sup>. Spettacolare è la chiesa della Santissima Trinità di Saccargia<sup>51</sup>, 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 Corsica<sup>52</sup>, 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 polimerica e policroma<sup>53</sup>.

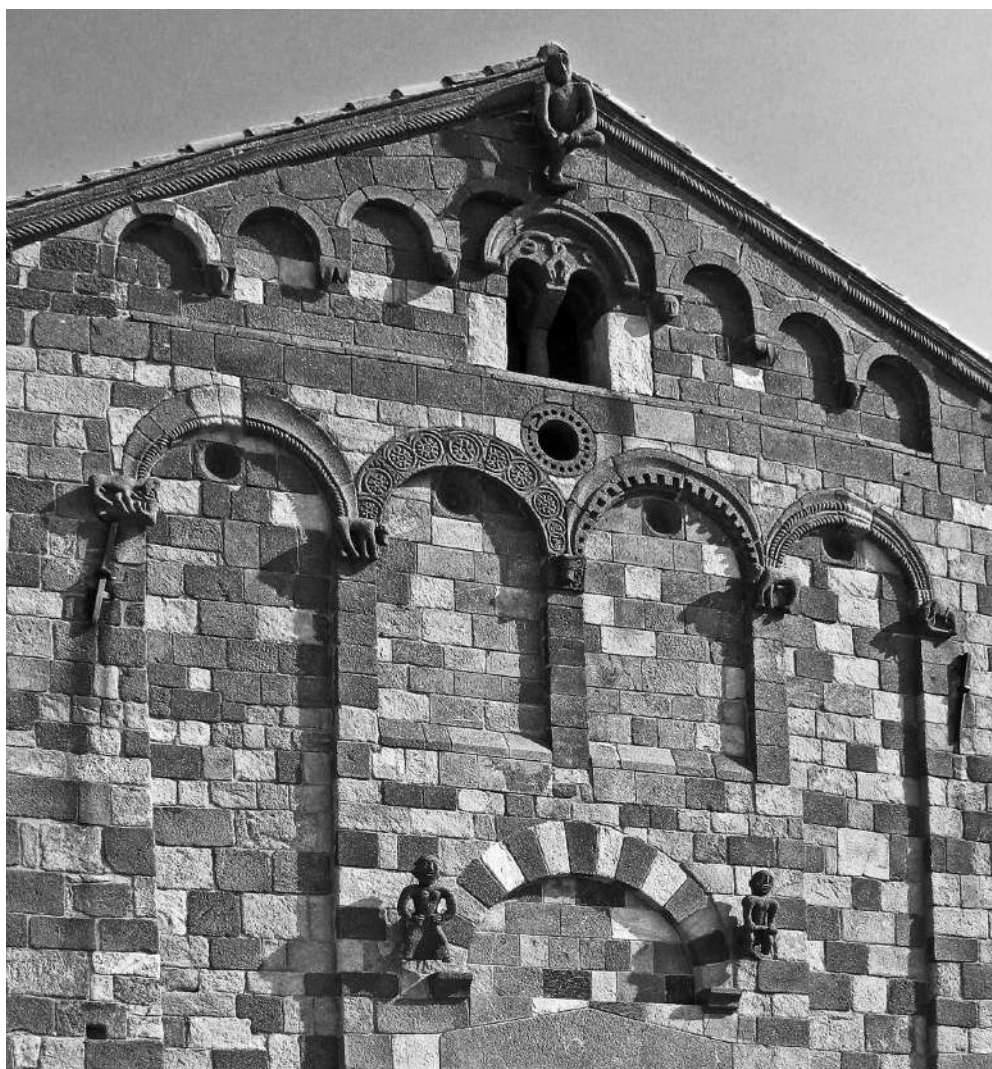
La policromia costitutiva, a differenza della poli-

Fig 8 Chiesa di San Domenico, Spoleto

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







<sup>54</sup> 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).

<sup>55</sup> 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.

romantura, 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)<sup>54</sup>: come a dire

meglio un falso Medioevo che un vero Barocco. Anche laddove si è voluto inventare il passato costruendo dal nulla edifici neomedievali colorati<sup>55</sup>, 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.



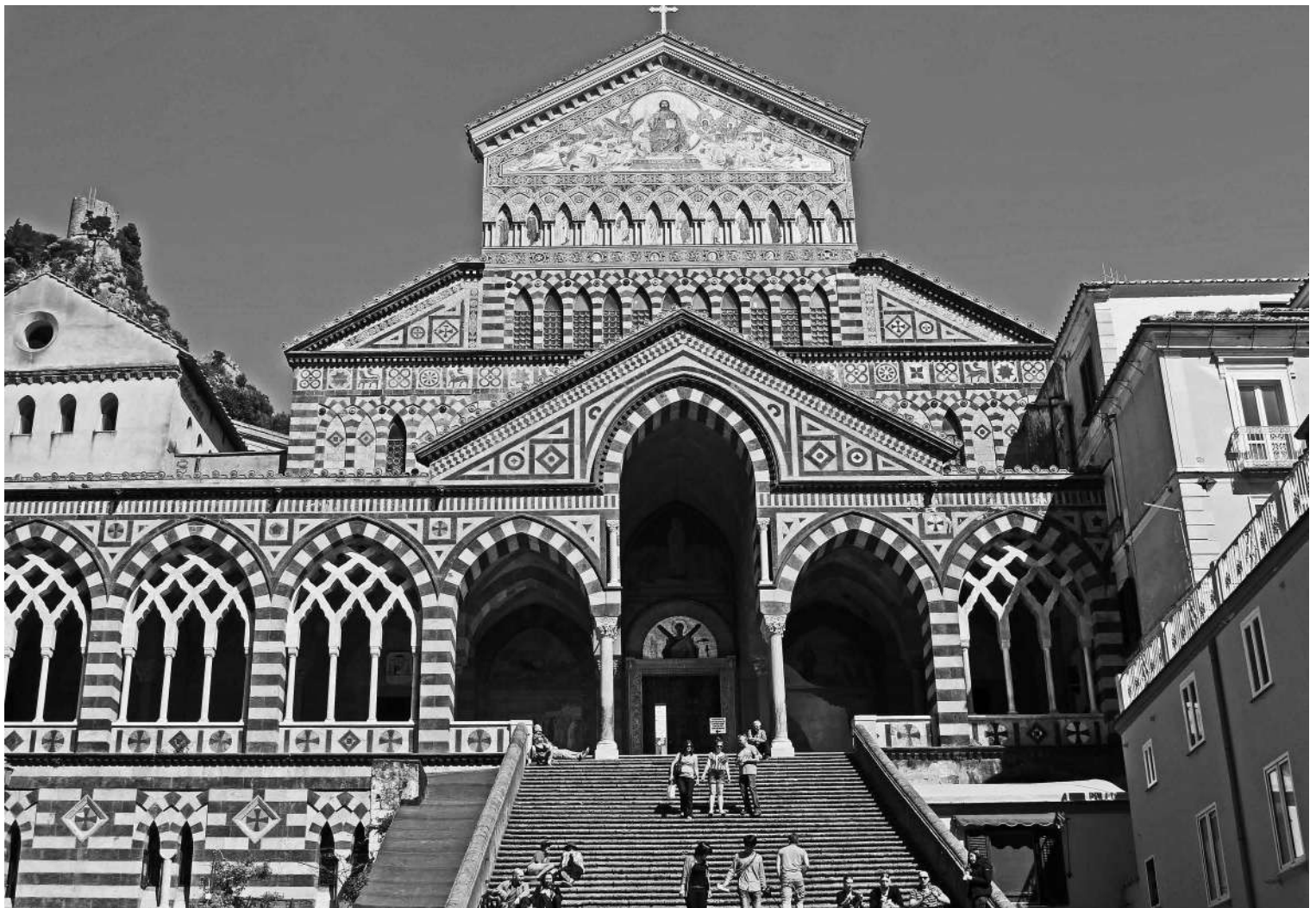








Fig. 13 Odoardo Collamarini, *Cappella funeraria della famiglia Doria-Pamphili*, Roma.

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 Bernardo<sup>56</sup>, e non la bellezza dei colori<sup>57</sup>.

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 bianco<sup>58</sup>. Ancora nel 1257 si faceva obbligo di *tabulae* dipinte *uno colore*<sup>59</sup>. Si può poi supporre che accanto alle vetrate realizzate per la prima volta a *grisaille* (*vitreae albae*, trasparenti nel senso di assenza di colore)<sup>60</sup>, 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*"<sup>61</sup>.

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 artistica<sup>62</sup> 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 cosa<sup>63</sup>. 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' bernardina<sup>64</sup>, la potatura dell'inessenziale per l'immediata percezione e il massimo potenziamento dell'essenziale<sup>65</sup>.

Non è certamente casuale allora il rifiuto delle diversità dei colori<sup>66</sup>, 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-

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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.

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

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> Prescritte dal 1134 negli *Intitula* 80 e 81 della Regola di Chiaravalle.

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

<sup>62</sup> Realizzata dai cistercensi a partire dal 1133 in Borgogna e in Europa.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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.



<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> E. SIMI VARANELLI, "Nigra solum 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.

<sup>70</sup> T. DITTELBACH, "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.

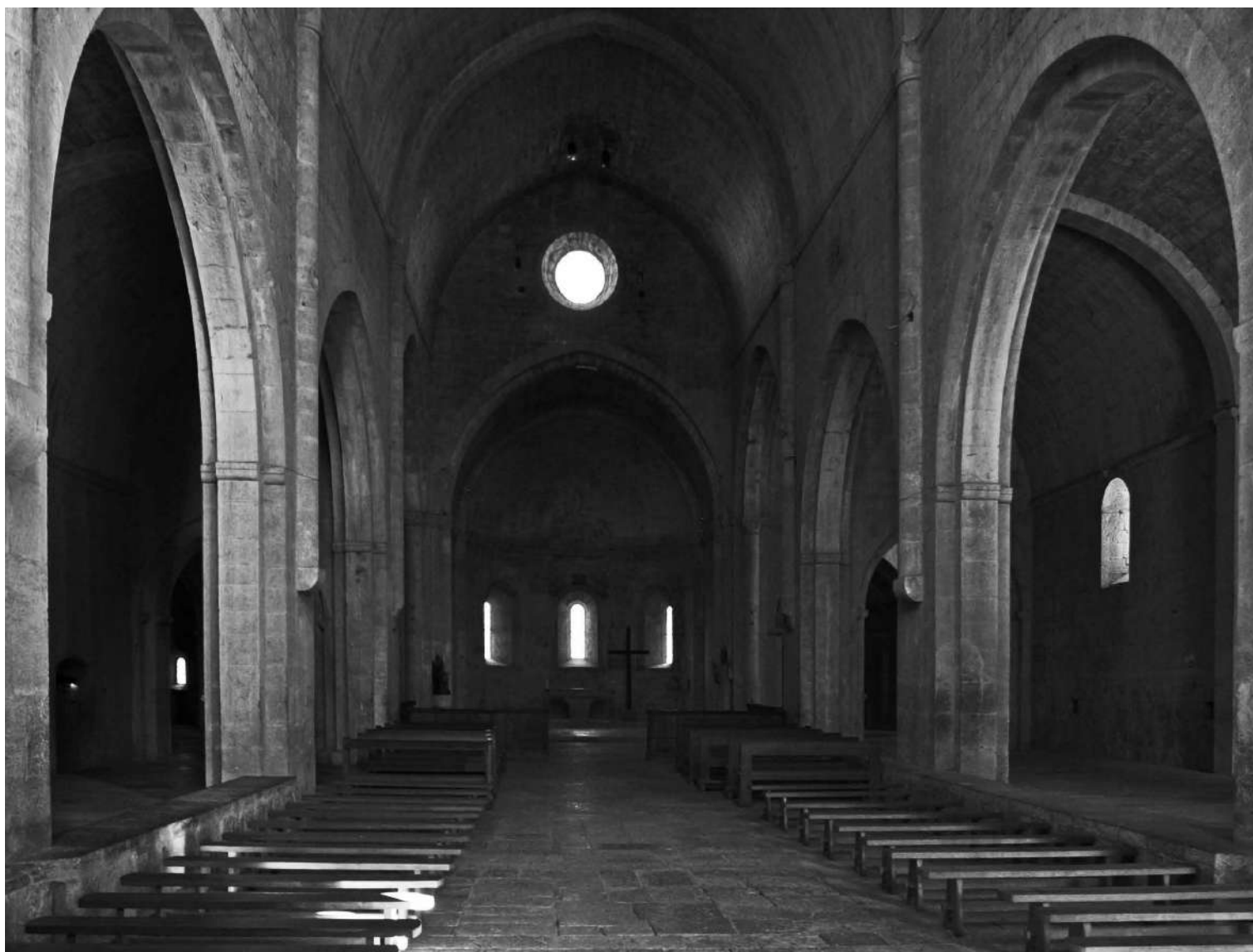
A questo proposito, diviene emblematica nella storia del pensiero medioevale la frase, forse opera di Ugo da San Vittore, *Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodam modo illuminando colorat?* Cosa c'è più bello della luce che pur non avendo in sé colori 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 cose<sup>67</sup>. 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 luce<sup>68</sup>: "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"<sup>69</sup>.

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 mendicanti<sup>70</sup>, mentre a partire dalla metà del XIII secolo nelle







<sup>71</sup> AUTENRIETH, *Architettura dipinta...* cit.

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

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

<sup>74</sup> 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 bianco<sup>71</sup>. 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"<sup>72</sup>, 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 riferimento<sup>73</sup>.

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)<sup>74</sup>.

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 Pierre<sup>75</sup>. 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"<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> 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](http://www.dibaio.com/chiesa-oggi/arredamento/design/redazionale/le_corbusier_firminy_vert_francia.aspx)).

<sup>76</sup> LE CORBUSIER, *Quando le cattedrali...* cit., p. 10.

# MURA DI LUCE, FACCIATE DI DIAMANTI. METAFORE DEL BIANCO NELL'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO

*Building with light: a utopian idea that in its incessant changing of meaning, techniques and functions, crosses the entire history of western architecture. Raising crystal walls - transparent, or made of gold, of gems and diamonds, in other words of light - is an inherently Christian metaphor, though by no means applied to sacred architecture only. High and mighty walls of shining precious stones defend the Celestial Jerusalem: pure white, as evoked in specific working techniques of stone walls, is thus a metaphor for strength, protection, salvation, that finds abundant use in civil architecture. Out of a variety of late Mediaeval examples, during the second half of the 15<sup>th</sup> century emerges the theme of the “diamond palace”: not a building typology or a specific model, as intended so far, but rather a wall's finishing work that can be found in a great variety of contexts with military, defensive meanings. In the earliest and most ambitious examples (Naples, Milan, Finalborgo, Ferrara), the residence of the soldier, miles christianus, becomes an ideal bastion of faith, built, like the walls of the Celestial Jerusalem, from gems and light.*

Catturare la luce, trasmutarla in materia, assoggettarla quindi alle regole del costruire: un'utopia che, modificandosi incessantemente nei significati, tecniche, espressioni, attraversa tutta l'architettura occidentale.

L'idea di costruire edifici di luce, quindi trasparenti, o simbolicamente luciferi come pietre o metalli preziosi, per traslato quindi bianchi, scaturisce dall'esigenza di evocare il senso trascendente, divino della luce, e si concretizza nella purezza, reale o evocata, del bianco. L'esito architettonico, in edifici sacri o del potere sacralizzato, passa necessariamente attraverso il controllo dell'operazione progettuale che diviene metafora: l'orientamento preciso della fabbrica, la sapienza nell'illuminazione naturale, la trasformazione dei materiali in luce per caratteristiche intrinseche, per tecnica di lavorazione, per forma<sup>1</sup>. La luce che si consolida, si cristallizza, si assottiglia e diviene materiale da costruzione è evocata nelle caratteristiche di trasparenza e luminosità del cristallo, dell'alabastro, del marmo polito: materiali essenziali nella definizione, chiusura, rivestimento degli spazi interni, indipendentemente dalla realtà, delicatissima nella sua manipolabilità, funzionale e liturgica, dell'illuminazione artificiale<sup>2</sup>.

Sulla base di diversi rimandi classici, e dell'elaborazione teologica dell'architettura tardoantica e medievale, il tema è precocemente registrato nella riflessione teorica umanistica: Leon Battista Alberti ne discute ricordando le descrizioni classiche della *Domus aurea* nero-

niana splendente di gemme e oro; al palazzo conferisce ornamento la preziosità e la squisitezza del materiale: come il marmo con cui sappiamo che Nerone costruì il santuario della Fortuna nella *Domus aurea*, di qualità pura, candida, trasparente al punto che, quando eran chiuse tutte le porte, pareva che vi fosse della luce all'interno del tempio (“*puro et candido, tralucido ut etiam nullis adaper-tis foribus intus esse lux inclusa videretur*”)<sup>3</sup>.

Nei *Commentarii* Pio II è sensibilissimo al tema della luce. La cattedrale di Pienza è mirabilmente candida, emana luminosità, quasi smaterializzandosi in una costruzione di pura luce. La facciata è “rivestita di una pietra simile a travertino, imitandone il candore marmoreo” (“*marmoreum imitanti candorem*”):

chi entra per la porta centrale si trova davanti agli occhi tutta insieme la chiesa, con le sue cappelle e gli altari, mirabili per la straordinaria luminosità e per lo splendore dell'architettura (“*praecipua luminis claritate et operis nitore conspicuum*”).

A contrasto con le coperture dell'abside e delle cappelle, “che per le stelle d'oro su di esse applicate e il colore dorato di cui sono dipinte imitano l'aspetto verace del cielo”, e delle navate, “dipinte in diversi colori”

le colonne inferiori invece sono state lasciate al naturale, con il loro candore di marmo (“*columnae inferiores naturam suam servare lapidis albi*” [forse da intendere meglio come ‘mantenendo il proprio colore naturale’]). Le pareti del tempio e tutto il resto dell'edificio risplendono di uno straordinario nitore (“*candore mirabili*”) ... chi si trova nel tempio pensa di trovarsi racchiuso non in una ca-

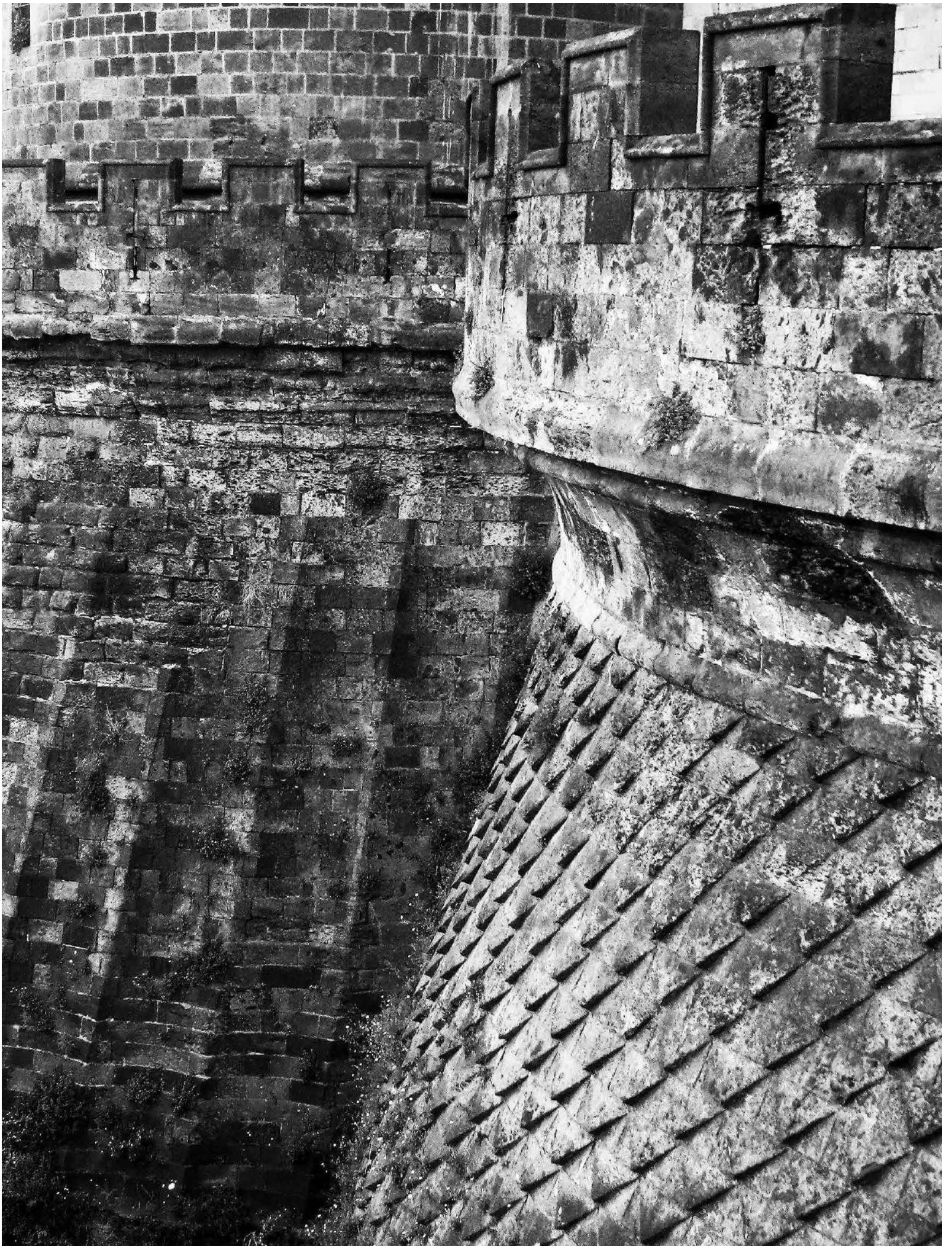
sa di pietra ma di vetro (“*non domo lapidea sed vitrea*”)<sup>4</sup>.

Ma anche il palazzo Piccolomini è ricordato per la luce che lo inonda e lo trasforma in una casa senza ombre:

E se, come alcuni pensano, il principale pregio di una casa è la luce (“*lux*”), allora certamente nessuna dimora potrà essere preferita a questa che si apre senza che nulla si interponga verso i quattro punti cardinali e fa entrare abbondante la luce (“*lumen*”) non solo dalle finestre esterne, ma anche da quelle che danno sul cortile interno del palazzo, distribuendola così fino ai recessi più bassi<sup>5</sup>.

Per gli esterni il tema assume connotazioni diverse. Qui, la colorazione bianca del paramento non è necessariamente l'unica possibilità: la lavorazione specifica di materiali altrimenti colorati si presta ugualmente ad alludere, per i fini più diversi, al bianco assoluto della luce, alla rifrazione, al bagliore. L'origine della lavorazione dei conci a punta di diamante nell'architettura tardomedievale è stata riportata a origini mediterranee orientali. Sulla base di una codificazione che si definisce tra tardo Trecento e primi Quattrocento attraverso modalità differenziate (non ultima quella del rivestimento tessile e dipinto), in età umanistica questa lavorazione – il cui uso, va specificato, è quasi esclusivamente riservato all'architettura civile e militare – conosce una eccezionale diffusione, e viene esplicitamente menzionato – la sua definizione lessicale nel Quattrocento è già di uso corrente – da Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo<sup>6</sup>.







<sup>1</sup> Sul tema della luce in architettura posso solo rimandare ai più recenti *Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur*, Internationales Kolloquium (Berlin, 26. Februar-1. März 2009), herausgegeben von P.I. Schneider, U. Wulf-Rheidt, Regensburg 2011; *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, International Exploratory Workshop (Mendrisio, 3-4 novembre 2011), a cura di D. Mondini, V. Ivanovici, Mendrisio 2014; sono stati per me particolarmente stimolanti gli approfondimenti di M. FAGIOLO, *Chiesa celeste, chiesa umana, chiesa di pietra*, in *Chiese e Cattedrali*, a cura di M.R. Bigi, M.R. Ceccopieri Milano 1978, pp. 41-55; S.M. McMANUS, *A New Renaissance Source on Colour: Uberto Decembrio's Decandore*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 76, 2013, 2, pp. 251-262; e gli studi di F. BARRY, *Lux and Lumen. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome*, "Kritische Berichte", 30, 2002, 4, pp. 22-37; Id., *The House of the Rising Sun. Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesia*, in *Light and Fire in the Sacred Space. Materials from the International Symposium*, edited by A.M. Lidov, Moskva 2011, pp. 51-53; Id., *A Whiter Shade of Pale: Relative and Absolute White in Roman Sculpture and Architecture*, in *Revival and Invention: sculpture through its material histories*, edited by S. Clerbois, M. Droth, Oxford-New York 2011, pp. 31-62.

<sup>2</sup> C. VINCENT, «Fiat Lux». *Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIIIe siècle au début du XVIe siècle*, Paris 2004. Per il contesto architettonico sacro del Quattrocento italiano: P. DAVIES, *The Lighting of Pilgrimage Shrines in Renaissance Italy*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, papers from a conference (Accademia di Danimarca, Rome, 31 May-2 June 2003), edited by E. Thunø, G. Wolf, "Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum", 35, 2004, pp. 57-80; S. BETTINI, *Ricerche sulla luce in architettura. Vitruvio e Alberti*, "Annali di Architettura", 22, 2010, pp. 21-44.

<sup>3</sup> L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, II, p. 471 (libro VI, cap. V); cfr. C. SMITH, *Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Ivrea-Milano 1994, pp. 196-215.

<sup>4</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI PAPA PIO II, *Commentarii*, a cura di L. Totaro, Milano 1984, II, pp. 1760-1765 (libro IX, 24). Il tema del duomo di Pienza come "casa di vetro" attende in realtà di essere approfondito (cfr., in relazione alla decorazione pittorica, H. VAN OS, *Painting in a House of Glass. The Altarpieces of Pienza*, "Simiolus", 17, 1987, pp. 23-38); cfr. comunque J. PIEPER, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart-London 1997, pp. 170-195; M. MUSSOLIN, *Cathedralis effecta est: il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II*, in A. ANGELINI, *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Siena 2005, pp. 215-249; M. SPESIO, *Enea Silvio Piccolomini. Scritti di architettura*, Torino 1997, pp. 54-62.

<sup>5</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI PAPA PIO II, *Commentarii... cit.*, pp. 1754-1755 (libro IX, 23); cfr. S. HAJEK, *Vitruv, Alberti, Pius II. und der Palazzo Piccolomini*, in *Licht-Konzepte... cit.*, pp. 322-336.

<sup>6</sup> R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari 2003, pp. 185-188 e 485-488; A. GHISETTI GIAVARINA, *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, Milano 2007, pp. 78-88; Id., *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, "Lexikon. Storie e Architettura in Sicilia", 5/6, 2007-2008, pp. 9-26. Su alcune specifiche realtà geo-culturali italiane sono importanti gli approfondimenti



La lavorazione a diamante in alcuni casi assume, a mio avviso, significati e valori specifici, divenendo una metafora potente: così potente da arrivare ad affermarsi, in età umanistica, trascurando ogni esplicito riferimento all'antico<sup>7</sup>. Alcuni edifici monumentali del secondo Quattrocento italiano ritengo possano essere ricondotti a una matrice comune: non avanzo alcuna categoria interpretativa generale, e casi celebri o precoci di uso del bugnato a punta di diamante, se anche possono aver costituito riferimenti forti e riconosciuti, non necessariamente rientrano nelle considerazioni che propongo. La storiografia ha messo a fuoco un ordinamento cronologico, non sempre facile a fronte di molti esempi an-

cora poco indagati, per i principali edifici a punta di diamante: dopo la comparsa nell'architettura dipinta tra fine Trecento e primo Quattrocento, i primi esempi costruiti, databili agli anni '40-'50 del Quattrocento, e una accelerazione negli anni '80, per arrivare quindi alla piena diffusione nel Cinquecento, a cui seguono un uso più sporadico e poi le riprese nello storicismo ottocentesco e nel modernismo: il giovanissimo Le Corbusier ne rimane affascinato a Napoli, il fascismo ne coglie il carattere militaresco. Le ricerche svolte fino ad ora si sono concentrate sui temi delle priorità tra edifici, stabilendo modelli e derivazioni: tema fondamentale, certo, ma che rimane elusivo. Per una lavorazione che per qua-



pagina 35

Fig. 1 Castelnuovo, Napoli. Particolare della lavorazione delle basi dei torrioni.

Fig. 2 L'impresa sforzesca del diamante. Disegno per una targa da scolpire per il Castello, allegato a una lettera di Giacomo da Cortona a Francesco Sforza, 21 luglio 1453 (Archivio di Stato di Milano, Carteggio Sforzesco, 661, 21 luglio 1453. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Fig. 3 Castelnuovo, Napoli. Particolare della porta bronzea con l'impresa della montagna di diamanti di Alfonso il Magnanimo.

si due secoli e per tipologie estremamente disparate compare in aree tanto diverse, da Lisbona a Mosca, dalla Scozia alla Sicilia, penso che non si debbano ipotizzare modelli e rapporti diretti, e significati e interpretazioni univoci. Penso sia invece necessario svincolarsi da genealogie e dipendenze troppo stringenti per accettare la possibilità di sviluppi autonomi o contaminazioni, anche attraverso l'indagine di usi araldici ed evocativi che possono accomunare o anche collegare – nell'apparente unitarietà della categoria tipologica del 'palazzo a punta di diamanti' – solo alcuni casi specifici.

### Castelli e torri

Torri e fortezze ostentano il motivo borchiato, ad aculei, a squame: i due esempi più noti e vistosi sono sicuramente Castel Nuovo a Napoli (fig. 1) e il castello Sforzesco di Milano (fig. 4). Una fonte straordinariamente esplicita – l'ambasciatore milanese a Napoli che scrive al suo signore nel 1456 – testimonia le vie spesso dirette e rapide di trasmissione dei modelli architettonici, e la connessione, che nel nostro contesto diventa particolarmente significativa, che mette quasi inconsciamente in relazione fortezze e gioielli:

Innanzitutto me parta me trovarò anchora cum la Maestate del Re, la quale me disse heri voleva che io vedesse Castellonovo et tute queste forteze et tute le zoie soe... domandandome strictamente de la persona vostra et de castello de Porta Zobia como lo faceva la signoria vostra, il che hebbe piacere intendere.<sup>8</sup>

Nel Castello aragonese di Napoli la lavorazione a squame delle scarpate dei due torrioni (1444) al fianco dell'Arco di Alfonso il Magnanimo suggerisce, graficizzandola, la punta di diamante<sup>9</sup>: squame o scaglie, che lasciano intravedere una derivazione metallica, quasi elementi di armatura, che si tramutano in architettura munita.

Anche a Milano, tra 1451-52 e 1454-57, i torrioni angolari del Castello verso la città sono lavorati a



bozze regolari, ma qui piuttosto a 'borchiato' che a punta di diamante. Molto rimaneggiate dai restauri di Luca Beltrami tra Ottocento e Novecento<sup>10</sup>, le torri ostentano un elemento che Filarete conosce probabilmente dalla sua esperienza veneziana, e che comunque lo affascina tanto da riproporne ripetutamente l'uso nelle sue architetture disegnate. Al Castello il motivo è predisposto sicuramente anche per il forte significato araldico: come suggerisce il disegno per l'arme del duca da apporre a una torre inviategli dall'ingegnere Giacomo da Cortona nel 1453, in cui è ripetuta l'impresa degli anelli diamantati<sup>11</sup> (che gli Sforza usavano dall'inizio del secolo, su privilegio estense) (fig. 2). L'evidenza e particolarità delle due torri è colta nelle testimonianze dei contemporanei: nel 1480 sono definite "fortezze tonde bellissime abozate", e poco dopo Leonardo ne elabora il motivo definendolo "a burchioni"<sup>12</sup>.

Un esempio diverso, precedente, e rimasto finora meno noto, è nel castello Estense di Ferrara,

dimentiti di C. GELAO, *Palazzi con bugnato a punta di diamante in Terra di Bari*, "Napoli Nobilissima", XXVII, 1988, 1/2, pp. 12-28; G. BELLÌ, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, "I Quaderni di Palazzo Te", 4, 1996, pp. 9-35; M. CERIANA, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia 1455-1470*, in *L'invention de la Renaissance. La réception des formes 'à l'antique' au début de la Renaissance*, actes du colloque (Tours, 1-4 juin 1994), édité par J. Guillaume, Paris 2003, pp. 109-142; R. SERRAGLIO, *Palazzi dei diamanti campani*, in *Campania, saggi. Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di A. Gambardella, D. Jacazzi, Roma 2007, pp. 180-197; F. SCIBILIA, *Il bugnato a punta di diamante in Sicilia tra XV e XVI secolo*, "Opus. Quaderno di Storia, Architettura e Restauro", 10, 2009, pp. 33-44.

<sup>7</sup> Non esiste un *opus* architettonico romano assimilabile alla lavorazione a punta di diamante, anche se diversi bugnati rilevati nel Quattrocento potevano essere interpretati in questo senso (cfr. S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 219-223).

<sup>8</sup> *Dispacci sforzeschi da Napoli*, a cura di F. Senatore, I (1444-2 luglio 1458), Salerno 1997, p. 390; M. ZAGGIA, P.L. MULAS, M. CERIANA, *Giovanni Matteo Bottigella cortigiano, uomo di lettere e committente d'arte. Un percorso nella cultura lombarda di metà Quattrocento*, Firenze 1997, p. 28.

<sup>9</sup> R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-77, I, pp. 215-222; B. DE DIVITIIS, *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples. The Transformation of two Medieval Castles into 'all'antica' Residences for the Aragonese Royals*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 76, 2013, 4, pp. 441-474.

<sup>10</sup> L. PATETTA, *Il Castello nell'età sforzesca (1450-1499)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 79-98 e A. BELLINI, *Il castello di Luca Beltrami*, in *ivi*, pp. 225-266; cfr. anche L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 227-240.





<sup>11</sup> Archivio di Stato di Milano, *Carteggio Sforzesco*, 661, 21 luglio 1453 (in E.S. WELCH, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995, p. 181).

<sup>12</sup> PATETTA, *Il Castello nell'età sforzesca...* cit., p. 86; GARGIANI, *Principi e costruzione...* cit., pp. 187-188; WELCH, *Art and Authority...* cit.

<sup>13</sup> L'impresa estense del diamante ricorre anche nei capitelli e in altre decorazioni dell'interno del castello (*Il Castello Estense*, a cura di J. Bentini, M. Borella, Viterbo 2002, pp. 71-74). Per l'uso di cordoli 'diamantati' in palazzi tardogotici veneziani cfr. CERIANA, *Agli inizi della decorazione...* cit., p. 110.

<sup>14</sup> G. COLMUTO ZANELLA, *Apporti lombardi all'architettura quattrocentesca del Finale*, atti del convegno (Milano, Varenna, 3-9 settembre 1980), "Arte Lombarda", 61, 1982, 1, pp. 43-60; G. MURIALDO, *Castel Gavone e la trasformazione di un castello medievale tra Quattro e Cinquecento*, "Liguriares", 2, 2004, pp. 59-78; A. PEANO CAVASOLA, *Il castello di Lancillotto. La storia europea di Castel Gavone*, Finale Ligure 2004.

<sup>15</sup> Una meticolosa elaborazione cartografica che rende conto di questa complessità territoriale è in *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, culture and politics, 1395-1530*, edited by M. Folini, Woolbridge 2011.

<sup>16</sup> G. BRICHERI COLOMBO, *Tabulae genealogicae gentis Carretensis*, Vienna 1741; M. SCARRONE, *Gli Aleramici e gli insediamenti monastici nel Finale (con una breve introduzione alla storia medievale del marchesato carrettesco)*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, atti del convegno (Civico Museo, Finale Ligure, 21-22 giugno 1980), Genova 1982, pp. 5-19; G. NUTI, *Del Carretto, Alfonso marchese del Finale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma 1988, pp. 385-387.

<sup>17</sup> R. MUSSO, "El più benemerito cavaliere che sia in Lombardia". Fabrizio del Carretto, Gran Maestro dell'Ordine di S. Giovanni Battista, alla luce di documenti inediti, in *Cavalieri di San Giovanni in Liguria e nell'Italia Settentrionale: quadri regionali, uomini e documenti*, atti del convegno (Commenda di San Giovanni di Prè, Genova, 30 settembre-2 ottobre 2004), a cura di J. Costa Restagno, Genova-Albenga 2009, pp. 635-676.

<sup>18</sup> G. COLMUTO ZANELLA, *La provincia di Savona, in I castelli della Liguria. Architettura fortificata ligure*, Genova 1972, I, pp. 220-245.

dove già alla fine del Trecento Bartolino da Novara predisponeva, rimaneggiando la più antica torre dei Leoni, un cordolo esterno in marmo con un motivo a intreccio di diamanti e altre imprese della dinastia. Si tratta di un motivo presente anche in altri contesti tardogotici (ad esempio a Venezia), ma in questo caso prefigura l'uso sistematico del diamante nell'architettura estense come specifico rimando all'araldica di famiglia<sup>13</sup>. Il caso di Castel Gavone, residenza dei Del Carretto marchesi del Finale, con la sua torre di Diamanti (fig. 5), può offrire ulteriori spunti di riflessione<sup>14</sup>. Il castello domina dall'alto il centro abitato di Finalborgo, nucleo urbano principale del feudo: una congerie di territori tra Piemonte e Ponente ligure in bilico tra le politiche spericolate e ambiziose della dinastia dei Del Carretto, legati essenzialmente a Milano e alle mire espansionistiche viscontee e sforzesche, contro il dominio genovese<sup>15</sup>. I protagonisti del riassetto delle strutture architettoniche, residenziali, religiose e difensive del borgo sono il marchese Giovanni Del Carretto (consigliere segreto di Francesco Sforza a Milano), e suo figlio Alfonso I, nato nel 1457, soldato di ventura formatosi alla corte di Ludovico il Moro, quindi marchese del Finale alla morte del fratello maggiore Galeotto II († 1483). Alfonso – il nome rammenta l'alleanza aragonese-napoletana della famiglia – riesce a mantenere l'autonomia del marchesato a costo di una continua attività che lo vede protagonista ambizioso a Milano, in varie condotte militari e corti italiane, e a Roma, dove soggiorna nel 1488-92 e dove sposa in seconde nozze Peretta Cybo Usodimare, nipote di papa Innocenzo VIII Cybo<sup>16</sup>.

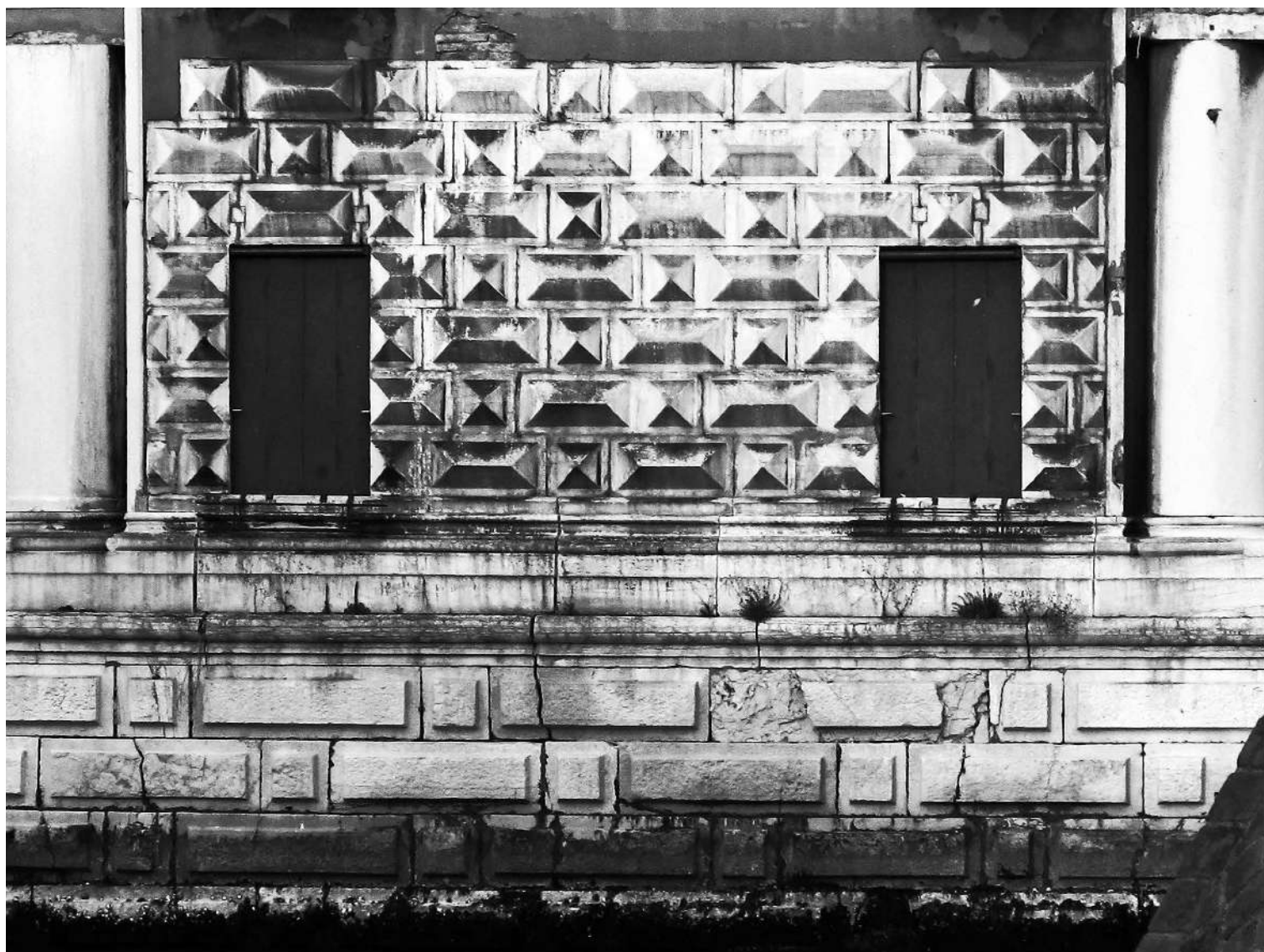
Il secondo Quattrocento è un'età di grande splendore per il marchesato del Finale. Un'età

che culmina col riconoscimento dell'indipendenza del feudo da parte dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo nel 1496, nei legami dei Del Carretto con le famiglie pontificie liguri dei Cybo e Della Rovere, con la nomina a cardinale nel 1505 del figlio di Alfonso, Carlo Domenico, e con l'emergere delle personalità dei fratelli Giorgio (1453-Napoli 1483), cavaliere di Rodi, e Fabrizio (1455-Rodi 1521), gran maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Rodi dal 1513<sup>17</sup>.

Il rinnovamento di Finalborgo e delle sue fortificazioni viene intrapreso da Giovanni Del Carretto appena riconquistato il feudo nel 1450, dopo l'occupazione e le distruzioni operate dai genovesi nel 1449-50. Il borgo è rifondato e le sue mura ricostruite e adeguate. Castel Gavone, secondo l'umanista Giovanni Mario Filelfo, figlio di Francesco Filelfo, che canta le gesta del condottiero nella guerra contro Genova per la riconquista del feudo nel poema *Bellum Finariense*, è "ricostruito in sei mesi" nel 1451-52, insieme alle mura (porta Testa, 1452), mentre il palazzo marchionale all'interno del borgo è ricostruito nel 1462 e riceve un rivestimento dipinto a bugnato a punte di diamante, come una delle porte delle mura<sup>18</sup>.

La ricostruzione o riassetto del campanile della collegiata di San Biagio, opera di maestranze milanesi documentate nel 1463, porta alla creazione, proprio in connessione alla porta principale del borgo (Porta Carretta, poi Porta Reale), di una singolare commistione tra torrione della nuova cerchia di mura del borgo, abside e torre campanaria, secondo una tipologia sacra-fortificata che proprio nella seconda metà del Quattrocento trova, tra evocazione simbolica e funzionalità difensiva, nuovi sviluppi e applicazioni, come si accennerà più sotto.





L'adeguamento delle strutture difensive e religiose del feudo si completa quindi alla fine del Quattrocento: nonostante i contrasti e le lotte intestine alla famiglia, è un'opera corale di Alfonso Del Carretto e dei fratelli, e si articola nei chiostri del convento domenicano di Santa Caterina all'interno del borgo (nella chiesa venivano ospitate le sepolture della dinastia), nel convento domenicano di Finalpia, nella chiesa-santuario di Santa Maria di Loreto a Perti sovrastante come postazione di guardia l'intera vallata con il castello-residenza, il borgo e le strutture difensive. Intorno al 1490 l'adeguamento di Castel Gavone si pone in questa fase di completamento dell'assetto monumentale, dinastico e difensivo, del feudo. Il nuovo torrione, come emergenza monumentale ne è l'emblema principale e ne riassume i significati; si protende a prora di nave, secondo una tipologia modernissima illustrata anche da Francesco di Giorgio<sup>19</sup>, e domina con imperio il borgo e il mare allo sbocco della valla-

ta. Il ruolo del torrione nell'aggiornamento delle difese del castello, e quindi del feudo, che ormai ha assunto un ruolo visibile — anche se effimero — nella geo-politica italiana, è sottolineato dal rivestimento a punta di diamante che, come è stato giustamente sottolineato, rimanda a Milano, ma anche a Napoli<sup>20</sup>. La novità tipologica del paramento del torrione evidenzia i legami politici della dinastia, nei suoi orizzonti più vasti che guardano alla Napoli aragonese e alla Roma di Innocenzo VIII.

La torre di Castel Gavone è un'architettura parlante, dunque, che evidenzia alleanze, ambizioni e funzioni attraverso una vera e propria cifra araldica che rimanda a tutto l'assetto fortificato del feudo. Il torrione di diamanti, con la sua peculiare e vistosa diversità nell'articolato complesso fortificato del castello-residenza, assume il ruolo di una divisa familiare di una stirpe guerriera e di cavalieri gerosolimitani che si intreccia col rinnovato clima di crociata che attraversa tutto il

<sup>19</sup> COLMUTO ZANELLA, *Apporti lombardi all'architettura...* cit.; M. VERGA BANDIRALI, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-79)*, "Arte Lombarda", 60, 1981, pp. 49-102, attribuisce la torre al fiorentino Benedetto Ferrini, attivo a Milano per gli Sforza, e ai lavori della darsena di Savona nel 1470-73. Cfr. ora anche E. LUSO, *Tra il Mar Ligure e la Lombardia. La committenza architettonica dei marchesi Del Carretto nei secoli XV-XVI*, in *Architettura e identità locali*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, II, Firenze 2013, pp. 261-277: 273.

<sup>20</sup> MURIALDO, *Castel Gavone...* cit.

Fig. 4 Torre Santo Spirito, castello Sforzesco, Milano.  
Fig. 5 Castel Gavone, Finale Ligure (Savona).  
Fig. 6 Palazzo Corner, Venezia. Particolare del basamento bugnato.



secondo Quattrocento, e che proprio con Innocenzo VIII, nel 1488, viene nuovamente evocato. Le architetture quattrocentesche dei Del Carretto del Finale sembrano articolarsi in modo coerente: mura gemmate di porte e torrioni, abside e campanile della chiesa madre integrati nelle difese del borgo, chiesa-santuario lauretano a dominio della valle e del mare. Una integrazione di episodi architettonici disparati e in successione, da cui emerge però una volontà coerente di sottolineare il valore di una dinastia di uomini d'arme difensori della fede.

#### Palazzi

Rispetto all'uso in strutture difensive, nell'edilizia residenziale urbana il paramento a punta di diamante può sicuramente assumere connotazioni diverse.

Il palazzo veneziano di Marco e Andrea Corner (fig. 6) è progettato da Bartolomeo Bon prima del 1458, quando è documentato come già in costruzione, ed è pertanto una delle prime strutture italiane a utilizzare estesamente il motivo del bugnato a punta di diamante. Del grandioso progetto venne completato solo il massiccio frammento di una delle due torri angolari previste, ma dell'intera struttura monumentale esisteva un modello tridimensionale completo e dettagliato, descritto da Marco Corner nel 1460, al momento della vendita a Francesco Sforza duca di Milano. Questi si impegna a portare il palazzo a conclusione secondo il progetto dell'architetto, descritto con torri laterali e monumentali colonne, e simile a quello del marchese di Ferrara (cioè il fondaco dei Turchi). Il disegno per un "palazzo lagunare" che Filarete include nel





Fig. 7 Palazzo Sanseverino-Gesù Nuovo, Napoli. Facciata.

Fig. 8 Affresco della veduta di Napoli, palazzo Orsini, Anguillara Sabazia (Roma), 1535-39. Particolare con palazzo Sanseverino.

suo trattato è sicuramente ispirato al modello per i fratelli Corner, che l'architetto dovette vedere a Venezia in occasione dei sopralluoghi eseguiti per lo Sforza nel 1460, e poi quindi rivedere nella copia eseguita e inviata a Milano da Benedetto Ferrini nel 1461<sup>21</sup>.

Le dimensioni e aulicità del palazzo che i Corner intendevano fabbricare sul Canal Grande lo avrebbero fatto risaltare come la fabbrica più ambiziosa della città, espressione dell'effettiva ambizione, e potere e ricchezza, dei due fratelli. I loro interessi economici e politici nel regno di Cipro li avrebbero portati a dominare le sorti della dinastia dei Lusignano; Caterina Corner, nel 1464, avrebbe sposato l'ultimo discendente della famiglia dei re di Cipro, divenendo regina dell'isola. Ma le fortune e i legami dei Corner nella complessa realtà dei feudi egei veneziani erano consolidati già da tempo. I Corner erano tra i principali mercanti e imprenditori veneziani a Cipro, e Marco Corner aveva sposato nel 1444 Fiorenza Crispo, figlia di Niccolò Crispo duca dell'Arcipelago e di una figlia di Giovanni IV Comneno imperatore di Trebisonda. Questi legami e il ruolo di assoluta preminenza nelle vicende delle politiche veneziane nell'Egeo, nel delicatissimo momento che segue la caduta di Bisanzio, poterono portare i Corner a identifi-

carsi come paladini difensori del cristianesimo e discendenti del potere imperiale. Un disegno di residenza così vistoso e ambizioso, la cui caratteristica, come esplicitamente ricordato da Marco Corner, è il monumentale basamento a punta di diamante, indica rimandi orientali, gerosolimitani, imperiali, e palesemente araldici (a partire dallo stemma dei Crispo, formato da tre diamanti).

I due casi monumentali sicuramente più celebri che la storiografia ha da tempo accomunato sono il palazzo di Roberto Sanseverino a Napoli (figg. 7, 9-10), iniziato probabilmente nel 1464-65, dopo la concessione del titolo di principe di Salerno (1463) e la conclusione delle campagne militari contro gli angioini, terminato nel 1470<sup>22</sup>; e quello di Sigismondo d'Este a Ferrara (fig. 11), iniziato da Ercole d'Este nel 1489 e ripreso poi, dal 1494, per Sigismondo<sup>23</sup>. Entrambi gli edifici, pur con vicende ancora in buona parte da chiarire, hanno committenza, date di costruzione e attribuzioni sicure: l'ancora misterioso architetto Novello da San Lucano firma e data il prospetto napoletano con ostentazione, mentre Biagio Rossetti è con certezza attestato nel cantiere ferrarese. I rapporti tra i due edifici sono stati da tempo evidenziati, in relazione agli stretti legami tra Este e Aragona. Si è discusso quindi sull'e-

<sup>21</sup> Le vicende complesse della progettazione e costruzione di quella che sarebbe poi stata chiamata "cà del Duca", dopo le ricerche pionieristiche di L. BELTRAMI, *La cà del Duca sul Canal Grande. Reminiscenze sforzesche in Venezia*, Venezia 1906, p. 21, sono state chiarite da R. SCHOFIELD, G. CERIANI SEBREGONDI, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia*, "Annali di Architettura", 18-19, 2007, pp. 9-51; osservazioni essenziali sono in M. CERIANA, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. BULGARELLI, M. CERIANA, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 104-192: 109; e Id., *Agli inizi della decorazione...* cit., soprattutto pp. 109-113.

<sup>22</sup> C. DE FREDE, *Il principe di Salerno Roberto Sanseverino e il suo palazzo in Napoli a punte di diamante*, Napoli 2000; R.M. GIUSTO, *Il mirabile palagio dei Sanseverino a Napoli*, "Studi Rinascimentali", 4, 2007, pp. 81-94. Cfr. anche PANE, *Il Rinascimento...* cit.; M. ROSI, *L'altro Rinascimento. Architettura meridionale del '400*, Napoli 2007. Il ricco portale ionico, da Pane datato alla fine del Quattrocento-inizi del Cinquecento, è ricondotto ora alla fase iniziale dei lavori da S. BORSI, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze 2006, pp. 182-183.

Per i lavori di riedificazione della facciata da parte dei Gesuiti alla fine del Cinquecento, con la riutilizzazione dei concetti originari: M. ERRICHETTI, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli: note storiche*, "Campania Sacra", 5, 1974, pp. 34-75; M.A. CONELLI, *The Gesù Nuovo in Naples: politics, property and religion*, New York 1992, pp. 36-48; EAD., *A typical Patron of Extraordinary Means: Isabella Feltria della Rovere and the Society of Jesus*, "Renaissance Studies", 18, 2004, 3, pp. 412-436; EAD., *The Ecclesiastical Patronage of Isabella Feltria della Rovere: bricks, bones, and brocades*, in *Patronage and Dynasty. The Rise of the Della Rovere in Renaissance Italy*, edited by I.F. Verstegen, Kirksville 2007, pp. 123-138; A. SCHIATTARELLA, *Gesù Nuovo, guida*, Castellammare di Stabia 1997.

<sup>23</sup> B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960; *Palazzo dei Diamanti. Contributi per il restauro*, a cura di C. Di Francesco, Ferrara 1991; A.F. MARCIANÒ, *L'età di Biagio Rossetti. Rinascimenti di casa d'Este*, Roma 1991; T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

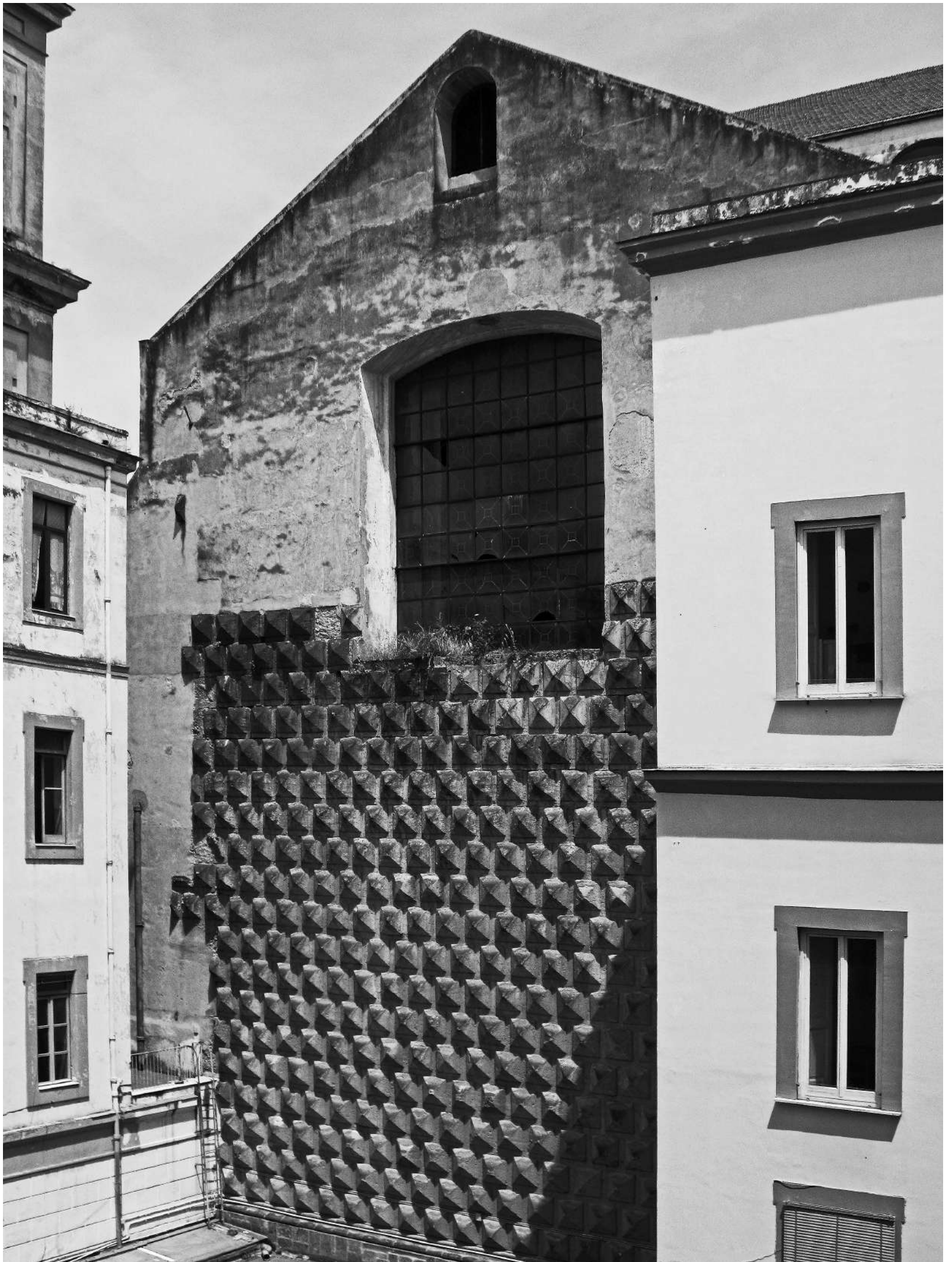






Fig. 9 Palazzo Sanseverino-Gesù Nuovo, Napoli. Particolare del paramento a bugnato del fianco (oggi Istituto Pimentel Fonseca).

Fig. 10 Palazzo Sanseverino-Gesù Nuovo, Napoli. Particolare del paramento a bugnato del fianco (oggi Liceo statale Genovesi).

vidente influenza del palazzo napoletano sulla successiva scelta estense, non senza un senso di rivendicazione di autonomia della cultura umanistica aragonese, che ricondurrebbe l'episodio ferrarese, esaltato dalla lettura postbellica zeviana<sup>24</sup>, a un ruolo tributario.

Il legame tra i due palazzi è ovvio, ma più complesso di quello tra modello e citazione-derivazione pur in un contesto di stretti legami dinastici e quindi araldici. Come Castel Gavone, anche i palazzi di Napoli e Ferrara sono costruiti per celebri uomini d'arme.

Il condottiero Roberto Sanseverino, conte di Marsico e primo principe di Salerno, ammiraglio della flotta aragonese, è uno dei personaggi più influenti alla corte napoletana e cugino dell'omonimo Roberto Sanseverino conte di Caiazzo e signore di Colorno, nipote di Francesco Sforza e tra i protagonisti delle corti milanese e aragonese, ma attivo come soldato di ventura in tutta Italia al servizio anche di Venezia e Firenze, dove è legato da stretti rapporti personali a Lorenzo il Magnifico. A Napoli il conte di Caiazzo è tra i fautori proprio nella vicenda del ritorno del conte di Marsico alla fedeltà aragonese nel 1461. Il conte di Caiazzo vive in città, tra 1460 e 1465, negli anni che devono aver visto il cugino prendere le prime decisioni sul palazzo e quindi iniziarne la costruzione: non è da escludere che la sua sensibilità architettonica, attestata dai ri-

maneggiamenti del castello e giardino di Colorno e dall'attenzione alle strutture civili, religiose e militari durante il viaggio da Venezia in Terrasanta<sup>25</sup>, possa aver influenzato concretamente le scelte stilistiche della residenza del parente. Anche Sigismondo d'Este (1433-1507), fratello del duca Ercole, come cadetto della dinastia ha un ruolo definito di uomo d'arme, nonostante la sua fama e i suoi successi siano senz'altro meno rilevanti.

Il palazzo di Roberto Sanseverino, subito celebrato nell'Italia del tempo, nasce come vero palazzo fortificato, con cornice aggettante, probabilmente sorretto da mensole o beccatelli, e merlato, come testimoniato nell'unica raffigurazione finora nota (1535-39) prima della trasformazione in chiesa<sup>26</sup> (fig. 8). Nel caso del palazzo dei Diamanti l'aspetto fortificato non è invece sottolineato, e i due fronti contigui ostentano, sopra il basamento a scarpa, bucatore classicheggianti, trabeate e timpanate, e un cantonale con la raffinata soluzione a paraste scolpite a candelabre. Palazzo Sanseverino e palazzo dei Diamanti sono palazzi parlanti: metafore di pietra, a partire dal singolo elemento costitutivo, l'araldica bugna a punta di diamante. Il diamante è un emblema molto diffuso nell'araldica tardomedievale e quattrocentesca italiana: riassume valori di purezza, forza, fedeltà incrollabile e incorruttibile, e l'impresa del diamante è testimonia-

<sup>24</sup> M. FOLIN, *Un ampliamento urbano della prima età moderna: l'addizione erculea di Ferrara, in Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, a cura di Id., Venezia 2006, pp. 51-174.

<sup>25</sup> *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto da Roberto Sanseverino*, a cura di G. Maruffi, Bologna 1888; *Felice et divoto at Terrasanta viago facto per Roberto de Sancto Severino (1458-1459)*, a cura di R. Cavaglià e D. Rossebastiano, Alessandria 1999; B. FIGLIUOLO, *La 'pietas' del condottiero: il pellegrinaggio di Roberto Sanseverino in Terrasanta (30 aprile 1458-19 gennaio 1459)*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento (1350-1550)*, a cura di G. Chittolini, M. Del Treppo, B. Figliuolo, Napoli 2001, pp. 243-278.

<sup>26</sup> M. IULIANO, *Napoli a volo d'uccello. Un affresco per lo studio della topografia aragonese*, "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée", 113, 2001, pp. 287-311: 307. Resta da eseguire un rilievo scientifico del paramento superstite dei fianchi, di cui restano ampie zone negli ambienti degli edifici laterali. Ringrazio i padri Gesuiti, i dirigenti dei licei Genovesi e Pimentel Fonseca, e Daniela Smalzi per la disponibilità durante i sopralluoghi.



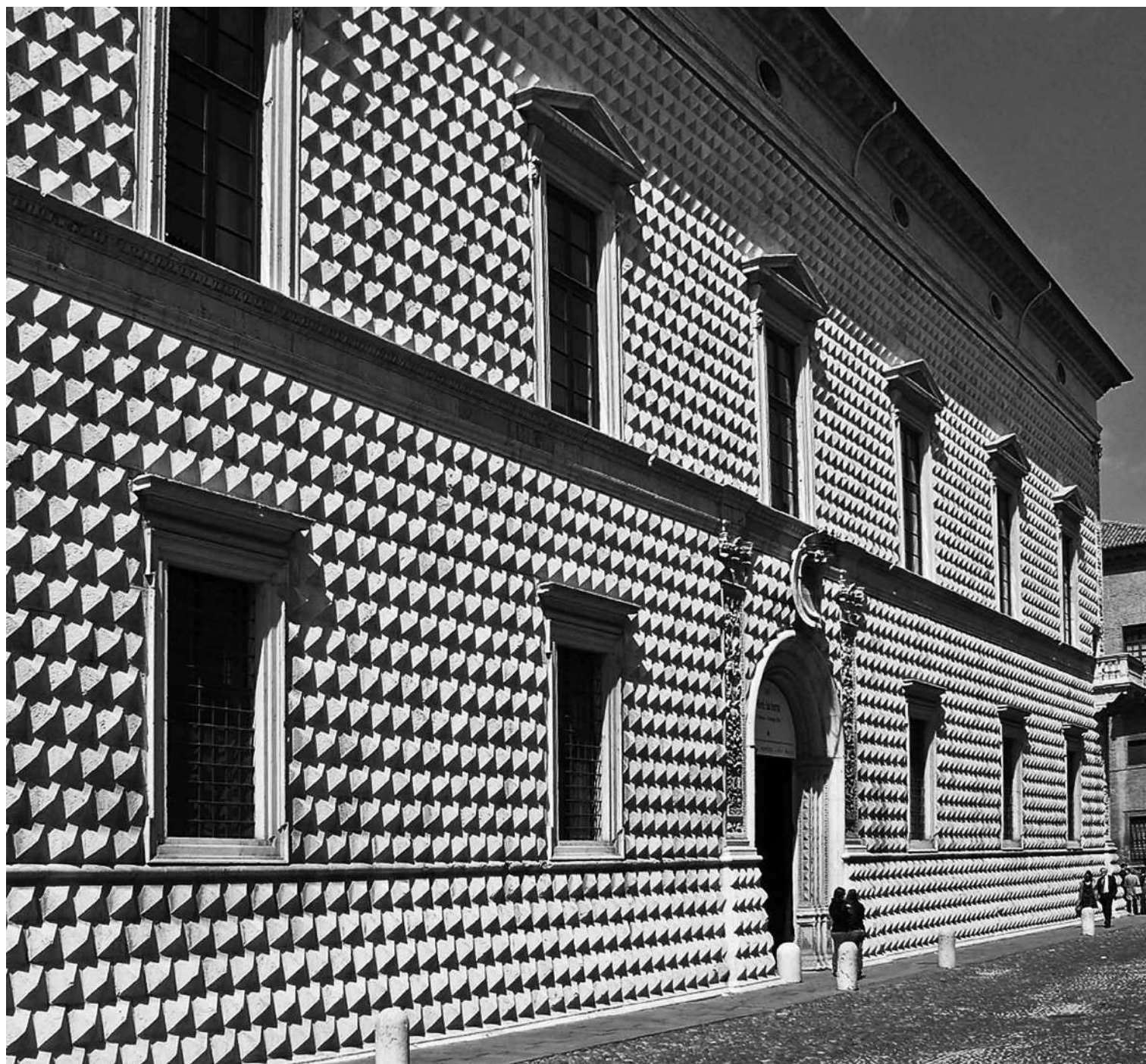


Fig. 11 Palazzo dei Diamanti, Ferrara. Particolare della soluzione angolare.

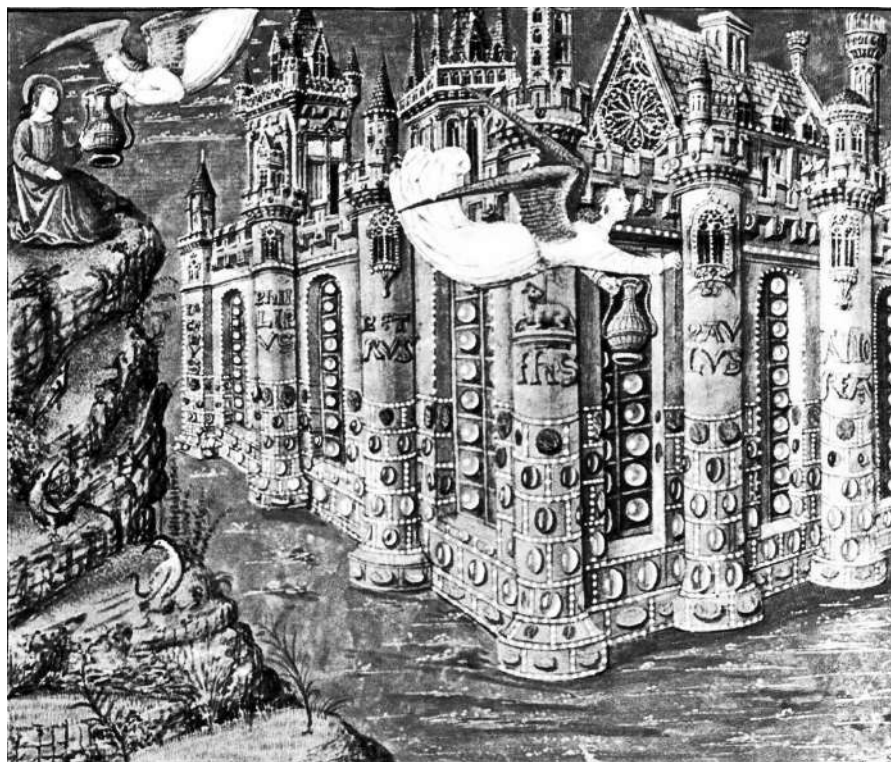
Fig. 12. Santa Maria Maggiore, Roma. Particolare del mosaico dell'arcone trionfale con la Gerusalemme celeste.

Fig. 13 Jean Colombe, Giovanni che contempla la Gerusalemme celeste. Miniatura, dall'Apocalisse dei duchi di Savoia, 1490 ca. (El Escorial, biblioteca del Monastero di San Lorenzo).

ta per diverse dinastie italiane: gli Este, gli Sforza (su concessione estense), gli Aragona, quindi, dalla metà del secolo, i Medici<sup>27</sup>. Alfonso il Magnanimo ha, tra le sue varie imprese, anche quella del diamante: ma, come re, l'impresa di Alfonso d'Aragona è irraggiungibilmente più preziosa di quella di qualsiasi altra dinastia italiana: non un diamante, ma un'intera "montagna di diamanti" (fig. 3). Il palazzo napoletano di Roberto Sanseverino, che sancisce la nuova fedeltà del principe al suo re, diventa quindi un unico, enorme emblema, una impressionante, architettonica "montagna di diamanti" posta in diretta relazione visiva coi torrioni della porta regia

delle nuove mura aragonesi, e con la mole stessa di Castelnuovo. Per palazzo Sanseverino, struttura fortificata, si è sottolineata l'allusione all'indipendenza minacciosa del barone nei confronti del potere regio. Il palazzo ha però allusioni ambivalenti, e indica anche il ruolo del soldato leale al servizio del sovrano e dei suoi alleati: in questo caso specifico gli Sforza di Milano, a cui Roberto Sanseverino, tramite il cugino omonimo e compagno d'arme nelle vicende antibaronali napoletane del 1460-64, è ugualmente legato, anche in questioni strettamente araldiche e cavalleresche pertinenti i temi dell'onore, ovviamente centrali nella cultura nobiliare del tempo<sup>28</sup>.





## Muri di luce

Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro: il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed apparvero Mosè ed Elia, che conversavano con lui. Prendendo la parola, Pietro disse a Gesù: 'Signore, è bello per noi essere qui! Se vuoi farò tre capanne, una per te, una per Mosè, e una per Elia'. Egli stava ancora parlando, quando una nube luminosa li coprì con la sua ombra. Ed ecco una voce dalla nube che diceva: 'Questi è il Figlio mio, l'amato: in lui ho posto il mio compiacimento. Ascoltatelo!' (Matteo 17,1-9)

Nella *Trasfigurazione* il tema cristiano del candore della luce si concretizza nel simbolo della casa di Dio tra gli uomini costituita da due elementi essenziali: splendore (il sole, il bianco assoluto), e costruzione architettonica, la capanna, il tabernacolo, ovvero la tenda che Pietro propone di costruire per segnare, con gli strumenti dell'uomo, il tempo e lo spazio della divinità. La nube luminosa che sovrasta gli uomini ha una concretezza fisica, tanto da gettare sopra di loro la sua ombra: una cupola, un catino.

La figura evangelica della chiesa come nube di luce può contribuire a inquadrare temi ricorrenti dell'architettura cristiana; la descrizione della Gerusalemme celeste, la città santa, dalle fondamenta di pietre preziose, dalle mura d'oro incastonate di pietre, dalle porte di perla, dalle strade d'argento polito a specchio, si presta invece non solo all'immagine della chiesa terrestre, splendente di luce ma anche ricca, preziosa, for-

te, protettiva e inespugnabile; ma si adatta anche a capire alcuni degli elementi più specifici di architettura militare e civile<sup>29</sup>.

La metafora dell'architettura gemmata come mura/baluardo e palazzo difeso – mura gerosolimitane di gemme e luce (fig. 12) – contamina i generi: la cattedrale di Pienza, la chiesa di luce, voluta dal papa come candido spazio ad *Hallenkirche* illuminato da grandi finestre dai vetri trasparenti, si inserisce nel sistema difensivo della città, e il basamento-contrafforte su cui si appoggia la fabbrica, al cui interno è collocato il battistero, diventa un torrione organicamente inserito nel circuito delle mura. Una chiesa di cristallo che è quindi una *turris eburnea* e un bastione di fede, in un momento in cui, dopo la caduta di Costantinopoli, il tema della chiesa fortificata si diffonde con nuovi esiti, dalla basilica Vaticana il cui fianco è assimilato alle mura di Borgo, ai baluardi mariani di Loreto (nella prima raffigurazione il santuario è circondato da torrioni a punta di diamante; fig. 15) e Giulianova.<sup>30</sup>

Baluardi, castelli, torri, palazzi-fortezza, nella loro evidenza architettonica possono ammantarsi di valori simbolici evidenti, nel richiamo alla forza splendente delle mura di luce della città santa, attraverso la metafora della luce che si concretizza in materiale da costruzione lucifero e inespugnabile, inattaccabile e acuminato come un diamante. Le monumentali e precocissime realizzazioni iberiche, in cui il diamante e il gioiello divengono elementi essenziali nella finitura di architetture civili e munite<sup>31</sup> (figg. 14,

<sup>27</sup> V. FERRARI, *L'araldica estense nello sviluppo storico del dominio ferrarese*, a cura di C. Forlani, Ferrara 1989; M. TORBOLI, *Diamante! Curiosità araldiche nell'arte estense del Quattrocento*, Ferrara 2010; P. DI PIETRO LOMBARDI, *Gli Este e i loro più significativi emblemi*, in *Gli Este a Ferrara, II (Una corte nel Rinascimento)*, catalogo della mostra (Ferrara, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di J. Bentini, Milano 2004, pp. 81-87; F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma 2015, pp. ; F. AMES-LEWIS, *Early Medieval Devices*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLII, 1979, pp. 122-143.

<sup>28</sup> G. VITALE, *Araldica e politica. Statuti di Ordini cavallereschi curiali nella Napoli aragonese*, Salerno 1999, pp. 83-100.

<sup>29</sup> Non è possibile riassumere la letteratura sul tema della Gerusalemme celeste in relazione all'architettura rinascimentale italiana; cfr. almeno i più recenti A. ROVETTA, *La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età dell'umanesimo*, in *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, atti del convegno (Torino, 2-4 maggio 1985), a cura di R. Uglione, Torino 1987, pp. 269-287; ID., *Gerusalemme celeste e Gerusalemme terrena tra medioevo e Rinascimento*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata, oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, atti del convegno (Bari, Matera, Barletta, 19-22 maggio 1994), a cura di M. Calò Mariani, Bari 2009, pp. 277-286. Più in generale: *The Real and the Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Studies in Honor of Bezalel Markiss on the Occasion of his Seventieth Birthday*, edited by B. Kühnel, "Jewish Art", 1997-98; A.R. MEYER, *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*, Woodbridge 2003; *Imagining Jerusalem in the Medieval West*, edited by L. Donkin, H. Vorholt, Oxford 2012.

<sup>30</sup> M. BEVILACQUA, *Giulianova. La costruzione di una 'città ideale' del Rinascimento: teorie, committenti, cantieri*, Napoli 2002, pp. 72-76; ID., *Senigallia Loreto Giulianova. Fonazioni e rifondazioni nel Quattrocento adriatico*, in *L'ambizione di essere città. Piccoli grandi centri nell'Italia rinascimentale*, a cura di E. Svalduz, Venezia 2004, pp. 207-237.

<sup>31</sup> Tra gli esempi più precoci vedi il castello Mendoza del Infantado di Manzanera el Real (Madrid), del 1475; e i successivi palazzi del Infantado (1480-1483) a Guadalajara, e Jabalquinto (1484) a Baeza. J.M. AZCARATE RISTORI, *La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas*, "Archivo Español de Arte", 24, 1951, pp. 307-319; F. LAYNA SERRANO, *El palacio del Infantado en Guadalajara*, editado por F. Utrilla Layna, Guadalajara 1997; L. GORDO PELAEZ, *El mecenazgo de los Benavides en Baeza: el Palacio de Jabalquinto*, "Boletín del Instituto de Estudios Giennenses", 203, 2011, pp. 111-130. Ringrazio la prof. Begoña Alonzo Ruiz, Università della Cantabria a Santander, per le segnalazioni.

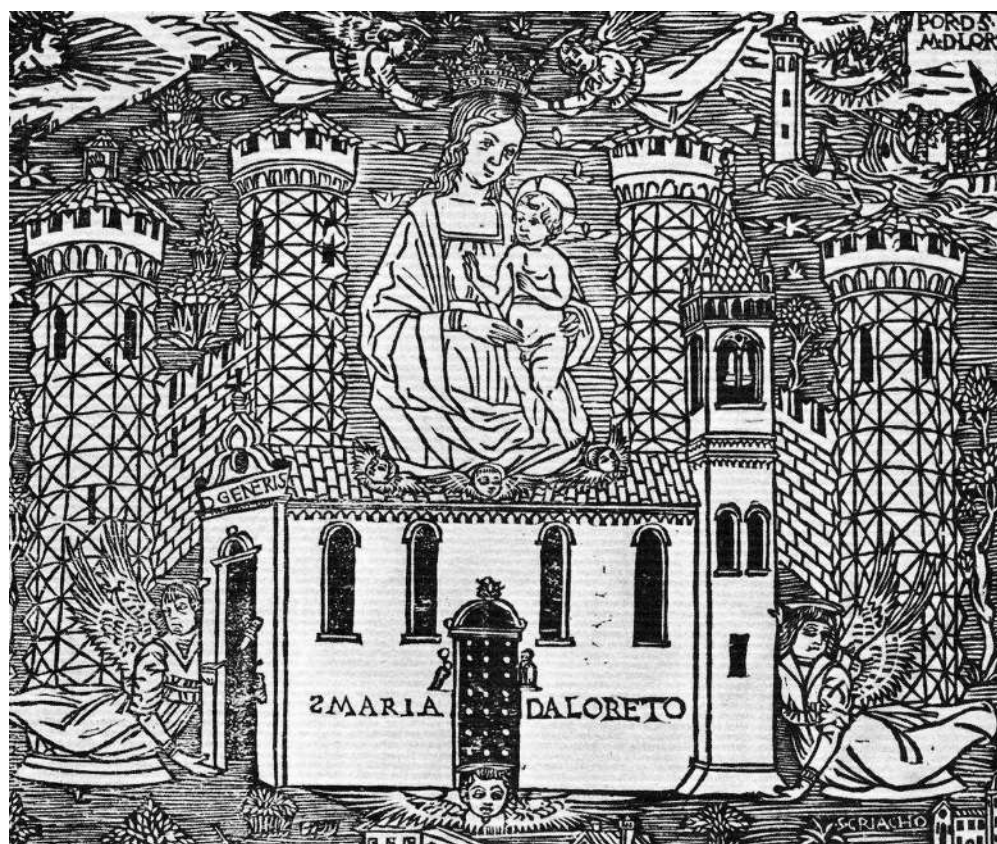




Fig. 14 Palazzo de Jabalquinto, Baeza (Jaén).

Fig. 15 Il Santuario della Vergine di Loreto come castello con torrioni a punta di diamante. Xilografia, fine XV sec.

Fig. 16 Castello dei Mendoza, Manzanares el Real (Madrid). Particolare delle torri e della loggia con pilastri a punta di diamante.



<sup>32</sup> Cfr. V. GONTERO-LAUZES, *Sagesses minérales. Médecine et magie des pierres précieuses au Moyen Age*, Paris 2010; più specificamente sul diamante: *Diamanti. Arte storia scienza*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 1 marzo-30 giugno 2002), a cura di H. Bari, Roma 2002.

<sup>33</sup> H. SEDINOVA, *The Precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and their Comparison with the Wall Incrustation in St Wenceslaus Chapel*, "Artibus et Historiae", XXI, 2000, 41, pp. 31-47.

<sup>34</sup> Vedi sopra, nota 25.

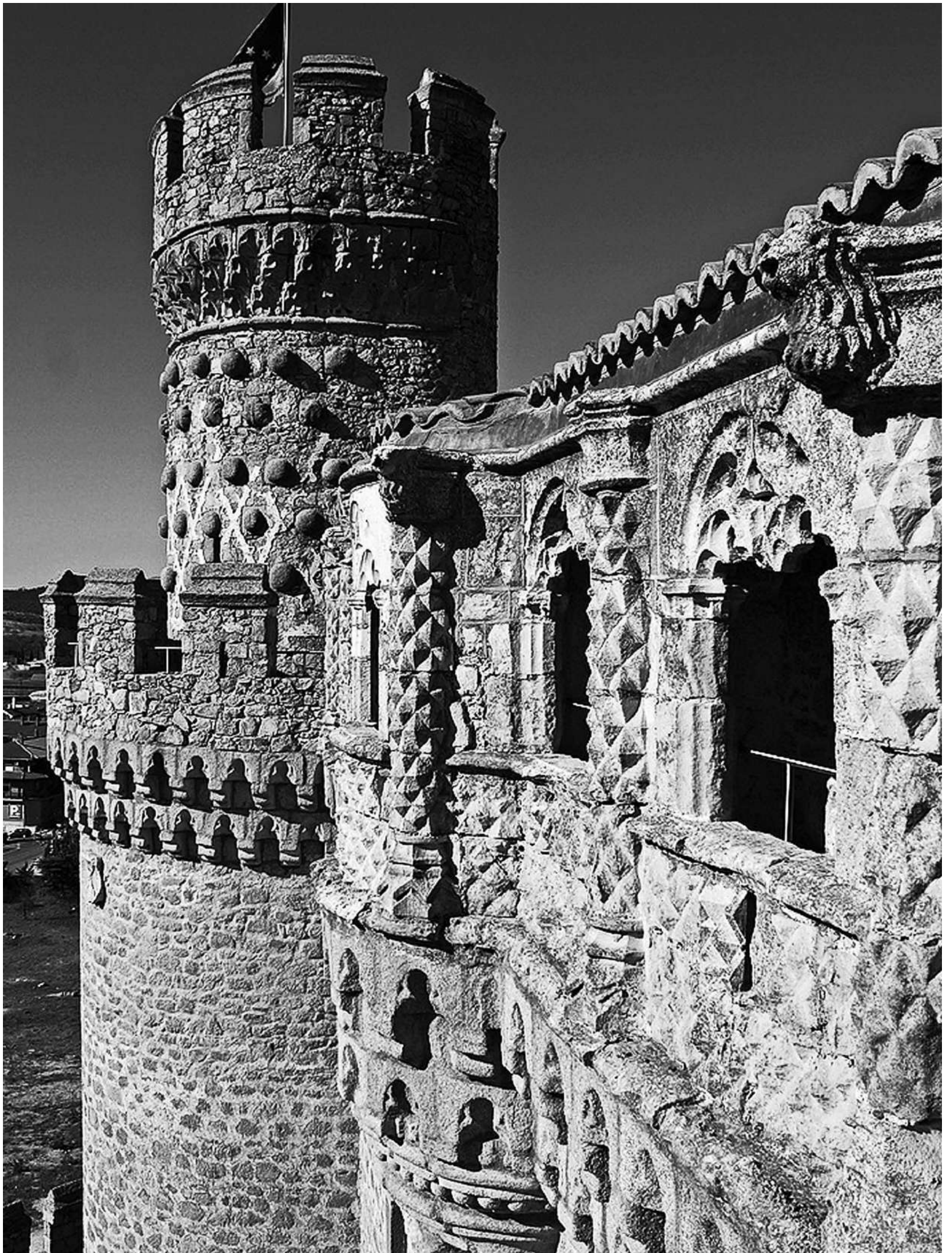
<sup>35</sup> Cfr. CERIANA, *Agli inizi della decorazione architettonica...* cit., p. 111: Filarete riprende il motivo a punta di diamante nel basamento del duomo di Bergamo costruito a partire dal 1457 "dove, tuttavia, al di sopra dei mastodontici conci rettangolari, la parete è coperta da incrostazioni marmoree a losanga – reinterpretati poi nella amadeasca cappella Colleoni – a dimostrazione di come il segno del diamante sia ormai parlante anche nella sua versione intarsiata, "prospettica".

16), sono esempi eloquenti, che andranno attentamente considerati anche in relazione agli interscambi con la penisola italiana.

Alzare mura di cristallo, trasparenti, ovvero d'oro e di gemme: una metafora intrinsecamente cristiana che nell'architettura civile, difensiva e residenziale, enfatizza l'idea di forza e salvezza. Il bugnato a punta di diamante può unire in modo evocativo caratteri militari, di difesa e offesa, a simboli di purezza, escludendo rimandi antiquari ed esaltando il linguaggio araldico, più che architettonico, anche attraverso la codificazione offerta dalle rielaborazioni tardomedievali dei repertori antichi di pietre e gemme<sup>32</sup>. La luce che il muro di diamanti e pietre preziose emana è quindi anche quella delle mura della città santa, come è ripetutamente affermato nella pittura e nella decorazione del libro<sup>33</sup> (figg. 12-13). E che un uomo d'armi potesse annettere un simbolismo così specifico nelle architetture da lui promosse non può sorprendere: dalle considerazioni devote ma acutissime di un Roberto Sanseverino in pellegrinaggio a Gerusalemme, attento osservatore di strutture architettoniche, religiose e difensive, in ogni tappa del viaggio<sup>34</sup>, alla complessità e raffinatezza della cappella funeraria costruita per un soldato di ventura spregiudicato come Bartolomeo Colleoni, dove torna, trasfigurato in intarsio marmoreo a losanghe, un parato allusivo alla lavorazione a diamante<sup>35</sup>.

Il 'palazzo di diamanti' non è allora solo un tipo edilizio che si diffonde a partire da un modello riconoscibile con evidenti rimandi alla fortezza e all'araldica nobiliare; è anche una lavorazione che, in contesti diversi, e con significati di volta in volta specifici, può trasformare la residenza terrena del *miles christianus* nelle mura inespugnabili di una munita cittadella della fede, in un bianco baluardo di luce.





## 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, “inviati 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 dritto, 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 conformazione trionfale: il modello cui si fa inten-









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*, Parisii 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>.

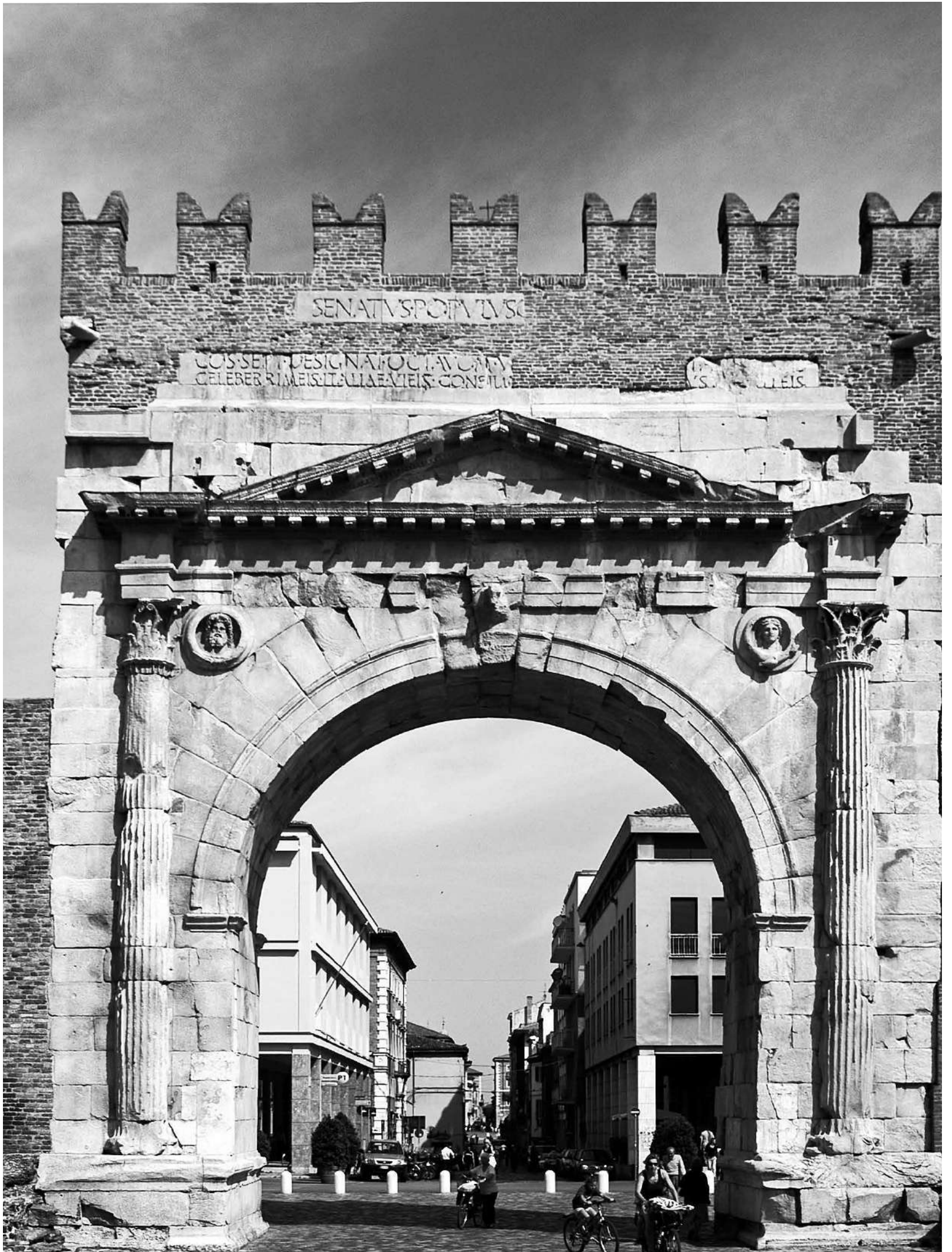
È chiarissima la volontà di imitare nel Tempio i monumenti antichi della città, ma non è improbabile che questo implichi una componente erudita – forse la stessa presente nell'epistola bruniana – riguardante lo splendore della materia, che introduce valenze ulteriori. Per un verso si tratta della memoria 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 gloriatus [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-

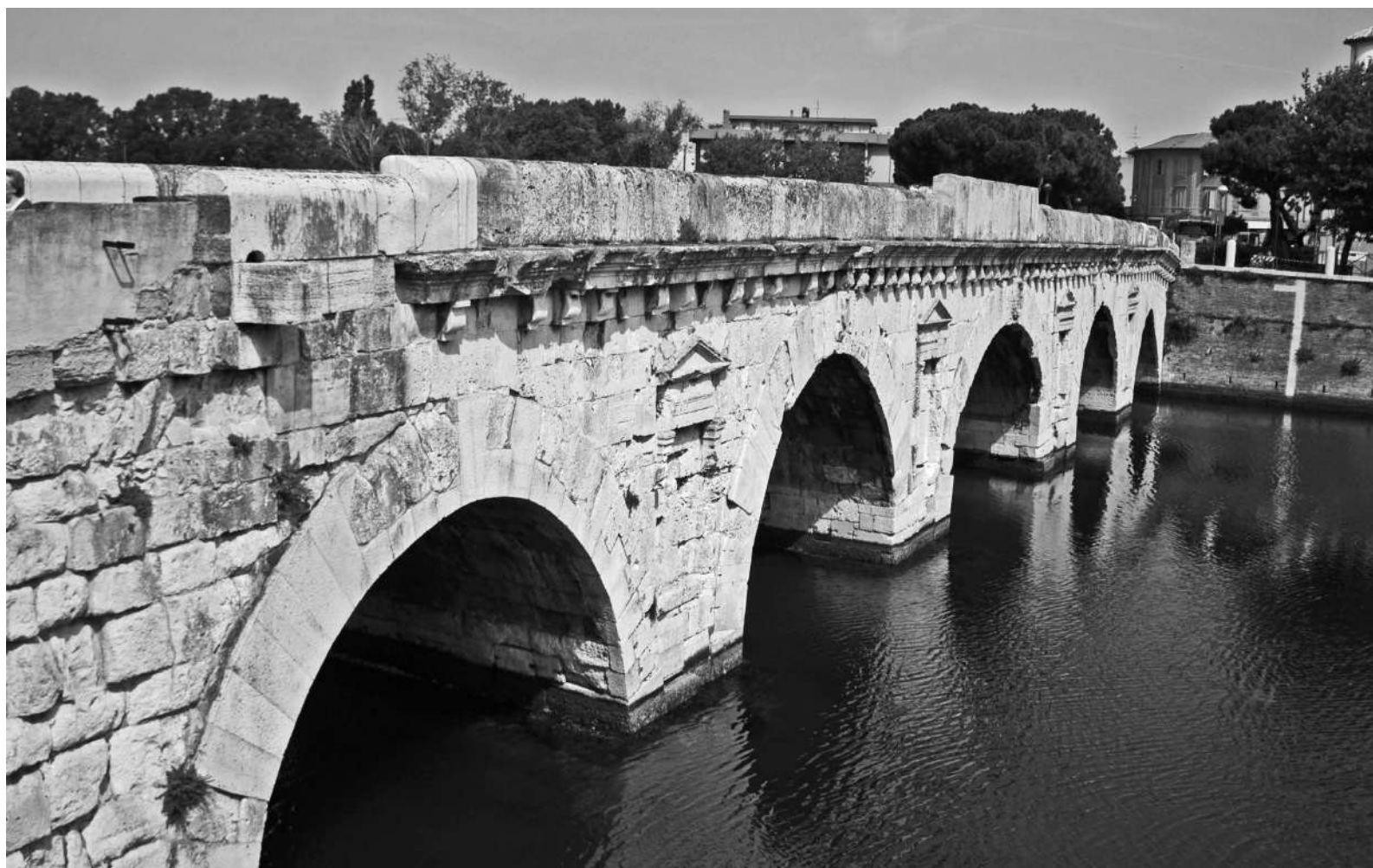


Fig. 6 Ponte di Augusto e Tiberio, Rimini.

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,  
Caelaturn et signis, olli quem fecerat ipse  
Mulciber, et fulvis stridentem meraserat 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 Sisondo, 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, Chiostrì di San Domenico, 5 febbraio-21 maggio 2000), Imola 2000, pp. 49-50; FOLIN, *Sigismondo Pandolfo Malatesta*... cit., p. 20.



## «IL BELLISSIMO BIANCO» DELLA SACRESTIA NUOVA: MICHELANGELO, VASARI, BORGHINI E LA TRADIZIONE FIORENTINA COME NUOVA IDENTITÀ MEDICEA

*The story of the San Lorenzo complex is closely linked to the Medici family, as a rich historiography has well documented. Much research has been devoted to the patronage of Giovanni di Bicci and Cosimo il Vecchio. Intensive research has also been carried out on Michelangelo's Sacrestia Nuova and the role played in it by Popes Leo X and Clement VII. Only recently was the connection between the two branches of the family and the church of San Lorenzo explored: the Medici descendants of Cosimo the Elder and those of Pier Francesco il Popolano, which would then generate the dynasty of the Grand Dukes of Tuscany. The paper analyses the role of Cosimo I in the commission of the Sacrestia Nuova, that was to remain unfinished due to Michelangelo's departure from Florence in 1534. The Sacrestia became a sort of laboratory where the various trends of the Ducal policy of the arts could meet: the connection with the main line of the family; the reflection on Quattrocento artistic tradition; the dialogue with Michelangelo's heritage. A new picture emerges, in which Giorgio Vasari and Vincenzo Borghini's intervention appears as fundamental in the definition of the facies of the chapel, later to be put in question by the restoration works commissioned by the Palatine Electress in the third decade of the 18th century, to such an extent that it can be said that two centuries of 'Medici expressiveness' are reflected in the Sacrestia Nuova.*

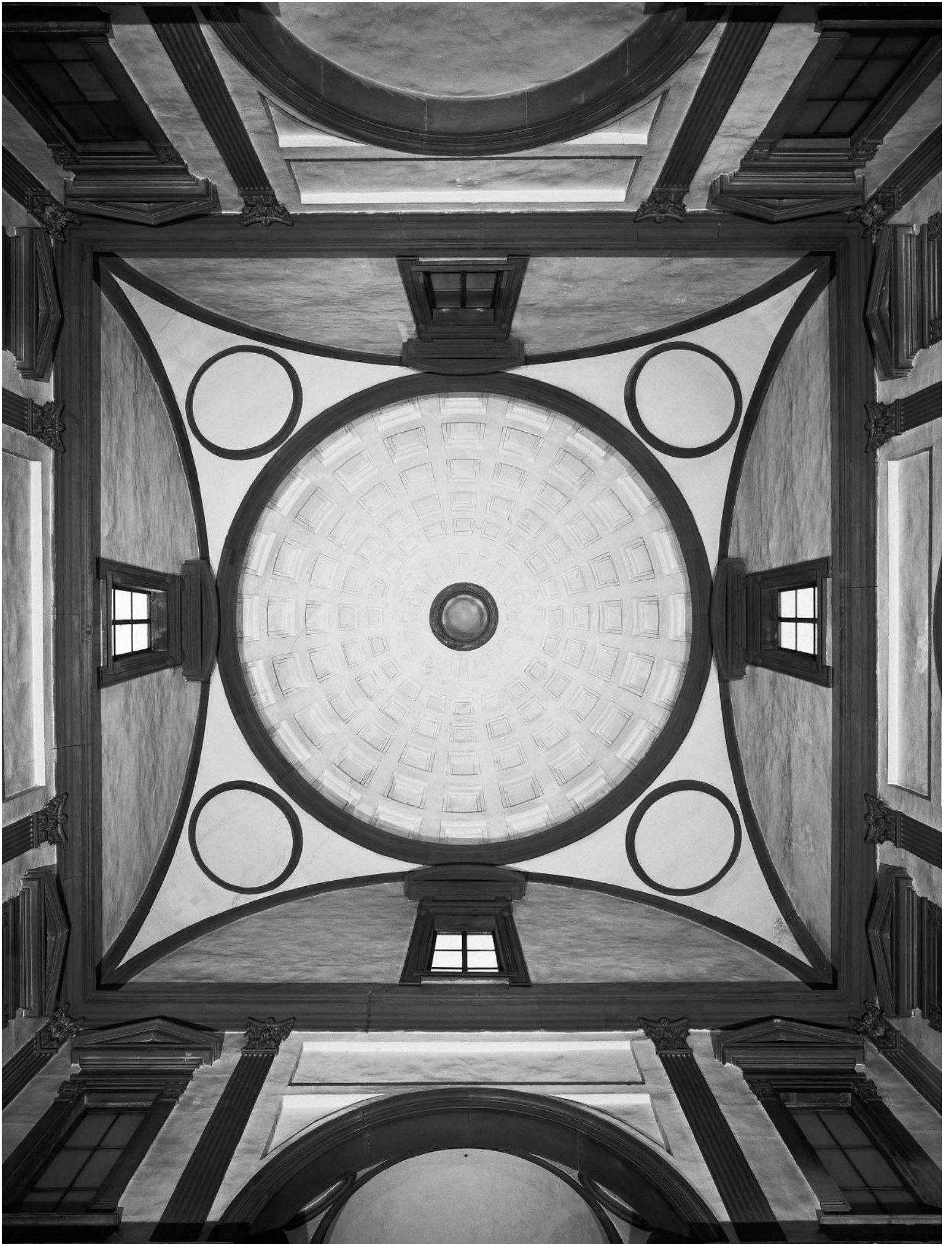
Nella vasta bibliografia michelangelolesca la Sacrestia Nuova di San Lorenzo (fig. 1) occupa un posto centrale<sup>1</sup>, in quanto si colloca agli esordi dell'attività architettonica di Michelangelo, oltre a segnare in modo decisivo la presenza della committenza di Leone X e Clemente VII nella chiesa che aveva visto Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio e Piero de' Medici lasciare tracce significative del mecenatismo familiare nei decenni centrali del Quattrocento<sup>2</sup>. È rimasto invece ai margini del dibattito storiografico il ruolo che Cosimo I e suoi figli hanno avuto nel grande cantiere, vicenda che si intreccia strettamente con le questioni del patronato sul complesso laurenziano: si tratta di un tema complicato che merita maggior attenzione di quella fino ad ora ottenuta in quanto gli interventi della nuova dinastia sono determinati anche da ragioni di continuità con il ramo principale della famiglia e, inoltre, sono condizionati dalla natura dei diritti che i discendenti di Giovanni di Bicci avevano sulla chiesa<sup>3</sup>.

In quest'ottica, appare importante enucleare tre temi portanti che necessitano di essere approfonditi: come è noto, già all'indomani della partenza di Michelangelo per Roma il cantiere interrotto della Sacrestia diviene meta di artisti e di personaggi illustri e questa vocazione è esaltata da Vasari e dalla corte medicea che ne enfatizza il ruolo di una nuova "scuola del Mondo", nel segno di una consentaneità dinastica e di una esplicita

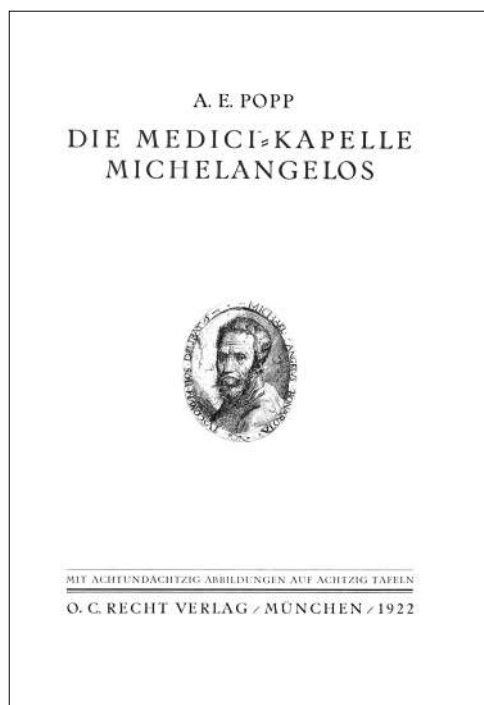
esaltazione del lascito del Buonarroti a Firenze. Il ruolo del pittore aretino e di Cosimo I nella sistemazione finale della Sacrestia è stato determinante (come del resto i lavori dell'Elettrice Palatina nel XVIII secolo), molto di più di quanto una larga parte della storiografia, attenta a valorizzare alcuni aspetti dell'estetica michelangelolesca e a ricostruire il processo creativo alla base del progetto attraverso l'analisi degli elaborati grafici dell'artista, abbia fino ad ora evidenziato. Il lavoro concettuale e fattuale, che si è prodotto nel cantiere laurenziano dopo il 1534, costituisce uno snodo cruciale nella messa a punto di un linguaggio architettonico che, declinato nelle fabbriche del principe, marca alcuni caratteri specifici destinati a celebrare la tradizione brunelleschiana innestata sull'espressività michelangelolesca, a ricondurre la ribellione politica anti-medicea e le 'licenze' architettoniche del Buonarroti nell'alveo della cultura irreggimentata e assoggettata al progetto politico di Cosimo I de' Medici<sup>4</sup>. Tutto ciò si riverbera sulla qualificazione formale e materica dei prospetti delle nuove fabbriche cosimiane, dove vaste superfici intonacate sono arricchite da mostre di porte, finestre, piedritti, cornici e trabeazioni in pietra serena desunte dalla maniera edificatoria di Michelangelo, ma modellate e assemblate secondo precisi principi di semplificazione e graficizzazione degli elementi architettonici.

### **La fortuna del cantiere della Sacrestia Nuova nella storiografia del primo Novecento: verso la creazione del paradigma michelangelolesco**

Nel 1922 veniva stampato presso l'editore Reicht di Monaco il volume, riccamente illustrato, di Anny Popp, concluso – come recita la premessa – nel dicembre del 1921 e dedicato al maestro della studiosa, Max Dvořák, scomparso nel febbraio dello stesso anno (fig. 2). Il volume della Popp andava di fatto ad inserirsi in quella lunga scia di pubblicazioni – fondamentali per lo più – edite in quegli anni (o in anni immediatamente precedenti) e apparse sulla scorta del rinnovato interesse per la figura di Michelangelo, che ebbe uno dei picchi nelle celebrazioni per il centenario della nascita nel 1875, anno in cui apparvero i due volumi della *Vita di Michelangelo* narrata con l'aiuto di nuovi documenti di Aurelio Gotti, così come *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici, mandate in stampa da Gaetano Milanese. Nel 1905 fu poi la volta del monumentale volume (frutto di cinque anni di lavoro) di Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, preceduto nel 1904 dalla comparsa dell'altrettanto monumentale testo di Heinrich von Geymüller, *Michelangelo Buonarroti als Architekt*, facente parte della serie *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, stampato da Bruckmann a Monaco di Baviera. Proprio il confronto con l'opera di Geymüller ci permette di comprendere quanto importante e decisivo







pagina 59

Fig. 1 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'intradosso della cupola.

Fig. 2 A. Popp, Die Medici-Kapelle Michelangelos, Monaco 1922, frontespizio.

sia stato il ruolo di Anny Popp nella storia esegetica della Sacrestia Nuova di Michelangelo e, più in generale, nella comprensione di una fase decisiva dell'operato michelangioloesco<sup>5</sup>.

La Popp ha avuto il merito di aver intuito con rara intelligenza e finezza di indagine – dimostrata anche nel volume del 1928 su Leonardo da Vinci<sup>6</sup> – che il progetto michelangioloesco per la Sacrestia Nuova è un'opera articolata e composta, capace di dialogare con tutte le arti, in cui spiccano per importanza il ruolo della scultura e della decorazione, ivi compresa quella in stucco. La studiosa formulava delle concretissime proposte di ricostruzione dell'intero complesso, recuperando anche elementi fino ad allora del tutto trascurati e considerati anzi estranei alla storia del monumento, come il modello per la divinità fluviale di Casa Buonarroti, attribuito a Michelangelo da Thode fin dal 1913 (ma interpretandolo quale abbozzo per una *Crocifissione*)<sup>7</sup>. Proposte quelle di Anny Popp tenute, giustamente, in seria considerazione anche in tempi recenti<sup>8</sup> (figg. 5-6-7). Grazie all'analisi del materiale grafico allora noto – poi accresciutosi *in primis* per merito di Tolnay<sup>9</sup> – la studiosa – che individuava pure il disegno con le basi di pilastri, accompagnate dal lungo testo autografo di Michelangelo con il dialogo fra *el Di* e *la Nocte* della tomba di Giuliano de' Medici<sup>10</sup> – poneva sul tappeto due temi di primissimo peso e due questioni che rimangono tuttora dibattute: da un lato il rapporto con l'antico – tema rimasto sostanzialmente ai margini del dibattito storiografico – anche all'interno dell'ambiente della Sacrestia, e dall'altro la decorazione pittorica, e dunque l'elemento colore<sup>11</sup>, in un contesto che per noi è oggi rigorosamente bicromatico, bianco e grigio, se non monocromatico, per il prevalere dell'elemento marmoreo sulla pietra serena.

## Il colore e l'antico nella Sacrestia Nuova da Michelangelo a Vasari

L'aspetto della Sacrestia sarebbe stato molto diverso se fosse stata realizzata una serie di affreschi sulle tre grandi lunette poste sotto l'imposta della cupola, secondo un progetto che si data al 1531<sup>12</sup>, documentata da alcuni disegni del *corpus* michelangioloesco<sup>13</sup>. L'analisi del ciclo decorativo e delle fasi elaborative alla base degli affreschi costituiscono uno snodo della ricerca della Popp, che propone anche disegni ricostruttivi: la complessità delle scene delle lunette e il vasto corredo delle sculture che avrebbero dovuto completare le tombe (le allegorie nelle nicchie, le divinità fluviali alla base e la ricca serie di troni, panoplie e figure aggiuntive a coronamento dei partiti parietali dei sepolcri), restituiscono una *facies* molto distante da quella che oggi accoglie il visitatore nella cappella. La storiografia del Novecento ha sostanzialmente accolto le riflessioni della studiosa tedesca, ma ha sviluppato la ricerca lavorando sui temi interni alla serie di disegni riconosciuti come pertinenti a questa commissione, senza tuttavia tornare a riflettere sull'impatto che avrebbero avuto nell'assetto definitivo dell'architettura, anche in relazione con la ricca decorazione per l'intradosso della cupola. Una significativa eccezione è rappresentata dal contributo di Joannides, che ha avuto il merito di recuperare all'attenzione degli studi questo cruciale aspetto della vicenda del cantiere, ripubblicando tra l'altro anche alcuni degli elaborati redatti dalla Popp<sup>14</sup>.

Ancora sulla "malerische Ausschmückung", per dirla con la Popp, della Sacrestia, ossia sulla decorazione della cupola, prevista fin dal 1526, può fornirci utili informazioni anche Vasari, tanto nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*. Nella stesura del 1550 Vasari ricorda che "per darvi ultima fine fu condotto in Firenze Giovanni da Udine, divino, il quale per lo stucco della tribuna, insieme con altri suoi la-

\* In questo saggio si devono a Eliana Carrara il primo e il secondo paragrafo; a Emanuela Ferretti il terzo paragrafo. Ad entrambe l'Introduzione. "Il bellissimo bianco" è un'espressione che Vincenzio Borghini usa a proposito della Sacrestia Nuova in una lettera a Cosimo I del 1563: si veda qui nota 42. Le autrici dedicano il proprio lavoro alla memoria di Paola Barocchi, appena scomparsa, insigne studiosa di Michelangelo, Vasari e Borghini.

<sup>1</sup> Fra i numerosi contributi si ricordano: J. WILDE, *Michelangelo's Design for the Medici Tomb*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVIII, 1955, pp. 54-66; 65; C.L. FROMMEL, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn, 1964), Berlin 1967, II, pp. 41-54; 41-43 e 51-54; J.S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, p. 25; C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, III (*The Medici Chapel*), Princeton 1970<sup>2</sup> (prima ed. Princeton 1948); C. ELAM, *The Site and Early Building History of Michelangelo's New Sacristy*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, 1/2, pp. 155-186; H. SAALMAN, *The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo*, "The Art Bulletin", LXVII, 1985, pp. 199-228; Z. WAZBIŃSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987, I, pp. 76-90; P. RUSCHI, *La Cappella Medicea o Sagrestia Nuova*, in *San Lorenzo 393-1993. L'architettura. Le vicende della fabbrica*, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 119-126; P. RUSCHI, *Un "Sepolcuario" quattrocentesco e il cantiere per la nuova cappella del Magnifico in San Lorenzo*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, atti del convegno (Firenze, Pisa, Siena, 5-8 novembre 1992), Pisa 1996, I, pp. 103-120; W.E. WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge, New York, Melbourne 1994, pp. 75-134; G. MAURER, *Michelangelo-die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004, pp. 82-93; C. ELAM, "Tuscan Dispositions": *Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*, "Renaissance Studies", XIX, 2005, pp. 46-82; P. RUSCHI, *La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo: quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze, 20 giugno-12 novembre 2007), Firenze 2007, pp. 15-49; E. FERRETTI, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo a San Lorenzo*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 34-47; A. PAYNE, *The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges between the Arts*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors from Renaissance Italy*, exhibition catalogue (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 23 October 2014-23 January 2015), edited by M. Cole, Verona 2014, pp. 56-73; 64-71.

<sup>2</sup> E. FERRETTI, T. MOZZATI, *I Capitani, Michelangelo e la Sagrestia Nuova*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, museo delle Cappelle Medicee, Casa Buonarroti, 26 marzo-6 ottobre 2013), a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013, pp. 295-309, con bibliografia.



Fig. 3 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'interno verso l'altare.



Fig. 4 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'interno.

voranti et ancora maestri fiorentini, vi lavoro<sup>15</sup>. E che la tribuna in questione fosse proprio la cupola della Sacrestia ci viene precisato da un passo della *Vita di Giovanni da Udine pittore*, tratto questa volta dall'edizione stampata dai Giunti nel 1568<sup>16</sup>:

fu da Sua Santità mandato Giovanni con molte promesse a Firenze a fare nella Sacrestia nuova di San Lorenzo, stata adorna d'eccellentissime sculture da Michelagnolo, gl'ornamenti della tribuna piena di quadri sfondati, che diminuiscono a poco a poco verso il punto del mezzo. Messovi dunque mano Giovanni, la condusse, con l'aiuto di molti suoi uomini, ottimamente a fine con bellissimi fogliami, rosoni et altri ornamenti di stucco e d'oro. Ma in una cosa mancò di giudizio, con ciò sia che nelle fregiature piane che fanno le costole del-

la volta et in quelle che vanno a traverso rigirando i quadri, fece alcuni fogliami, uc[c]elli, maschere e figure che non si scorgono punto dal piano, per la distanza del luogo, tuttoché siano bellissime, e perché sono tramezzate di colori: là dove, se l'avesse fatte colorite, senz'altro si sarebbero vedute, e tutta l'opera stata più allegra e più ricca.

Insomma, la cupola avrebbe dovuto avere un aspetto assai diverso da quello che vediamo oggi<sup>17</sup>, se leggiamo anche la lettera che Sebastiano del Piombo, legatissimo a Michelangelo, si premurò di scrivergli il 17 luglio 1533<sup>18</sup>:

Nostro Signore si contenta che vi piaccia la volta de maestro Ioanni da Udene, ma mi ha comesso espressamente che dite a maestro Ioanni, da parte de Sua Sanctità, che molte persone li ha referito

fia precedente, fra cui in particolare: G. ELAM, *Cosimo de' Medici and San Lorenzo*, in *Cosimo "il Vecchio" de' Medici, 1389-1464: Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, acts of the workshop (Warburg Institute, London, 19 may 1989), edited by F. Ames-Lewis, Oxford 1992, pp. 157-179: 175-176; R. PACCIANI, *Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421-1442*, "Prospettiva", 1994 (1995), 75/76, pp. 75-86.

<sup>3</sup> F. CAGLIOTTI, *La tomba verrocchiesca dei "Cosmiadi" e la Basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", s. IV, 1996, 1/2, pp. 127-154: 131; E. CARRARA, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, "Annali di Storia di Firenze", 9, 2014, pp. 35-55: 43-44; E. FERRETTI, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke of Tuscany: Cosimo I, San Lorenzo and the Consolidation of the Medici Dynasty*, in *San Lorenzo. A Florentine Church*, acts of an international conference (Florence, Villa I Tatti, 27-30 may 2009), edited by R. Gaston, L.A. Waldman, Harvard University, forthcoming (2017), dove si riflette in particolare sulla questione del patronato mediceo con posizioni diverse rispetto alla tesi portante del volume di M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

<sup>4</sup> G. SPINI, *Introduzione generale*, in *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di Id., Firenze 1976, pp. 5-77: 67-77; C. CONFORTI, *Cosimo I e Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di Ead., R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 130-165: 132-134.

<sup>5</sup> Mancando, a mia conoscenza, una biografia della studiosa, mi vedo costretta a rinviare alle sparute notizie presenti nel *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*, leggibili al seguente link: [https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D12778084X\(30/04/2015\)](https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D12778084X(30/04/2015)). Ringrazio di cuore la dott.ssa Ingeborg Bähr, del Kunsthistorisches Institut di Firenze, che mi ha aiutato in questa infruttuosa ricerca. Colpisce che il nome della Popp non sia ricordato nella rassegna "Forschungsgeschichte und Forschungsstand" con cui Golo Maurer apre il proprio volume: cfr. MAURER, *Michelangelo-die Architekturzeichnungen*, cit., pp. 11-23. Anny E. Popp viene menzionata nei *Tagebücher* di Erica Tietze-Conrat: cfr. E. TIETZE-CONRAT, *Tagebücher*, herausgegeben von A. Caruso, Wien 2015: I (*Der Wiener Vasari (1923-1926)*), p. 215 (in data 17 marzo 1924) e p. 231 (in data 2 maggio 1924); II (*Mit den Mitteln der Disziplin (1937-1938)*), p. 75 (in data 27 maggio 1937); III (*Register und Anhang*), p. 60 *ad vocem*, dove si apprende che la studiosa era nata nel 1891 a Ostrava, nella Repubblica Ceca, mentre rimane ignota la data e il luogo della sua morte.

<sup>6</sup> Cfr. A.E. POPP, *Leonardo da Vinci: Zeichnungen*, München 1928, in cui palesa lo stesso rigore metodologico e la medesima complessità di approccio.

<sup>7</sup> H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über Seine Werke*, s.l. 1908-1913, III, p. 281, n. 590; cfr. M. MARONGIU, *Scheda 3-4 (Michelangelo, Modello per un dio fluviale)*, in *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 9 maggio-10 luglio 2000, San Pietroburgo, museo Statale dell'Ermitage, 12 settembre-12 novembre 2000), a cura di S.O. Androsov, U. Baldini, Firenze 2000, pp. 84-88.

<sup>8</sup> P. JOANNIDES, *The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent*, "Master Drawings", 34, 1996, pp. 148-167: 159.

<sup>9</sup> C. DE TOLNAY, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti*, "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", n.f., V, 1928, pp. 377-476; IDEM, *Eine Sklavenskizze Michelangelos*, *ibidem*, pp. 70-84; IDEM, *Studi sulla Cappella Medicea*, "L'Arte", n.s. 5, 1934, pp. 4-44 e 281-307; IDEM, *Michelangelo. III (The Medici Chapel)*, Princeton 1948; IDEM, *Corpus dei disegni di Michelangelo. II (Disegni in rapporto con*



Fig. 5 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete meridionale con la tomba doppia e la Madonna Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

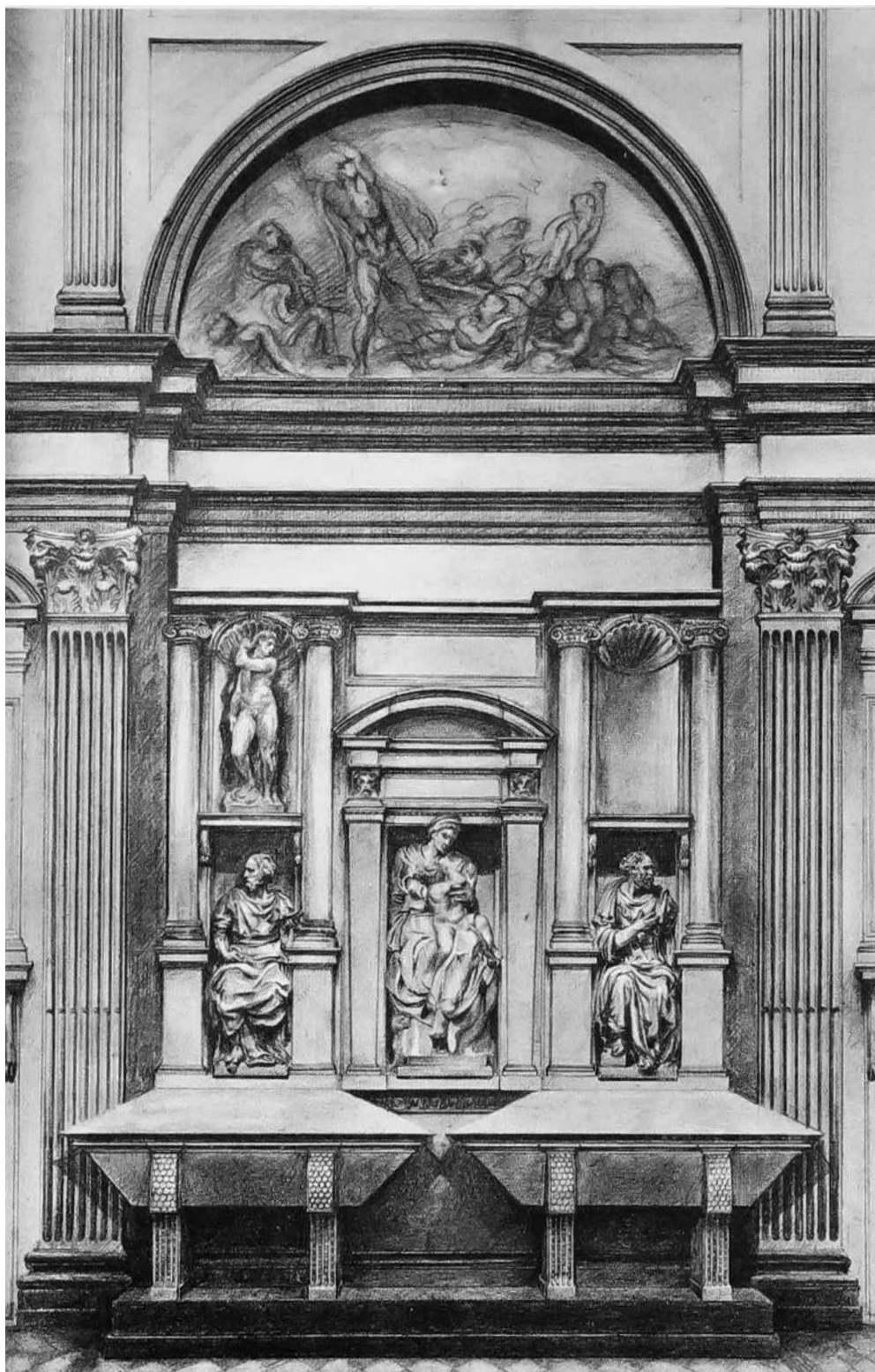
Fig. 6 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete con la tomba di Lorenzo de' Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

la Cappella Medicea e altri studi fino al 1534 circa), Novara 1976. Più in generale sull'attività grafica dell'artista cfr. M. HIRST, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London 1988 (trad. italiana *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993).

<sup>10</sup> POPP, *Die Medici-Kapelle Michelangelos...* cit., p. 129, numero 12. Si tratta del foglio conservato a Firenze, Casa Buonarroti, 9 Ar: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 201r.

<sup>11</sup> Il tema degli affreschi nelle lunette non viene affrontato nel primo saggio di Tolnay dedicato alla Sacrestia, che comunque conosceva bene il saggio di Anny Popp, commentando alcune sue proposte in relazione all'interpretazione di alcuni disegni: C. DE TOLNAY, *Studi sulla cappella medicea*, "L'Arte", XXXVII, 1934, pp. 5-44; lo stesso autore nella monografia di Princeton, invece, torna ampiamente sull'argomento: DE TOLNAY, *Michelangelo*. III... cit. In seguito, Ackerman ha una posizione guidata da una visione predeterminata della Sacrestia Nuova: "I piani superiori sarebbero potuti essere del tutto diversi senza che ciò influisse sostanzialmente sulle tombe: se poi fossero state eseguite le previste decorazioni a fresco, probabilmente l'unità della cappella sarebbe stata ulteriormente compromessa. [...]": l'impressione, dunque, è che Ackerman giudichi gli affreschi come un elemento di disturbo nell'unità dell'opera. Per quanto riguarda le sculture previste nelle nicchie, ma non realizzate, lo studioso scrive: "In alcuni disegni preparatori e negli schizzi dei seguaci di Michelangelo le nicchie ai lati delle effigi ducali sono occupate da figure allegoriche; studi come l'ultimo progetto per le tombe dei duchi mostrano che la parte superiore avrebbe dovuto avere un coronamento monumentale, adorno di figure simboliche, di troni (di cui furono eseguiti solo le parti inferiori) e di una elaborata composizione di armi e trofei. È difficile giudicare le tombe prive di questi importanti complementi, che ne avrebbero modificato radicalmente l'aspetto e i rapporti con l'ambiente: ad esempio, il coronamento, sconfinando entro la zona della trabeazione, avrebbe accentuato l'indipendenza delle tombe dall'architettura della cappella": ACKERMAN, *L'architettura...* cit., pp. 68-69. Si è sottolineato nell'introduzione che la storiografia, soprattutto negli ultimi decenni, si è sempre più concentrata sullo studio dei disegni e dunque sulla ricostruzione del processo creativo alla base del progetto, spesso allontanandosi dall'analisi del monumento e del contesto storico-culturale. Gli orientamenti culturali che hanno guidato le 'letture' di Tolnay e di Ackerman sono ben messe a fuoco da Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella: "Uno dei grossi sforzi della cultura idealistica italiana, in occasione del centenario michelangeloesco del 1964, fu il mastodontico volume Einaudi dedicato a Michelangelo architetto, allestito da Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, dove si celebrava coralmente e con centinaia di illustrazioni il precursore di Wright; era già comparso, a Londra nel 1961, il volume di Ackerman dedicato allo stesso argomento che ridimensionava, alla ricerca di obiettività documentarie, l'impresa dei critici italiani [...]. La monografia su Michelangelo, per antonomasia, restavano anche per gli italiani i cinque volumi, che da Princeton (1943-1960) aveva emesso Charles De Tolnay, dove le intuizioni neoplatoniche di Panofsky trovavano una loro iterata presentazione in una costruzione agilmente riassuntiva": G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Premessa*, in *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile-15 ottobre 1987), a cura di Id., Firenze 1987, pp. 9-12: 10-11. Si veda anche A. PAYNE, *Michelangelo versus Palladio da Le Corbusier a Robert Venturi*, in *Michelangelo e il Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-20 ottobre 2014; Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 20 giugno-19 ottobre 2014), a cura di E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi, Ciniello Balsamo 2014, pp. 125-141.

<sup>12</sup> DE TOLNAY, *Michelangelo*. III... cit., p. 48. Il termine *ante quem* è costituito dalla lettera di Sebastiano del Piombo, a Roma, a Michelangelo, a Firenze, del 15 dicembre 1531: "Carissimo compare, hozi ho ricevuto una vostra con un disegno de una cappella, quale darò a mastro Zuan da Udene da parte vo-



che la volta torna molto povera de colori et che tanta candideza non li piace, et che Sua Sanctità voria più presto la volta de la capella assomigliare a la volta de la sua vignia che a quella de messer Baldasare da Pessia. Et sopra tutto che maestro Ioanni advertisca de metter collori che durano et che siano più perpetui che si possa; che sopra tutto el fuga azuri de Magnia et verdi azuri et altri colori che moreno: che cussì me ha comesso Sua Sanctità che lo fate avisato.

La ferma volontà del committente traspare chia-

ramente dalla preferenza accordata a un'opera ben precisa che altri non è che la rutilante decorazione delle campate della Loggia di Villa Madama (la "Vigna"), compiuta da Giovanni da Udine proprio per papa Clemente VII ("Sua Sanctità")<sup>19</sup>, il quale non mancava poi di rilevare pure il modello negativo – da non seguirsi assolutamente – ossia la candida volta a stucchi voluta da Baldassare Turini, il datario di Leone X, nella sua Villa sul Gianicolo<sup>20</sup>.





Fig. 7 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete con la tomba di Giuliano de' Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

Fig. 8 Michelangelo, Progetto per il sistema decorativo della volta della Cappella Sistina (da M. Hirst, *Observations on Drawings for the Sistine Ceiling*, in C. Pietrangeli et alii, *The Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, New York 1994, pp. 8-25: 12).

E se il passo di Vasari riceve nuova autorevolezza (specie laddove mette l'accento sul fatto che le realizzazioni “sono tramezzate di colori” e non “colorite”) grazie al confronto con il brano della lettera di Sebastiano del Piombo, allo stesso tempo, le parole di quest'ultimo richiamano alla mente quanto Giovanni da Udine aveva avuto modo di scrivere a Michelangelo il “di 25 de decembro 1531”, riferendo la determinata volontà di papa Medici<sup>21</sup>:

già più volte Nostro Signore me à parlato che vole che io venga a Firenze ad fare de stucchi la sua cappella hover tribuna, come vui sapete [...]. Per tanto io ve prego che voi me date aviso della sorte dell'opera che à da essere collocata in dicta capella, a ciò possa, essendo io in Roma, farne un disegno et mostrarlo al Nostro Signore, perché lui n'averà gran piacere. Per tanto voi dignarete, piacendovi, di mandarme la misura quanto gira ditta tribuna, et in quanti quadri l'è divisa per larg[h]ecza et per altezza del vano, et quante fascie sonno et quanto sfondate sono.

stra”. Si cita da *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, Firenze 1965-1983, III, p. 360 (lettera DCCCXL). La missiva è pure ricordata da Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita* del Buonarroti: G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano-Napoli 1962, III, pp. 1139-1148: 1140.

<sup>13</sup> Nelle lunette avrebbero dovuto trovar posto le rappresentazioni della *Resurrezione di Cristo*, al di sopra della *Madonna col Bambino*, dell'*Attacco dei serpenti di fuoco* (al di sopra della *Tomba di Lorenzo Duca d'Urbino*) e del *Risanamento del popolo ebraico ad opera del serpente di bronzo* (a ornamento della *Tomba di Giuliano Duca di Nemours*): si rimanda a DE TOLNAY, *Corpus...* cit., pp. 9-10, che inverte l'ordine adottato dalla Popp per i Duchi di casa Medici (cfr. POPP, *Die Medici-Kapelle...* cit., pp. 99, 158-163 e 178 con rinvio alle tavole 13-14). La scena della *Resurrezione di Cristo* è attestata da un nutrito corpo di disegni, conservati rispettivamente a Londra, British Museum, inv. 1859-6-25-5-551, Parigi, Louvre, 691bis recto, Firenze, Casa Buonarroti, 32 Fr, Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12767r-v, Firenze, Casa Buonarroti, *Autografi*, vol. I, 74, c. 203v, Firenze, Casa Buonarroti, 62 Fr e Londra, British Museum, inv. n. 1860-6-16-133r: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 252bisr, 253r, 254r, 255r-v, 256v, 257r e 258r. L'*Attacco dei serpenti di fuoco* e il *Risanamento del popolo ebraico ad opera del serpente di bronzo* sono invece documentati dal foglio ora a Oxford, Ashmolean Museum, P 318r-v: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 266r-v.

<sup>14</sup> Cfr. JOANNIDES, *The Magnifici Tomb...* cit., p. 155 e figg. 13-16. Cfr. POPP, *Die Medici-Kapelle...* cit., pp. 56-73 e Tavv. 9, 12, 13 e 14.

<sup>15</sup> Si cita da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, VI (Michelangelo Buonarroti fiorentino pittore scultore et architetto), p. 65.

<sup>16</sup> VASARI, *Le Vite...* cit., V (*Vita di Giovanni da Udine pittore*), p. 454.

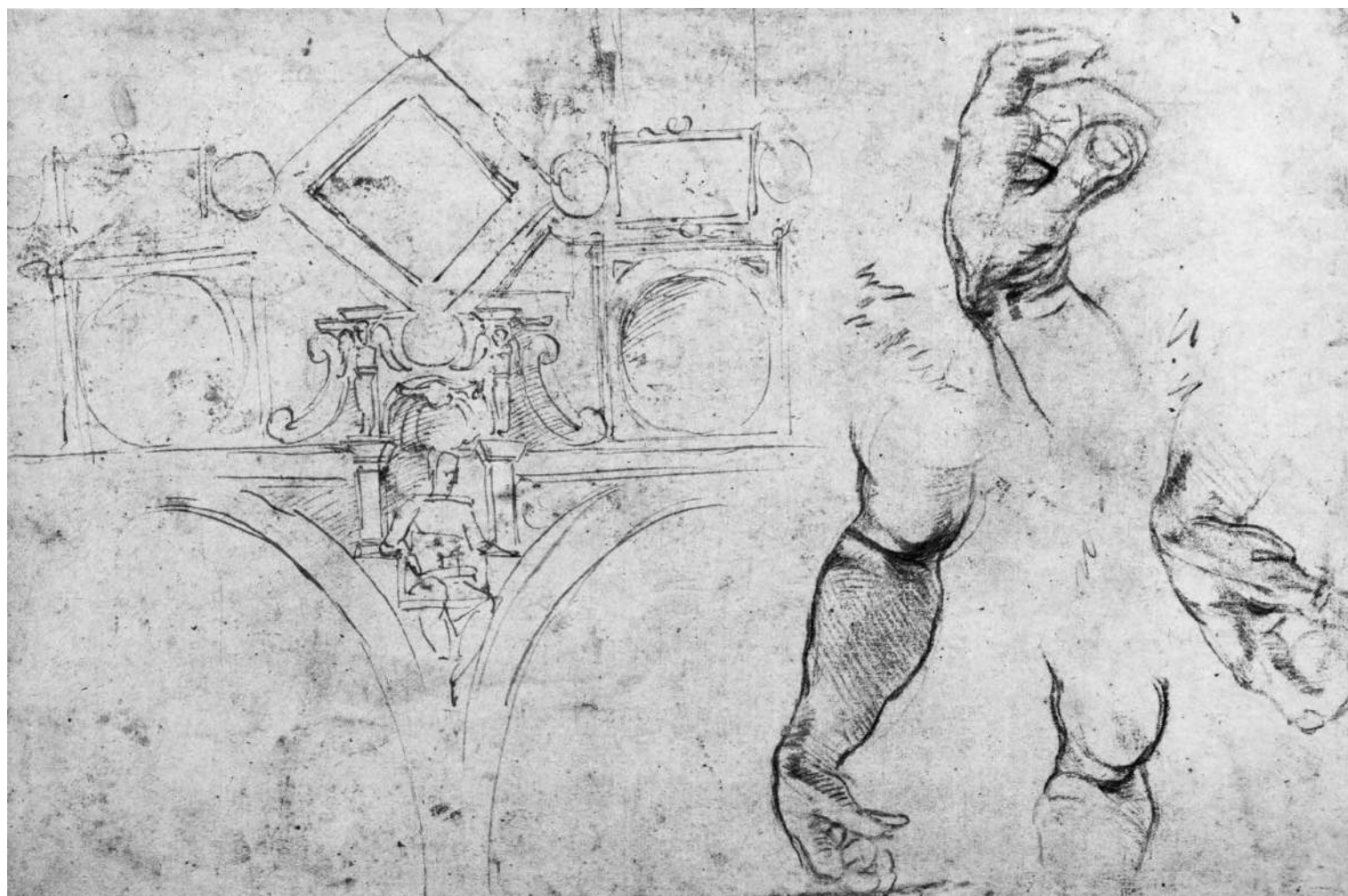
<sup>17</sup> A. CECCHI, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, “Paragone”, XXXIV, 1983, 399, pp. 20-44: 40, nota 46; V. TESI, “Per accrescere la perfezione” della venerabile chiesa di San Lorenzo, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), a cura di S. Casciù, Livorno 2006, pp. 104-111; P. RUSCHI, *L'Elettrice Palatina e la nuova facciata per il “completamento” della basilica di San Lorenzo*, in *Arte e Politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea a San Lorenzo*, a cura di M. Bietti, catalogo della mostra (Firenze, museo delle Cappelle Medicee, 8 aprile-2 novembre 2014), Livorno 2014, pp. 98-103, ove viene rimarcato il ruolo, già evidenziato da Cecchi, avuto dalla sovrana anche nella decisione di intonacare la volta della Sacrestia Nuova.

<sup>18</sup> Si cita da *Il carteggio di Michelangelo...* cit., IV, pp. 17-19: 17-18 (lettera CMX). Cfr. M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Michelangelo e Clemente VII. Corrispondenza e corrispondenti nella genesi della sacrestia Nuova e della biblioteca Laurenziana*, “Annali di Architettura”, 15, 2003, pp. 75-87: p. 84 e nota 134; C. ELAM, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style*, in *The pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, edited by K. Gouwens, Sh.E. Reiss, Aldershot 2005, pp. 199-225: 200-201. Sulla figura dell'artista udinese rimane imprescindibile N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Udine 1987, e in particolare, per gli anni che ci interessano, il saggio della Furlan, *Dopo Raffaello*, pp. 131-227: 149-159, e i *Documenti*, pp. 259-292: 275-277.

<sup>19</sup> Sulla Villa e i lavori di stucco realizzati da Giovanni da Udine e dalla sua bottega al momento dell'ascesa al trono pontificio di Clemente VII, cfr. C.L. FROMMEL, *Villa Madama*, in *Id.*, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp.







Quel che è certo è che all'altezza degli anni 1556-1557 (visto che si parla di Pontormo come ancora attivo nel coro della chiesa di San Lorenzo)<sup>22</sup> l'aspetto della parete di fronte all'altare, destinata nel progetto michelangioloesco alla tomba doppia di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano, doveva presentarsi in un modo ben diverso da come noi oggi la vediamo. La problematica interpretazione di un foglio del taccuino Scholz, come disegno di rilievo, di progetto *ex-novo* o di proposta di completamento, lascia aperta la domanda sulla configurazione della parete prima del 1559<sup>23</sup>. Il grafico (fig. 10), è stato da tempo ricondotto all'ambito di Giovanni Antonio Dosio<sup>24</sup>, al quale va riferito non solo su base codicologica, ma pure per la costante attenzione che lo scultore e architetto di San Gimignano rivolse al Buonarroti, di cui fu loquace custode di memorie nei confronti di Vasari, quando questi era impegnato nella riscrittura delle *Vite*: dobbiamo a Dosio, per essere chiari, l'aneddoto legato alla firma di Michelangelo della *Pietà* in San Pietro<sup>25</sup>. Con ogni probabilità, dunque, il tardo scorcio del 1556 è la data in cui va posto cronologicamente il foglio del taccuino Scholz,

ed è non casualmente nello stesso frangente che venne vergata un'importante lettera di Vasari indirizzata a Cosimo I, con la quale il pittore lo informava sul procedere dei lavori nelle stanze di Palazzo Vecchio, con la stesura degli affreschi con le 'storie' del regno di Clemente VII e di altri membri del casato mediceo, come papa Leone X e Lorenzo duca di Urbino, nonché della "Signora d'Imola", ossia Caterina Sforza-Riario, madre di Giovanni dalle Bande Nere, il padre di Cosimo I<sup>26</sup>. Nella missiva, datata 26 dicembre 1556, Vasari poi annotava:

A San Lorenzo, Signor Duca mio, si è fatto un principio d'un'opera, che costa pochi soldi e ci farà un grande onore; e questo è, che la sagrestia aviano incominciato da sommo a intonicalla di stucco tutte le faccie, che tramezzano le pietre che ci sono, che riluce, che pare uno specchio, e n'è finita la capella tutta e quella faccia. Faccianci fare le finestre di vetro, che in breve saran fatte, a cagione che i preti possono dar principio a far l'ordine dell'obbligo che hanno per la bolla. Così si assetta il tutto, che fra poche settimane si potrà ufiziare. Restaci solo, se Vostra Eccellenza vole nelle finestre di vetro l'arme di papa Clemente o quelle di Vostra Eccellenza o inprese di casa, che anche queste le accennerem qui sotto<sup>27</sup>.

311-341; ID., *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere, in Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 261-303; 261, 281 e 288-295; S.E. REISS, *Giulio de' Medici and Mario Maffei. A Renaissance Friendship and the Villa Madama, in Coming about... A Festschrift for John Shearman*, edited by L.R. Jones, L.C. Matthew, Cambridge 2001, pp. 281-288.

<sup>20</sup> Sulla Villa, poi Lante, cfr. C.L. FROMMEL, *La Vigna di Baldassarre Turini da Pescia sul Gianicolo (Villa Lante)*, in E.H. GOMBRICH *et al.*, *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre-12 novembre 1989, Mantova, museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 292-293; ID., *Giulio Romano e la progettazione di Villa Lante*, in *Ianiculum - Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 119-140; *La Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, a cura di T. Carunchio, S. Örmä, Roma 2005, e in particolare sulla campagna decorativa della loggia (databile agli anni iniziali del pontificato clementino): M.T. CESARONI, *Gli stucchi della loggia di Villa Lante*, in *Ianiculum - Gianicolo...* cit., pp. 133-150. Sulla figura del potente uomo di curia di Leone X e Clemente VII, cfr. C. CONFORTI, *Baldassarre Turini: funzionario mediceo e committente di architettura*, in *Ianiculum - Gianicolo...* cit., pp. 189-198.

<sup>21</sup> Si cita da *Il carteggio di Michelangelo...* cit., III, pp. 362-363: 362 (lettera DCCXLII).

<sup>22</sup> La data della sepoltura dell'artista è fissata al 2 gennaio 1557, secondo quanto riporta la filza 191 degli Ufficiali della Grascia, c. 554v (conservata nell'Archivio di Stato di Firenze); cfr. E. TENDUCCI, *Regesto dei documenti*, in P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, trad. it. a cura di A. Curotto, Milano 1994, pp. 338-341: 341 (doc. 17).

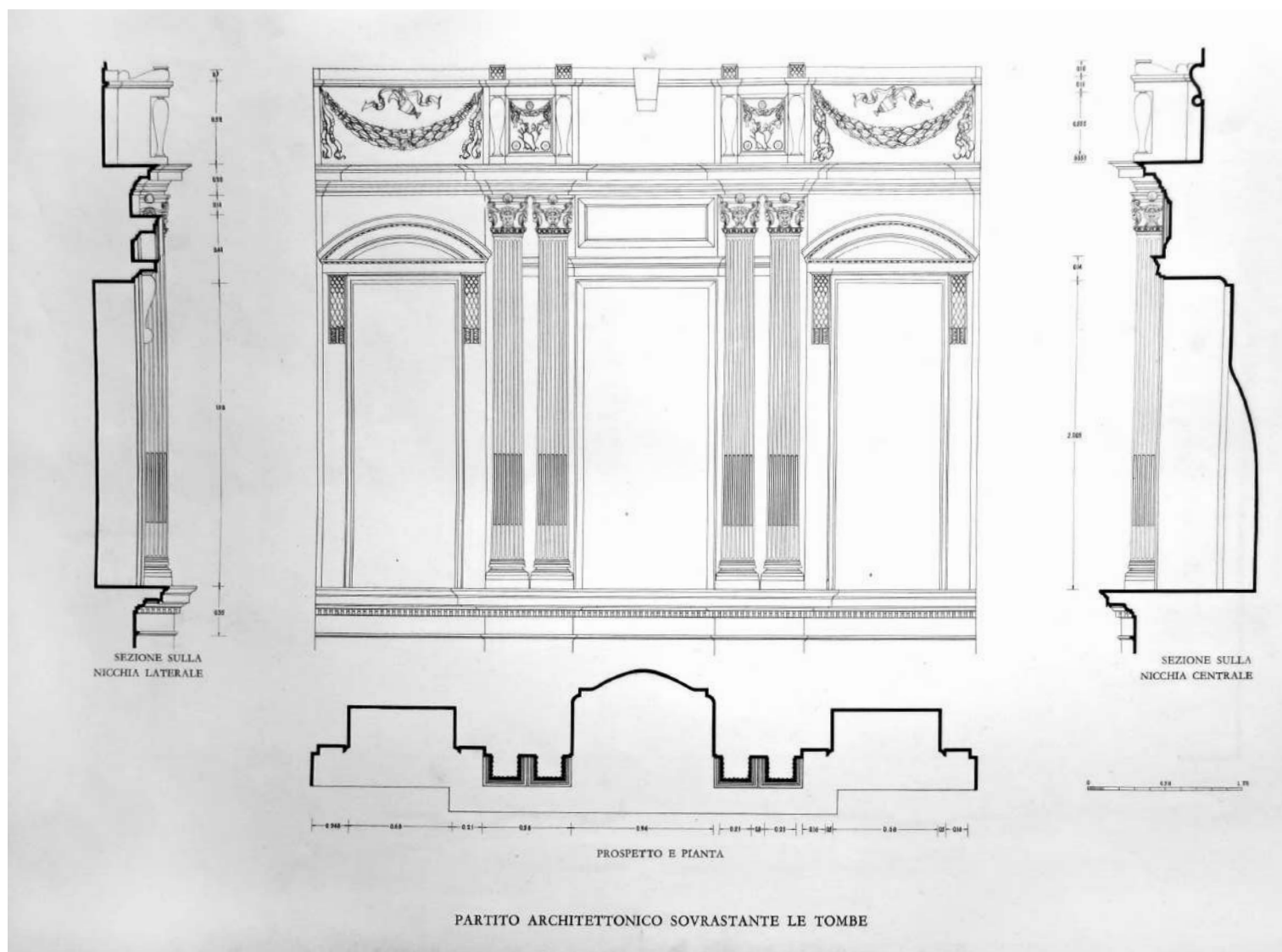
<sup>23</sup> La parete in questione era destinata fin dall'inizio alla 'tomba doppia dei Magnifici', cioè Lorenzo il Magnifico e il fratello Giuliano. La riflessione di Michelangelo su questa sepoltura è stata ampia e articolata, stratiificando numerosi progetti documentati da una serie di disegni: A. MORROGH, *The Magnifici Tomb: a Key Project in Michelangelo's Architectural Career*, "The Art Bulletin", LXXIV, 1992, pp. 567-598; P. JOANNIDES, *Scheda 20 (Michelangelo [attr.], Modello per le toniche dei Magnifici)*, in *L'Adolescente...* cit., pp. 126-128; P. RUSCHI,











<sup>36</sup> A. LAPINI, *Diario fiorentino*, a cura di O. Corazzini, Firenze 1900, p. 124.

<sup>37</sup> FERRETTI, *Vasari e Ammannati...* cit., pp. 37-38.

<sup>38</sup> WĄZBIŃSKI, *L'Accademia Medicea...* cit., I, pp. 82-90. La sede degli incontri cambiò nel 1564: P. PACINI, *Le sedi dell'Accademia del Disegno al Cestello e alla Crocetta*, Firenze 2001, p. 8.

### La Sacrestia Nuova di Vasari, Borghini e Cosimo I

I lavori di risistemazione dell'ambiente dovettero comunque volgere a conclusione, se nel giugno del 1559 i corpi di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano poterono essere traslati all'interno della Sacrestia Nuova, come documenta il diarista Agostino Lapini<sup>36</sup>:

A' dì 3 di giugno, in sabato dopo vespro, si trasportano i corpi del magnifico Lorenzo e di Giuliano, amendua de' Medici; quali erano stati molt'anni sepolti in sagrestia vecchia di S. Lorenzo: e in questo detto dì si levono di detta sagrestia e si messono in Sagrestia Nuova, in uno cassone grande che v'è nell'entrare a man sinistra, di marmo.

Si è riflettuto in altra sede sull'assetto che Vasari approntò per la parete opposta all'altare, optando per una soluzione molto semplice e neutra, con le sculture di Montorsoli e Raffaello da Montelupo, fiancheggianti la *Madonna con il bambino* di Michelangelo poste su un sobrio e li-

neare sarcofago marmoreo. Si è anche già osservato che nel 1559 (anno in cui più stretto si era fatto il dialogo fra Cosimo e il Buonarroti in relazione ai progetti per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma), il duca e l'artista forse intravedevano la possibilità di un intervento dell'anziano maestro nel completamento della Sacrestia con suggerimenti puntuali e indicazioni stringenti. Tutto ciò non accadde e Cosimo riuscì a ottenere solo il modello per la scala della Biblioteca Laurenziana, che Ammannati tradusse in un manufatto di straordinaria forza espressiva. Il progetto di completare la cappella anche nei suoi arredi plastici (dopo i circoscritti interventi di Tribolo negli anni Quaranta)<sup>37</sup>, tuttavia, non fu del tutto abbandonato e riprese vigore nei primissimi mesi del 1563. Sul principio di quello stesso anno, infatti, Vasari e Borghini furono autorizzati a usare la Biblioteca Laurenziana e la Sacrestia Nuova per gli incontri dell'Accademia del Disegno, mentre allo stesso tempo si pro-



poneva un progetto di completamento della cappella come opera collettiva degli accademici<sup>38</sup>. Per la piena comprensione dell'evolvere dell'aspetto della Sacrestia e dell'attenzione, crescente, prestatole dal duca si può ricordare la lettera che Vasari inviava allo stesso Michelangelo Buonarroti nel marzo del 1563<sup>39</sup>:

perché Sua Eccellenza disegna [...], per più tempi e per diverse vie, di volere che quella tornassi a Fiorenza, non solo per servirsene nel consiglio e opera di tante onorate imprese, fatte da questo Principe sotto il Suo governo e in questo Suo dominio, ma particolarmente per dar fine coll'ordine di Vostra Signoria alla Sagrestia di San Lorenzo, e poiché da' vostri impedimenti non gli è successo il farlo, delibera ora che in detto luogo continuamente si celebra, e che con la perpetua orazione del giorno e della notte si loda Dio, come desiderava Papa Clemente VII: delibera, dico, che tutte le statue, che vanno nelle nicchie, che mancano sopra le sepolture e ne' tabernacoli sopra le porte, vuole, che tutti gli scultori eccellenti di questa Accademia, ciascuno a concorrenza, l'uno dell'altro, fac-

ci la sua; et il medesimo facciano e' pittori la cappella et archi e facciate, come si vede che la Signoria Vostra aveva ordinato per le picture, e dove vanno gli stuchi e le altre fantasie d'ornamenti e pavimenti; et in somma per questi accademici si rechi a fine questa impresa per mostrare, che avendo occasione tanto propria per questi ingegni di non lassare imperfetta la più rara opera che sia stata mai fatta fra e mortali. Et a me ha comandato, che io debba scrivere alla Signoria Vostra questo Suo animo e la preghi per parte Sua a degnarsi di fargli grazia di mandare a dire o a Sua Eccellenza o a me, qual era l'intenzion sua o di Clemente del titolo della cappella e l'invenzione delle figure de' tabernacoli, che accompagnano il Duca Lorenzo e Giuliano, e delle otto statue, che vanno sopra le porte negli tabernacoli de' canti, simile il concetto et invenzione delle pitture per gli archi e facciate e della cappella; perché Sua Eccellenza non vuole che si faccia niente prima senza l'ordine suo, che invero tutta questa Accademia lo desidera con allegrezza. E mi ha comandato Sua Eccellenza ancora, che io vi dica, che avendo ella schizzi, disegni fatti già per questa opera, che volendogniene accomodare, gli farete servizio non piccolo, e promettendovi Sua Ec-

<sup>39</sup> *Der literarische Nachlass...* cit., II, pp. 736-740: 737-738 (lettera CDII). La lettera è datata, dubitativamente, da Frey al giorno 17 marzo del 1563. Lo stato della Sacrestia Nuova, non doveva essere nelle migliori condizioni di conservazione, come testimonia una missiva di poco precedente, inviata da Vasari il 1 febbraio 1563 al Duca Cosimo: "[...] mentre sono stato lì nella sagrestia, m'è parsa sì schifa, atteso che il verno passato e questo que' preti vi debbano aver tenuto caldani di carboni e fattovi fuoco dionestamente e afumicato le statue e le mura, che è una vergogna, e quel che mi rincresce, che l'anno passato s'ordinò loro che in una di quelle sagrestiuccie de' canti e' facessino un camino agli operai e al prior di San Lorenzo, e mai l'han fatto, ché se ciò fussi stato murato, questo disordine non saria seguito, e mi penso, che fin che Vostra Eccellenza Illustrissima non destina qualche uno che n'abbi spezial cura e sia persona che si diletta dell'arte e ami e conosca la perfezione di quelle statue e di quel luogo onorato, ch'è stato scuola ed è di tutta l'arte, credo che andrà di male in peggio. L'ho voluto avisare a Vostra Eccellenza Illustrissima, acciò che Quella ci provvegga": ivi, II, 1930, pp. 712-715 (lettera CCCXCIII). E Cosimo, se in un rescritto alla lettera di Vasari ordinava "Facciali a loro in ogni modo un camino" (ivi, I, p. 712), rispondeva poi a don Vincenzio Borghini, che ugualmente lo sollecitava in una missiva del 3 febbraio 1563 "Vi si rimedi in ogni modo in San Lorenzo": ivi, I, p. 716.

Fig. 11 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo del partito architettonico sopra le tombe medicee (da *I monumenti italiani...* cit., 1922, tav. XX).

Fig. 12 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo del partito architettonico del secondo ordine parietale (da *I monumenti italiani...* cit., 1922, tav. XXI).



<sup>40</sup> *Ibidem*. In assenza di documenti contabili non è possibile stabilire con certezza le materie di base con cui fu realizzato l'intonaco. L'aggettivazione usata da Borghini ("bellissimo bianco") probabilmente si riferisce all'estrema accuratezza con cui fu realizzata la finitura superficiale delle pareti.

<sup>41</sup> DE TOLNAY, *Corpus...* cit., n. 179, pp. 24-25.

<sup>42</sup> VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 54-55.

<sup>43</sup> A. PAYNE, *Architects and Academies, Architectural Theories of "imitation" and the Literary Debates on Language and Style*, in *Architecture and Language, Constructing Identity in European Architecture, c. 1000 - c. 1650*, edited by G. Clarke, Cambridge 2000, pp. 118-133; EAD., *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, "Res", 40, 2001, pp. 51-76; R. SCORZA, *Vasari, Borghini e Michelangelo*, in *Reactions to Master Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, edited by F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 180-210; M. RUFFINI, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, Oxford 2011; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: tempi e luoghi delle vite*, Milano 2013, pp. 76, 86-89, 92-94.

<sup>44</sup> Vedi qui, p. 66 e nota 28.

<sup>45</sup> *Der literarische Nachlass...* cit., II, p. 716.

<sup>46</sup> S. FROMMEL, *Primaticcio architetto in Francia*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di Ead., Milano 2005, pp. 74-193: 150. La cronologia del progetto è estremamente complessa: Sabine Frommel riconosce nel biennio 1562-63 un momento cruciale per la definizione dell'impresa, ma i primi pagamenti iniziano già dal 1561: *ivi*, p. 149.

<sup>47</sup> *Der literarische Nachlass...* cit., II, p. 462.

<sup>48</sup> Il libero approccio all'antico, che caratterizza il linguaggio michelangiolesco degli anni fiorentini, è riconosciuto da Caroline Elam come una derivazione dall'espressività di Donatello: ELAM, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style...* cit.

<sup>49</sup> G. MOROLLI, *Firenze e il Classicismo. Un rapporto difficile*, Firenze 1988, pp. 100-101; C. CONFORTI, *Gli Uffizi e il Corridoio Vasariano nella rifondazione di Firenze ducale*, in *Vasari, Gli Uffizi e il Duca*, a cura di Ead. et al., catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze 2011, pp. 61-71: 63; H. BURNS, *Architecture and the Communication of Identity in Italy, 1000-1650: Signs, Contexts, Mentalities*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze 2013 [ma 2015], pp. 3-79: 41.

cellenzia Illustrissima d'esserne bonissimo mezzo a farle eseguire con istudio e diligenza, acciò senese conseguano onore.

Il percorso tracciato da Vasari nella lettera – ovvero portare avanti il completamento della Sacrestia con la realizzazione delle statue mancanti nelle nicchie ai lati delle tombe, ma soprattutto condurre a compimento il complesso palinsesto delle decorazioni, fra cui le pitture – è una soluzione che non si concretizza. Si tratta di un progetto che avrebbe modificato fortemente l'immagine della cappella che era stata cristallizzata dagli interventi del 1556-1559: grazie a questi lavori, il bianco dei marmi e il bianco del pregevole intonaco, posto da Vasari sulle vaste superfici murarie, emergevano come caratteri distintivi della fabbrica michelangiolesca. Proprio contro i danni creati al "bellissimo bianco" delle pareti dai bracieri accesi dai canonici per scaldarsi durante gli uffici religiosi, si scagliava con forza Borghini in una lettera a Cosimo:

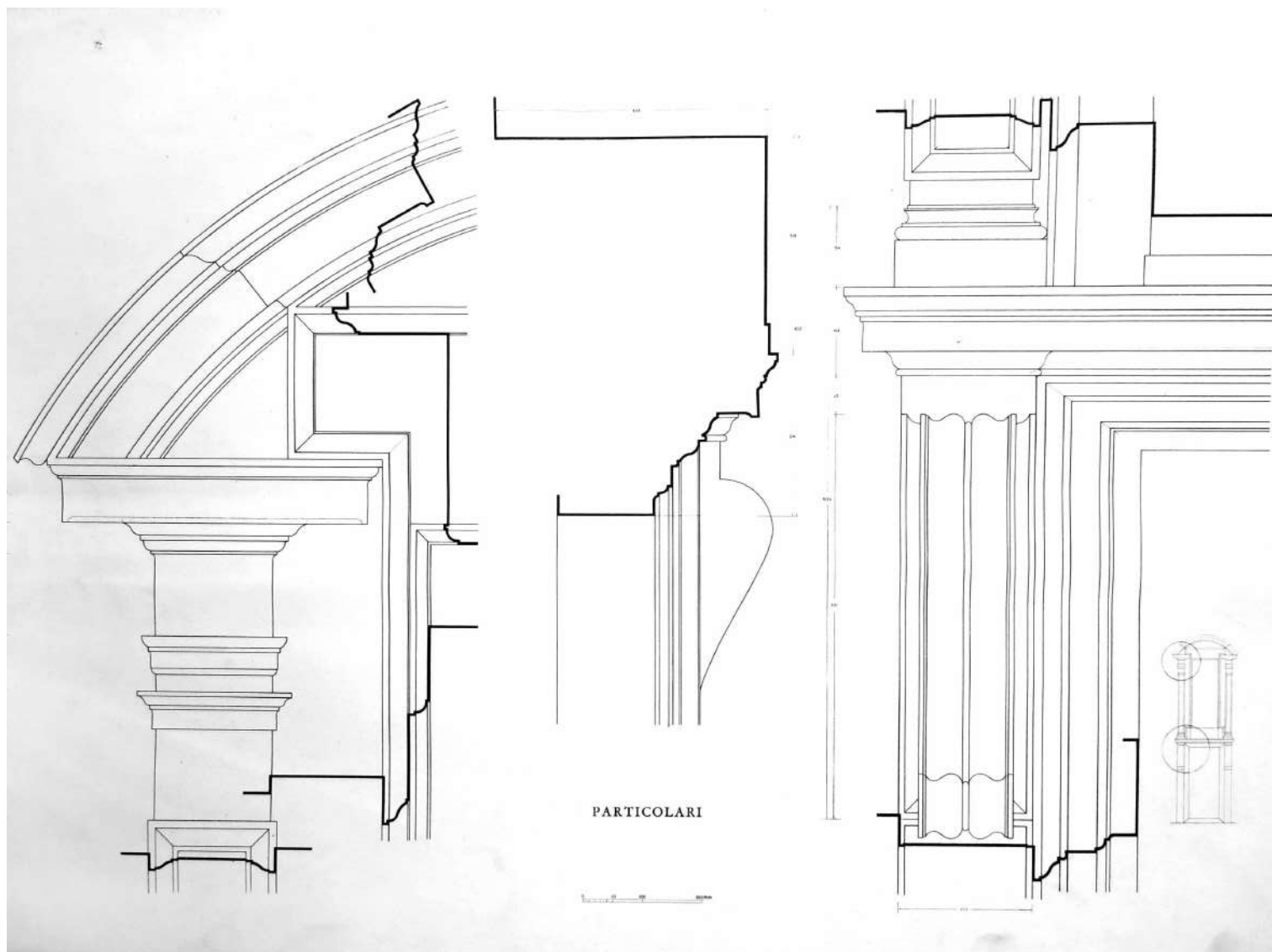
Non vo' mancare in questa occasione di dolermi della poca cura che i preti di S. Lorenzo hanno della Sagrestia Nuova, ne la quale veddi a questi giorni, oltre a quel bellissimo bianco, tutto ingiallato, per accendervi i carboni, tutte quelle bellissime statue con tanta polvere di quella nera de' carboni adosso, che è una vergogna<sup>40</sup>.

Nel 1563, dunque, di fronte al bivio di riportare in vita l'iniziale progetto michelangiolesco per la cappella medicea – contraddistinto da una spiccata esuberanza decorativa, che declinava una organica compenetrazione fra scultura, pittura e architettura – prevalse la scelta di non intervenire: si conservava così una immagine della cappella restituita dai lavori vasariani in una versione che esaltava le analogie con l'omologa architettura brunelleschiana. D'altra parte, tale similitudine era uno dei principi eziologici dell'opera del Buonarroti, come dimostra uno dei primi disegni di progetto di Michelangelo per la Sacrestia, accompagnato non a caso da una sorta di *ca-*

*pitolato* 'a posteriori' del materiale lapideo di alcuni elementi murari dell'omologa opera brunelleschiana<sup>41</sup>. E, come è noto, lo stesso passo in cui Vasari presenta nella *Vita* del Buonarroti il cantiere della Sacrestia è tutto sviluppato sul rapporto fra la cappella costruita da Filippo per Giovanni di Bicci e quella di Michelangelo per i discendenti di Cosimo il Vecchio<sup>42</sup>.

È a questo punto importante chiedersi quali fattori siano alla base di una tale decisione, all'apparenza rinunciataria, e sulla quale invece appare interessante interrogarsi sia in relazione all'espressività dell'architettura di Cosimo I (che ha nella bicromia intonaco-pietra serena uno dei suoi caratteri connotativi), sia in relazione all'immagine attuale della Sacrestia (figg. 1, 3-4).

Si possono individuare più ordini di motivazioni, che si intersecano e si sovrappongono in modo non necessariamente lineare ma che contribuiscono in maniera consentanea al risultato finale. Tutti questi fattori si polarizzano intorno a due aspetti principali che in modo altalenante, nel corso degli anni Sessanta, prevalgono l'uno sull'altro: da un lato la volontà di enfatizzare l'esemplarità della lezione di Michelangelo (punto di arrivo di una linea evolutiva che passa per Brunelleschi), tema cruciale nel disegno storiografico vasariano<sup>43</sup>, che a Firenze per l'architettura si esplicava proprio nei cantieri laurenziani; dall'altro, l'impossibilità di intervenire del tutto liberamente nella Sacrestia Nuova da parte di Cosimo I e dei suoi artisti, in quanto i diritti di patronato sulla cappella erano in testa a Caterina de' Medici, come discendente del ramo di Cosimo *Pater Patriae*. Già i lavori del 1556-59 erano stati animati da una volontà auto-limitante del duca, proprio in relazione alla questione del patronato: il solo stemma di Clemente VII aveva imposto, come è stato già ricordato, Cosimo a Vasari in modo perentorio per le vetrate della Sacrestia<sup>44</sup>. Nel 1563, tuttavia, Cosimo I poteva avere mano più libera su quell'ambiente che



Borghini, nella lettera appena citata del 3 febbraio 1563, definiva come meta incessante delle visite di colti e stupefatti ammiratori, e dunque manifesto dell'eredità di Michelangelo nella capitale ducale: “Et V.E.I. sa che non prima viene un forestiero di conto a Firenze che subito, come a un miracolo, non corra a veder quel luogo”<sup>45</sup>. La maggiore libertà di Cosimo I nel decidere le sorti della Sacrestia – oltre al definitivo consolidamento del suo ruolo nello scenario politico europeo – potrebbe spiegarsi con il crescente disinteresse della regina francese per il pantheon avito nel momento in cui ella aveva dato inizio ai progetti per la sepoltura nella cattedrale di Saint-Denis per accogliere i resti del marito, morto nel 1559<sup>46</sup>. Pochi anni dopo, nel 1569, Vasari scriveva al vescovo Piero Gondi, presso la corte di Caterina de Medici, chiedendo alla regina di Francia di inviare 400 scudi per provvedere agli uffici in Sacrestia Vecchia e in Sacrestia

Nuova, in quanto di sua spettanza, rimarcando la questione del patronato<sup>47</sup>.

Cosimo I, dunque – stretto fra la necessità di rispettare i diritti dei “cosimiadi” sulla Sacrestia Nuova e la volontà di esaltare il luogo che più di altri a Firenze testimoniava il lascito di Michelangelo – riuscì a piegare il contesto ai suoi obiettivi. La decisione di non intervenire in modo incisivo sulla cappella portava il duca a valorizzare i legami che Buonarroti aveva esperito con l'architettura del Quattrocento – sia con le bicromie di Brunelleschi sia con le sperimentazioni plastiche di Donatello<sup>48</sup> – e che avevano nel disegno politico-culturale tracciato da Vasari e Borghini delle implicazioni molto precise: il Rinascimento brunelleschiano era in parte figlio del Romanico fiorentino, a sua volta ritenuto il *trait d'union* con la grande tradizione di Roma antica, a materializzare una via fiorentina al Classicismo<sup>49</sup>. La rivoluzionaria espressività del proget-

Fig. 13 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo di membrature architettoniche (da *I monumenti italiani... cit.*, 1922, tav. XXII).



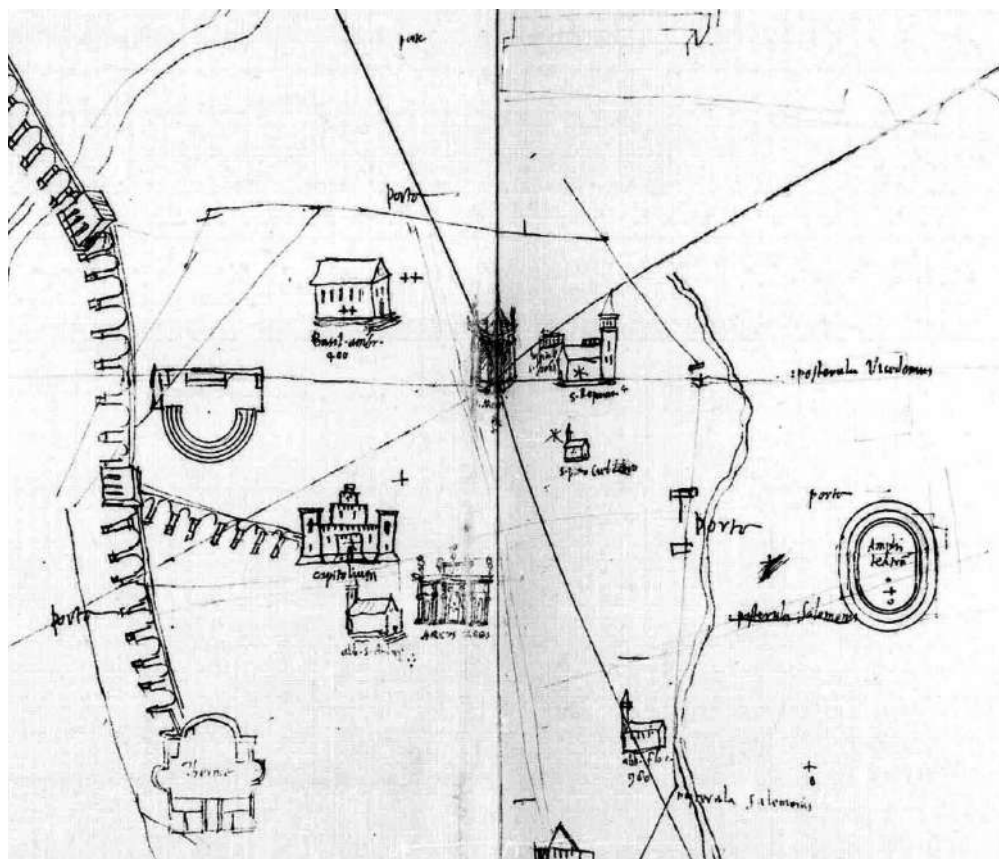


Fig. 14 Vincenzo Borghini, *Pianta di Firenze con gli edifici romani e paleocristiani* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano XXV. 551, cc. 26v-27r).

Fig. 15 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Tomba di Lorenzo de' Medici Duca di Urbino* (GDSU, inv. 1383).

Fig. 16 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Madonna col bambino e i Santi Cosma e Damiano* (GDSU, inv. 1448).

Fig. 17 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Tomba di Giuliano de' Medici Duca di Nemours* (GDSU, inv. 1382).

in cui spicca al centro la chiesa di San Lorenzo<sup>52</sup> (fig. 14). L'importanza della basilica paleocristiana venne rimarcata dalla visita compiuta, sempre nel corso del 1565, dal cardinale Carlo Borromeo, che evidenziò il carattere ambrosiano del luogo religioso, fondato appunto dall'illustre padre della Chiesa<sup>53</sup>.

In quel lasso di tempo San Lorenzo divenne dunque, agli occhi di Cosimo de' Medici, non solo preziosa testimonianza della più antica storia cittadina, ma pure il significativo punto di contatto con la diocesi milanese retta con inflessibile spirito riformatore dal cardinal nipote del papa allora in carica, Pio IV Medici di Marignano. Il suo assetto interno, inoltre, avrebbe costituito – sul piano spaziale e sul piano compositivo – un vero e proprio modello per i grandi lavori promossi in Santa Croce e a Santa Maria Novella, in virtù della regolarità interna dell'edificio (imposta *ab origine* dai canonici nella ricostruzione quattrocentesca, con particolare riguardo alla forma e dimensione degli altari delle cappelle)<sup>54</sup>, della mancanza di un tramezzo fra le navate e la cappella maggiore e, soprattutto, in ragione della severa bicromia della pietra serena e bianco dell'intonaco, nonché del suo essere legata ai Medici e a Brunelleschi<sup>55</sup>. D'altro canto le erudite ricerche del Borghini avevano modo di agire come lievito fermentante per la riscrittura delle *Vite* vasariane poi confluita nell'edizione giuntina, che presenta un notevole ampliamento proprio della parte medievale delle biografie degli artisti. Vasari rimedita in modo approfondito e calato in una realtà storica sfaccetta-

<sup>50</sup> E. CARRARA, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di Ead., S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317-396; E. FERRETTI, *Da mirabilia a monumenta: Vincenzo Borghini, la memoria dell'acquedotto romano e il mito fondativo dell'origine di Firenze nelle fonti letterarie dal XIII al XVI secolo*, in *Architettura e identità locali*. II... cit.

<sup>51</sup> R.A. SCORZA, *Vincenzo Borghini and Invenzione: the Florentine Apparato of 1565*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIV, 1981, pp. 57-75; R.J. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'*, Ph.D. diss., Princeton University 1988, Ann Arbor 1993; *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002; G. BELLINI, *Vasari, Ammannati e l'età dell'oro cosimiana*, in *Ammannati e Vasari...* cit., pp. 117-121; 120-121; V. CONTICELLI, *Scheda III.5*, in *Vasari, Gli Uffizi e il Duca...* cit., pp. 162-163.

<sup>52</sup> Si vedano le considerazioni su San Lorenzo in età medievale contenute in C. DAVIS, *Topographical and Historical Propaganda in Early Florentine Chronicles and in Villani*, "Medioevo e Rinascimento", II, 1988, pp. 35-51; 37-38; cfr. anche E. CARRARA, 2.4. *Borghini: memorie e notizie d'antichità diverse*, in *Vincenzo Borghini...* cit., pp. 25-30; 26; FERRETTI, *Da mirabilia a monumenta...* cit., pp. 533-551.

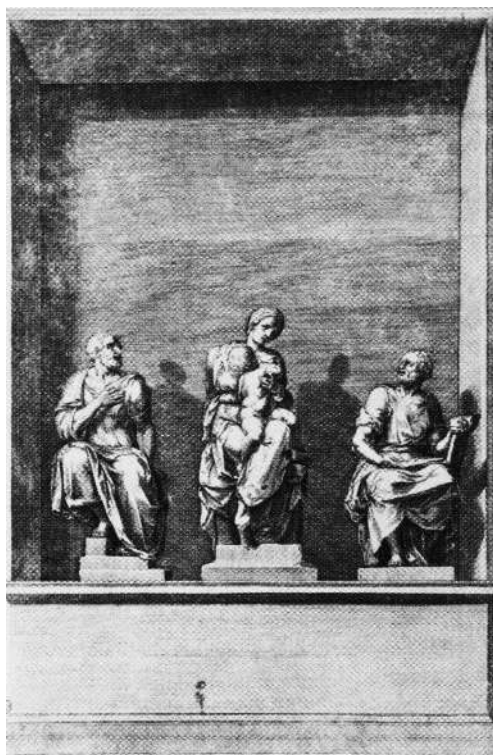
<sup>53</sup> FERRETTI, *Sacred Space...* cit.

<sup>54</sup> H. SAALMAN, *San Lorenzo 1434. The Chapel Project*, "The Burlington Magazine", CXX, 1978, pp. 361-364; C. GARDNER von TEUFFEL, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, 1982, pp. 1-30; G. MOROLLI, *I due tempi del cantiere di Cosimo*, in *San Lorenzo. 393-1993. L'architettura. Le vicende della fabbrica*, catalogo della mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, 25 settembre-12 dicembre 1993), a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 53-57.

<sup>55</sup> Questo concetto è stato introdotto in M HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce. 1565-1577*, Oxford 1979, pp. 3-4 e ampliamento sviluppato e argomentato in FERRETTI, *Sacred Space...* cit. Il ruolo che Borghini ebbe a San Lorenzo, co-

to michelangiolo del pontificato di Leone X e Clemente VII era così ricondotta su un binario concettuale ben preciso, che Vasari e Borghini dispiegarono in un ampio ventaglio di esperienze. La Sacrestia Nuova acquisì un ruolo fondamentale nel progetto culturale che Cosimo I e i suoi artisti e letterati andavano tracciando sul principio degli anni Sessanta: con un deciso cambio di orizzonte rispetto alla prima fase del principato<sup>50</sup>, diveniva centrale porre il dominio del duca in un rapporto di diretta filiazione da Roma antica.

Le ricerche commissionate a Borghini per individuare gli episodi salienti e felici dell'antica storia di Firenze, destinati a figurare sulle scene degli apparati effimeri e negli affreschi o pitture ad olio del Salone dei Cinquecento, apprestati per le nozze del principe Francesco nel dicembre del 1565<sup>51</sup>, vanno lette tutte in questa ottica ed ebbero il merito di far affiorare il passato della città grazie alle sue emergenze monumentali e alle testimonianze epigrafiche ancora conservate. Fra i più significativi schizzi elaborati dal dotto monaco benedettino e priore degli Innocenti è senz'altro da annoverare quello che raffigura il nucleo originario dell'*oppidum florentinum*,



ta la questione delle tecniche. Databile a questi stessi anni è un interessante appunto di Vincenzo Borghini<sup>56</sup>:

Avvertiscasi se il modo di fare le tempie et le [...] incrostature delle mura di varii marmi et colori, come è la chiesa di S. Giovanni et di S. Maria del Fiore et la facciata di S. Miniato et della Badia di Fiesole è cosa antica, cioè del buon tempo de' Romani, o pure fu trovato de' Gotti et Longobardi. Non perché io non sappia che queste di S. Giovanni et di S. Miniato son moderne, et sassi a che tempo et da chi furon fatte, ma lo dico se fusse a proposito servirsene in discorrendo come in tempi diversi è variato il modo et la forma del fabbricare.

Lo studio del “modo” e della “forma del fabbricare” metteva, agli occhi di Borghini, sullo stesso piano, e in un succedersi diretto, i paramenti esterni del Battistero (considerato l'antico tempio di Marte) e della chiesa di San Miniato al Monte<sup>57</sup>, cui andavano a porsi in stretta contiguità gli esiti quattrocenteschi delle soluzioni albertiane, come la facciata di S. Maria Novella, in cui i prodigi tecnici dell'antichità trovarono nuova attuazione: “le diciotto lettere antiche che si veggono dalla parte dinanzi in un pezzo di porfido”, come avrebbe scritto Vasari<sup>58</sup>. E se l'Alberti figura fin dall'edizione del 1550 ad apertura della trattazione sull'*Architettura* (il “nostro Leon Batista Alberti”), è nella stampa giuntina che compare, in relazione all'impiego dei materiali da costruzione, un significativo accostamento laddove Va-

sari parla della “pietra serena [che] è bellissima [...], come veggiamo in tutti gli edifici che sono in Fiorenza fatti da Filippo di Ser Brunellesco”, e di “una sorte di pietra a[z]zurigna che si dimanda oggi la pietra del Fossato, [...] della qual pietra Michelagnolo s'è servito nella libreria e Sagrestia di San Lorenzo per papa Clemente”<sup>59</sup>. La riflessione di Vasari, e di Borghini, sulle tecniche e sui materiali lapidei<sup>60</sup> aveva portato all'individuazione di un robusto nerbo di elementi portanti all'interno di un linguaggio avvertito dunque come originale e patrio, e come tale riproducibile al fine di perpetuare un'eredità di cui ci si sentiva non solo eredi ma validi continuatori.

Il complesso religioso di San Lorenzo, e la Sacrestia Nuova in particolare, costituirono un ‘laboratorio’ privilegiato per il duca e i suoi architetti, in cui si poté precisare il dialogo serrato con la tradizione quattrocentesca da un lato – e quindi indirettamente con l'universo culturale della Roma antica e paleocristiana – ma anche con le innovative elaborazioni di Michelangelo dall'altro. Lo scopo era creare uno stile che esprimesse una nuova “identità medicea” per la dinastia di Cosimo I. La *koiné* vasariana degli Uffizi e le sue successive declinazioni nell'architettura medicea avrebbero sistematizzato queste linee guida, innalzandole a un vero e proprio linguaggio di Stato.

me luogotenente del duca nel corpo degli Operai della basilica consente di ipotizzare che il benedettino abbia a lungo riflettuto sui caratteri architettonici dell'edificio sacro: appare dunque opportuno ritornare con forza sulla riflessione di Williams che nella sua tesi di dottorato aveva suggerito di tenere presente il peso che don Vincenzo potrebbe aver avuto nella riconfigurazione interna realizzata da Vasari a Santa Croce e a Santa Maria Novella: WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'*... cit., p. 53, nota 71.

<sup>56</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano, L.V 178, c. 50r; E. CARRARA, *Vincenzo Borghini, disegnatore dall'antico*, “Pegasus”, 7, 2005, p. 91; EAD., *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in *Fra lo spedale e il principe. Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di G. Bertoli, R. Drusi, Padova 2005, pp. 79-93: 91.

<sup>57</sup> E. CARRARA, *Tra fonti e immagini. La polemica sul Battistero fiorentino negli scritti di don Vincenzo Borghini*, in *Storia per parole e per immagini*, atti del convegno (Civiale del Friuli, 4-6 dicembre 2003), a cura di U. Rozzo, M. Gabriele, Udine 2006, pp. 192-211; F.P. Di TEODORO, «Marmorea Templa». Firenze, identità romana e tutela identitaria, in *Architettura e identità locali. II...* cit. pp. 449-469.

<sup>58</sup> VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 34.

<sup>59</sup> VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 125; C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993, p. 15; EAD., *Vasari: le parole delle pietre*, in *Giorgio Vasari tra parole e immagini*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010, Roma, Palazzo Carpegna, Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma, 2014, pp. 13-18.

<sup>60</sup> Per la pietra serena, e in particolare del genere “del Fossato”, si veda: L. IPPOLITO, *La “pietra del fossato” nell'architettura fiorentina*, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, 28, 1994-95 (1996), 84/85, pp. 143-151.



# PALLADIO A COLORI, PALLADIO IN BIANCO E NERO: IL MITO DEL BIANCO NELL'ARCHITETTURA PALLADIANA

*In Palladio's architecture the choice of colour is strictly related to the use of specific materials: stone, plaster, rectified bricks. His buildings can vary from the candid white of Istrian stone, to the warmer tones of Vicenza stone, and the bright red that characterises some of his buildings at the beginning of his Venetian period. The Four Books of Architecture, although at the origin of Palladio's fame, have created the dogma of an exclusively monochrome Palladio, white and stony. From the early 17<sup>th</sup> century, the parts in red stucco were often hidden under layers of 'fake stone' plaster with the purpose of correcting what was considered to be an error ascribable to unqualified craftsmanship and problems related to the construction site. An interpretation which was considered accurate until very recently, then refuted in the last decades of the 20<sup>th</sup> century thanks to a more careful attention to the materiality of Palladio's built structures.*

Il materiale delle costruzioni è modesto. Nasce una città in bianco e nero, con le tinte di un'acquaforte, in un paese dalle luci morbide, rosee, in cui l'aria sembra portare un colore disciolto. L'incanto di Vicenza è nel contrappunto tra la sua esaltazione neoclassica ed il colore veneto, semiorientale, che la compenetra dovunque<sup>1</sup>.

Sono queste le parole che nelle pagine del libro *Viaggio in Italia* del 1957 Guido Piovene dedica alla sua città natale, Vicenza, riferendosi alle fabbriche di Palladio e alla fortunata stagione del Cinquecento. 'L'acquaforte urbana' che lo scrittore ha negli occhi è però il risultato di quel lungo processo d'identificazione tra il mito dell'architetto e il *genius loci* della città che soprattutto dalla seconda metà del Settecento si sposta dal piano prettamente simbolico a quello formale, imprimendo una profonda trasformazione al volto del centro berico. In particolare, la nuova concezione di decoro urbano promossa da Napoleone e poi continuata e perfezionata negli strumenti sotto l'impero austroungarico ha come conseguenza la perdita di gran parte delle testimonianze costruite antecedenti al XVI secolo in funzione di uno stile normalizzato, il più possibile aderente al dogma palladiano<sup>2</sup>. La Vicenza che viene capillarmente cancellata è proprio l'originale scenografia in cui il lapicida Andrea si trova a operare, così descritta dal poeta Giovanbattista Dragonzino<sup>3</sup>:

vidi ampie strade e genti pellegrine,  
li superbi palazzi istoriati  
con fondamenti a punte adamantine,

portici, archi, colonne e templi ornati  
di porfiri e pietre serpentine, d'intagli, di rilievi e  
di pitture,  
in varie fogge, a compassi e misure.

Le larghe facce d'ogni alto edificio  
d'intorno fiammeggiavan di fino oro,  
che con ragione e con miro artefizio  
mirabilmente adorna ogni lavoro.

In questa realtà medievale e densa di colori gli edifici a firma di Palladio si profilano dunque come un forte elemento di contrasto non soltanto formale ma anche e specialmente cromatico per via della loro apparenza completamente monocroma.

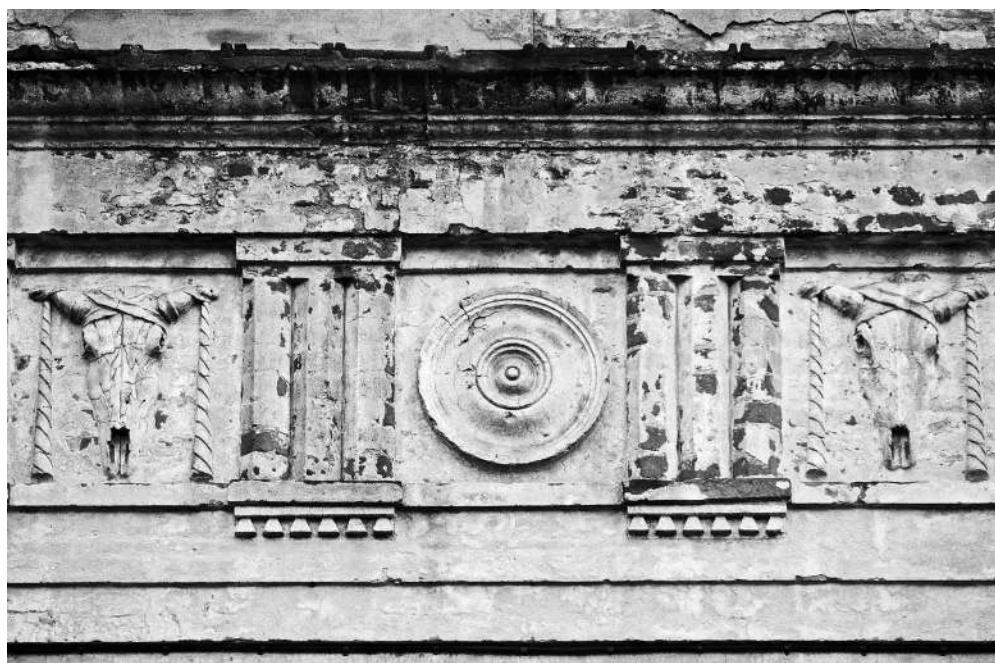
Nonostante tale caratteristica accomuni la gran parte delle sue architetture, vi è un esplicito riferimento al bianco solamente nell'ultimo de *I Quattro Libri dell'Architettura* in merito al colore più appropriato per le opere religiose: "Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più à i Tempj, della bianchezza: conciosiache la purità del colore, e della vita sia sommamente grata à DIO"<sup>4</sup>. Oltre a ragioni di ordine simbolico, la scelta di questo colore è anche da correlare alla predilezione nei secoli del Classicismo per alcuni materiali, primo il marmo poiché considerato tra tutti il più nobile. Paragonabili a questo litotipo, sia per le qualità di resistenza e durabilità che per il candore e la grana omogenea<sup>5</sup>, sono la pietra d'Istria e quella di Piovene, due calcari microcristallini a cui l'architetto cinquecentesco ricorre per realizzare rispettivamente le facciate delle chiese veneziane e i piedritti delle logge del pa-

lazzo della Ragione a Vicenza (fig. 1). Per lavori così importanti egli può contare su consistenti risorse finanziarie, mentre nella maggioranza degli altri cantieri per ville e palazzi deve trovare espedienti per soddisfare una committenza alle cui aspirazioni di rappresentatività non sempre corrisponde un'adeguata possibilità economica. In questi casi la pietra adoperata è quella di Vicenza, ossia un calcare tenero e di più facile lavorabilità, meno costoso, ma maggiormente sensibile al degrado e con tonalità variabili dal bianco al giallo paglierino più o meno intenso. Le inevitabili differenze cromatiche tra parti della costruzione realizzate con questo litotipo – ascrivibili alle diverse cave di provenienza o al punto di estrazione – sono talvolta celate da un sottile strato d'intonaco come nel Teatro Olimpico a Vicenza o in villa Thiene a Quinto Vicentino, in modo tale da omogeneizzare la grana poco compatta e riprodurre più ricche superfici marmoree<sup>6</sup>.

In generale, Andrea, muovendo da una formazione da lapicida, giunge velocemente a maturare una serie di soluzioni formali e costruttive volte alla realizzazione di edifici dall'aspetto classico e monocromo, che permettano di "lasciar da parte [...] le superflue spese"<sup>7</sup>, rielaborando procedure tecnologiche della tradizione e modelli edificatori desunti dalle rovine<sup>8</sup>. L'uso della pietra è spesso limitato a pochi elementi, quali ad esempio cornici, basi o capitelli, privilegiando invece la scelta del laterizio rivestito poi con intonaco<sup>9</sup> (fig. 2). Nonostante fosse di origine antica, tale







<sup>1</sup> G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, pp. 41-42.

<sup>2</sup> Cfr. *Città ed Archivi nell'età degli Imperi. Urbanistica e interventi d'architettura a Vicenza da Napoleone agli Asburgo (1806-1866)*, catalogo della mostra (Vicenza, ex convento dei Teatini, 27 settembre-20 ottobre 1985), a cura di U. Soragni, Vicenza 1985.

<sup>3</sup> G. DRAGONZINO, *Nobiltà di Vicenza*, a cura di F. Barbieri, F. Fiorese, Vicenza 1981 (prima ed. Venezia 1525), vv. I 10, 2-8; I 11, 1-4.

<sup>4</sup> A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, IV, p. 7.

<sup>5</sup> Cfr. M. PIANA, «Bella et mirabil cosa è la materia delle pietre vive che sono condotte da Rovigno». Note sull'estrazione, l'impiego e la patinatura della pietra d'Istria a Venezia, in *La pietra d'Istria e Venezia*, atti del seminario (Venezia, 3 ottobre 2003), a cura di N. Fiorentin, Verona 2006, pp. 63-76; Id., *Marmorino plasters in Venezia between XVI and XVIII Centuries*, in *Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2004-2006, IV, 2005 results*, a cura di P. Campostri, Venezia 2006, pp. 73-74.

<sup>6</sup> Cfr. M.E. AVAGNINA, *Marmorini e stucchi: il restauro delle superfici architettoniche e plastiche del Teatro Olimpico*, in *Andrea Palladio. Nuovi contributi*, atti del seminario (Vicenza, 1-7 settembre 1988), a cura di A. Chastel, R. Cevese, Milano 1990, pp. 226-235; *Villa Thiene. Andrea Palladio. Il restauro*, III (Quaderno n. 3. *Analisi critico-stratigrafica, progetto e interventi parziali di restauro*), a cura di B. Gabbiani, Quinto Vicentino 2000.

<sup>7</sup> PALLADIO, *I Quattro Libri...* cit., I, p. 5.

<sup>8</sup> Cfr. P.N. PAGLIARA, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permisero di «lasciare da parte [...] le superflue spese»*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, atti del simposio (Vicenza, Verona, Venezia, 5-10 maggio 2008), a cura di F. Barbieri et al., Venezia 2008, pp. 87-95.

<sup>9</sup> Cfr. PALLADIO, *I Quattro Libri...* cit., I, p. 11. Si rimanda inoltre a quanto dichiarato da Palladio nella *Scrittura* per il modello del Duomo di Brescia del 1567 edito in T. TEMANZA, *Vita di Andrea Palladio Vicentino*, Venezia 1762, p. XCV; per una recente trascrizione del documento si veda: A. PALLADIO, *Scritti sull'Architettura (1554-1579)*, a cura di L. Puppi, Vicenza 1988, pp. 123-125.

<sup>10</sup> Cfr. G. BISCONTIN, M. PIANA, G. RIVA, *Research on Limes and Intonaco of the Historical Venetian Architecture*, in *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historical Buildings*, atti del simposio (Roma, 3-6 novembre 1981), Roma 1982, pp. 359-371; Id., *Aspetti di durabilità degli intonaci "marmorino" veneziani*, "Restauro e Città", 3/4, 1986, pp. 117-126; PIANA, *Marmorino...* cit., pp. 71-90.

<sup>11</sup> Cfr. A. FOSCARI, *Malcontenta: il restauro delle facciate*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XX, 1978, pp. 273-282; G. VIOLA ZANINI, *Della Architettura di Gioseffo Viola Zanini padouano pittore et architetto. Libri due...*, Padova 1629, I, p. 94.

procedura ricomincia a essere utilizzata in modo diffuso tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento con l'affermarsi del nuovo linguaggio architettonico. Come già ampiamente studiato<sup>10</sup>, alla fine del XV secolo compare a Venezia un particolare tipo di intonaco 'a finta pietra', il marmorino, destinato poi a diffondersi rapidamente in tutto l'entroterra veneto. Chiamato anche 'stucco' o 'terrazzetto', esso è composto da calce e frammenti di materiali lapidei, frantumati a mortaio e vagliati. Steso con uno spessore costante, lo strato veniva poi liscio e compatto mediante il ripetuto ripasso di un cazzuolino dalla suola leggermente convessa denominato 'ferro', al fine di ottenere una perfetta levigatura. Le ultime fasi della lavorazione consistevano nella lucidatura delle superfici con olio di lino cotto o sapone e cera, procedimento che permetteva sia di ottenere un aspetto 'bagnato' simile a quello del marmo, sia di diminuire sensibilmente la permeabilità all'acqua del rivestimento, migliorandone così la durabilità nel tempo. Nelle architetture palladiane vi è un'ampia declinazione del marmorino con diverse composizioni dell'impasto e lavorazioni finali a seconda della disponibilità delle materie prime e delle esigenze formali. Nella maggior parte dei casi le cariche utilizzate consistevano in scaglie di pietra locale, le quali conferivano all'impasto variazioni tonali che si discostavano dal bianco candido della pietra d'Istria o di Piovene, virando verso colori più caldi. Talvolta la malta era additivata con altre sostanze: ad esempio, sulla parete settentrionale della villa Foscari a Mira è sta-

to rilevato nel rivestimento la presenza di 'gran-zolo di vetro', ossia polvere e frammenti vetrosi, il cui compito consisteva nel migliorare la resistenza dello strato nella porzione maggiormente esposta all'azione delle intemperie<sup>11</sup>. Palladio ricorre anche a intonaci meno elaborati, definibili come 'marmorini poveri', a base di calce aerea e sabbia, la cui superficie appare rifinita con mani di calce date a fresco e lisciate a 'ferro'<sup>12</sup>. Nell'ottica di ottenere una maggiore veridicità nella finzione, i marmorini potevano riproporre la più ricca apparecchiatura muraria della costruzione lapidea, simulando bugnati di vario tipo: rustico, gentile o semplicemente suggerito tramite incisioni a chiodo<sup>13</sup>. In questo caso, il disegno non forma mai una tessitura indifferenziata, ma varia in relazione agli elementi architettonici della fabbrica, imitando in corrispondenza delle forature architravi tripartite o piattebande lapidee con arco superiore di scarico e ripponendo così le articolazioni strutturali tipiche di una muratura in pietra (figg. 3-4). Non sempre le finiture in stucco definivano superfici uniformi, ma potevano riprodurre le venature del marmo – il dato è testimoniato da Gioseffo Viola Zanini nel suo trattato del 1629 in riferimento alle colonne della Rotonda<sup>14</sup> – oppure presentare differenti gradazioni cromatiche. Nella chiesa veneziana del Redentore, ad esempio, le indagini stratigrafiche compiute sulle finiture originali in occasione dei restauri del 1998-1999 hanno fatto emergere come le colonne, le lesene, gli archi del transetto e delle cappelle laterali presentassero in origine uno strato superficiale tendente al beige; una scelta, quest'ultima, il cui obiettivo consisteva nel far risaltare gli elementi dell'ordine sul bianco avorio delle pareti e delle volte<sup>15</sup>. Sarebbe comunque errato pensare che le architetture di Palladio fossero esclusivamente del colore della pietra. A iniziare da villa Foscari (1557-1558) cominciano a tingersi di rosso: il laterizio



pagina 75

Fig. 1 A. Palladio, Logge del palazzo della Ragione, Vicenza (1960 ca.)



Fig. 2 A. Palladio, Villa Pisani, Montagnana (Padova). Dettaglio della trabeazione sul prospetto meridionale (2014).

Fig. 3 A. Palladio, Villa Poiana, Poiana Maggiore (Vicenza). Dettaglio dell'intonaco con incisioni a bugnato in corrispondenza della facciata principale (2014).

Fig. 4 A. Palladio, Villa Foscari detta La Malcontenta, Mira (Venezia). Dettaglio del prospetto sud-occidentale (2014).







Fig. 5 A. Palladio, Loggia del Capitaniato, Vicenza. Dettaglio della base delle semicolonne giganti (2012).

Fig. 6 A. Palladio, Convento della Carità, Venezia. Prospetto su rio tera' Sant'Agnese (1965).

<sup>12</sup> È un esempio l'intonaco monostrato presente negli interni di villa Gazzotti a Bertesina o quello che contraddistingue gli esterni di villa Poiana a Poiana Maggiore, cfr. F. DOGLIONI, *Nel Restauro. Progetti per le architetture del passato*, Venezia 2008, pp. 336-342.

<sup>13</sup> Si pensi ai casi di palazzo Thiene e palazzo Porto a Vicenza, villa Pisani a Montagnana, villa Foscari o villa Poiana. In particolare sulle finiture di palazzo Thiene si rimanda a: U. SCHÄDLER-SAUB, *Intonaci storici sugli esterni delle ali palladiane di palazzo Thiene a Vicenza*, "Annali di Architettura", 6, 1994, pp. 135-150.

<sup>14</sup> VIOLA ZANINI, *Della Architettura...* cit., I, p. 94.

<sup>15</sup> Cf. M.M. CHERIDO, M. ZAGGIA, *Restauri e indagini su monumenti palladiani a Venezia*, in *Palladio materiali, tecniche e restauri in onore di Renato Cevese*, atti del convegno (Vicenza, 8-9 maggio 2009), a cura di M. Piana, U. Soragni, Venezia 2011, pp. 175-183.

<sup>16</sup> Cf. FOSCARI, *Malcontenta...* cit.; M. PIANA, *Il Convento della Carità: materiali, tecniche, strutture*, "Annali di Architettura", 10-11, 1999, pp. 310-321; ID., Scheda 158. *Modello della chiesa di S. Giorgio Maggiore con i colori originali*, in *Palladio*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2008, p. 321; ID., *Vicende e restauri del tablino palladiano della Carità a Venezia*, in *Palladio materiali...* cit., pp. 168-174; A. QUENDOLO, N. BADAN, E. ZENDRI, *Palazzo Antonini a Udine e la Loggia del Capitaniato a Vicenza: indagini conoscitive e intervento di conservazione delle superfici*, in *Palladio materiali...* cit., pp. 44-59.

<sup>17</sup> Si pensi in proposito alla tecnica del "regalzier", consistente nella realizzazione di un intonaco sottile-monostrato su cui a fresco veniva dipinta una cortina laterizia, cfr. M. PIANA, *Note sulle tecniche murarie dei primi secoli dell'edilizia lagunare*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del convegno (Venezia,

assume cioè piena dignità espressiva e viene trattato come una vera e propria opera isodoma da lasciare a vista. Nella Malcontenta, nella chiesa e nel refettorio di San Giorgio Maggiore, nel convento della Carità a Venezia e nella loggia del Capitaniato a Vicenza, le porzioni in 'pietra cotta' destinate a non essere intonacate sono contraddistinte da una lavorazione particolarmente accurata. Dopo la cottura ogni mattone veniva rettificato, levigando le diverse facce su un disco rotante con un impasto di sabbia e acqua, in modo tale da ottenere un apparecchio murario straordinariamente regolare e compatto con giunti dallo spessore millimetrico. Le cortine così realizzate erano poi rifinite con un'ulteriore progressiva levigatura e con la stesura di un sottilissimo strato di cromia rossa, il cui compito consisteva nel nascondere l'inevitabile differenza cromatica tra i singoli mattoni (fig. 5). Ad oggi non è del tutto chiara la composizione di tale

finitura: poteva essere costituita da una miscela di sostanze olio-resinose e ocra rossa, stesa a pennello e poi lisciata a 'ferro', oppure, come nel caso della loggia del Capitaniato, consistere in un sottilissimo strato di intonaco rossastro, contenente malta di calce e polvere di mattone, forse additivato con sostanze organiche<sup>16</sup>. Anche nel proporre l'esecuzione di cortine laterizie così accurate, Palladio compie una sintesi tra imitazione dell'antico, tradizioni locali<sup>17</sup> e l'utilizzo di tecniche sviluppate da tempo nel nord Italia e già sperimentate in ambiente romano tra Quattrocento e Cinquecento<sup>18</sup>. Egli arriva però a esiti espressivi del tutto nuovi per il tempo: come già sottolineato da Mario Piana, nel prospetto su rio tera' S. Agnese del convento della Carità inverte la consueta gerarchia tra ordine architettonico e pregio del materiale, realizzando le trabeazioni in cotto rettificato e rivestendo le murature con del marmorino<sup>19</sup> (fig. 6). Proprio da questa scelta si evince la convinzione – comune anche ai trattatisti del Rinascimento a cominciare da Leon Battista Alberti<sup>20</sup> – che la qualità di un'architettura non dipendesse esclusivamente dall'utilizzo del marmo o di materiali lapidei, ma anche dall'accuratezza e dalla precisione delle tecniche di lavorazione, in grado di nobilitare materiali 'comuni' come il semplice mattone<sup>21</sup>.

I documenti principali per comprendere come Palladio coniugasse determinate scelte costruttive per ottenere specifiche soluzioni formali sono le sue fabbriche costruite: il trattato in questo senso fornisce poche indicazioni e nel caso specifico della bicromia non riporta alcun cenno. Tuttavia, proprio *I Quattro Libri dell'Architettura* hanno rappresentato il riferimento privilegiato per codificare e diffondere in tutto il mondo un'immagine dell'architetto astratta e decontestualizzata dalla consistenza fisica dei suoi edifici. In particolare dalla seconda metà del Settecento, tale opera è stata interpretata come l'atestazione inequivocabile delle idee originarie









27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover, W. Wolters, Venezia 2000, pp. 61-70; E. DANZI, M. PIANA, *The Catalogue of Venetian External Plasters: Medieval Plasters, in Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2001-2003, II (2002 results)*, a cura di P. Camprostrini, Venezia 2004, pp. 65-77.

<sup>18</sup> E. MONTELLI, *Note su alcune tecniche costruttive impiegate per l'esecuzione di accurati paramenti laterizi nel cantiere romano cinquecentesco*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 32, 1998, pp. 79-90; P.N. PAGLIARA, *Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento, in Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del 25 congresso di storia dell'architettura (Roma, 7-9 giugno 1995), a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp. 32-48; Id., *Antico e Medioevo in alcune tematiche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, "Annali di Architettura", 10-11, 1999, pp. 233-260; Id., *Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 522-544; Id., *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, atti della giornata di studi (Bologna, 2004), a cura di M. Ricci, Venezia 2007, pp. 25-74.

<sup>19</sup> Cfr. PIANA, *Il convento...* cit., p. 319.

<sup>20</sup> "Spesse volte si constata che i materiali comuni artisticamente trattati fanno migliore figura di quelli nobili accostati disordinatamente", L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, II, pp. 248-249.

<sup>21</sup> Cfr. PAGLIARA, *Eredità...* cit.

<sup>22</sup> Cfr. D.L. PATERNÒ, *Palladio nel tempo. Trasformazioni, autenticità, mito tra Ottocento e Novecento*, Padova 2015.

<sup>23</sup> Cfr. PIANA, Scheda 158... cit.

<sup>24</sup> *Preventivo e contratto steso da Baldassarre Longhena per lavori da compiere all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore, 10 maggio 1652*, Archivio di Stato, Venezia, *San Giorgio Maggiore*, 21, proc. 10°, cc. 71-72.

dell'autore e non come rielaborazione compiuta negli ultimi anni della sua vita con l'obiettivo di diffondere una versione perfezionata dei propri progetti. Si afferma così il dogma di un Palladio simmetrico, possibilmente lapideo ed esclusivamente monocromo che per lungo tempo ha fortemente condizionato anche i restauri dei suoi edifici: quest'ultimi, infatti, si sono molte volte trasformati in occasioni per correggere e ripristinare un'immagine della fabbrica corrispondente all'interpretazione critica del momento, spesso distante da quanto effettivamente realizzato nel XVI secolo<sup>22</sup>.

Uno dei primi casi conosciuti di 'palladianizzazione' si verifica già a metà del Seicento ed è rappresentato dalla chiesa di San Giorgio Maggiore. In questo edificio Palladio si discosta dai suoi stessi dettami, realizzando un'architettura bicroma, contraddistinta dall'uso dello 'stucco rosso' per definire i pilastri dell'ordine minore, le paraste del tamburo, le termali e gli arconi del sistema voltato<sup>23</sup>. Nel 1652, però, il priore chiede a Baldassarre Longhena di "bianchizar" completamente l'interno, finendo le parti originaria-

mente rosse con intonaco, "acciocchè imitino la pietra viva"<sup>24</sup>.

Sorti analoghe riguardano anche la loggia del Capitaniato a Vicenza (fig. 7), la quale già nella seconda metà del Seicento viene rappresentata completamente bianca dal pittore fiammingo Cornelio Dusman<sup>25</sup>. Le reiterate imbiancature eseguite nei secoli si presentavano alla fine dell'Ottocento in avanzato stato di degrado, riportando alla luce l'originale superficie in laterizi rettificati delle semicolonne, dei piedritti e degli archi. Quando nel 1881 si pone il problema di restaurare la fabbrica<sup>26</sup>, si scatena un'accesa polemica in seno alla Commissione Conservatrice di Belle Arti ed Oggetti d'Antichità su quale sia la condizione di "integrità del monumento secondo la mente dell'autore" da ripristinare<sup>27</sup>. L'assenza di documenti in grado di attestare inequivocabilmente le intenzioni di Palladio costringe i vari membri dell'organo a una serie di deduzioni che arrivano a conclusioni opposte pur muovendo dalle medesime premesse, ossia l'osservazione dell'opera costruita e l'interpretazione per analogia di quanto scritto e realizzato

Fig. 7 A. Palladio, *Loggia del Capitaniato, Vicenza* (1930).

Fig. 8 A. Palladio, *Convento della Carità, Venezia*. Vista del tablino (1965).

dall'architetto in altri esempi. La maggioranza assume posizioni ancora eredi di una prospettiva neoclassica, avallando la realizzazione di un leggero strato d'intonaco a 'finta pietra', al fine di non inficiare l'armonia e l'equilibrio dell'intera composizione. Il mattone a vista, tipico degli edifici di epoca medievale e di abitazioni rustiche, è considerato come un materiale 'triviale', non coerente con l'architettura classica del Maestro<sup>28</sup>. La qualità che caratterizza le superfici in cotto è piuttosto il risultato dell'abilità e della diligenza degli operai e, di conseguenza, non può assumere un valore superiore rispetto a quello estetico e simbolico che la fabbrica ricopre; essendo infatti la loggia un edificio pubblico, "la convenienza esige che nelle parti esposte allo sguardo, appariscano pur nobili i materiali"<sup>29</sup>.

Tale convinzione è fortemente osteggiata da Antonio Caregaro Negrin, il cui parere rispecchia una concezione del restauro vicina alle posizioni più aggiornate in ambito di tutela dell'epoca e maggiormente attente a quegli aspetti conservativi poi compiutamente esposti da Camillo Boito nel *Voto finale del Congresso degli Ingegneri e degli architetti italiani* del 1883<sup>30</sup>. Il giudizio formulato non si basa su considerazioni limitate alle sole proporzioni, misure e bellezza dell'architettura, ma comprende anche l'osservazione di elementi fino a quel momento non valutati, come l'adozione di specifiche scelte costruttive<sup>31</sup>. Il mattone non è definito 'triviale' poiché – a differenza di altri edifici palladiani, dove è pensato per essere intonacato – in questo caso è fregato e lisciato con l'obiettivo di nobilitarlo, ottenendo murature finemente ordite analoghe a quelle del convento della Carità; un'osservazione, quest'ultima, che rispecchia non solo una maggiore attenzione verso il documento costruito ma anche una sensibilità estetica diversa, mossa da una più generale riconsiderazione e apprezzamento per



le testimonianze dei 'secoli bui'. La polemica è destinata ad avere eco nazionale e vede protagonisti del dibattito culturale, tra cui anche Camillo Boito, prendere posizione in favore di Negrin, determinando il naufragio del progetto votato dalla maggioranza della Commissione<sup>32</sup>.

L'opera costruita dall'architetto continua a essere corretta e modificata per perseguire un aspetto 'più palladiano del Palladio stesso' anche nel corso del Novecento, sebbene mutino le coordinate teoriche e metodologiche sia nel campo della tutela che in quello più specifico della storiografia palladiana. Seguendo un atteggiamento assimilabile a quello di matrice accademica che anima l'Ottocento, probabilmente agli inizi del XX secolo la trabeazione laterizia rifinita in 'stucco rosso' del tablino nel convento della Carità viene rivestita con una boiaccia cementizia<sup>33</sup> (fig. 8). È un'operazione che, falsando la percezione dell'ambiente, comporterà poi una serie di errori interpretativi: nel 1947 Elena Bassi, in un articolo su *Arte Veneta* parlerà di una "sobria variazione coloristica" tra il bianco del marmorino e il grigio delle parti in boiaccia, scambiate per pietra serena<sup>34</sup>. Bisognerà attendere circa altri trent'anni perché la critica storiografica e interventi più attenti alla consistenza fisica delle fabbriche abbandonino definitivamente il mito di un Palladio esclusivamente in bianco e nero e inizino così a restituire il colore alla sua opera<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Cornelio Dusman, *Mercato sotto le logge della Basilica*, ottavo decennio del XVII secolo, olio su tela, 100x89 cm, Musei Civici, Vicenza.

<sup>29</sup> Commissione Conservatrice di Belle Arti, *Verbali dell'Adunanza del 6 e del 27 giugno 1881*, Archivio Centrale dello Stato, Roma, Dir. Gen. AA. BB. AA., 624, fasc. 1217-10.

<sup>30</sup> A. CAREGARO NEGRIN, *Del Restauro della Loggia del Capitaniato, ora residenza municipale in Piazza dei Signori in Vicenza. Considerazioni dell'arch. Cav. A. Negrin C.*, Vicenza 1881, p. 10. Per un approfondimento sulle vicende relative al restauro della loggia del Capitaniato a fine Ottocento e per i riferimenti bibliografici e archivistici inerenti si rimanda a PATERNO, *Palladio nel tempo...* cit., pp. 87-99.

<sup>31</sup> G. BUSATO, F. CASTEGNARO, *Schiarimenti sopra la questione relativa al restauro della Loggia del Capitaniato in Vicenza*, Vicenza, 1881, pp. 16-18.

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, p. 16.

<sup>33</sup> *Atti del IV Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani radunato a Roma nel gennaio 1883*, Roma 1884, pp. 59-61.

<sup>34</sup> Cfr. CAREGARO NEGRIN, *Del Restauro...* cit.

<sup>35</sup> Cfr. C. BOITO, *Lettera di Camillo Boito a Cesare Gueltrini*, "Il Giornale di Vicenza", 188, 17 agosto 1881, p. 3; A. CAREGARO NEGRIN, *Questioni d'arte antica sulla Loggia Municipale e sull'arcone tra la torre del Tormento e la Basilica*, ms., Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza, 2520.

<sup>36</sup> Cfr. PIANA, *Vicende...* cit., pp. 168-174.

<sup>37</sup> E. BASSI, *Il ripristino di un ambiente palladiano all'Accademia di Venezia*, "Arte Veneta", 1, 1947, p. 142.

<sup>38</sup> Si pensi in proposito al restauro delle facciate di villa Foscari, iniziato nel 1974. Le indagini condotte durante il cantiere dimostrarono per la prima volta quanto nelle fabbriche palladiane l'uso del colore fosse intenzionale, fornendo una descrizione accurata della tecnica definita 'a stucco rosso', cfr. A. FOSCARI, *Malcontenta...* cit.



## BIANCO COME MIMESI, ALLUSIONE, FUSIONE. BERNINI, BORROMINI... MIES VAN DER ROHE

*There is a series of various meanings and intentions which led the foremost masters of Baroque architecture to choose the colour white as the characterising element for certain environments. Bernini chooses the monochrome palette for interior spaces destined to the nobility, but more often searches, through the grain and chromatic purity of Roman travertine, the ideal of a “naturalised” architecture, as mimesis of the natural world. Grafted instead with erudite allegorical references, Borromini’s candid architecture does not want to represent an imitative or narrative nature, but rather a convincing allusion to the acting forces, to the dramatic tensions and symbolic meanings that pervade it. A possible synthesis between the two positions is identifiable in the work of Ludwig Mies van der Rohe, notwithstanding the evident contextual difference. His obsessive attention to detail and technical solutions recalls Borromini’s methods, whereas his use of colours is closer to Bernini. Only in the case of Farnsworth House did Mies choose a purely white architecture: a deliberate neutralisation of the building elements, with the purpose of ceding the main role to the surrounding nature, thus allowing a visual and ideal fusion with the polychromatic nature of the Illinois forest*

L'apparente incongruenza dell'associazione tra celebri capofila della storia dell'architettura lontani tra loro, nel tempo e nel significato, trova giustificazione nella proposta di un riepilogo di alcuni frammenti diversificati di una lunghissima vicenda di rapporto con l'Antico nella cultura dell'Occidente quali potenziali elementi di rilettura per passaggi salienti della storia moderna sotto la cifra del monocromo figurativo.

### Bianco e colore nel “bel composto” berniniano

In maniera apparentemente paradossale, suggestioni del mondo classico e cultura monocroma fecondano il percorso di formazione artistica di Gian Lorenzo Bernini, indiscusso artista universale della policroma età barocca<sup>1</sup>. La poliedricità del personaggio impone una lettura antinomica, almeno in parte, del suo rapporto col bianco e con il colore. Com'è ben noto, l'artista affonda le origini della propria cultura figurativa in una precocissima autonomia artistica sviluppata nella bottega di scultura del padre Pietro, maturando il proprio talento sotto influenze molteplici, ma particolarmente suggestionato dalla statuaria greca e romana<sup>2</sup>. Dal padre il giovane Bernini apprende la connotazione cromatica dell'altorilievo data dalla profondità dell'intaglio e delle ombre, e matura un ideale scultoreo secondo cui l'eccezionalità del virtuosismo scultoreo è data dalla capacità di *evocare* i colori della realtà semplicemente attraverso la modellazione del

marmo bianco e il magistrale trattamento differenziato delle superfici, come emerge con evidenza nella produzione giovanile<sup>3</sup>. Nella ricerca del dinamismo dei corpi e della perfezione esecutiva i suoi rivoluzionari gruppi metamorfici fissano il culmine significativo di un evento o di un mito, accentuandone la drammaticità con la perfetta modellazione e la magistrale finitura delle superfici, che assieme al gioco di ombre e luci intende riflettere con realismo il divenire e la policromia del mondo reale (fig. 1). Secondo questa logica, la neutralizzazione del colore non degrada la ricchezza della realtà e del mondo naturale a un monotono scenario monocromo, ma funge da carattere evocativo, allusivo, necessario nella concezione narrativa di Bernini della scultura e degli apparati ornamentali, e al tempo celebra le eccezionali capacità dello scultore di gestire e rappresentare la realtà con un'unica tipologia di materiale e di tono cromatico.

Ma evidentemente Bernini è molto interessato al colore, nella sua attività scultorea, che inevitabilmente si fonde e interagisce con la progettazione spaziale. Nella Cappella Comaro, la massima espressione dell'ideale unità delle arti, solo per limitarsi al contributo scultoreo, Bernini interviene in maniera multiforme<sup>4</sup>. Da una parte, il racconto della prodigiosa *trasverberazione* teresiana è delegato alla versatilità narrativa del marmo di Carrara, fissando con morbide modellazioni del corpo e del panneggio l'espe-

rienza ascetica e l'abbandono mistico della santa (fig. 2). Dall'altra, la strepitosa cornice teatrale delegata a ospitare e rappresentare scenograficamente l'attualizzazione dell'evento viene trattata in maniera estremamente policroma, con la consueta gradazione dei toni impiegata da Bernini, dall'oscurità della zona pavimentale e basamentale, fino ai cromatismi schiariti dei rivestimenti nella parte superiore del sacello. Bernini impiega diciassette qualità di marmi diversi nel montaggio dell'edicola-boccascena<sup>5</sup>, con ampio ricorso a materiali di recupero, ma anche con un'accurata selezione della scala cromatica funzionale a una resa, sostanzialmente pittorica, dell'involucro. Gli sfondi dei palchetti laterali, dove il committente Federico Cornaro e i suoi illustri sette antenati sono marginalizzati in qualità di spettatori dell'evento teatrale allestito sull'altare, anche vengono trattati in maniera volutamente neutra, con rilievo in bardiglio cinereo dietro i busti con i ritratti, ad evocare illusorie proiezioni spaziali basilicali<sup>6</sup>. In aggiunta, laddove gli accostamenti cromatici generati da materiali diversi non rispondano sufficientemente all'articolazione di una corale e policroma macchina scenica di colori e contrappunti, Bernini interviene ad accentuare i contrasti con tecnica pittorica ripassando a tempera gli inserti in rosso antico sulle colonne di recupero in verde africano per enfatizzarne la brecciatura, come evidenziato nei recenti restauri<sup>7</sup>.

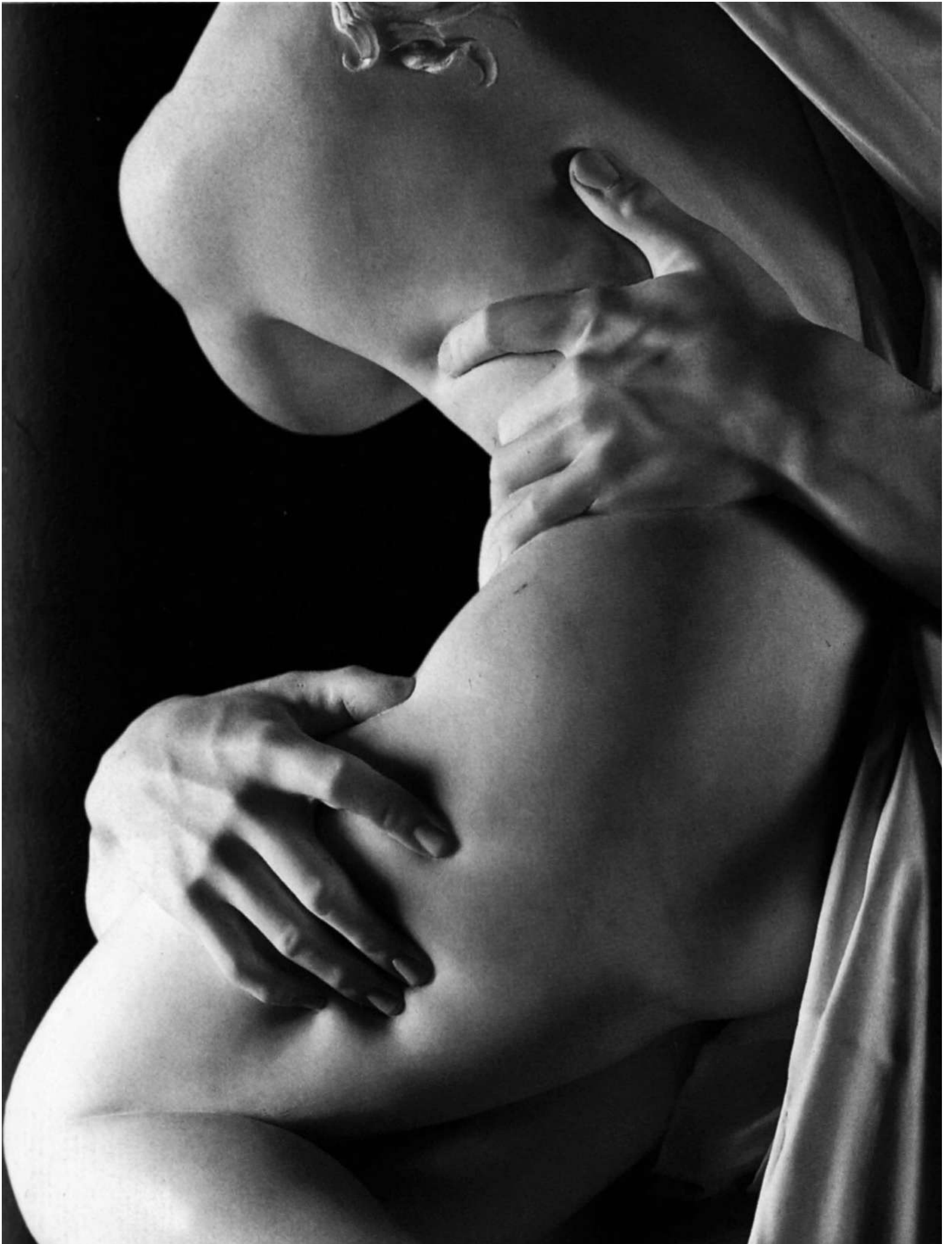




Fig. 1 G.L. Bernini, *Il ratto di Proserpina*, 1621-22 (Roma, Galleria Borghese). Particolare (da Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere... cit.*, 2001).

Fig. 2 G.L. Bernini, *Trasverberazione di santa Teresa*, 1647-51 (Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro). Particolare.

<sup>1</sup> Teorizzatore ed esecutore della fusione delle arti nel 'bel composto', sintesi alchemica e figurativa, riflesso formale di analoghi processi di condensazione di espressioni plurali, quale ad esempio l'affermazione del genere musicale policorale, la "piena musica, dove tutti i suoni si uniscono in armonia", paragonato dal Bellori all'armonico turbinio celeste di figure affrescate dal Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle, dove il soggetto principale della composizione, la Vergine Maria, appare quasi in secondo piano, assorbita dalla 'fusione' figurativa di un groviglio di personaggi (G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 372, cit. in A. MORELLI, *La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente. Spazio chiesastico e dimensione sonora*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma, 16 giugno-29 ottobre 2006), a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Milano 2006, pp. 294-301). Su Bernini registra di discipline e magisteri diversi, ricordo tra gli altri F. QUINTERIO, *I maestri berniniani di provenienza toscana*, in *Bernini e la Toscana; da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, a cura di O. Brunetti, S.C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002, pp. 105-122.

<sup>2</sup> Così si esprime all'Accademia di Parigi nel 1665: "Nella mia prima giovinezza io attinsi molto dalle figure classiche, e quando mi trovai in difficoltà con la prima statua, mi rivolsi all'Antinoo come a un oracolo" (R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972, p. 144). In ultimo si veda T.A. MARDER, *Bernini and the Art of Architecture*, New York-London-Paris 1998, in particolare pp. 12-19; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma-Bari 2001, pp. 15-38; Id., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 16-19.

<sup>3</sup> F. BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682; I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980, pp. 12-13; R. WITTKOWER, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990, pp. 12-14, 195; A. BACCHI, *Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, M.G. Bernardini, Milano 1999, pp. 65-76; 66-70; FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere... cit.*, pp. 24-25 e sgg.

<sup>4</sup> Dell'estesa bibliografia richiamo soltanto i fondamentali: LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti... cit.*, pp. 92-112, 117-136, 146-150; R. PREMESBERGER, *Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIX, 1986, 2, pp. 190-219; *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987; W.L. BARCHAM, *Some new documents on Federico Cornaro's two chapels in Rome*, "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, pp. 821-822; MARDER, *Bernini and the Art... cit.*, pp. 110-116, e alcuni più recenti contributi: L. CARLONI, *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla "men cattiva opera" del Bernini*, in C. STRINATI, M.G. BERNARDINI, *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 37-46; M. FAGIOLO, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013, pp. 127-132; S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. La 'Provincia Romana': Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)*, Roma 2015, pp. 116-128.

<sup>5</sup> Bianco e nero antico, Bianco e nero di Portovenere, Nero di Belgio, Bigio antico, marmo Africano morato, Breccia policroma, Bianco e nero di Aquitania, Giallo di Numidia, Giallo antico, Breccia verde africana, Verde antico, Alabastri tartarugati, nuvolati e fioriti, Bardiglio di Carrara, Diaspro tenero di Sicilia, Lapislazzuli. Sul tema segnalò in particolare LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti... cit.*, pp. 206-213; CARLONI, *La Cappella Cornaro... cit.*, pp. 39-40 e *passim*; D. GALLAVOTTI CAVALLEIRO, *I colori del barocco: l'arte dei marmi policromi*, in FAGIOLO, *Roma barocca... cit.*, pp. 543-550.

Il colore, la calda policromia, l'accostamento sinergico di antico e nuovo, da un lato, l'azzerramento del colore nel gruppo scultoreo centrale e nei palchetti laterali dall'altro, per restituire la drammaticità realistica del mondo reale grazie al ricorso congiunto di politiche cromatiche antitetiche ma complementari. Colore e annullamento del colore partecipano a un comune repertorio mentale e figurativo dell'artista, che affonda le sue radici proprio nella poliedricità dei riferimenti di fondo che ne hanno formato la personalità fin dagli anni giovanili. L'Antico, Palladio, il mondo classico, la scultura ellenica, da un lato. Ma anche quel ricchissimo crogiuolo di influenze nordiche, toscane e mediterranee costituito dal *reseaux* culturale delle botteghe napoletane di scultura tra la fine del '500 e i primi del '600, dove Bernini nasce e dove il padre opera<sup>8</sup>.

### Monocromo e architettura: allusione e classicismo

Emblematici i riflessi di questo approccio complesso al colore e ai materiali nella produzione architettonica di Bernini, nel quadro di una ricerca linguistica vibrante, drammatica, scenografica. Se le sue costruzioni scultoreo-architettoniche sono spesso rimarcate da un'intensa volontà di brillanti contrasti di colore<sup>9</sup>, altrettanto verificabile è l'opzione deliberata, in alcuni contesti, dell'uso esclusivo del monocromo, laddove anche nella configurazione degli involucri spaziali l'artista intenda allacciare precisi collegamenti con archetipi classici. È il caso della chiesa dell'Assunta di Ariccia, "*pantheon marianum*" così come celebrata dai diari di Fabio Chigi ma anche dalla panegirica scientifica di Athanasius Kircher, dal legame formale e proporzionale evidente con l'archetipo centrico del tempio adrianeo poi chiesa anch'essa mariana dedicata a Santa Maria ad Martyres<sup>10</sup>. Ad Ariccia Bernini rinuncia ad ogni concessione cromatica, salvo nell'affresco absidale affidato al Borgognone,

perseguendo una strada di rigorosa finitura monocroma del cilindro, delle cappelle, della cupola costolonata e cassettonata, e, ovviamente, dei gruppi scultorei in stucco che disegnano sull'anello d'imposta della volta luminosa e perfettamente emisferica una candida schiera angelica, intenta ad accogliere il mistero di Maria, richiamando l'attenzione dei fedeli e preparando la festa del cielo con gesti allusivi al lancio rituale di petali di fiori (fig. 3). Come ricorrente negli allestimenti berniniani, molteplici significati, più o meno reconditi, vengono evocati dalle scelte formali e cromatiche dell'impresa, dove il bianco è leggibile come richiamo dell'Antico, esaltazione di una perfetta soluzione formale<sup>11</sup>, allusione al mistero luminoso dell'assunzione dell'Immacolata per antonomasia<sup>12</sup>.

Minor carica evocativa, ma analoghi richiami simbolici dati dalla semplificazione formale e di finitura, sono rintracciabili nella coeva San Tommaso da Villanova, eretta sulla preesistente chiesa matrice di Castel Gandolfo, ad esaltare le virtù di un santo appena canonizzato da Alessandro VII, come sottolineato dagli otto giganteschi medaglioni a rilievo al piede degli spicchi della cupola. Ma il dato che emerge con più evidenza è la distinzione delle scelte di Ariccia e Castel Gandolfo rispetto alla ricchissima orchestrazione policroma della brillante scatola scenica di Sant'Andrea al Quirinale, dove la pressione del committente, il principe Camillo Pamphili, impone il ricorso a preziosi rivestimenti marmorei, indorature, contrasti e scale di colori, come nell'azzurro mosaicato absidale che si schiarisce gradualmente verso la luce apicale, laddove Bernini confessa di aver meditato in origine anche per questo progetto l'ipotesi di una completa neutralizzazione del colore<sup>13</sup>.

Ancora l'evocazione di prestigiosi modelli del mondo classico, quali le strade colonnate romane (Tyro, Palmyra), e tra questi anche le ricostruzioni e le riproduzioni palladiane, accan-







<sup>6</sup> Forse, si è ipotizzato, allusive delle grandi volte cassettonate della basilica di San Pietro, appena riconfigurata con policromi rivestimenti interni da Bernini per il giubileo del 1650 (A. BLUNT, *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, "Art History" I, 1978, 78, pp. 67-89: 76; LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti...* cit., pp. 101-104; M.J. CALL, *Boxing Teresa. The Counter-Reformation and Bernini's Cornaro Chapel*, "Woman's Art Journal", XVIII, 1997, 1, pp. 34-39: 38).

<sup>7</sup> GALLAVOTTI CAVALLERO, *I colori del barocco...* cit., pp. 546-547; sulla prassi berniniana di ritoccare a tempera le venature dei rivestimenti marmorei, cfr. anche CARLONI, *La Cappella Cornaro...* cit., p. 45.

<sup>8</sup> Cromosomi culturali fiorentini e napoletani agiscono nel profondo della formazione del giovane artista, depositando lasciti di diversa origine, provenienti dall'eredità della cultura fiorentina delle 'pietre dure' e della tecnica dell'encausto, importata a Napoli da Antonio Dosio e da altri artisti quali lo stesso Pietro Bernini, e dalla inventiva creatività sperimentata da artisti cosmopoliti, quali lo scultore-architetto lombardo Cosimo Fanzago. Coetaneo di Gian Lorenzo, versatile nel ricorso a un'intensa policromia come strumento di resa spaziale, come nelle incrostazioni nella Certosa di San Martino, alla sinergia tra rivisitate forme plastiche e innovativo uso della luce abbagliante, come nel precoce altare di Pescostanzo, alla purificazione volumetrica e cromatica dello spazio confinato, come nei candidi interni di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone (1648-51; completata da Francesco Picchiatti nel 1691-94). Sugli scambi e le contaminazioni negli ambienti napoletani di primo Seicento rimando solo a WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia...* cit., pp. 250-253; G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984; EAD., *Napoli barocca*, Roma-Bari 1992; A. SPINOSA, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, in *La scultura del Seicento a Napoli*, a cura di F. Abbate, Torino 1997, pp. 57-82; D. DEL PESCO, *Napoli capitale*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 510-541: 517-520; e in ultimo a Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, in particolare M.I. CATALANO, *Dosio, gli scultori, i marmorari e l'architettura di decorazione nella Certosa di San Martino a Napoli*, ivi, pp. 661-699.

to alla ricerca contestuale di enfasi monumentale e semplificazione formale in un complicatissimo contesto topografico<sup>14</sup>, spingono Bernini alla fulminante soluzione del porticato libero di piazza San Pietro, con le candide quinte a emiciclo di colonne doriche in travertino, anticonvenzionalmente sormontate dalla trabeazione ionica<sup>15</sup> meglio sensibile ai riflessi di luce (fig. 4), e la schiera di santi e profeti, ancora in travertino, protagonisti del filtro spaziale e metaforico tra il gigantesco invaso planisferico della piazza ovale e la sconfinata volta del cielo<sup>16</sup>.

#### Bianco come mimesi

Il carattere forse più originale dell'uso strumentale del non colore impiegato da Bernini è probabilmente quello identificabile nella sua ricerca di un'architettura naturalizzata, evocante cioè nelle soluzioni formali e nel suo significato la esplicitazione di un'ipotesi concettuale, a lungo inseguita dall'artista, di un'origine naturale del prodotto architettonico. Questa ricerca passa attraverso prestigiosi fallimenti, quali il terzo progetto per il fronte orientale del Louvre, con

una massiccia scogliera basamentale, o l'incompiuto palazzo Ludovisi poi Montecitorio, naturalisticamente sbozzato nei cantonali marginali e nei davanzali mimetici con la volontà di teatralizzare drammaticamente l'ipotetico processo genetico del costruito direttamente dalla roccia naturale<sup>17</sup>. In realtà tutti i progetti berniniani di architettura naturalizzata e di fronti a scogliera, che Marcello Fagiolo ha recentemente paragonato a "epifanie marittime", confrontandole con le suggestive scogliere calcaree di Dover, Étretat in Normandia, Ponza<sup>18</sup> (fig. 5), si risolsero in cantieri incompiuti, tranne in due casi: un castello riconfigurato nel 1674, una delle sue ultime esecuzioni, per gli emergenti Altieri nella periferica Monterano, con un prospetto a scogliera sormontato dal Leone araldico in pietra trachite, e il centralissimo allestimento noatico della Fontana dei Fiumi a piazza Navona<sup>19</sup>. Qui la ricerca dell'artista di un'architettura mimetica della natura nel suo tumultuoso divenire raggiunge il suo apice, grazie anche al contributo del colore, della grana superficiale, della consistenza fossile del travertino, e di un inaspetta-



Fig. 3 G.L. Bernini, *Angeli festanti* in stucco, 1664 (Ariccia, chiesa dell'Assunzione di Maria). Particolare della cupola.

Fig. 4 Emiciclo nord di piazza San Pietro, Roma, 1663. Particolare dell'ordine 'abbreviato' berniniano e dell'attico filtrante, con balaustre, insegne chigiane, statue di santi e profeti.

to e sconcertante contrasto di colore, solo di recente portato alla luce. Scoglio roccioso squassato dagli elementi, che Bernini ritiene l'elemento più importante della composizione, tanto da riservarlo alla propria esecuzione personale con la tecnica dello 'scalpello acquatico', anche impiegata a palazzo Ludovisi e nella villa del Vascello presso San Pancrazio, evocante la forza primigenia dell'azione delle acque<sup>20</sup>. Nota l'articolazione narrativa del gruppo scultoreo, concepito in torsione dinamica, come allusione alle forze di rotazione terrestre da cui è scaturita la frammentazione della Pangea originaria, nell'atto apicale e drammatico della separazione dei *Quattro continenti*<sup>21</sup>, crepato da forze naturali, scosso dal vento, animato da animali e piante scoperte in mondi lontani da esploratori e missionari. Terra modellata dalle acque, progressivamente naturalizzata nella sua ideazione compositiva, risolta in un doppio arco naturale con quattro speroni-contrafforti, connotata dal segno dominante della grande crepa obliqua sopra cui si appoggia in falso con sconcertante precarietà il pesante monolite: intuizione progettuale come appare nel disegno di Lipsia, ma di più, veristica rappresentazione degli effetti di una vera e propria folgorazione. Un moncone sporgente sopra la grande fenditura verticale, scandito già nei modelli dai consueti filamenti raggiati berniniani, ha infatti rilevato di recente un importante elemento aggiuntivo della scena vivente concepita da Bernini. I pagamenti nella fase finale del cantiere nel giugno 1651 all'indoratore Marc'Antonio Inverno<sup>22</sup>, incaricato insieme al pittore Guido Ubaldo Abbatini della decorazione parziale del gruppo, con "tinta dello scoglio, palme e fogliami", fanno comprendere la deliberata volontà di

Bernini di accentuare la resa veristica della scultura con coloriture – destinate ad essere presto cancellate dal dilavamento delle acque ma sufficienti a garantire lo spettacolo inaugurale del monumento – che, smentendo clamorosamente l'assunto della resa policroma esclusivamente col trattamento delle superfici, avrebbero coinvolto anche il possente raggio di folgore (fig. 6), perno simbolico dello sconvolgimento naturale, ideale prosecuzione del grande asse solare rappresentato dall'obelisco. Con qualche inserto di colore, la monocromia di volumi e forme scolpite esprime nella poetica scenografica di Bernini il concetto di un'architettura naturalizzata, riconosciuta espressione di quelle "relazioni vigenti nel Barocco romano tra la Natura e le Arti, tra paesaggio urbano e la scena delle rocce e delle acque"<sup>23</sup>. Bianco, dunque, come *mimesi*, imitazione della natura, resa veristica non solo di un evento, ma della lunga, millenaria storia terrestre effigiata nel suo divenire.

#### Borromini: bianco come allusione tensionale

Diverso l'atteggiamento di Borromini, il quale adotta sistematicamente l'opzione per il bianco nei prospetti, negli interni, in elementi costruttivi e decorativi, ad esaltare i volumi, i giochi di luce, i contrasti netti, i profili taglienti, la perfezione degli incastri, il dinamismo di forze latenti espresse attraverso le sue eccezionali capacità di controllo formale e strutturale dell'edificato. Inestato di eruditi significati allusivi e simbolici, il fluido spazio monocromo borrominiano rappresenta in maniera autentica non una natura imitativa o narrativa, come in Bernini, ma la consistenza delle forze agenti nella struttura, le tensioni drammatiche che la pervadono, i campi di for-

<sup>9</sup> Tra il bianco (travertino, marmo, stucchi), il rosso (diaspro), l'oro (come nella Sala Ducale in Vaticano, o nel monumento funebre di Alessandro VII); cfr. solo LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti...* cit., pp. 10-14, 139-149; F. BORSI, *Bernini Architetto*, Milano 1980, pp. 236 e *passim*; MARDER, *Bernini and the Art...* cit., pp. 103-104; FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 104-109.

<sup>10</sup> Sul cantiere di Ariccia, mi limito a segnalare il compendio *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Roma 1998, e le riflessioni di T. MARDER, *Bernini and the Art...* cit., pp. 239-259, e P. PORTOGHESI, *Concordia discors: introduzione all'architettura barocca a Roma*, in FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 11-63: 13-15.

<sup>11</sup> Bernini commentava che se nel coevo porticato di San Pietro vi erano cento errori (ovvero indispensabili provvedimenti correttivi) l'Assunta ne era completamente esente, 'candidamente' priva di difetti.

<sup>12</sup> Il dogma dell'Immacolata concezione, proclamato solo nel 1854 da Pio IX, dopo un'affermazione *de facto* nell'iconografia sacra cattolica del '500, era stato tra l'altro promosso proprio da Alessandro VII con la bolla *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* dell'8 dicembre 1661; rimando solo a M. ROSA, *Alessandro VII, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, 1960, pp. 205-215: 210; ID., *Alessandro VII*, in *Enciclopedia dei papi*, a cura di M. Bray, III, Roma 2000, pp. 336-345: 340.

<sup>13</sup> Significativa, per quanto meno clamorosa, appare a tal proposito anche la scelta per una rigorosa finitura monocroma adottata da Bernini nel precoce intervento in palazzo Barberini, dove gli è riconosciuta la paternità della saletta ovale dietro il grande salone, scandita da un impianto trasverso con nicchie e sfondati sulle diagonali, prova generale per lo schema del Sant'Andrea, e da una elegante teoria di paraste ioniche rudentate, opzioni che qualificano opportunamente uno spazio di ricevimento minore, destinato a ritrovi intimi di eruditi e letterati, che accoglie e rievoca, ancora una volta tramite un meccanismo di enfasi alla rovescia (non solo spazialmente ma anche per la riduzione decorativa e scenatica rispetto al gran salone), mitici frammenti del mondo classico; cfr. solo A. ANTINORI, *Roma: palazzo Barberini alle Quattro Fontane*, in *Il Seicento...* cit., pp. 140-145: 144; M. BEVILACQUA, *Il sole e le api: la nuova reggia dei Barberini*, in *Roma Barocca...* cit., pp. 184-187.

<sup>14</sup> R. KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton 1985, (trad. it. *Roma di Alessandro VII*, Roma 1987), pp. 63-73; L. BENEVOLO, *San Pietro e la città di Roma*, Roma-Bari 2004, pp. 42-43 e *passim*. Sulle matrici geometriche di piazza San Pietro cfr. anche M. BIRINDELLI, *La Machina Heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*, Roma 1980; ID., *Piazza San Pietro*, Roma-Bari 1981; H. BREDEKAMP, *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*, Torino 2005, pp. 154-159.

<sup>15</sup> Sull'uso anticonvenzionale e 'abbreviato' dell'ordine in Bernini, cfr. in ultimo PORTOGHESI, *Concordia discors...* cit., pp. 47-48.

<sup>16</sup> Così M. FAGIOLO, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, atti del convegno (Roma, 1981), a cura di M. Fagiolo, G. Spagnesi, Roma 1982, pp. 117-132.

<sup>17</sup> Soluzione che avrebbe poi fatto scuola nella divulgazione del linguaggio scenografico berniniano tra le generazioni successive, come nello squassamento tellurico imposto da Nicola Salvi sul fondale del 'trionfo d'acque' della Fontana di Trevi (1732-62).

<sup>18</sup> FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 185-186.

<sup>19</sup> A celebrare in un nuovo "Foro Pamphilio" le doti di governo di papa Innocenzo X, esaltato come nuovo Noè in un'ambientazione diluviana, luogo baricentrico della strategia pontificia, inserito nel 1644 nel percorso del Possesso. Su questi temi cfr. C. D'ONOFRIO, *Acque e Fontane di Roma*, Roma 1977, pp. 450-457; BORSI, *Bernini...* cit., pp. 314-315; S. STURM, *L'Eremita*



Montevirginio e la tipologia del Santo Deserto, Roma 2002, pp. 111-115; M. FAGIOLO, *La scena delle acque*, in Gian Lorenzo Bernini. *Regista del Barocco*... cit., pp. 137-146.

<sup>20</sup> MARDER, *Bernini and the Art*... cit., pp. 93-100; FAGIOLO, *Roma barocca*... cit., pp. 181-186.

<sup>21</sup> Cfr. P. FANCELLI, *Il rilevamento della Fontana dei Fiumi*, in *Roma Barocca*... cit., pp. 208-213.

<sup>22</sup> Pagamenti del 9 giugno 1651 all'Abbatini per "tinta allo scoglio, palme e fogliami", il 10 giugno all'Inverno come acconto per "indoratura (...) alle quattro iscrizioni della guglia e della tinta che dà allo scoglio" (FAGIOLO, *Roma barocca*... cit., pp. 344, 359 n. 31). L'indoratura avrebbe rivestito, oltre che le iscrizioni, la colomba araldica, le scritte e le monete, proprio i filamenti del moncone di roccia/folgore.

<sup>23</sup> FAGIOLO, *Roma barocca*... cit., p.173.

<sup>24</sup> P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001, pp. 103-106, 163.

<sup>25</sup> Cfr. le recenti ricerche proposte in C. FALCOLINI, *Algorithms for Geometrical Models in Borromini's San Carlino alle Quattro Fontane*, in *Handbook of Research on Visual Computing and Emerging Geometrical. Design Tools*, edited by G. Amoruso, Hershey 2016, pp. 642-665.

<sup>26</sup> Evocazione di una ricerca dell'infinitamente piccolo, speculare alla ricerca di spazi di infinito praticata nella coeva cultura illusoria degli sfondati di cielo nelle volte di chiese e saloni (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma 2011, pp. 95-97). Sull'Oratorio Romano, mi limito a rimandare al fondamentale studio di J. CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, New York-London 1980 (in particolare sulla configurazione della facciata cfr. pp. 32-39), e in ultimo ad A. DI FALCO, *Francesco Borromini, Virgilio Spada e la costruzione della Casa dei Filippini. Contributi per la storia costruttiva dell'Oratorio a seguito dei lavori di restauro e di alcune fonti inedite*, Roma 2015.

<sup>27</sup> "Fu molto conteso – afferma Borromini nell'*Opus* (cap. XXVIII, "Della Libreria") – se si doveva fare in volta o soffitto", tanto che venne preferita inizialmente la copertura a volta, meglio rispondente alla protezione da quei "nemici capitali dei libri", l'acqua e il fuoco, sebbene sconsigliabile (se non temeraria, come scrive Borromini) in un vasto ambiente all'ultimo piano, privo di contrappesi murari sui margini, per "la violenza" che avrebbe sprigionato sui muri d'ambito con le spinte laterali (F. BORROMINI, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1998, pp. 195-201: 197).

<sup>28</sup> Così Borromini giustifica la scelta nell'*Opus*: "non vollì indorare né dipingere, ma gli diedi il colore del travertino, il che ha del grande assai e si fece con poca spesa" (BORROMINI, *Opus architectonicum* cit., p. 198). Sulla biblioteca cfr. in particolare CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory*... cit., pp. 2, 56; DI FALCO, *Francesco Borromini*... cit., pp. 44-48, 289.

<sup>29</sup> F. BELLINI, *Le cupole di Borromini*, Milano 2004, pp. 155, 168-169.



za generatori della forma, come gli schemi gravitazionali di Paolo Portoghesi ipotizzano per il San Carlino<sup>24</sup>.

Nella continuità delle nervature si esplicita l'azione di strutture dinamiche, di forze contrastanti (come nei complessi meccanismi statici delle volte), di tensioni potenziali, evocate da armature affogate (come nella voltina avvolgente il chiostro del San Carlino), dal movimento torsionale degli arconi d'imposta della cupola del San Carlino, dall'impressionante ondeggiamento sinusoidale della trabeazione nella minuscola cappella ipogea presso la cripta, immaginata da Borromini come proprio sacello sepolcrale. Strutture risolte da arditi equilibri di forze, leggibili a vista, nella purificazione dello spazio da sovrastrutture cromatiche e ornamentali, nella flessione delle pareti murarie e delle membrature, evocati dalle curve generatrici delle superfici, come quella della cupola del San Carlino, ottenuta dalla movimentazione in fase esecutiva delle centine lungo un perimetro assimilabile piuttosto che a un ovale a una curvatura complessa, l'epitrocoide, secondo studi recenti, risultato di una rotazione non intorno a un punto, ma intorno a una curva primaria<sup>25</sup>.

### Bianco come enfasi della forma

In alcuni particolari del fondamentale cantiere dell'Oratorio Romano (1637-50), il monocromo pauperista imposto dalla committenza ("mi hanno tenuto le mani e conseguentemente mi è

convenuto in più luoghi obedir più a loro che al voler dell'arte", denuncia Borromini nell'*Opus*) si presta a strepitose soluzioni di dettaglio, come la parasta in marmo incurvata del grande camino del refettorio, secondo un'inversione morfologica di modelli del Montano, o il ricciolo ridotto a scala microscopica nella voluta di raccordo col prospetto della biblioteca<sup>26</sup>. Singolarmente, anche nel soffitto della biblioteca dell'Oratorio (fig. 7), la soluzione alleggerita in cassettonato ligneo adottata per ragioni statiche<sup>27</sup> non è esente dalla ricerca di evocare, almeno nell'*apparenza* se non nella *sostanza*, modelli in travertino osservati da Borromini nel foro di Nerva, con un'atipica velatura cinerea, giustificata, come affermato nell'*Opus Architectonicum*, anche da ragioni psicologiche, a scongiurare timori di crolli e incendi di una copertura troppo fragile<sup>28</sup>. Una gradazione del bianco che, ancora una volta, evoca una realtà illusoria, in questo caso non in chiave spaziale, ma mimetica di un materiale più nobile, solido e ignifugo del legno.

Bianco anche come strumento di esaltazione della forma, genialmente concepita in incastri di piani apparentemente contraddittori, come negli stupefacenti zoccoli pulvinati delle paraste angolari della Cappella dei Re Magi, inclusive della concavità dello smusso e della convessità della modanatura, o nella sapiente cupola a spicchi concavo-convessi di Sant'Ivo alla Sapienza, ispirata a complesse coperture a ombrello di ambienti termali romani<sup>29</sup>. Il bianco è comprimario

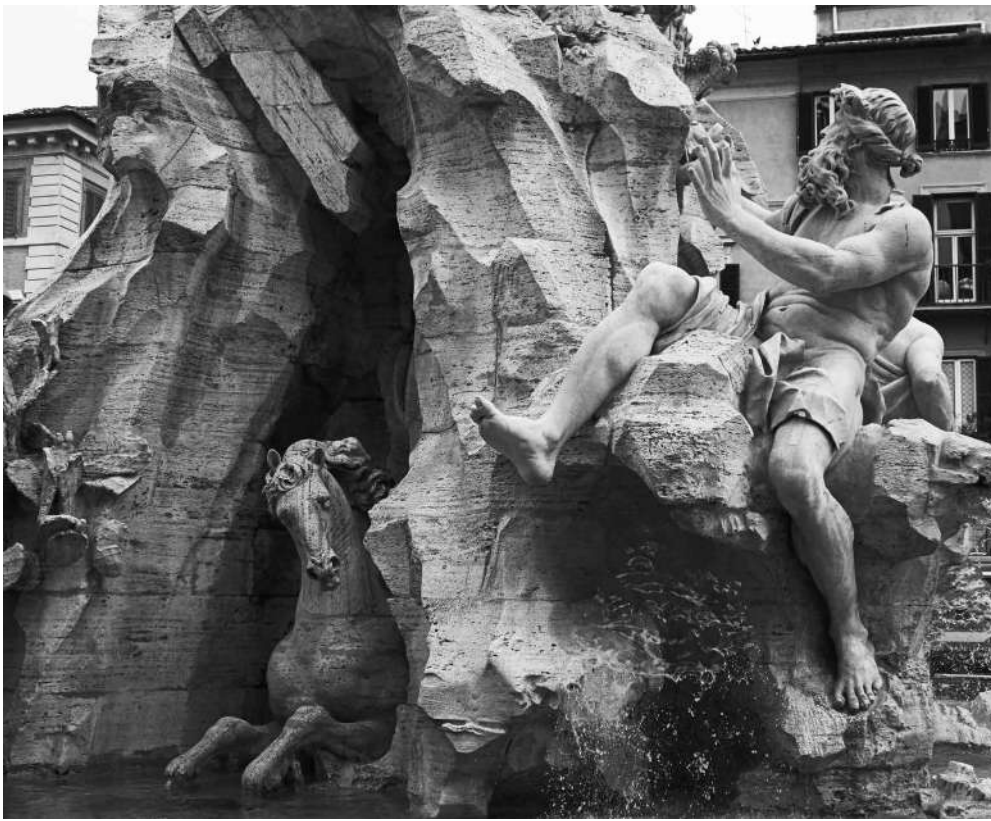


Fig. 5 Falesia calcarea di Étretat, Normandia. Dettaglio del colossale 'arco di Manneporte' (da Fagiolo, *Roma barocca... cit.*, 2013).

Fig. 6 G.L. Bernini, Fontana dei Fiumi, 1648-51 (Roma, piazza Navona). Particolare del basamento roccioso spaccato dalla folgore.

costante delle ardite soluzioni formali e plastiche di Borromini, congeniale non solo a dimostrare forze agenti sul campo o membrature in tensione, ma anche ad ottenere clamorosi risultati di amplificazione spaziale, come nella galleria Spada (1652-53), dove luci e ombre collaborano all'*artificio stupendo* "che in sua pochezza suol mostrare gran cose", celebrato nell'ode moralistica di Bernardino Spada<sup>30</sup>, o nella più recondita, progressiva deformazione anamorfica dei balaustrati dell'ultima spira dello scalone ovale di palazzo Barberini (fig. 8), funzionale a fornire la sensazione di una illusoria profondità di campo, di un'elica senza fine, proiettata all'infinito. Anche nell'ultima, visionaria stagione di Borromini, il colore bianco svolge un ruolo da protagonista in vibranti opere scultoreo-architettoniche, sintomatiche della sua irrequietezza interiore, e anche del tentativo di esplorare fino alle estreme conseguenze le potenzialità espressive della parete in movimento e della trabeazione inflessa, come negli allestimenti dei monumenti sepolcrali nelle navate laterali del Laterano, con articolazioni prospettiche ed evocazioni di profonde spazialità illusorie rese dalla magistrale commistione di frammenti medievali e plastiche ondulate della muratura e delle membrature<sup>31</sup>.

#### Bianco come allusione simbolica

Proprio al Laterano, il magistrale restauro di Borromini in vista del Giubileo del 1650 si risolve, negli ultimi mesi del cantiere, in una gigante-

sca operazione di *restyling* dell'interno, sotto la luminosa, inconfondibile e simbolica cifra dello stucco bianco. La candida, enigmatica navata avvolgente è il risultato riconosciuto di un preciso programma iconologico scaturito da ipotesi congiunte di Borromini e Virgilio Spada, che intendeva richiamare l'archetipo della *Gerusalemme Celeste*, fondata, come la basilica rinnovata, su dodici portali con iscritti i nomi degli apostoli<sup>32</sup>. Giulio Carlo Argan aveva notato che, se San Pietro era il monumento creato per l'eternità, San Giovanni era la basilica allestita per un solo giorno, l'inaugurazione del Giubileo, leggibile sotto l'allegoria della città santa, "pronta come una sposa, abbigliata per il suo sposo", l'Angelo dell'Apocalisse<sup>33</sup>, e lo stesso Innocenzo X viene celebrato in un'epigrafe come "sponso amatissimo" della "sacrosanta Lateranensis Ecclesia"<sup>34</sup>. Così le estese decorazioni a stucco, la smussatura di angoli e spigoli con un popolo di cherubini alati, le corone e le ghirlande delle volte alludono a un abito nuziale, addobbo festivo 'di un solo giorno', evocato anche dagli spettacoli di luce congegnati da Borromini ricorrendo alla sua colta erudizione e alle sue competenze illuminotecniche: profusione luminosa nella navata centrale, alternanza drammatica di campate oscure e volte inondate di luce captata nelle navate intermedie, sequenze di volte luminose contrastanti con i corridoi oscuri delle navate marginali, angoli sistematicamente smussati ad accentuare i contrasti chiaroscurali. E un'ulte-

<sup>30</sup> M. CAMEROTA, *L'architettura illusoria*, in *Il Seicento... cit.*, pp. 34-47: 36-38.

<sup>31</sup> Come nelle tombe di Sergio IV, del cardinal Giussano, del cardinal De Chaves, del cardinal Acquaviva; rimando solo ad A. BLUNT, *Vita e opere di Borromini*, Roma-Bari 1983, pp. 136-145; A. ROCA DE AMICIS, *Francesco Borromini*, in *Il Seicento... cit.*, pp. 162-183: 180-181.

<sup>32</sup> BLUNT, *Vita e opere di Borromini* cit., p. 136; M. FAGIOLO, *Borromini in Laterano. Il "Nuovo Tempio" per il Concilio Universale*, "L'Arte", s. 4, 1971, 3, pp. 5-44; L. BARROERO, *La Basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 145-255: 155-161; A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995, pp. 37-71; B.M. APOLLONJ GHETTI, *La basilica del Salvatore poi di S. Giovanni al Laterano, cattedrale di Roma*, a cura di E. Russo, San Marino 2013, pp. 61-65, 181-191.

<sup>33</sup> G.C. ARGAN, *Borromini e Bernini*, in *Studi sul Borromini*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1967), Roma 1970, I, pp. 225-229.

<sup>34</sup> A. ZUCCARI, *Borromini tra religiosità borrominica e cultura scientifica*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, a cura di A. Zuccari, S. Macioce, Roma 1990, pp. 35-73: 55-64; FAGIOLO, *Roma barocca... cit.*, p. 281.





<sup>35</sup> ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni...* cit., pp. 106-112, e in ultimo FAGIOLO, *Roma barocca...* cit., pp. 286-289.

<sup>36</sup> Per le osservazioni che seguono, faccio riferimento in particolare alla approfondita biografia di F. SCHULZE, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago-London 1985; al sintetico, ma ovviamente ben documentato profilo in P.C. JOHNSON, *Mies van der Rohe*, New York 1978<sup>3</sup> (prima ed. New York 1947); alle più recenti letture critiche di J.L. COHEN, *Ludwig Mies van der Rohe*, Paris 1994 (trad. it. *Ludwig Mies van der Rohe*, Roma-Bari 2011); F. NEUMEYER, *Ludwig Mies van der Rohe: le architetture, gli scritti*, a cura di M. Caja, M. De Benedetti, Milano 1996; A.C. MARTÍ, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, a cura di S. Pierini, Milano 2002; *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, a cura di V. Pizzigoni, Torino 2010.

<sup>37</sup> Collegata, come l'ambiente di formazione del ticinese presso il duomo di Milano, a una prestigiosa fabbrica tardoantica, quella della Cappella Palatina. Sull'ambiente di origine dell'architetto, cfr. SCHULZE, *Mies van der Rohe...* cit., pp. 3-19; COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 7-8.

<sup>38</sup> Divulgata da una delle sue celebri, laconiche massime, "il buon Dio è nei particolari", che rovesciava il detto popolare tedesco "il Diavolo si nasconde nei dettagli" (anche le migliori intenzioni, cioè, rischiano di essere vanificate dagli errori di dettaglio e dalla mancanza di precisione esecutiva); cfr. COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 124.

<sup>39</sup> Come affiora anche nella ricerca di purificazione formale e chiarezza strutturale di Mies, il quale sosteneva che "la vera grandezza delle cattedrali gotiche era legata all'assenza di tubature", quegli elementi impiantistici da lui sistematicamente relegati entro vani dedicati e dietro pareti opache, come i quattro piani apicali del Seagram Building (così Joseph Y. Fujikawa, in *Impressions of Mies; an Interview on Mies van der Rohe; his Early Chicago Years 1938-1948*, a cura di W.S. Shell, Chicago 1988, p. 20).

<sup>40</sup> Che metteva a dura prova la pazienza di allievi e collaboratori. È noto il fastidio del sorgivo Bernini, che lamentava l'apparente irresolutezza ideativa di Borromini nella sua infinita stratificazione di varianti e ripensamenti: "non si contentava mai - diceva Bernini - e voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra, senza finire mai". Così l'amico e collega Lu-

riore, arcano meccanismo luminoso celebrativo dell'unico giorno, riconosciuto nella sua massima efficacia in una data (alla metà di febbraio) e in un'ora (a mezzogiorno) allusivi dell'indizione del primo Giubileo della storia, indetto da Bonifacio VIII il 17 febbraio del 1300, quando i raggi del sole ritagliati dalle finestre meridionali della navata centrale, risagomate da Borromini secondo un meccanismo di luce criptografica già ipotizzato per villa Pamphili al Gianicolo, centrano esattamente i tabernacoli sul fianco nord, dando luogo a un vero e proprio 'spettacolo di mezzogiorno' rievocativo del primo giorno del primo Giubileo<sup>35</sup> (fig. 9).

#### Mies vs. Borromini

Una possibile sintesi degli approcci al bianco esperiti dai due maestri del Barocco potrebbe leggersi, nella ovvia differenza contestuale, tre secoli dopo nell'opera di Ludwig Mies van der Rohe<sup>36</sup>. Confrontabile con Borromini per origini, formazione, metodologia; assimilabile a obiettivi e atteggiamenti berniniani, nella politica del colore. Mies ricorre con versatilità all'impiego di materiali tradizionali ma anche dei nuovi prodotti industriali, sintetizzando con sapien-

za i debiti della tradizione e le più avanzate tecnologie costruttive, con una libertà operativa e una progettazione d'avanguardia esperite con assoluta padronanza anche da Borromini. L'origine da una famiglia di scarpellini di antica tradizione<sup>37</sup>, la ricerca calligrafica della perfezione nel dettaglio<sup>38</sup>, la duratura concentrazione su alcuni essenziali problemi, la latente ma potente suggestione della chiarezza costruttiva gotica<sup>39</sup>, l'infinito, maniacale ripensamento delle soluzioni progettuali<sup>40</sup>, la sterminata, gelosa produzione grafica<sup>41</sup> e, non ultima, la ridefinizione di un'identità riconoscibile attraverso la modifica del nome, tramite la crasi olandesizzata del cognome paterno Mies e di quello materno Rohe<sup>42</sup>, tutto ciò sembra apparentare il maestro del Bauhaus con il rivoluzionario architetto ticinese.

#### Bianco come fusione

Il colore è dominante nei progetti di Mies, sebbene selezionato, calibrato e a volte imposto da condizione contestuali. La scelta dell'onice mielato dell'Atlante per i setti verticali del Padiglione di Barcellona, ad esempio, è obbligata dalla necessità di reperire in fretta un pregiato rivestimento, nell'inverno del 1928. Viene così acqui-



stato nel porto di Amburgo l'unico blocco asciutto disponibile, subito lavorabile senza pericolo di rottura per ricavarvi lastre da 3 cm, e le sue dimensioni determinano il semi-modulo in altezza dell'edificio<sup>43</sup>.

Ma la ricerca ossessiva sui dettagli costruttivi implica deliberate scelte cromatiche, in particolare nella finitura degli elementi strutturali in acciaio, come i tipici pilastri cruciformi, cromati nel Padiglione di Barcellona e negli interni di villa Tugendhat a Brno (1930), galvanizzati nell'esterno, neri nel campus dell'IIT di Chicago (1939-55) e in quelli rastremati a mo' di colonne classiche nella Neue Nationalgalerie di Berlino (1962-68), rivestiti di cemento e alluminio per ragioni ignifughe nei Lake Shore Drive Apartments di Chicago (1948-51), bruniti da rivestimenti in bronzo nel Seagram Building (1954-58) a evocare il tipico color ruggine dei vecchi serramenti di New York<sup>44</sup>, e solo una volta, con una deliberata volontà significativa, bianchi, a villa Farnsworth a Plano (1945-51)<sup>45</sup>. Una residenza da *single* in una foresta fuori Chicago dove Mies interpreta in maniera originale la tipologia della casa americana isolata nel verde, tramite trasparenze e ricorso integrale al bianco che la astrae

dal contesto. Sollevata dal suolo su due piastre a quote diverse, è caratterizzata dalla ricerca deliberata del minimo impatto, con la riduzione minimalista della struttura, la trasformazione integrale delle murature in schermi vetrati, l'eliminazione del colore dagli elementi portanti, e gli otto tipici pilastri a croce ostinatamente molati per cancellare ogni traccia di saldatura e infine verniciati a spruzzo in bianco<sup>46</sup>. La neutralizzazione del colore, dunque, la riduzione visiva degli orizzontamenti in travertino e in cemento armato verniciato, dei piedritti in acciaio, dei telai delle vetrate correnti, come scelta riduzionista dell'impalcato architettonico all'essenziale, secondo l'assunto miesiano, "*beinahe nichts*" [quasi niente], a rendere l'involucro quasi invisibile: non per imitare, ma per lasciare spazio alla natura circostante, per consentire di leggere, in contrasto con un'architettura a basso impatto, la stupefacente ricchezza dei colori cangianti delle foreste dell'Illinois e dell'avvicinarsi delle stagioni (figg. 10-11). Bianco, dunque, come *fusione* dell'architettura con il contesto, come bene esprime Mies in una delle sue scarse ma eloquenti dichiarazioni di qualche anno più tardi: "Sono rimasto in quella casa dalla mattina alla

Fig. 7 F. Borromini, Biblioteca dell'Oratorio Romano, 1642-43. Particolare del soffitto ligneo (Roma).

Fig. 8 F. Borromini (attr.), Scala ovale, 1633 (Roma, palazzo Barberini). Particolare dell'ultima rampa, con riduzione anamorfica dei balaustri.

dwig Hilberseimer commentava il lavoro del maestro, "Mies passa troppo tempo su un problema. Non riesce a decidersi", il quale peraltro costringeva alla medesima disciplina gli allievi dell'ultimo Bauhaus, imponendogli di ridisegnare temi elementari anche un centinaio di volte (L. HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Chicago 1956; COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 61-65, 124). Sul Bauhaus, segnalo solo l'antica ma sempre avvincente lettura di G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

<sup>43</sup> L'enorme lascito di circa 20.000 disegni e documenti di Mies, nascosti dalla compagna Lilly Reich (1885-1947) e solo nel dopoguerra ceduti al MoMa (S. GÜENTHER, *Lilly Reich Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988), anche apparenta l'architetto alla ricchissima produzione grafica di Borromini, geloso, quest'ultimo, di disegni e modelli, fino alla distruzione di una buona parte prima della morte, perché "i disegni sono come figli, non si lasciano in mani estranee" (ROCA DE AMICIS, *Francesco Borromini* cit., p. 178).

<sup>44</sup> La scelta dell'architetto di modificare il nome, in occasione del concorso del 1921 per gli uffici sulla Friedrichstrasse a Berlino, con l'aggiunta al cognome paterno Mies, dal significato dispregiativo in lingua tedesca, di quello materno Rohe, in una sintesi di accento fiammingo, ad evocare un debito verso la lezione dei maestri olandesi e in particolare di Hendrik Petrus Berlage nel recupero della magistrale lavorazione artigianale di pietra e mattoni, lo apparenta con l'analoga vicenda del maestro ticinese, che iniziò ad impiegare sistematicamente il soprannome *Borromino* per la firma di contratti e capitolati a partire dal febbraio 1629, al posto dell'originario Castelli, troppo inflazionato nella Roma dell'emigrazione lombarda secentesca,





a definire un profilo identitario ormai maturo e indipendente, ispirato, come si è supposto, alla devozione personale verso san Carlo Borromeo, e, forse, in omaggio agli antichi committenti del padre, i visconti Borromeo.

<sup>43</sup> Come spiegherà in una delle sue rare dichiarazioni postume, nel 1961, riportata in P. CARTER, *Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion, this month of his 75th Birthday*, "Architectural Design", XXXI, 1961, 3, p. 100.

<sup>44</sup> COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 110.

<sup>45</sup> Della vasta bibliografia sull'edificio, rimando alla ricostruzione saliente della vicenda progettuale in SCHULZE, *Mies van der Rohe...* cit., pp. 252-259, al breve commento dell'allievo Hilberseimer con belle foto della villa allora chiamata Fox River House (HILBERSEIMER, *Mies...* cit., pp. 63 e sgg.), alla lettura visiva in *Mies van der Rohe Farnsworth house, Plano, Illinois, 1945-50*, a cura di Y. Futagawa, Tokyo 1974.

<sup>46</sup> Un lungo processo progettuale, e un costoso percorso esecutivo che fa lievitare i costi, tanto da sfociare in una causa intentata dalla committente, probabilmente anche per ragioni di natura personale, da cui comunque l'architetto esce vincitore (COHEN, *Ludwig Mies...* cit., pp. 88-89).

<sup>47</sup> L. MIES VAN DER ROHE, intervista alla BBC, maggio 1959, cit. in W. TEGETHOFF, *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte*, Krefeld-Essen 1981, p. 131.

<sup>48</sup> L. MIES VAN DER ROHE, colloquio con Dirk Lohan, Chicago, estate 1968, dattiloscritto in tedesco presso il fondo del MoMa di New York, p. 32, cit. in COHEN, *Ludwig Mies...* cit., p. 125.

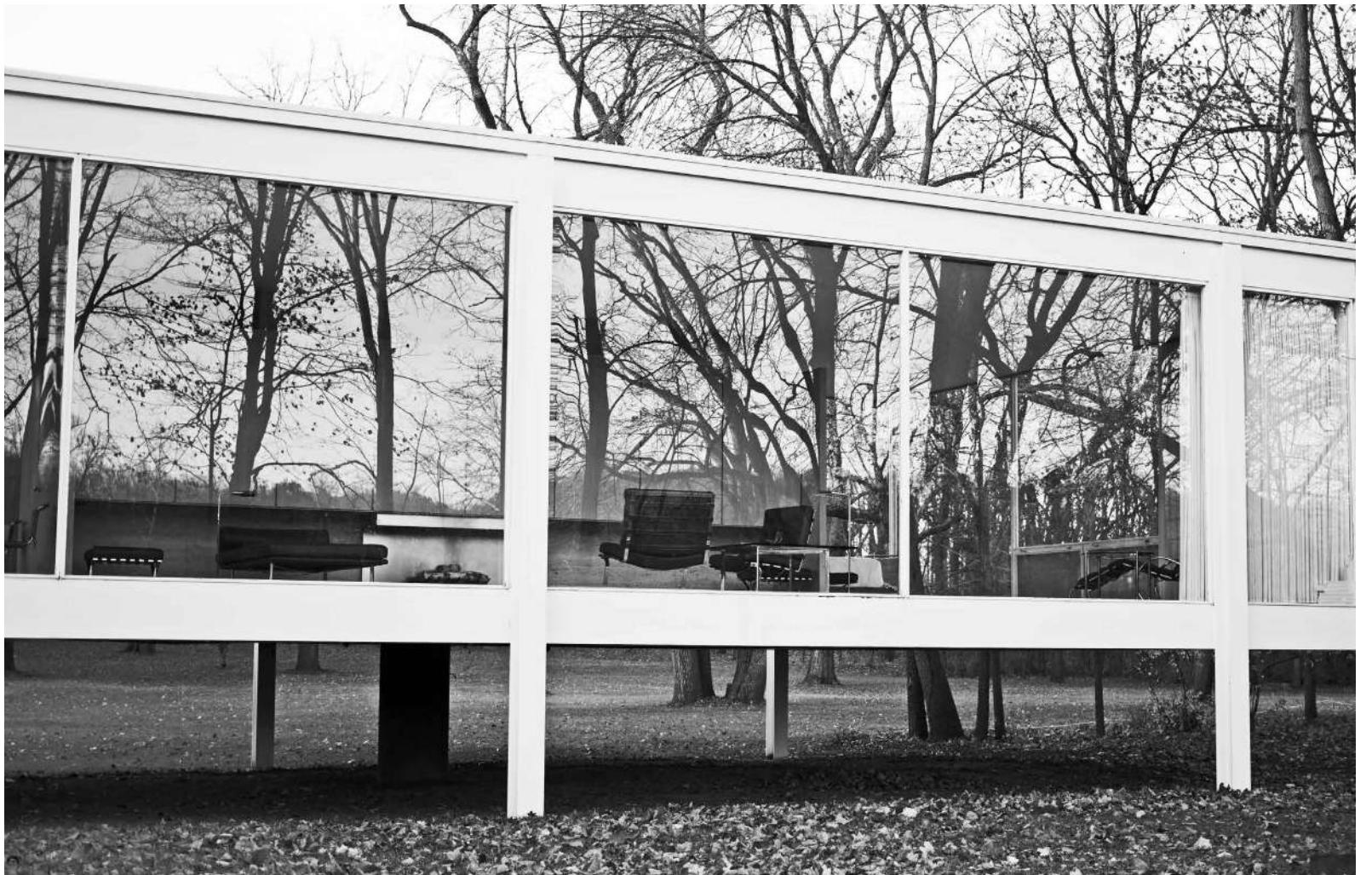
sera. Fino a quel momento non sapevo quanto la natura potesse essere colorata. Bisogna badare ad utilizzare toni neutri negli interni, poiché fuori vi sono colori di ogni sorta. Questi colori cambiano in modo totale e continuo e vorrei dire che ciò è semplicemente magnifico<sup>47</sup>.

Così il professionista a lungo a servizio dell'avanzato capitalismo imprenditoriale e tecnologico raggiunge nel piccolo cantiere di villa Farnsworth un risultato eclatante, dal grande rilievo poetico e simbolico, inversamente proporzionale alla riduzione formale dei suoi elementi. Minimo, quasi invisibile inserto antropico aggiunto nello scenario del creato, semplice comparsa sullo sfondo della straordinaria policromia della natura. Bianco come *fusione* con la natura e, in più, come riduzione, anche ideale, dell'architettura al suo ruolo autentico, riaffermato dallo stesso Mies, con tono laconico e distaccato, alla fine della sua straordinaria carriera: "non ho mai voluto cambiare il mondo, ma esprimerlo [...] Non intendo migliorare il mondo e non ho mai affermato di averlo voluto. Sono un architetto, interessato alla costruzione e alla progettazione"<sup>48</sup>. Mies ridimensiona l'ambito dell'architettura a una corretta, discreta funzione, ne provo-

ca la fusione con gli elementi e i colori della natura, la riconduce ai suoi effettivi compiti strettamente funzionali, la libera dall'ambiguità che aveva tentato molte generazioni di architetti moderni, da Sullivan a Wright, di ergersi a un ruolo maieutico della società moderna. Forzando in maniera un po' *tranchant* il titolo di questo dibattito, si potrebbe dire che Mies impiega il 'mito del Bianco' per sfatare il 'mito' duraturo dell'architetto demiurgo, profeta di un mondo nuovo, interprete di un'epoca, e per ricondurre la disciplina dell'architettura alla sua quintessenza, per quanto magistrale, di attività squisitamente tecnica e funzionale, priva di connotati catartici e, in quanto tale, capace di inserirsi in maniera autentica e armonica nel colorato scenario di madre natura.

Fig. 9 Navata centrale della basilica di San Giovanni in Laterano, Roma. Gli effetti della luce criptografica sulle edicole degli Apostoli nel fianco nord.

Figg. 10-11 L. Mies van der Rohe, Villa Farnsworth, 1945-51 (Plano, Illinois).





# L'USO DEL 'BIANCO' NEL RESTAURO ARCHITETTONICO A ROMA NEL XIX SECOLO

*The essay highlights how the debate on the approach to restoration interventions that is still currently ongoing, could already be recognised in the great restoration projects carried out in Rome in the first two decades of the 19<sup>th</sup> century, together with some of the maintenance practices undertaken throughout the whole century. Attention is especially placed on the external finishings of architectural structures, and in the practice of the so-called whitewashing of the facades during the 19<sup>th</sup> century. Although very commonly used for conservation and urban regeneration purposes, these practices were strongly criticised and occasionally attacked by personalities of the field of restoration that were more sensitive to the importance of safeguarding the 'patina' which time had left on the surface of architectural structures, and that would otherwise be inevitably lost. Some of today's theoreticians of restoration find food for thought in those issues, which they continue to propose as an element for discussion amongst the various positions which see in the treatment of the surfaces of historical architecture a fertile ground for methodological debate.*

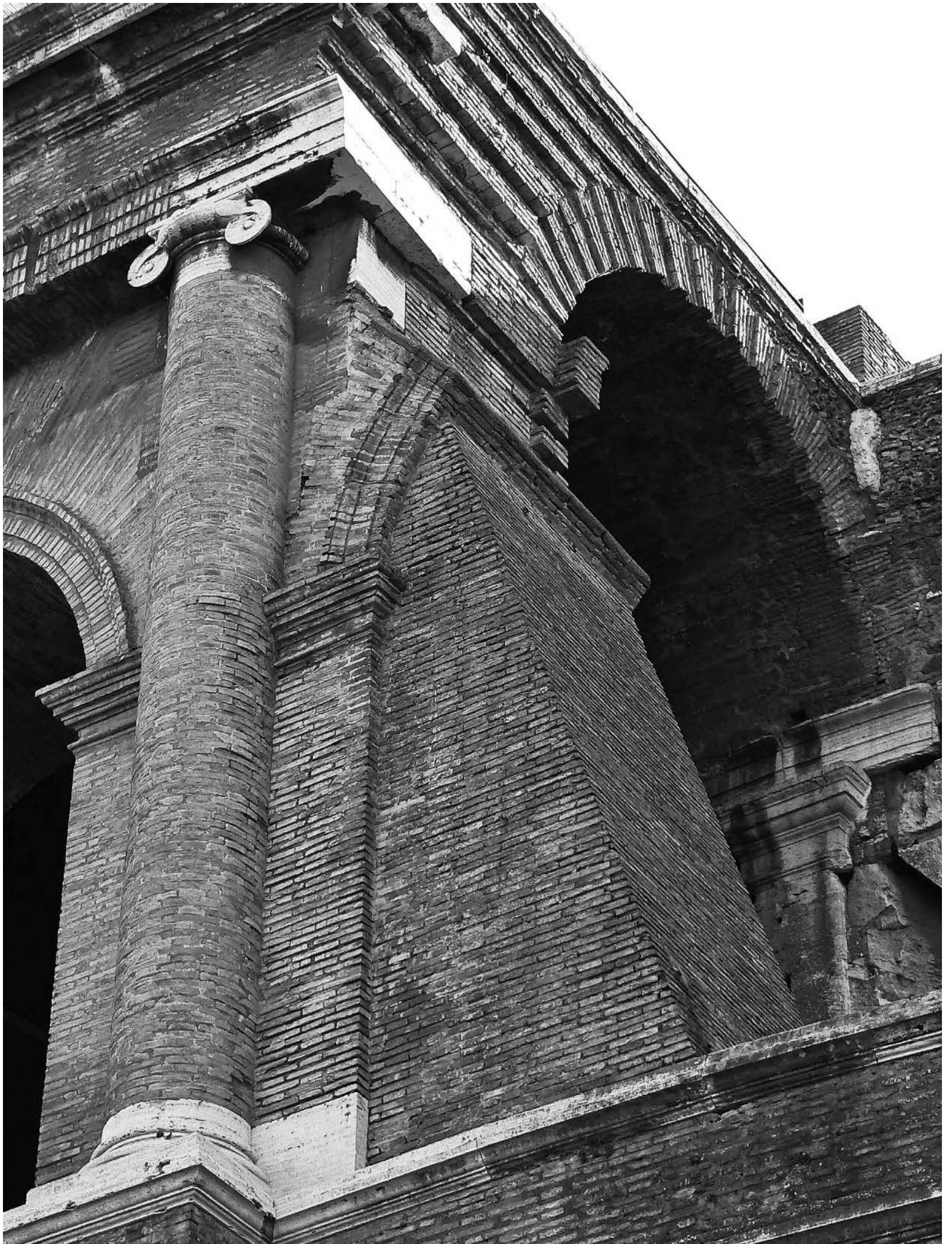
Per tutto il corso della prima metà del XIX secolo, in alcuni cantieri romani si diffonde la prassi di intervenire sulle facciate dell'architettura storica, sia realizzate in pietra da taglio, in cortina o in intonaco, con un leggera scialbatura, spesso chiara o bianca realizzata con "due mani di bianco di calce" per la "tinteggiatura o imbiancatura delle superfici". Questa abitudine manutentiva deriva dalle tecniche costruttive tradizionali, consolidate nei secoli precedenti, che prevedevano di apporre intonacature su murature realizzate in materiali poveri per simulare pietre di maggior pregio e, allo stesso tempo, quella di scialbare gli stessi materiali lapidei, per conferire ai prospetti maggior uniformità e miglior resistenza nel tempo. Tale tecnica deriva da ragioni per lo più economiche e dalla necessità di dare comunque un'apparenza marmorea alla fabbrica: "Lo stucco che simula un materiale come marmo o travertino nei rivestimenti va perciò considerato a tutti gli effetti un rivestimento in pietra, che si differenzia dalla pietra viva solo per i diversi processi di degrado che subisce nel tempo, come lo consideravano gli stessi architetti rinascimentali"<sup>1</sup>.

Nel primo trentennio del XIX secolo, anche Giuseppe Valadier sembra conoscere a fondo tale prassi, quando nell'*Architettura Pratica*, edita nel 1829, descrive questa pratica in relazione alla lavorazione del travertino: "quando si conosce che il piano o modanatura sia al suo termine, si stuccherà il travertino, dando-

gli una leggera copertura di gesso liquefatto, in modo che gli forni come un velo, e con altro quasi simile ferro, chiamato il picchiarello, si ripasserà leggermente da per tutto con somma diligenza"<sup>2</sup> (figg. 1-2). La diffusa pratica delle 'imbiancature' come strumento di manutenzione delle facciate negli interventi trae le sue origini proprio da tale consuetudine. Questa è testimoniata, non tanto dalla manualistica ottocentesca per le nuove architetture, dove, tranne in alcuni casi, spesse volte queste pratiche vengono tralasciate, ma dalle diverse fonti che ne testimoniano la diffusa pratica in diversi cantieri nella Roma di quegli anni. Rispetto all'impiego di tale tecnica a fini conservativi, si rilevano due diversi atteggiamenti. Un primo propende per un utilizzo dell'imbiancatura per conferire alle fabbriche un aspetto di maggior decoro, l'altro, evidentemente avverso all'impiego delle imbiancature per tali fini, è teso a non cancellare i segni che il tempo trascorso ha depositato sui materiali antichi, e si mostra favorevole ad un intervento di semplice pulitura delle facciate, per rimuovere le forme di degrado presenti.

Tali posizioni ben si inquadrano nel clima culturale del tempo, in cui, dai primi decenni del XIX secolo, si inizia a consolidare una sensibilità e un'attenzione che, preferendo non 'mettere a nuovo' le fabbriche, con il rischio di realizzate dei 'falsi storici', sulla scia del restauro di ripristino derivante dalla cultura francese, si limita a 'fermare' lo stato di degrado, rimuovendo

le forme di degrado e rispettando la materia antica 'autentica', invecchiata dal tempo. In tale senso si esprime Francesco Milizia, quando nel 1847, nel suo *Principi di architettura civile*, trattando *Del Gusto*, fa un esplicito accenno critico alla diffusa tecnica di imbiancare le facciate in pietra al fine di eliminarne il degrado. Scrive, a proposito di un possibile intervento di "ripulitura" attraverso l'imbiancatura, di un monumento romano che si mostrava fortemente degradato, a causa del cospicuo deposito superficiale: "il Pantheon, quasi sepolto, e col suo aspetto affumicato, è insoffribile agli ignoranti, ma è d'inesauribile bellezza per chi lo sa studiare. Si deformi il Pantheon, cioè s'imbianchi, s'indori, s'imbrillanti. Oh che prodigio!", ma continua sostenendo: chi visiterà l'edificio dopo tale intervento "non comprenderà come le antichità romane abbian potuto mai essere belle"<sup>3</sup> (fig. 3). Sempre il Milizia, nel libro terzo della stessa terza parte, quando tratta *De' riquadri delle facciate*, riporta come "La decorazione esteriore de' muri non consiste spesso che nella proprietà della costruzione. Quando la disposizione dei materiali è fatta con regolarità, quando sono ben collegati e trattati secondo la loro particolare natura, si formano naturalmente su le superficie de' muri esteriori i più belli compartimenti che danno all'edificio una specie di ricchezza". Fa poi riferimento a quanto fosse importante presso gli antichi la cura nell'impiego dei materiali e come, al contrario, "lo stucco e l'incalcinamento che si





<sup>1</sup> A. FORCELLINO, *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in *La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento. Storia e progetto*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, pp. 23-51: 23.

Esiste un'ampia bibliografia sul tema, tra cui si vuole ricordare: P.N. PAGLIARA, *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 11, 1980, pp. 35-44; A. FORCELLINO, *Le fabbriche cinquecentesche a Roma: note sulla finiture esterne*, in *Rilievi, disegni, indagini per la conoscenza dell'architettura*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 27, 1986, pp. 81-93, 98-99.

<sup>2</sup> G. VALADIER, *Architettura Pratica*, III, Roma 1832, p. 251.

<sup>3</sup> F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, a cura di G. Antolini, Milano 1847, cap. XXI, p. 267.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, parte terza, cap. III, p. 482.

<sup>6</sup> Questi aspetti sono stati trattati in E. PALLOTTINO, *Questioni e regolamenti sulle tinteggiature e sulle coloriture di manutenzione nell'Ottocento romano*, in *Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno (Roma, 25-27 ottobre 1984), I, "Bollettino d'Arte", suppl. al n. 35-36, Roma 1986, pp. 53-57.

<sup>7</sup> F. GASPARONI, *Lettere romane sull'architettura a' suoi amici*, Roma 1854, I, pp. 67-69: 67.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>9</sup> "Le Fabbriche de' nostri tempi per ciò che è disegno, ordine e misura in riguardo all'ornamento pubblico opera di Francesco Gasparoni", ottobre 1852, p. 141. Per approfondimenti sugli scritti di Francesco Gasparoni, si confronti: M. DOCCI, *Il colore e la città. Contributo alla rinascita dell'Arte del colore*, in "Arte Architettura", 1, 2006, pp. 79-83; E. PALLOTTINO, *Tutela e restauro nelle fabbriche. I regolamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, in *Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra (Roma 1984), Venezia 1984, pp. 86-102; P. PETRANGELI, *Lavori di "murazione in restauro" sull'edilizia minore. L'inquadramento offerto dalla stampa*, in *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento*, a cura di M.P. Sette, Roma 2007, pp. 163-175: 172.

<sup>10</sup> "Le Fabbriche de' nostri tempi..." cit., pp. 46, 64, 171, 249.

<sup>11</sup> Ivi, p. 67.

<sup>12</sup> "Le Fabbriche de' nostri tempi..." cit., p. 141; si confronti anche PALLOTTINO, *Tutela e restauro nelle fabbriche...* cit., p. 98, nota 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

sovrappone alle facciate attrae lo sguardo per la sua bianchezza, ma presto annoia e non è della maggior durata"<sup>4</sup>. Ancora il Milizia ritorna sullo stesso argomento quando, nel terzo capitolo, dedicato agli intonaci, scrive "Quando i muri, e specialmente le facciate sono di mattoni ben arrotati e connessi con diligenza, si posson lasciare, senza intonaco, e fanno bella comparsa, come la chiesa Nuova, il palazzo Vaticano, Lateranense, e tanti altri edifizii in Roma. Le belle pietre di taglio, i travertini, i marmi sdegnano l'intonaco: ma in qualunque altro caso egli è necessario sì al di dentro che al di fuori, non solo per la pulitezza ma anche per la conservazione delle fabbriche, ciò comunemente si chiama *incamiciare o arricciare*"<sup>5</sup>, si noti da queste parole un atteggiamento critico verso le imbiancature e di amore e interesse per i materiali "vivi, che coincide con le direttive di gusto dell'ambiente purista romano"<sup>6</sup>.

Pochi anni più tardi, anche Francesco Gasparoni, architetto, noto soprattutto come pubblicista, è colto dalla stessa preoccupazione rivolta agli interventi di imbiancatura delle facciate degli edifici, in virtù di un migliore aspetto di questi. Gasparoni, nel suo scritto *Lettere romane sull'architettura a' suoi amici*, edito a Roma nel 1854, nella lettera rivolta al nobile uomo Signor Clemente Micara a Faenza, sostiene con una vivace prosa le medesime ragioni del Milizia, quando descrive l'aspetto dei travertini della facciata della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma e come questi avessero rischiato di essere coperti di scialbatura bianca, poiché non era apprezzato il valore delle patine che il tempo aveva lasciato sulla superficie: "Nel settembre dell'anno 1852 al dotto e sapiente Pennello della sovrana Arte di Como parve che gli orrevoli travertini alla facciata della Chiesa di Nostra Donna del Popolo, dipinti dal sole e dalle piogge di quattro secoli, parve che anzi che aggiungere a quelle illustre opera di Baccio

Pintelli vaghezza e maestà, vi stessero invece come a sua grande vergogna ed ignominia"<sup>7</sup> (fig. 4). Segue la descrizione dell'intervento d'imbiancatura: "con corde palancole e sechioni molti, ripieni del solito suo brodo bianco, cominciò a lavorare di sì buona voglia, che in poco tempo ebbe fatto il bucato a tutti quelli della superior parte di detta facciata. Ma volle la mala fortuna sua che quest'una volta almeno non potesse poi rasciugarlo". Ancora Gasparoni racconta come qualcuno sia intervenuto ad interrompere i lavori e come successivamente "Tutta quanta Roma il giorno dopo applaudiva al senno e alla patria carità del ministro Camillo Iacobini [...] per avere non pur fatto sospendere il proseguimento di quella impietà, ma per aver altresì comandato di rimettere, il meglio che si fosse potuto, l'opera nel suo antico stato, portando via colle spugne i strofinacci, e gli altri argomenti da ciò, il bianco colatovi sopra generosamente dalle setole comacine"<sup>8</sup>. Ancora Gasparoni riporta nella rivista *Le Fabbriche de' nostri tempi per ciò che è disegno, ordine e misura in riguardo all'ornamento pubblico*<sup>9</sup>, dello stesso anno, come un buon esempio da seguire nella pratica, il restauro del palazzo dei Senatori eseguito dall'architetto comunale Luigi Poletti nel 1850. Il palazzo, che presentava le facciate annerite dalle fiacole, "viene pulito con stracci intrisi in una soluzione acidula dopo aver impedito la consueta imbiancatura che pure aveva cominciato a ricoprire i travertini". Nel suo testo riporta puntualmente come negli anni, tra il 1850 e il 1852, a Roma si "imbianchino gli esterni del Campidoglio, del palazzo del Vescovo di Cerchia, del palazzo Sampieri, dell'Mostra dell'Acqua Felice"<sup>10</sup>. Tale elenco di edifici, oggetto delle imbiancature a fini di restauro, viene così definito: "Elenco delle fabbriche storiche dove a tempo mio s'è sfogata l'ira e il bestial furore del famigerato pennello [...] col per-



messo e la direzione degli illustrissimi Signori architetti e soprintendenti a tali fabbriche”<sup>11</sup>. Anche gli scritti di Gasparoni testimoniano come continui, nella metà del XIX secolo, l’acceso dibattito tra i sostenitori e non delle nuove imbiancature, come pratica di restauro dell’architettura.

Ancora Raffaele Folo, che soprintese all’imbiancatura del Banco di Santo Spirito a Roma, a dire del Gasparoni, appare rappresentate dell’opposto atteggiamento rispetto a tale questione. Folo accusa infatti Gasparoni di “voler restaurare le fabbriche a vecchio, e sempre a vecchio senza pure una pennellata di bianco mai”, così è riportato ne *Le fabbriche de nostri tempi*, dove ancora l’autore sostiene come il bianco, “simbolo di purezza, volessero darlo anche agli esterni di palazzo Farnese, teatro di Marcello, la Cancelleria, il Colosseo e il Pantheon”. Secondo “i sostenitori delle imbiancature” i marmi sono da considerarsi “tetti e portatori di malinconia e bisogna invece apprezzare i lavori di Raffaele Folo al Banco di

Santo Spirito che fanno rilucere il monumento come se fosse stato fabbricato ieri stesso”<sup>12</sup>. L’aspetto che qui si vuole sottolineare è come, entrambi gli autori, facciano esplicito riferimento ad operazioni di restauro delle superfici e come Gasparoni non metta assolutamente in discussione una pratica, legata alle tecniche tradizionali, storicamente riconosciuta che prevedeva il trattamento delle superfici in pietra con leggera scialbatura, ma, volutamente, sottolinea l’importanza che su tali superfici invecchiate non sia opportuno coprire ogni segno del tempo con una nuova tinta, che tutto va a cancellare. Secondo Gasparoni le peggiori trasgressioni sono le imbiancature dei travertini e delle cortine laterizie; il bianco ricopre infatti le “dipinture” naturali della pioggia e del sole dei secoli e trasforma l’edificio in una “fabbrica decorosa, moderna e pulita, ma falsa”<sup>13</sup>. Si noti l’uso del termine “falso” da parte dell’autore nel 1852, lo stesso termine che tante volte è stato associato dalla critica contemporanea alla pratica del rispristino.

pagina 95

Fig. 1 Colosseo, Roma. Particolare dello sperone orientale, intervento di Raffaele Stern, 1806-07.

Fig. 2 Colosseo, Roma. Particolare dello sperone occidentale, intervento di Giuseppe Valadier, 1823-26.





<sup>14</sup> Come approfondito da alcuni studi portati avanti da Elisabetta Pallottino fin dai primi anni Ottanta.

<sup>15</sup> Si fa riferimento a G.B. FLORIO, *Raccolta completa di Regolamenti edilizi e di norme di edilizia riguardanti la città di Roma: dal 1864 ad oggi*, Roma 1931, cfr. PALLOTTINO, *Tutela e restauro nelle fabbriche...* cit., p. 86.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> E. RENAZZI, *Notizie dei lavori e delle opere fatte eseguire dal Comune di Roma, 1871-1874*, Roma 1874, pp. 28-29.

<sup>18</sup> C. BOITO, *Questioni pratiche di Belle Arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano 1893.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 97.

Il dibattito culturale relativo ai temi delle imbiancature delle facciate di edifici storici è recepito anche dai Regolamenti edilizi nello stesso periodo nella città di Roma<sup>14</sup>. Giovanni Battista Florio riporta come “nelle fabbriche esistenti e nei muri di cinta e costruzione, che presentano un aspetto non conveniente al decoro della città, la Magistratura ordinerà entro un congruo termine il restauro degli intonaci, la nuova imbiancatura, o altri miglioramenti, avuto riguardo all’entità ed al pregio degli edifici e delle contrade”<sup>15</sup>.

Prima del 1864, l’amministrazione comunale non sembra dare indicazioni specifiche sul restauro e la manutenzione delle facciate degli edifici. A partire da tale data, nei regolamenti si riscontra una nuova sensibilità rispetto al dibattito culturale del tempo, relativo alla prassi diffusasi nella metà dell’Ottocento di coprire indistintamente i fronti degli edifici, compresi gli elementi decorativi di facciata più lavorati. Infatti, il regolamento del 1864 viene integrato da una specifica dell’art. 24, del 16 maggio 1872, riguardo il divieto “di dipingere le decorazioni in pietra da taglio e le cortine di mattoni arruotati dei prospetti delle fabbriche”<sup>16</sup>, si inizia perciò, anche a livello normativo, a dare un’attenzione particolare alle lavorazioni superficiali dei materiali lapidei di facciata e a cambiare atteggiamento rispetto alle imbiancature.

Solo due anni più tardi, nel 1874, Emidio Renazzi, assessore delegato all’Ufficio di Edilità, scrive, a sostegno di quanto espresso nel Regolamento del 1864: “sono tutt’altro che partigiani di quella imbiancatura in massa che nella nostra città si è venuta eseguendo. Imbiancatura che, mentre ha ridotto le vie di aspetto più decente guadagnando in pulizie e nell’igiene, ha però nuociuto all’aspetto artistico di esse, facendo scomparire da un’infinità dei nostri grandiosi palazzi [...] quel prezioso, inimitabi-

le colorito che il tempo vi aveva impresso [...]. In tanta furia di ripulitura si usarono tutte le possibili cautele, prevenzioni ed anche repressioni, perché i travertini, che tanto abbondano nella decorazione de’ nostri palazzi, fossero salvi dal pennello dell’imbianchino”<sup>17</sup>.

Con un atteggiamento assai prudente e, a tratti, polemico rispetto alle imbiancature a fini conservativi e alle eccessive puliture, è anche Camillo Boito, nel suo scritto *Questioni pratiche di Belle Arti* del 1893<sup>18</sup>, dove tratta il tema delle puliture delle superfici esterne degli edifici storici. Boito dedica molte pagine al tema della “lavatura” e sembra voler descrivere proprio quel clima culturale che si respirava negli ultimi decenni del XIX secolo, rispetto ai temi del restauro e della manutenzione degli edifici. La posizione di Boito esprime una profonda e ormai consolidata presa di coscienza dell’importanza che stava prendendo piede nel rispetto e nella volontà di preservare quel valore di storicità della materia antica legata anche alle patine lasciate sulle superfici degli edifici dal tempo. Boito fa ben comprendere questa nuova sensibilità che andava a distinguere le forme di degrado, quali i depositi superficiali, rispetto alla naturale alterazione dei materiali esposti alle intemperie, quando relaziona riguardo agli interventi di pulitura previsti per i marmi della facciata e degli interni della chiesa di San Marco a Venezia: “bisogna sapere che sei o sette anni addietro, la commissione di vigilanza sui restauri di San Marco, autorizzata dal Ministro, cominciò a far lavare nella chiesa i marmi, di cui va tutta ricoperta, e che mostravano sulla loro superficie un denso velo di sporcizia. Non l’avesse mai fatto! Fu gridato alla profanazione: molti pittori si unirono al giornalista protestante, un uomo intenditore e amoroso delle cose veneziane, altri giornali difesero la commissione; il Ministero se ne commosse: la lavatura venne sospesa”<sup>19</sup>. La trattazione è ampia, ma al



fine del presente ragionamento diviene illuminante la parte conclusiva del capitolo dedicato a *Un quesito di lavatura*, quando Boito scrive: “veniamo finalmente all’essenziale. Vi piace sì o no il *colore del tempo*? Lo volete sì o no il *colore del tempo*?”. Con queste parole sembra interpretare e rendere chiaro proprio quel sentore di opposizione alle imbiancature e alle eccessive puliture che trae le proprie convinzioni proprio dall’apprezzamento della storicità che i materiali assumono con il tempo che passa, che ancora oggi è uno dei capisaldi del restauro critico conservativo, che rifiuta qualsiasi tipo di atteggiamento ripristinatorio.

Boito scrive: “Il tempo ha compiuto sui marmi, tanto all’esterno quanto all’interno il debito suo [...], di fuori l’alternarsi continuo del sole, della pioggia, delle nebbie, del freddo, del gelo [...] recano con l’andare dei secoli il loro frut-

to”. Fa ancora riferimento alla facciata e ai fianchi di San Marco dove i marmi, esposti alle intemperie, “hanno perduta la loro lucentezza, e mostrano in qualche luogo la superficie ruvida e sgretolata, calcinata e biancastra”. Boito fa un invito: “se avete un foglio mettetelo lì accanto. Confrontate. Che differenza dal bianco!” e con la sua prosa particolarmente attenta e appassionata descrive l’alterazione e l’invecchiamento dei materiali di facciata con grande efficacia, quando riporta: “il fondo è di colore terra di Siena un dorato carico ammirabile, o un grigio scuro e gentile. Eppure il fondo di quei marmi in origine era candido come il latte, come la neve, come lo zucchero, più candido del foglio che tenete in mano. Il tempo non è stato pigro; ma la sua tavolozza non lavora sulla superficie soltanto: le sue coloriture si cacciano dentro nei marmi, secondo la loro porosità, uno due cen-

Fig. 3 Pantheon, Roma. Foto storica dell’alluvione del 1900, coll. Becchetti, Roma (da R. Sorbello, *Il problema delle alluvioni*, in *Architettura e urbanistica... cit.*, 1984).

Fig. 4 E. Viollet le Duc, facciata della chiesa di Santa Maria del Popolo prima degli interventi seicenteschi, 5 aprile 1837 (da *Le voyage d’Italie d’Eugène Viollet le Duc: 1836-1837*, Florence 1980).





Fig. 5 Colosseo, Roma. Particolare di capitello e trabeazione.

Fig. 6 Veduta del centro storico di Ostuni, Brindisi.

timetri, invadono alle volte uno spazio anche maggiore, talché, dopo aver raschiato e passato la pomice, levigando e lustrando di nuovo, ricompare identica, tenace la tinta primitiva, modificata e abbellita dal paziente lavoro dei secoli”. Continua “nei marmi rimasti lisci e lustri, per ridonare agli occhi di tutti la stupenda e ormai quasi inalterabile pittura di quelle centinaia d’anni, basta levar di mezzo la polvere e la fanghiglia”<sup>20</sup>. Conclude identificando quella che lui definisce come “tinta del tempo” come l’unica che legittimamente può essere messa in luce dopo un adeguata pulitura delle superfici antiche degradate e sporche (fig. 5).

Il confronto e le posizioni diverse, rilevate nella pratica dei rifacimenti delle facciate già dalla seconda metà del XIX secolo, sembra essere tra gli elementi che pongono le basi di un dibattito ancora oggi aperto. Si veda, infatti, come posizioni differenti rispetto al trattamento delle superfici corrispondano al confronto serrato e continuo che i principali esponenti del mondo

del restauro architettonico portano avanti per l’intero XX secolo. Si possono riconoscere nel panorama attuale, da una parte i sostenitori del ripristino e della necessità di una manutenzione periodica in cui il bianco o altra tinta, è stato per decenni protagonista, per conferire ai fronti degli edifici poco decorosi un nuovo aspetto; dall’altra un atteggiamento attento a mantenere sulle facciate quell’aspetto più autentico e fedele al trascorrere del tempo sulle superfici, con un’attenzione a quelle che si sono identificate, già dall’Ottocento, come le patine lasciate dalla storia<sup>21</sup>.

Ripercorrendo a grandi linee gli sviluppi di tale dibattito, la posizione, incentrata su di una manutenzione rispristinativa, riprendendo la definizione di “superficie di sacrificio”<sup>22</sup>, introdotta fin dai primi anni Settanta da Marcello Paribeni, estende tale categoria a intonaci, stucchi, patine, dipinture, a quei “materiali che la tradizione aveva usato sovrapporre agli esterni degli edifici al duplice scopo di proteggere





i materiali sottostanti dal degrado atmosferico e di rinfrescarne periodicamente il colorito". Tale concetto viene ulteriormente esplicitato quando egli sostiene che bisogna intendere il significato di "superficie di sacrificio", comprendendo quello di protezione superficiale, ma soprattutto la "necessaria deperibilità di tale protezione [...] il sacrificio della quale è garanzia della maggior durata del manufatto, a condizione beninteso, che a tale sacrificio succeda un sollecito ripristino, cioè un rifacimento fisico e cromatico dello stato precedente"<sup>23</sup>. Le diverse motivazioni che portano questa scuola a sostenere la tesi della "necessità di una superficie di sacrificio" e perciò del suo rifacimento, quando si trattano le superfici dell'architettura, trova i suoi fondamenti in diversi presupposti, per la maggior parte di carattere pratico e tecnico piuttosto che teorico-critico. Si sottolinea, in quest'ottica il concetto di architettura "povera": "essa è caratterizzata non solo dall'uso di materiali poco durevoli, ma soprattutto da

tecniche manuali, ingegnose ma poverissime, che consentono ai materiali disponibili una sopravvivenza che va ben oltre il loro limite fisiologico, a condizione che si ripristini lo strato di sacrificio, a sua volta costituito di materiali anche meno durabili di quelli del nucleo"<sup>24</sup>. A tale posizione, che in qualche modo trova i suoi presupposti anche nella cultura ottocentesca a supporto degli 'imbiancatori di facciate', si contrappone evidentemente l'atteggiamento di coloro i quali si sono dimostrati critici rispetto a tali rifacimenti e sostengono, al contrario, un approccio all'intervento di restauro maggiormente conservativo. Più vicino a tale tendenza, che ha visto protagonisti, tra gli altri, Gasparoni e soprattutto quella cultura di impronta ruskiniana molto affine alla sensibilità dimostrata da Camillo Boito, sembra essere Amedeo Bellini, il quale conferisce alle superfici di sacrificio un ruolo e un significato diverso da come sono state intese da una certa letteratura. Bellini, infatti, le identifica come

<sup>20</sup> Ivi, pp. 112-113. Dallo stesso testo si vogliono riportare alcune indicazioni significative per il presente contributo: "Riepiloghiamo, com'è costume dei pedanti, i principali punti dell'argomentazione.

1° Il sudiciume è tutto superficiale, ed affatto estrinseco al marmo su cui si deposita.

2° Il marmo, dopo lavato e asciugato, serba la sua lucentezza e mostra una tinta generale bellissima, datagli dal tempo, incomparabilmente più carica di quella che aveva in origine.

3° Il sudiciume dunque svisa o nasconde la vera tinta del tempo.

4° ed ultimo: Chi vuole la tinta del tempo deve necessariamente lavare".

<sup>21</sup> Si confronti: G. CARBONARA, *Architettura, restauro, colore*, "L'architetto Italiano", 21, 2007, pp. 80-86; *Colore, ambiente, architettura. Esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture dipinte e del colore nella città storica e nella città moderna in Italia e in Europa*, a cura di P. Falso, Roma 2008; O. MURATORE, *The treatment of the surfaces in the historic architecture as a problem of real restoration*, in *Instruments and Methodologies for Cultural Heritage Conservation and Valorization: first level, master course, methodology notes*, edited by L. Baratin, M. Acierno, O. Muratore, Ancona 2012, pp. 91-101.

<sup>22</sup> P. MARCONI, *La questione delle superfici di sacrificio e le sue conseguenze metodologiche: il recupero critico delle tecniche tradizionali*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Roma-Bari 1987.

<sup>23</sup> Ivi, p. 193.

<sup>24</sup> P. MARCONI, *Architettura "povera" e nuovi problemi di restauro*, in *Architettura e cultura dei materiali: pratiche storiche del cantiere e metodologie del restauro architettonico*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 1980, 11, pp. 9-16: 10.





<sup>25</sup> A. BELLINI, *La superficie registra il mutamento perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'architettura: le finiture*, atti del convegno (Bressanone, 26-29 giugno 1990), a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Padova 1990, pp. 667-678.

<sup>26</sup> BRANDI, *Intervento di apertura*, in *Intonaci colore e coloriture...* cit., pp. 6-8: 7; per approfondimenti su tale aspetto si confronti anche G. CARBONARA, *Restauro e colore dei monumenti nella città storica*, "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon", V, 2005, pp. 37-45 e O. MURATORE, *Il colore dell'architettura storica. Un tema di restauro*, Firenze 2010, pp. 69-84.

<sup>27</sup> Nella Carta Italiana del Restauro, all'art. 6 si definiscono le "operazioni di salvaguardia e restauro" indicate come "proibite" e tra queste, al punto 5, si indicano gli interventi che determinano "l'alterazione o rimozione delle patine". Nell'allegato b della stessa Carta, si indica che "la patina deve essere conservata per evidenti ragioni storiche, estetiche ed anche tecniche, in quanto essa disimpegna in genere funzioni protettive, come è attestato dalle corrosioni che prendono inizio dalle lacune della patina". Si veda: D. ESPOSITO, *Carte, documenti e leggi*, in *Trattato di restauro architettonico*, IV, Torino 1996, pp. 405-621, in particolare pp. 423-435; *Codici per la conservazione del patrimonio storico. Cento anni di riflessioni, grida e carte*, a cura di R. Boschi, P. Segala, Firenze 2006, p. 96.

quel particolare tipo di superfici dell'architettura che hanno come valore proprio e intrinseco la loro storia, le loro tecniche di esecuzione e la loro costituzione materica. Vengono in tal modo identificate come quelle superfici eseguite con tecnologie tradizionali, che necessitano di una manutenzione continua, come la tradizionale imbiancatura che viene rinnovata con cadenza annuale, nelle case di abitazione caratteristiche di alcune aree del mediterraneo, che costituiscono un vero e proprio fenomeno di rilevanza culturale e tradizionale locali (figg. 6-7). Nella stessa ottica vengono prese in considerazione le manutenzioni che in alcuni periodi storici venivano eseguite su strutture costruite in elementi lapidei. Su tali manufatti vi erano diffusi interventi manutentivi, con l'inserito di nuovi materiali; ma, secondo Bellini, questi devono essere letti esclusivamente come fenomeni storicizzati ed "appartenenti ad un certo tipo di cultura e non possono in alcun modo trovare oggi una attualizzazione né una legittimazione nella pratica del restauro"<sup>25</sup>: è evidente come egli sia fortemente critico verso un'attualizzazione dell'approccio al restauro intesa come ripristino e rifacimento delle finiture superficiali.

Anche Cesare Brandi, protagonista del dibattito culturale degli ultimi cinquant'anni del Novecento, in alcuni suoi scritti, fa riferimento alle pratiche manutentive ottocentesche, come

presupposto agli sviluppi di alcune tendenze del restauro attuale. Nel suo discorso introduttivo al convegno *Intonaci, colore e coloriture dell'edilizia storica*, tenutosi a Roma nel 1984, si definisce contrario alle pratiche ripristinatorie, facendo anche un esplicito riferimento alle tradizionali imbiancature che indica come "brodature", quando sostiene come "le ricerche di una certa scuola del ripristino, sulle tinteggiature che documentariamente si sa fin dall'epoca in cui il Bernini anche le promuoveva, non solo per gli intonaci, ma per le stesse pietre, fino al punto di applicare questa *brodatura*, parola terribile, anche ai travertini, rientrano nel genere di conoscenze storiche, che non possono avere una nuova attualizzazione. Una tecnica delicata, così legata all'occhio dell'artista, così imponderabile nell'esecuzione, è follia credere che si possa resuscitare a tre secoli di distanza". Continua Brandi: "ammettiamo che si riuscisse attraverso una scuola artigiana di alta perizia a formare questi straordinari imbianchini a far loro usare le materie non adulterate dalla chimica industriale, la calce, la polvere di marmo o di travertino, le terre, per realizzare queste *nuove brodature*, in ogni caso non si dovrebbe far di niente, per una ragione semplicissima"<sup>26</sup> perché quelle architetture fanno parte di un contesto urbano ormai storicizzato.

Esiste oggi una terza via per quanto riguarda



la prassi del restauro delle facciate: la scelta del bianco, inteso come ‘colore, non-colore’ o ‘tinta neutra’. Infatti, in presenza di superfici intonacate, che si presentano più volte rimaneggiate e per la maggior parte con finiture che risultano non originarie, la scelta talvolta è stata quella di ‘limitarsi’ alla proposizione di una ‘tinta neutra’. Scelta questa che sembrerebbe dettata dalla difficile comprensibilità storica del linguaggio compositivo dell’edificio in questione. Ma con il termine ‘tinta neutra’ cosa si vuole intendere? Alcuni esponenti del mondo del restauro sostengono che la scelta dell’utilizzo di tale tinteggiatura abbia alla base la scelta progettuale, di non schierarsi rispetto ad una linea o all’altra, non voler sposare nella scelta né l’atteggiamento rigorosamente conservativo, né l’approccio, quanto mai problematico, di riproposizione ripristinatoria. Appare evidente perciò come l’intervento risulti essere stato una sorta di ‘non scelta’. Ma può essere accettabile veder modificare il volto delle città in base a delle ‘non scelte’? Ci si rende ben conto di come, nella realtà urbana, anch’esse modificano profondamente l’immagine delle città. A conclusione di questa breve trattazione si vuole sottolineare come sia opportuno basare

l’intervento di restauro, caso per caso, e riconoscere alla superficie, su cui si va ad operare sia ‘valori di materialità’, dal punto di vista fisico-chimico, che ‘valori estetici’, che ‘valori storici’ e ‘documentali’, e soprattutto essere consapevoli dell’importanza della conservazione dell’autenticità e delle patine presenti sulla materia antica, senza operare ripristini e manutenzioni frettolose che talvolta cancellano importanti pagine della storia di un edificio (fig. 8).

Tali indicazioni, già emergono in maniera evidente dalle parole di Camillo Boito nell’ultimo decennio del XIX secolo, ma si dovrà attendere fino alla Carta Italiana del Restauro, edita nel 1972, per vederle inserite a pieno titolo nelle “indicazioni per gli interventi di restauro”, in particolare in quelle indicazioni relative alla “conservazione della patina sulle superfici dell’architettura”<sup>27</sup>.

Fig. 7 Abitazioni tradizionali di Alberobello, Bari.  
Fig. 8 Tabularium, Roma. Particolare del prospetto.



# COSTRUZIONI LETTERARIE E VALORI CROMATICI NEL *DANTEUM* DI PIETRO LINGERI E GIUSEPPE TERRAGNI

*In 1938 Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri designed the Danteum, a monument to be erected in the new via dei Fori Imperiali in Rome. The project area, before the Basilica di Massenzio, is endowed with special symbolic value, since during the Fascist period this was already considered a suitable site for the architectural competition for a Palazzo Littorio. Both in the 1934 competition and in the 1938 project the problems connected to the inclusion of new elements onto the ancient remains called into question the chromatic issue as one which designers should take into far greater account. In this respect, the Danteum is the monument that more than others displays a quite interesting sequence of spacial structures which parallel Dante's work while, at the same time, offering a peculiar chromatic synthesis in the ideal and material relationship with the various features of the historical period and the archaeological site. In this work the resulting mix of literary and architectural language was to serve as a tool to promote the ideology of the Fascist regime, while making of Dante Alighieri, through his work and thought, the interpreter of an autocratic view of political power.*

Percorso da profonde tensioni culturali e metafisiche, il progetto per il *Danteum* è un momento importante per valutare l'impatto dell'azione del mito letterario nella progettazione di una porzione di spazio a Roma sull'angolo tra la via Cavour e i Fori Imperiali, esempio di semantizzazione e significazione dello spazio in consonanza con i contenuti culturali e ideologici della propaganda mussoliniana. Si tratta di valutare un'azione architettonica, decorativa, funzionale, formale, amministrativa e politica di grande portata e organicità. Il *Danteum* potrebbe intendersi come un edificio a grandi dimensioni e forte valenza rappresentativa, che allo stesso tempo esplicita – nel disegno, nell'ideazione, nei materiali, nel colore – l'impegno del Moderno nel fare riaffiorare il mito nell'architettura e di una determinata architettura votata, secondo il manifesto della rivista «Valori Primordiali», fondata da Franco Ciliberti nel 1938 e firmato tra gli altri anche da Giuseppe Terragni e Cesare Cattaneo, alla riscoperta e alla riattualizzazione di contenuti primari, di “un tempo e di uno spazio assoluti”, “di atmosfere mitiche e desertiche”, trascendenti il costume e le mode intellettuali, e che nella sua ambizione fu sopportata da Mario Sironi<sup>1</sup> (figg. 2-3).

## I colori dell'*Imperium*

Devo subito avvertire che, nel tentativo di dare un contributo in un campo già affrontato da molti studiosi e da molti osservatori, guardo non senza trepidazione a talune insistenze critiche intorno al *Danteum* di Pietro Lingeri e Giusep-

pe Terragni, con il primo sempre in margine nonostante l'incarico di progettazione fosse stato commissionato a Lingeri, che a sua volta richiederà la presenza del secondo<sup>2</sup>. Eppure, recenti analisi e interventi contribuiscono a ricondurre con forza a Terragni la paternità progettuale di questa idea architettonica, mai persa di vista da Lingeri in ogni fase della vicenda e nel rapporto con i committenti<sup>3</sup>. Insistenze che spingono l'architetto comasco verso Massimo Bontempelli in un binomio artistico di architettura e letteratura, e decisamente la *Commedia* dentro il *Danteum*: quel *Danteum* di cui gli si attribuisce in ogni caso, con maggiore energia, un' immediata, fondamentale paternità<sup>4</sup>. Realismo magico. Bontempelli spiega che il suo “realismo magico” tende all'unità delle arti, “ad avvicinare tutte le altre arti all'architettura e alla musica; alle arti, cioè, in cui il dualismo dei piani è abolito e il fondamento magico” – Terragni parlerà di “emozionarsi” entrando nel *Danteum* – “non è nelle atmosfere in cui si immerge il mondo reale, ma addirittura nella *invenzione* di un mondo tutto nuovo”<sup>5</sup>. È sufficiente la figura dell'intellettuale a tutto campo delineata da «Valori Primordiali» o l'aspirazione all'unità delle arti e una specie di poetica che trascende le rigide demarcazioni tra musica, letteratura, pittura e architettura espressa, tra il 1926 e il 1927, dagli esponenti del Gruppo 7 su «La Rassegna Italiana». O ancora meglio basti pensare a quella linea di tendenza sinestesica di quegli anni, più volte ribadita sin dai manifesti futuristi degli anni 1920-24: “le sintesi visive del-

la musica”, “le atmosfere cromatiche della musica”, “le inversioni scenico plastiche della musica”. Lo scambio intellettuale tra i diversi settori dell'arte è una costante programmatica nella cultura dell'epoca<sup>6</sup>. E quindi possiamo assolvere Terragni da quell'accusa mossagli da Carlo Argan di aver commesso con il *Danteum* un “errore madornale”, perché la ricerca di un rapporto fra monumento architettonico e opera letteraria è un'idea “quasi comica”<sup>7</sup>. Spero di dimostrare che non è così.

Il *Danteum*, progettato nel 1938, doveva sorgere su intenzione di Rino Valdameri, avvocato milanese e direttore della Reale Accademia di Brera a Milano ma anche presidente della Società Dantesca Italiana, come edificio ma anche come associazione con statuto. In quanto edificio, doveva essere un ‘tempio’ per celebrare “il massimo Poeta degli Italiani” – da costruirsi in tempo utile per l'Esposizione del 1942 – e come ente doveva coordinare e promuovere lo studio delle opere dantesche (specie *Commedia* e *Vita Nuova*) e “aiutare tutte quelle iniziative che attestino il carattere imperiale dell'Italia Fascista”<sup>8</sup>. Il tutto su via dei Fori Imperiali, allora via dell'Impero, davanti alla basilica di Massenzio, ispirato alla struttura narrativa della *Divina Commedia*, tanto da prevedere complessivamente al suo interno uno spazio raffigurante la selva oscura, l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso ma anche la sala dell'impero e una biblioteca di studi danteschi (fig. 4). L'area di progetto aveva un valore particolare, considerando che nel Ventennio era già

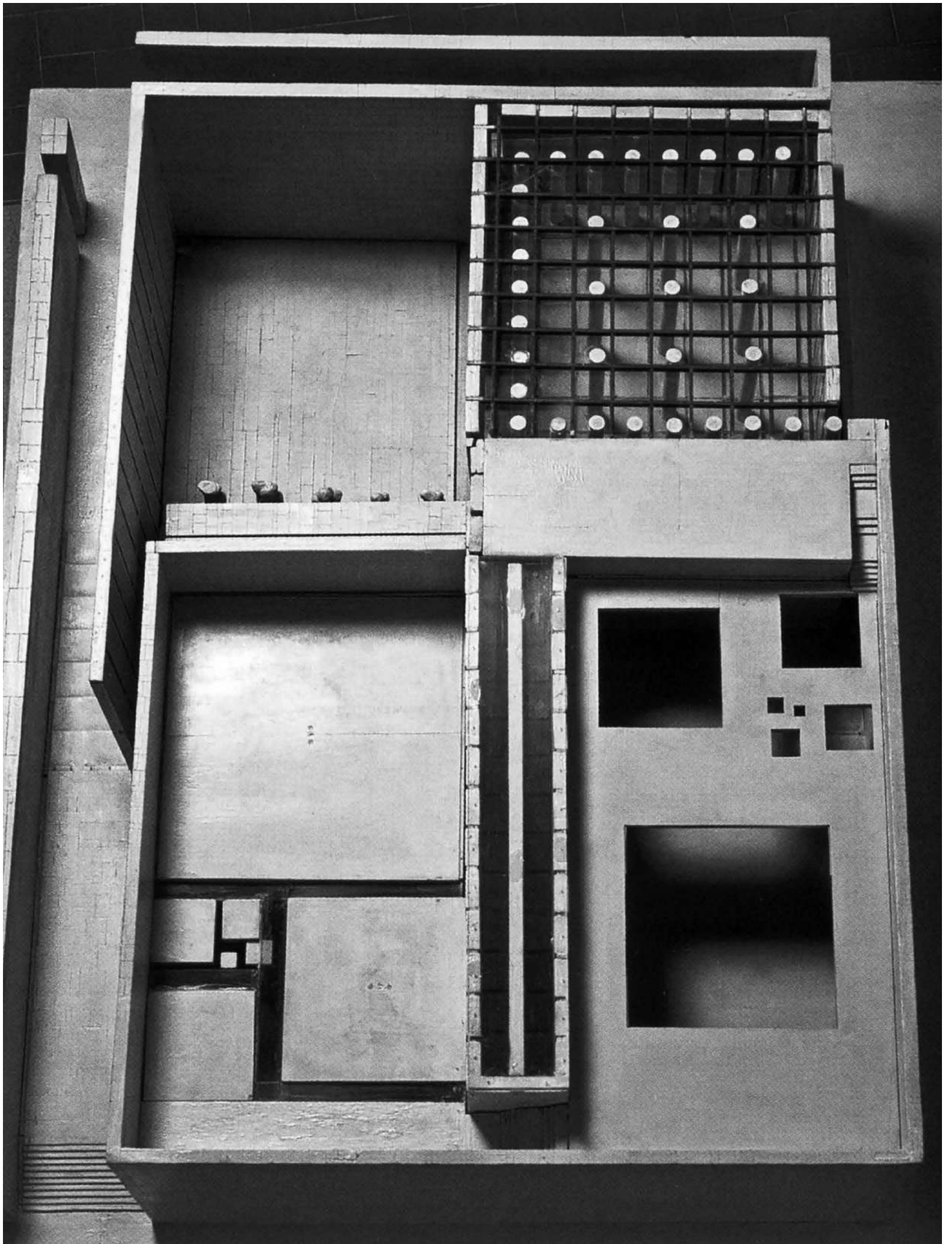




Fig. 1 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). *Il Modello* (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

Fig. 2 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). *Veduta prospettica su via dei Fori Imperiali* (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

Fig. 3 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). *Veduta prospettica angolo via Cavour, via dei Fori Imperiali* (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

Fig. 4 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). *La selva oscura (sullo sfondo) e la sala dell'Inferno (a destra)*, (da Schumacher, *Il Danteum di Terragni*... cit., 1980).

<sup>1</sup> F. CILIBERTI, *Sul primordiale*, "Valori Primordiali", I, 1938, p. 25. Ringrazio Massimo Zammerini che mi ha fatto intuire con rapidità quanto letteratura e architettura siano *shifters* appartenenti al discorso sociale, di cui rivelano talora lo scandalo.

<sup>2</sup> P. NICOLOSO, *Lingeri e Terragni*, in *Pietro Lingeri 1894-1968*, a cura di C. Baglione, E. Susani, Milano 2004, pp. 59-71; S. PORRETTI, T. IORI, *I progetti romani e l'autarchia*, ivi, pp. 77-97; E. LINGERI, *Attraverso il Danteum: un percorso*, ivi, pp. 141-147; C. BAGLIONE, *1938-40 Progetto per il Danteum, Roma con Giuseppe Terragni*, ivi, pp. 262-267.

<sup>3</sup> G. MIELI, *Terragni a Roma. La vicenda incompiuta del Danteum*, in *Giuseppe Terragni a Roma con Antonio Carminati, Cesare Cattaneo, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e la collaborazione di Marcello Nizzoli, Mario Radice e Mario Sironi*, a cura di F. Magnione, L. Ribichini, A.A. Terragni, Roma 2015, pp. 62-63.

<sup>4</sup> Nell'ordine: F. TENTORI, *Terragni e Bontempelli: architettura e letteratura*, in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G. Ciucci, Milano 1996, pp. 207-215; 209; A. CUOMO, *Terragni ultimo*, Napoli 1987. E poi: T.L. SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni (1938)*, Roma 1980; A. MUNTONI, *Architetti e archeologi a Roma, in Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Milano 2004, pp. 260-293; S. CHIODI, *Dante fascista e i suoi disegni*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, III (*Dal Romanticismo a oggi*), a cura di D. Scarpa, Torino 2012, pp. 671-675.

<sup>5</sup> M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze 1974, p. 299.

<sup>6</sup> Cfr. *Musica e architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, giornata di studi (Milano, 18 gennaio 2005), a cura di C. Toscani, Milano 2005.

<sup>7</sup> G. CIUCCI, S. PASQUARELLI, *Un documento inedito. La ragione teorica del Danteum*, "Casabella", 522, 1986, pp. 40-41.

<sup>8</sup> R. VALDAMERI, *Statuto del Danteum*, in SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni*... cit., p. 145.

<sup>9</sup> Cfr. C. RICCI, A.M. COLINI, V. MARIANI, *Via dell'Impero*, Roma 1933; A. CEDERNA, *Mussolini Urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Venezia 2006, pp. 182-185; *Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*, a cura di R. Leone, A. Margiotta, Milano 2007.

<sup>10</sup> CEDERNA, *Mussolini Urbanista*... cit., p. 173.

<sup>11</sup> V. CARDARELLI, *Il destino di Roma*, in ID., *Il cielo sulle città*, Milano 1939, p. 88.

<sup>12</sup> M. TAFURI, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, "Lotus International", 20, 1978, pp. 5-29.

<sup>13</sup> G. CIUCCI, *Introduzione*, in SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni*... cit., pp. 9-14; 14.

<sup>14</sup> *Relazione sul Danteum* [4], ivi, p. 135.

<sup>15</sup> J.T. SHNAPP, *Un tempio moderno*, in *Giuseppe Terragni. Opera completa*... cit., pp. 267-279; S. PAVIOL, *Giuseppe Terragni: l'invention d'un espace*, Gollion 2006, pp. 103-123.

<sup>16</sup> VALDAMERI, *Statuto del Danteum*... cit., p. 145.

<sup>17</sup> Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino 1989.

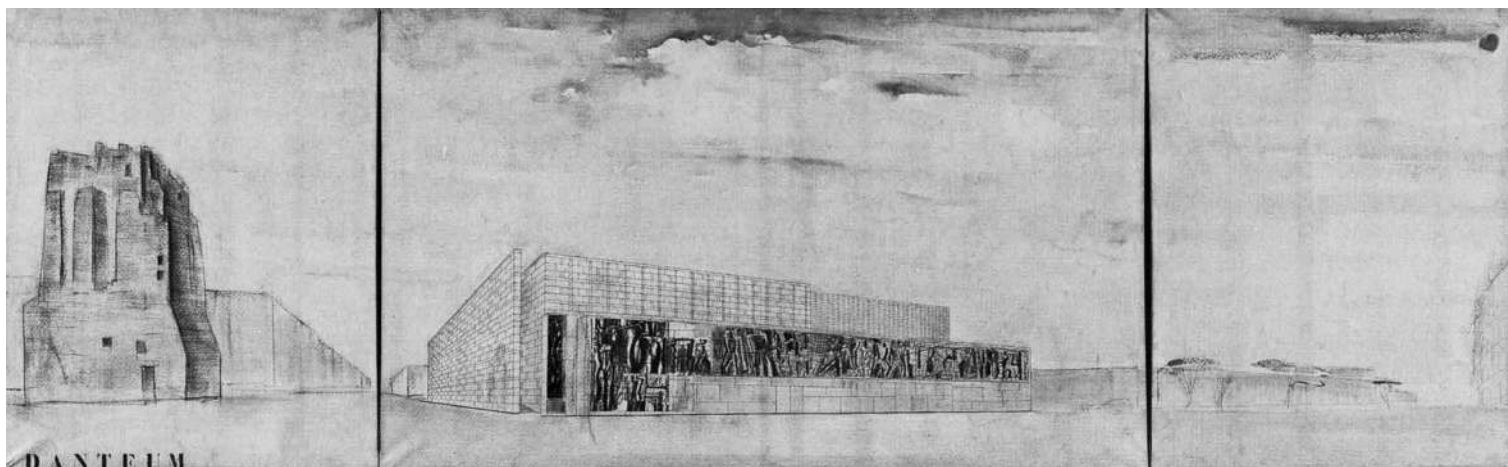
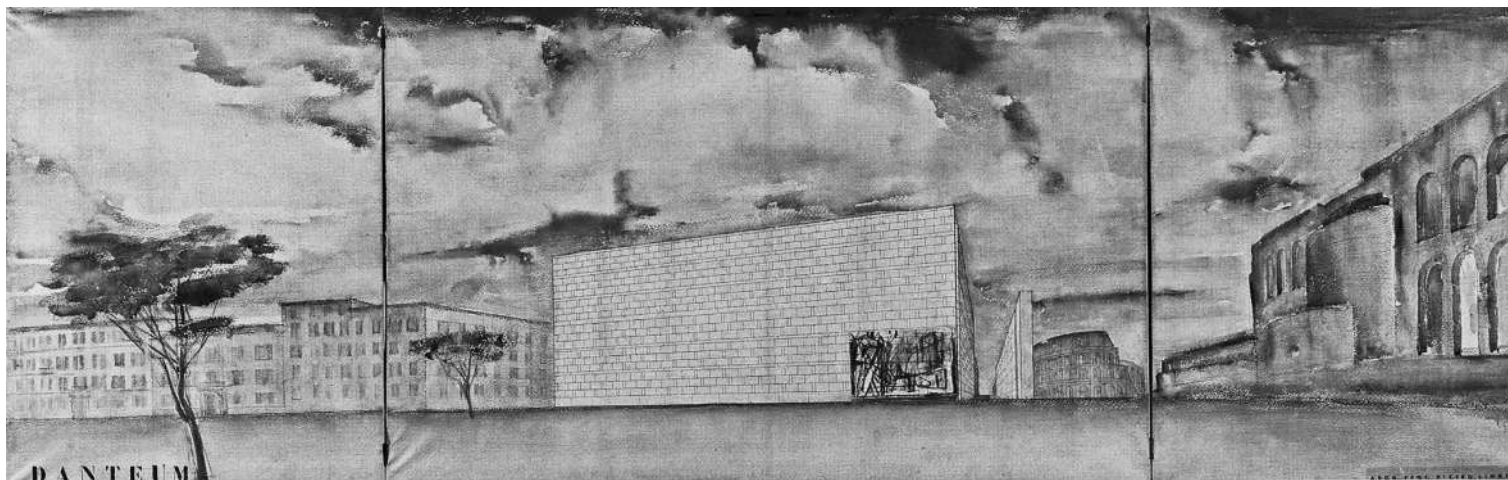
<sup>18</sup> *Relazione sul Danteum* [4], in SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni*... cit., pp. 135-144.

stata oggetto di quella vasta operazione di liberazione dei Fori Imperiali, come amava definire l'impresa Corrado Ricci, avvenuta in tempi record dall'ottobre del 1931 all'ottobre del 1932, e testimoniata con molte notizie sul «Giornale d'Italia»<sup>9</sup>. Tra ottobre e novembre del 1931 cadono le case dalla parte della Torre delle Milizie e dei Mercati Traianei: si scopre un gruppo di case medievali per cui, si assicura, si torna a respirare "l'aria del tempo di Dante", ossia area di strumentalizzazione fascista di Dante<sup>10</sup>. È una specie di caccia al tesoro: un grande enigma è cosa si troverà quando si dovrà tagliare la collina Velia alle spalle della basilica di Massenzio per raggiungere il Colosseo. È un momento di particolare esaltazione e anche i poeti lo capiscono, se Vincenzo Cardarelli scrive che via dell'Impero "potrebbe anche dirsi via del Consenso"<sup>11</sup> (fig. 5). Quest'area era già stata per Terragni e Lingeri un luogo di interesse nel 1934 in occasione del concorso di primo grado per il Palazzo Littorio, al quale parteciparono assieme ai principali esponenti della cultura architettonica del momento. Uno spazio che favorisce l'attitudine astratta del comasco e la sua propensione per uno sradicamento delle sue architetture dal contesto fisico<sup>12</sup>. E in questo l'architettura che comunica un mito, nel caso imperialistico e pseudo-dantesco, è possibile solo in un non-luogo, «che è *ou tòpos*, utopia»<sup>13</sup>. Sì, perché – come si legge nella relazione sul *Danteum* – "non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l'aggravarsi del problema di innestare [...] il mito [...], inteso come una sintesi spirituale"<sup>14</sup>. Ma sia nel concorso del 1934 che nel progetto del 1938 le problematiche d'inserimento del nuovo nell'antico chiamano in causa la questione cromatica, come uno degli elementi da tenere in maggior considerazione. L'uso della materia – il marmo – e del colore – il bianco – nel *Danteum* hanno un doppio ruolo: da una parte si avvicinano al tema del valore assoluto, eterno, e dell'altra in quanto valore rela-

tivo, inscritto nelle problematiche d'inserimento del progetto moderno in un luogo storicizzato e stratificato. Tra le opere del maestro comasco il *Danteum* appare infatti una delle più controverse, se ci si riferisce al rapporto con il luogo romano, e una delle più chiare per ciò che riguarda le logiche interne terragnesche.

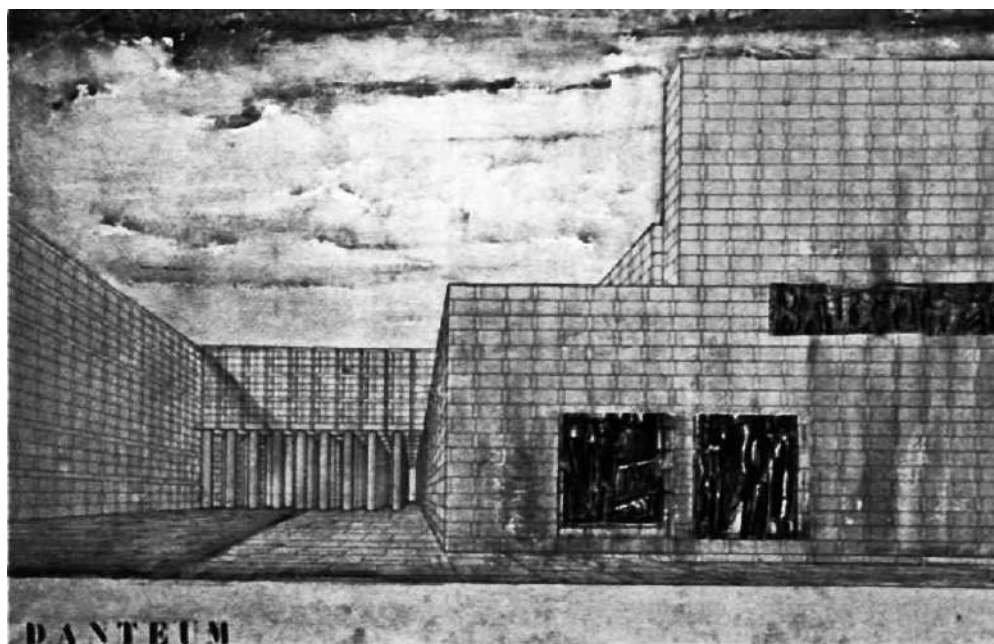
Prima di addentrarmi sulle costruzioni letterarie di questo progetto, non posso non pensare in concreto, e in dettaglio, a due documenti interpretativi singolarmente concordi nella sostanza ultima dell'esegesi: un limpido esercizio didascalico, un raffronto fra quelle pareti che Terragni apre solo in nome di Dante e la luce dell'alba della via dell'Impero ben nota al comasco<sup>15</sup>. Sì perché prima che una nuova Casa di Dante, dove "attuare celebrazioni del verbo dantesco", prima che "centro vivo di ogni studio e ricerca intorno all'Opera del Poeta", questo tempio moderno deve attestare l'imperialismo dell'Italia fascista<sup>16</sup>. Del resto, a disorientare i primi lettori del *Danteum* hanno anche provveduto, in misura non marginale, le modalità di presentazione del monumento, quegli elementi liminari, di soglia, che determinano e delimitano a vari livelli la comprensione di un'opera<sup>17</sup>.

Mi riferisco in particolare alla *Relazione sul Danteum*, in cui sembra di poter rintracciare la struttura genetica dell'impianto e la sua polarizzazione argomentativa estetica attorno alla *Commedia*. Si rischia però di innescare un processo di riconoscimento di modelli letterari, possibili generatori di corpi materici, e di non fare i conti con la funzione politica e civile dell'Alighieri<sup>18</sup>. Il rischio è quello evidenziato da Carlo Argan. Prima che poeta Dante, per Terragni e la cultura del suo tempo, è politico, è morale, è civile, può essere declinato in senso anticattolico, può raccontare l'epopea dell'impero riconquistato. Assumendo, inoltre, la funzione di forgiare gli italiani, ricostruisce un nuovo canone di padri della patria e dell'impero recentemente proclama-



to (9 maggio 1936) in un nuovo Pantheon delle *itale glorie* (fig. 1). Se l'architettura è strumento strategico della nuova identità imperialistica, come insegna la religione dei monumenti (nei dibattiti, nei concorsi, nelle esposizioni), costruire il *Danteum* non potrà per Terragni e Lingeri che raccontare l'epopea del fascismo, riconoscendo e onorando il Duce e quel poeta che aveva marcato un momento cruciale nella costruzione identitaria dell'Italia dopo la sua unificazione<sup>19</sup>. Il mito dà un'interpretazione assoluta della realtà, è espressione simbolica di verità, di ordine naturale o morale. Ecco, le pareti del *Danteum* appaiono in quest'ottica, come un permanente 'campo di tensioni' e 'campo semantico mobile', in cui si crea una ideologia e da cui nascono modelli sociali e modelli di lettura del mondo<sup>20</sup>.

In questo senso, la nuova Italia aveva già avuto bisogno di monumenti a Dante e altri segni della memoria che esibissero monitoriamente i padri della patria<sup>21</sup>. Dopo i due centenari danteschi del 1865 e del 1921 l'Italia sembra impazzire per il suo nuovo padre ritrovato, tanto che nel 1903 Benedetto Croce aveva reagito verso il "monoteismo dantesco" e Rodolfo Renier aveva scritto il saggio dal titolo significativo: *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*<sup>22</sup>. Per ridurre al minimo le necessarie indicazioni circa gli studi danteschi,



ci restringeremo alla lettura cursoria della *Bibliografia dantesca: 1920-1930*, per percepire anche solo visivamente come alla dottrina politica fossero dedicate molte più attenzioni rispetto alla poesia, e ribadire che, per quante acrobazie di lettura si possano fare per cercare passi danteschi allusi o riferiti da Terragni nella costruzione del *Danteum*, si è destinati ad essere defraudati dei giusti elementi interpretativi<sup>23</sup>.

Chi invece voglia obbedire all'ordine impartito

<sup>19</sup> G. CIUCCI, *Stili estetici nel regime fascista*, in *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Roma 2008, pp. 100-112: 108-109.

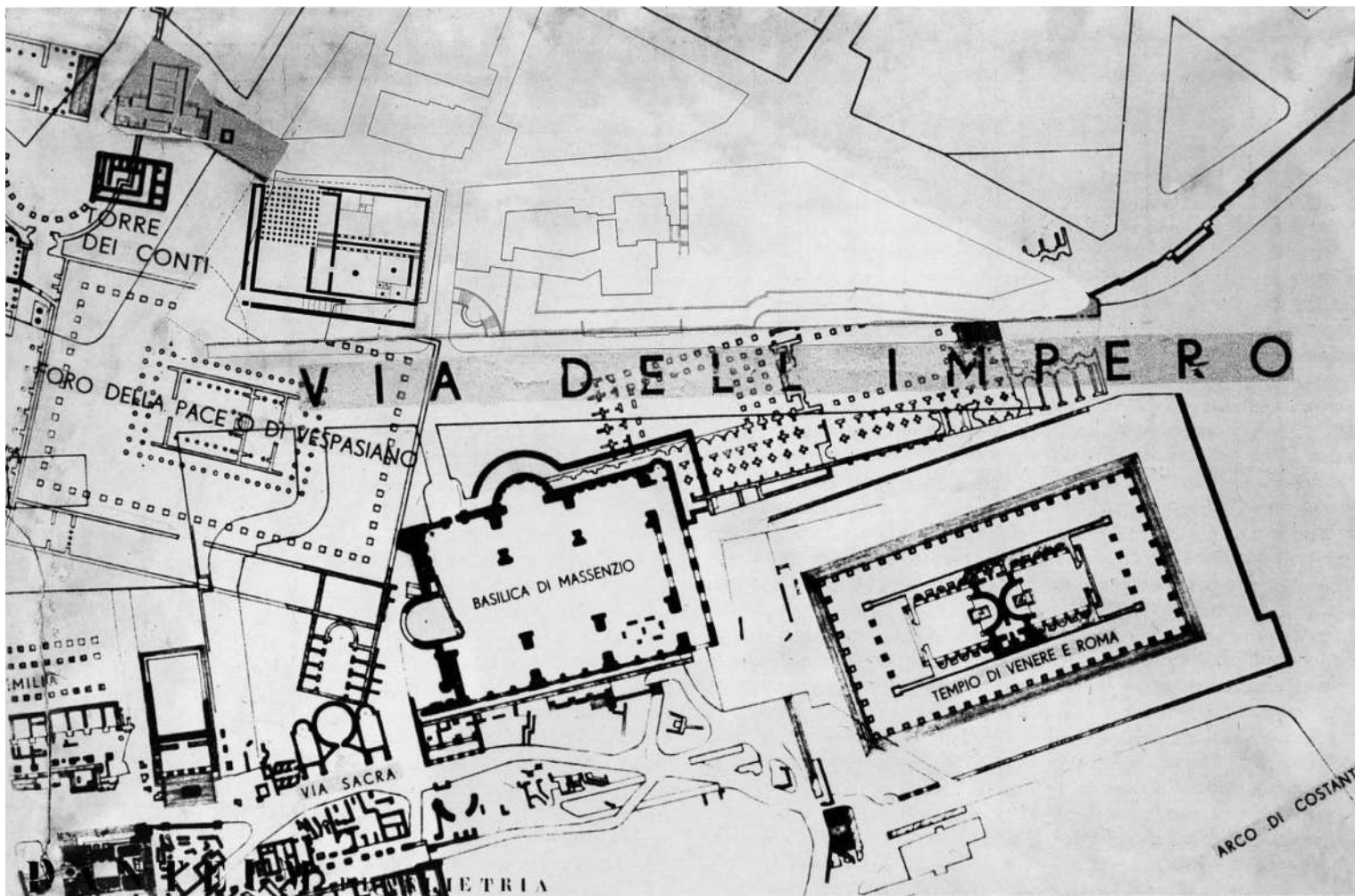
<sup>20</sup> Cfr. J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano 1990, pp. 67-69; M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino 1978, pp. 22-23.

<sup>21</sup> B. TOBIA, *Una patria per gli Italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita: 1870-1900*, Roma-Bari 1991.

<sup>22</sup> B. CROCE, C. RICCI, *Varietà: I. Il monoteismo dantesco. Due lettere*, "La Critica", I, 1903, pp. 230-232; R. RENIER, *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*, "Fanfulla della Domenica", XXV, 12 aprile 1903, 15.

<sup>23</sup> Cfr. N.D. EVOLA, *Bibliografia dantesca: 1920-1930*, Firenze 1932, pp. 51-56, 58-61.





<sup>24</sup> A. SOLMI, *Il pensiero politico di Dante. Studi storici*, Firenze 1922; F. ERCOLE, *Il pensiero politico di Dante*, II, Milano 1928.

<sup>25</sup> G. PAGANO, *Il concorso per il palazzo del Littorio*, in G. PAGANO, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Milano 2008 (da "Casabella", 82, 1934, pp. 20-29).

dai tempi, si troverà legato allo studio del pensiero politico di Dante, su cui non è ingiusto insistere<sup>24</sup>. Volgersi al *De Monarchia* significava già collocare il disegno di una monarchia universale, avente al vertice l'imperatore romano, nel destino del popolo italiano. Un telaio narrativo, sotto l'apparenza dell'impalcatura di regime, completamente scollato dal programma politico e intellettuale di Dante, in cui la netta separazione di potere temporale (dell'imperatore) e spirituale (del papa) si associa all'idea di una vasta unità culturale che agisce insieme al potere politico per creare una società di uomini saggi e virtuosi. Legato a una problematica tipicamente medievale, il *De Monarchia*, composto dopo il 1318 per difendere i diritti dell'Impero contro le pretese della Chiesa, afferma la piena uguaglianza fra l'imperatore e il papa per quanto riguarda l'origine del loro potere e la funzione che assolvono: hanno una pienezza del potere che proviene direttamente da Dio ed entrambi sono indispensabili all'uomo per raggiungere la felicità terrena e quella eterna. Tuttavia tale teoria viene piegata nel Ventennio fascista a giustificazione di un impero che vede nel Duce una filiazione, giustificata dalla teologia medievale e dall'opera di Dante che non esita a leggere l'impero romano

come evento provvidenziale, ben dettagliato nella lunga cronologia imperiale del canto VI del *Paradiso*.

#### Mitografia fascista

A due architetti come Terragni e Lingeri, che conoscevano bene il sito di fronte la basilica di Massenzio e che non erano mai stati tentati di aggiornare le loro linee con quelle della monumentalità esibita da altri loro contemporanei, dopo il concorso di primo grado per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi dell'E42 (1937), non era ignota la posta in gioco di partecipare alla celebrazione di un "nuovo *imperium*, rinascita di una coscienza romana universale, dominio sul mondo antico. Atto, cioè, di conquista: vittoria dei vivi sui morti", come nel 1934 con il palazzo del Littorio e quattro anni dopo con il nuovo progetto<sup>25</sup>. Se la manifattura del *Danteum* obbedisce, in ambito fascista e comasco, a una 'grammatica razionalista' che ne codifica in modo sostanzialmente uniforme le caratteristiche di fondo, le diverse cantiche e il *De Monarchia* danno luogo a scelte individuali, dettate da ragioni contingenti di stile, ma anche leggibili come riflesso mediato di fattori collettivi di ordine storico, culturale, psicologico e politico. All'interno del re-

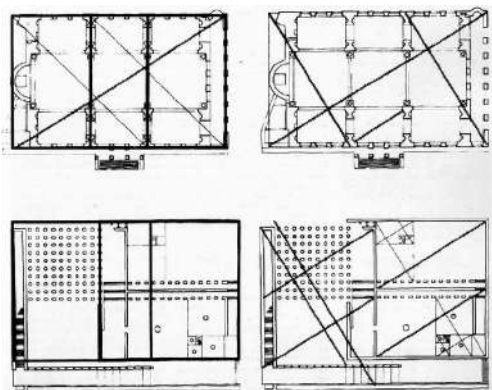


Fig. 5 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). Planimetria di via dell'Impero, dopo lo sventramento, con la pianta del Danteum a lato della Torre di Conti (in alto a sinistra), (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

Fig. 6 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Giuseppe Terragni, Como). Sovrapposizione dei quadrati nella pianta e sezioni auree della Basilica di Massenzio (sopra); studio dei quadrati e sovrapposizione dei quadrati prima dello slittamento e sezioni auree del Danteum (da Schumacher, *Il Danteum di Terragni...* cit., 1980).

vival dell'antichità classica si pone, nella cultura del 1938, l'interesse per Dante, assunto a simbolo dell'Italia imperiale, anche se è bene ricordare la tesi di Bontempelli per cui tutta l'umanità e quindi anche l'Italia fascista stavano vivendo l'inizio, il medioevo di una terza era dell'umanità: dopo quella dell'antichità e del classicismo e dopo la seconda Era, che egli delimitava dalla nascita di Cristo alla fine della guerra mondiale<sup>26</sup>.

La persistenza dell'Alighieri durante il periodo risorgimentale, nella produzione letteraria ed artistica, aveva generato un interesse verso il poema dantesco e avuto un ruolo fondamentale nel fenomeno risorgimentale e nelle varie manifestazioni di rinascenze post-unitari, e per il valore allegorico e simbolico assunto dalla sua vita e dal suo poema lungo l'ampia parabola temporale della cultura occidentale. La finalità essenzialmente identitaria del mito dantesco si arricchisce nel Ventennio fascista di contenuti attinti alla tradizione della politica imperiale, che confluiranno anche nel *Danteum*, dove la relazione fra testo e immagine sarà molto accidentale e si connoterà di contenuti sacralizzanti la politica dell'Italia fascista fondando una vera e propria religione civile<sup>27</sup>. Le tracce dell'antico, rimosso o sventrato, diventano protagonisti assieme alle nuove architetture, popolano i cortili e i giardini delle ville dove i nuovi esempi moderni convivono con la rovina, in una nuova *Forma Urbis*, dialogo serrato fra mito, natura, cultura e propaganda. La trasfigurazione allegorica del poema dantesco si fa portatrice di significati politici ed etici, finalizzati a celebrare il Signore del tempo e a porsi come elaborazione concettuale all'interno di una coppia di architetti più sensibili ai valori primordiali.

Ma nella foresta labirintica, immensa, singolare dell'opera dantesca anche sul versante della lingua il regime celebra Dante come l'inventore del 'volgare' e dunque della 'razza' e nemici della razza italiana sono ovviamente tutti quelli

che attentano alla purezza della lingua: l'Europa che non parla una lingua sola; la Francia portatrice di una lingua dettata solo dalla ragione; i giudei, fautori di una letteratura borghese, riflessiva e psicologica nonché inventori dell'Esperanto. "Non saremmo nati senza Dante, non sarebbe il latino volgare diventato immaginazione italiana", tuonerà ad esempio tra qualche anno dalle colonne della «Difesa della Razza», il giornalista e scrittore abruzzese Massimo Lej, ma il mito è già attivo<sup>28</sup>.

### Il volume dell'*Imperium*

Lungi dal voler tentare di fondare una teoria sui rapporti tra architettura e letteratura e sull'ordine delle due arti, voglio suggerire solo alcune riflessioni che mi sembrano provenire da quel margine così importante che fa pagina, fa corpo, secondo la felice intuizione di Jean-Luc Godard, rappresentato dalla *Relazione sul Danteum*, redatta da Terragni. Non vi sono descritte la costruzione e la gestione dello spazio scritto, murario e della letteratura, che concorrono all'attuazione di un progetto preliminarmente definito nelle sue articolazioni generali: solo un accenno alla predisposizione materiale degli spazi, tramite la scelta delle dimensioni assolute del rettangolo aureo e la materializzazione della pagina dantesca sulla quinta monumentale in ingresso, che determina equilibri interni fra zone piene e zone vuote, la disposizione più o meno ariosa delle rettrici<sup>29</sup> (fig. 6). Ed ecco allora che l'edificio è generato da due figure: un rettangolo aureo (il lato maggiore del quale è uguale al minore della basilica di Massenzio) e due quadrati parzialmente sovrapposti, allo scopo di creare l'accesso all'edificio<sup>30</sup>. Quel che Terragni ha l'improntitudine di approfondire e di patire, rappresentando al tavolino nell'atto di dire e di disegnare, è la "costruzione filosofica" della *Divina Commedia*, il "riferimento spirituale", "l'atmosfera che suggestioni" e che deve provare il visitatore, per

<sup>26</sup> TENTORI, *Terragni e Bontempelli...* cit., pp. 207-215.

<sup>27</sup> M. MARRAZZI, *Danteum. Studi sul Dante imperiale del Novecento*, Firenze 2015, pp. 15-85.

<sup>28</sup> F. CASSATA, «La difesa della razza». *Politica, ideologia e immagini del razzismo fascista*, Torino 2008, pp. 329-330.

<sup>29</sup> S. PORETTI, *Modernismi e autarchia*, in *Il primo Novecento...* cit., pp. 442-475: 471-473.

<sup>30</sup> SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni...* cit., p. 29.



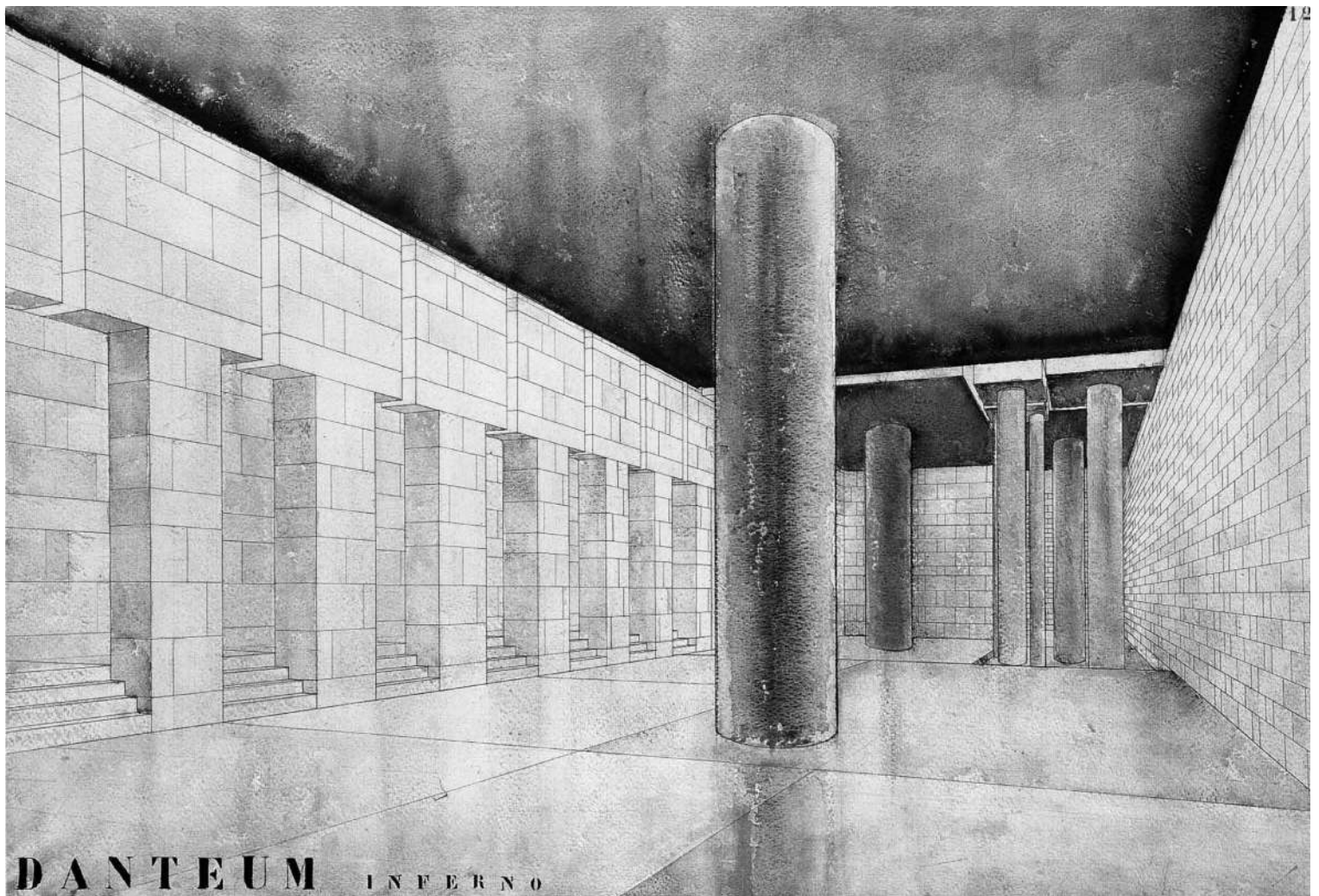


Fig. 7 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). Prospettiva della sala dell'Inferno (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

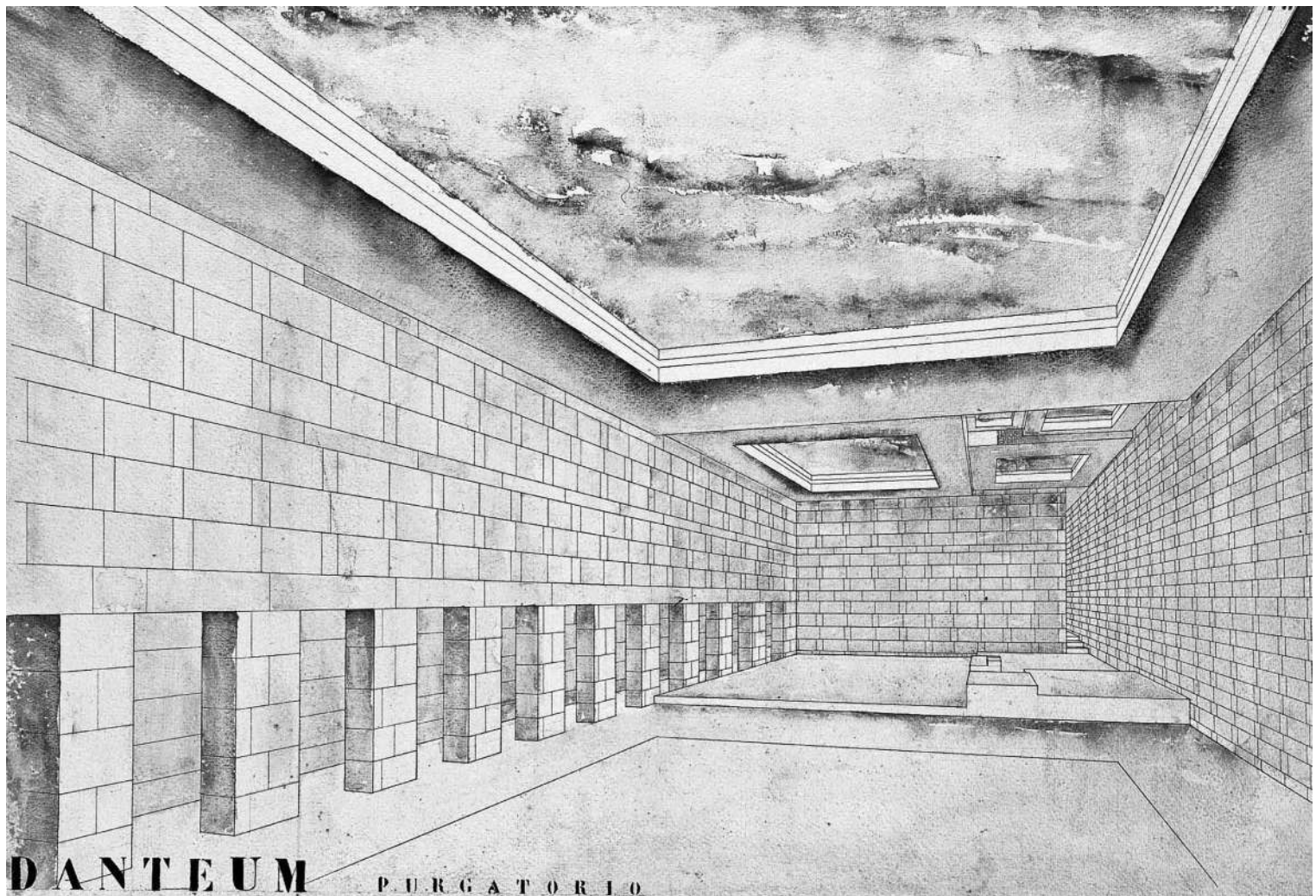
Fig. 8 P. Lingeri, G. Terragni, *Progetto per il Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). Prospettiva della sala del Purgatorio (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).

il quale si vuole allestire la scena e suscitare un “dramma tutto interiore”<sup>31</sup>. Quel viator, che deve poter sperimentare in un percorso a spirale una forte commozione, appoggiata non sulla parola poetica ma tradotta “con mezzi plastici, con proporzioni di volumi e di architetture” viene infine scaraventato, entro gli spazi di un percorso ascensionale adeguatamente segnalato, nella sala dell'Impero<sup>32</sup>. “L'impero Universale e Romano quale fu intravisto e preconizzato da Dante è lo scopo ultimo e l'unico rimedio per salvare dal disordine l'umanità e la Chiesa”, commenta Terragni, fulcro – sebbene angusto – di questo tempio al quale il visitatore può accedere al piano superiore, passando o no dalla sala del Paradiso<sup>33</sup>. Qui soprattutto incombe il peso di finalità diverse dal mero tentativo di celebrare la *Divina Commedia* come fosse ‘opera viva’ e almeno in parte contraddittorie: da un canto, la necessità di garantire la leggibilità del monumento/testo e la durevolezza dell'oggetto<sup>34</sup>; dall'altro, esigenza di esprimere adeguatamente la connotazione iconica del libro, più o meno accentuata in alcuni punti e orientata in senso ideologico, sacrale e anche puramente strumentale. Tutte le tappe sono a loro volta scomponibili in sequen-

ze di operazioni solo sporadicamente documentate da specifiche fonti dantesche, la cui ricostruzione a posteriori è pertanto affidata, in massima parte, all'interrogazione indiretta e alla divulgazione del tempo.

Basti pensare al fascino numerico e ritmico esercitato su Terragni dalla terzina dantesca<sup>35</sup>. L'organizzazione metrica del discorso versificato in terzine di endecasillabi a rima incatenata è gravida di tensioni simbolico-numerologiche. Grazie al meccanismo dell'incatenamento ritmico si innesta una catena potenzialmente infinita e quanto mai adeguata alla dimensione narrativa del poema, grazie allo schema metrico (ABA, BCB, CDC ... YZYZ), dove tutte le rime sono ripetute tre volte, eccetto la prima e l'ultima del canto<sup>36</sup>. Un fastidio per indagini così sottili da cui non fu toccato il comasco, assai attento e in linea con i tempi ai dati del simbolo e del numero. Il ritmo, come essenza costitutiva dell'architettura moderna e come parametro per una sua valutazione estetica, fa emergere tutta la consonanza tra Terragni e la musicalità del verso dantesco. Armonie geometriche intese come trasposizioni spaziali di armonie musicali affascinano artisti e architetti di quel periodo.





In quest'opera, collocata nello spazio atipico-topico di fronte alla basilica di Massenzio vige una rigorosa disciplina geometrica, definita in base a quel numero d'oro, sezione aurea, rapporto armonico che, negli anni Trenta, esercitava altrettanta fascinazione su architetti e artisti. Lo testimonia il successo del *Nombre d'or* di Matila Ghyka, un *vademecum* per architetti moderni, un tratto strutturale per controllare le diverse parti del progetto, un momento unificante nella pluralità fenomenologica, dove 'il numero d'oro' rappresentava la ragione matematica sottesa all'apparente 'non ragione' della materia<sup>37</sup>. Qualcosa che, analogamente alla pittura astratta, era nell'aria e nella mente di Cesare Cattaneo, come una struttura profonda capace di dare unità alla diversità dell'esperienza, di comporre i conflitti e di mettere ordine nelle congiunture del progetto. Tale fiducia nella magia del numero andrà in seguito sfumandosi, acquisendo un valore sempre più di tipo intellettuale e sempre meno di tipo operativo, ma all'epoca era ammantata dall'aura di un'affascinante trama di concordanze immanenti alla storia stessa della civiltà e dell'arte occidentale: presenti nelle relazioni tra la gamma pitagorica e gli interco-

lunni del Partenone come nella legge del numero propria alla perfezione platonica, nei tracciati geometrici e astronomici stesi sulla pianta del Pantheon come nella "geometria architettonica latente" delle cattedrali gotiche e negli schemi proporzionali "brutalmente evidenti" nelle opere di Le Corbusier<sup>38</sup>.

Così il reticolo, il telaio o se si vuole l'ordine architettonico che contraddistingue il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, diventa una possibile impalcatura che, da un lato, dona all'immutabilità delle origini il valore della trasformazione e il dinamismo e, dall'altro, ne tramuta la sostanza effimera in modernità permanente. Basti l'esempio della sala del Paradiso impaginata con 33 colonne di vetro che sorreggono un telaio trasparente aperto verso il cielo<sup>39</sup>. Nel *Danteum* il muro e il trilito, principi della costruzione arcaica, sono assunti nella loro purezza primordiale. La costruzione è interamente a secco: poderoso massello di travertino bianco e blocchi di vetro. Ma il principio costruttivo è trattato come pura figura, come simbolo. Nulla impedisce allora di segare i muri per far penetrare un'illuminazione suggestiva e in una *climax* di intensità dall'Inferno al Paradiso – che è il regno della teologia del-

<sup>31</sup> *Relazione sul Danteum* [9], in Schumacher, *Il Danteum di Terragni...* cit., p. 137.

<sup>32</sup> Nell'ordine, *Relazione sul Danteum* [8] e [9], ivi, p. 137.

<sup>33</sup> *Relazione sul Danteum* [13], ivi, p. 139.

<sup>34</sup> *Relazione sul Danteum* [21], ivi, p. 142.

<sup>35</sup> *Relazione sul Danteum* [16], ivi, p. 141.

<sup>36</sup> Un magistrale precedente in G. CONTINI, *La forma di Dante: il primo canto della Commedia*, in ID., *Posttremi esercizi ed elzeviri*, Torino 1998, pp. 63-82.

<sup>37</sup> M.C. GHYKA, *Le nombre d'or. Rites et Rythmes Pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris 1927; O. SELVAFOLTA, *Giuseppe Terragni e il razionalismo comasco: "ritmi antichi" nella modernità*, in *Musica e architettura...* cit., pp. 1-35.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>39</sup> SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni...* cit., p. 41.



<sup>40</sup> PORETTI, *Modernismi e autarchia...* cit., pp. 471-473.

<sup>41</sup> Cfr. E. GENTILE, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, 2008; la citazione è da B. MUSSOLINI, *Opera omnia*, a cura di E. Susmel, D. Susmel, XXVII (*Dall'inaugurazione della Provincia di Littoria alla proclamazione dell'Impero: 19 dicembre 1934-9 maggio 1936*), Firenze 1959, pp. 268-269.

<sup>42</sup> "Quadrante", 18, 1934 (da "Casabella", 333, 1969, p. 52).

<sup>43</sup> M. ZAMMERINI, *Progetto per il Palazzo Littorio*, Torino 2002, p. 27.

<sup>44</sup> Per una derivazione dalle colonne vitree della *Sala del Bacio* di Jacopo Zanguidi detto il Bertoja è invece SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni...* cit., pp. 105-107; cfr. la ricostruzione delle colonne vitree realizzate con mattoncini in *Danteum con Pietro Lingeri e Mario Sironi*, in *Giuseppe Terragni a Roma...* cit., p. 183. Ringrazio Alfonso Giancotti per la segnalazione.

la luce – e di affettare il colossale sistema trilitico; nulla impedisce, nell'astrazione assoluta, di realizzare una sala ipostila in massello di travertino e un'altra sala ipostila interamente di vetro<sup>40</sup>. Ebbene nell'astrazione assoluta delle sue forme, come un monolite collocato sui resti di un passato modernizzato, sulla via di quell'Impero che trovava nell'erigendo quartiere dell'Eur la più grande pietrificazione del mito fascista della romanità e delle sue retoriche murarie, il *Danteum* mantiene nelle parole, nelle pietre, nel mito il modello di una nuova civiltà imperiale e universale, ora aleggiante "sui colli fatali di Roma" come quella romana nel mondo antico, e i tratti di un sogno irrealizzato mai uscito dal tempo<sup>41</sup>. Sarà un po' un'ossessione filologica ma questione fondamentale: nel decifrare nulla è simmetrico. Occorre attenzione, pazienza, rigore e poi, scegliere l'interpretazione: *Imperium* dicasi e non più *Danteum*.

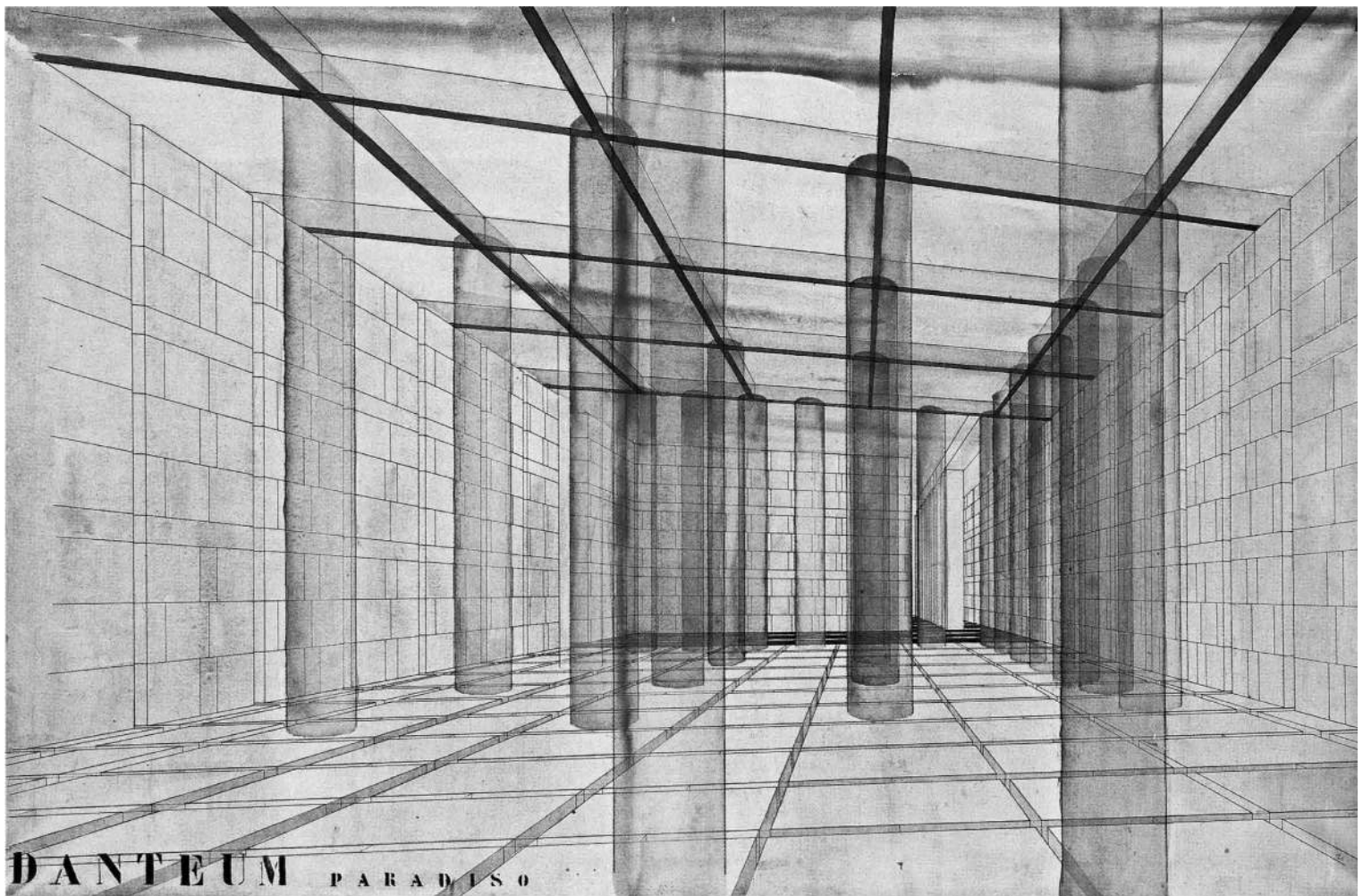
#### Una logica interna

Quando Terragni progetta il *Danteum* si è già cimentato con l'area di fronte alla basilica di Massenzio con i due progetti A e B per il concorso di Palazzo Littorio del 1934, e dopo quattro anni sembra affrancarsi da quel confronto con l'antico che aveva prodotto la soluzione A con il 'muro incurvato' in porfido rosso. Tale soluzione faceva presagire un setto di funzione parallela, che consentiva a Terragni di costruire una scenografia prospettica. Ora, in una porzione di area più ridotta, in angolo tra via Cavour e via dell'Impero posiziona un grande parallelepipedo in travertino bianco, di proporzioni auree modulate da un'interpretazione della struttura muraria della basilica antistante. "Un triangolaccio qualunque [...] un'area a vanvera", la definisce Pietro Maria Bardi nel leggere quel "bando infelice d'un infelice urbanista"<sup>42</sup>. La quinta di ingresso per il *Danteum* potrebbe, allora, essere spiegata nella forma di uno studio percettivo, la cui strategia è

quella del controllo della visione del Colosseo in presenza di un osservatore che attraversa questa porzione di città. In questo modo ribadisce una serie di relazioni gerarchiche con il contesto urbano circostante, che certamente rispecchiano l'attenzione che Terragni pone al contesto dei Fori Imperiali, non solo in riferimento quindi alla basilica di Massenzio.

In questo caso l'architetto comasco sembra accentuare con gli strumenti visivi a lui propri alcuni dettagli contenuti nel testo. L'ingresso al *Danteum* segna un confronto più ravvicinato con il viaggio della *Commedia*: il primo è la prospettiva della strada che mette in evidenza un angolo perfettamente ortogonale rispetto all'orizzonte, ovvero retto, che sembra visualizzare, una volta entrati, il verso citato "ché la diritta via era smarrita" (*Inferno* I, 3). Nell'interpretare la rettitudine morale con gli elementi della geometria piana (linea e angoli retti), compie un'operazione di sofisticata traduzione da un codice all'altro e la parola poetica attraversa un processo di elaborazione visiva, condotta con consapevole padronanza del linguaggio architettonico e intellettualismo.

Calato nell'arcipelago di forme passate, il *Danteum* si afferma come monumento che giganteggia isolato, immerso nel biancore della materia classica. Terragni, sensibile al clima dell'epoca e all'apice della sua carriera, si concentra dunque più sulle logiche interne al progetto che sulle questioni di ambientamento che avevano informato, fin nelle indicazioni cromatiche, le raccomandazioni del bando del Palazzo Littorio circa "l'armonizzarsi dei colori con gli edifici circostanti"<sup>43</sup>. La scelta della materia bianca del travertino, che ricopre tutte le superfici, l'uso classico della geometria e il tema stesso del progetto rendono questa architettura controversa. Alla fine degli anni Trenta il dibattito sullo stile perde vitalità e ancora non si è sviluppata una vera coscienza critica sui temi dell'archeologia, anche



se il *Danteum* fornisce una chiave di lettura del sito archeologico e mette in scena un testo parallelo, una sorta di nuovo impero *da porre accanto a quello antico*.

Al confine tra architettura e messinscena, la sequenza degli spazi di Inferno, Purgatorio e Paradiso è montata con una tecnica 'cinematografica' simile a quella con la quale Le Corbusier accompagna il visitatore di Villa Savoy lungo la *promenade architecturale*. Il progetto prevede una sequenza di ambienti inscritti all'interno di uno spazio rettangolare allungato, nel quale si distingueva (procedendo da sinistra a destra) una piccola stanza rettangolare colonnata (selva oscura), la sala dell'Inferno (fig. 7), confinante con la sala della biblioteca. Da tale ambiente poi si poteva accedere al Purgatorio (fig. 8), dalla calibrata conformazione planimetrica e infine, attraverso una scala, alla sala 'vitrea' del Paradiso (fig. 9).

#### La colonna vitrea

In Italia la metafora della 'casa di vetro' viene diffusa ai fini di una propaganda di regime che adopera di volta in volta gli slogan ad effetto, e Terragni, che non vede vincere il suo palazzo di vetro ideato per il secondo grado del Palazzo Lit-

torio sotto l'Aventino, progetta l'anno successivo per il *Danteum* una scatola chiusa, ermetica e impenetrabile. Del resto nel Piano Regolatore dell'Esposizione Universale Marcello Piacentini presenta nell'aprile del 1937 una città moderna con edifici di vetro. Appena varcata la soglia su via dell'Impero tutto ciò che è all'esterno scompare. Dentro, nel nuovo impero creato ad arte egli addomestica la costruzione letteraria dantesca alla *machine à habiter*. Fra le quinte lapidee, guida il visitatore-abitante con movimenti preordinati, lungo percorsi e stanze. Nella sala del Paradiso, la colonna, icona del classico, perde il suo valore portante e diventa fragile, di cristallo<sup>44</sup>. Mies van der Rohe aveva già celebrato la trasparenza letterale del vetro e la sincerità della costruzione, sia nell'utilizzo dei materiali, sia nell'analitica scomposizione dell'organismo edilizio. Nel 1921 partecipa al concorso per un grattacielo sulla Friedrichstrasse che, con la sua pianta cristalliforme, può richiamare il sogno espressionista dell'architettura del vetro, primo di una serie di progetti mai realizzati, a cui si aggiunge il grattacielo in vetro (1922). Ma nella totale permeabilità visiva del vetro cura nella mostra di Berlino del 1934 *Deutsches Volk-Deutsche Arbeit* (Popolo Tedesco-Lavoro Tedesco),

Fig. 9 P. Lingeri, G. Terragni, Progetto per il *Danteum*, 1938 (Archivio Pietro Lingeri, Milano). Prospettiva della sala del Paradiso (da Pietro Lingeri 1894-1968... cit., 2004).



<sup>45</sup> F. SCHULZE, E. WINDHORST, *Mies van der Rohe: a Critical Biography*, Chicago 1989, p. 203.

<sup>46</sup> Cfr. *La città assente. La Via Alessandrina ai Fori Imperiali*, a cura di B. Toscano, Sarzana 2006.

<sup>47</sup> Cfr. L. BARROERO et al., *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983; R. MENEGHINI, *I Fori imperiali e i mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli studi e degli scavi*, Roma 2010.

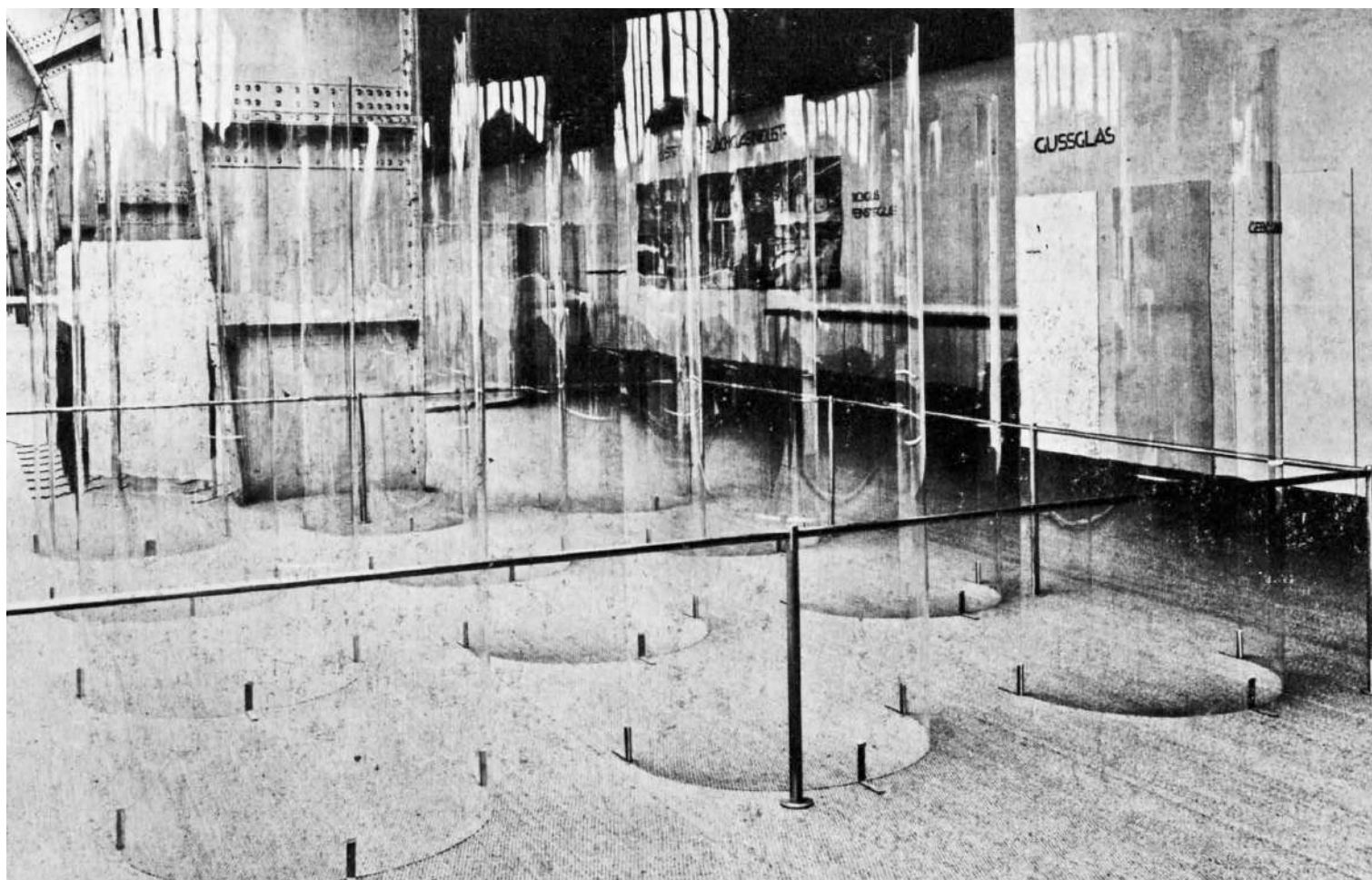
la sezione dedicata al vetro e minerali (*Abteilung Glas und Bergbau*) con colonne vitree di forte impatto visivo (fig. 10), a confronto con quelle progettate da Terragni<sup>45</sup>.

Se Terragni si muove in questo panorama di letture ed esempi con cui sta dialogando, il suo atteggiamento progettuale è conscio del fatto che la qualità dell'edificio è dettata proprio dalle relazioni che esso riesce a instaurare anche con lo spazio circostante. Punto di osservazione, distanza, percorso di avvicinamento, sono le suggestioni archeologiche della 'via del consenso' sulla quale da almeno un secolo si stagliavano le colonne della basilica Ulpia, interessate nuovamente da operazioni di sterro e demolizioni, spazio colonnato che Terragni riadattò in modo ingegnoso, di cui possiamo testimoniare l'effettiva derivazione<sup>46</sup>. La basilica Ulpia era già stata scavata dai Francesi nell'Ottocento. Valadier nel 1812 propone di presentare la Colonna Traiana all'estremità di un emiciclo in un piazzale ribassato che al lato opposto vede una fontana moderna senza nessun recupero dei ruderi traianei. Invece proprio nell'area della basilica Ulpia, seguendo un progetto di Pietro Bianchi del 1813 si iniziano i lavori che proseguono dopo la restaurazione pontificia per rimettere in luce una porzione di Roma antica<sup>47</sup>. Gli scavi nel Ventennio sembrano considerare il recupero dell'antico una priorità irrinunciabile, da perseguire attraverso campagne di scavo per liberare il monumento. Eppure con la distruzione della Meta Sudante nel 1936 – tra il Colosseo e l'Arco di Costantino – il rapporto fra i resti dell'antica Roma e l'immagine mussoliniana della città ha compiuto il suo ciclo completo. Dall'isolamento e la valorizzazione dei resti antichi, attraverso i quali recuperare lo spirito dell'antica gloria, al loro uso come sfondo, alla distruzione nel momento in cui il carattere dimesso, di struttura muraria non monumentale, non sia più funzione dell'immagine della città

Fig. 10 L. Mies van der Rohe, Lilly Reich, *Allestimento della sezione del vetro all'esposizione Deutsches Volk-Deutsche Arbeit di Berlino, 1934* (da Schulze, Windhorst, *Mies van der Rohe... cit.*, 1989).

Fig. 11 Basilica Ulpia, Roma.

nuova (fig. 11). Roma deve fornire un'immagine completamente rivisitata come simbolo politico. Solamente l'architettura può dare questa nuova grandiosità e la sua progettazione. Il *Danteum* ha una dimensione cromatica che deriva dall'accostamento tra natura, il travertino, e artificio, il vetro. La materia pesante del travertino estratto dalla cava è nobilitato con il *lavoro*, con *l'impresa umana* che lo rende lastra sottile dalle proporzioni auree. L'opera si compie nei profili netti, bianchi contro un cielo *crystalino* annunciato dalle colonne vitree azzurrine, come mostrano i disegni a colori. Interviene così un gioco mobile dei colori e delle trasparenze che, amplificando il locale, lo rende pronto ad accogliere l'ineffabile divino. Gli elementi verticali delle colonne traslucide e il reticolato orizzontale del telaio sovrapposto assieme al candore delle pareti di travertino diffondono un senso limpido di luce, allontanando le pareti in una prospettiva che aumenta lo spazio visivo della sala e l'intensità della composizione. Si potrebbe trattare, azzardiamo, di una scenografia permanente costruita su un canovaccio, liberamente tratto dall'Alighieri. Il Dante di Terragni, che parla per bocca di Terragni, è certo un eroe della retorica. Terragni retore, in questa scansione segnata dall'ideologia fascista, vuole collocarsi come modello per esemplari realizzazioni monumentali. Scesa l'angusta scala al termine di questo viaggio, superiamo nuovamente il varco stretto della quinta e ritorniamo, dopo questa veloce incursione, nell'attuale contesto urbanistico di via dei Fori Imperiali, le sue chiusure e le sue apparenti liberazioni, laddove si confrontano ancora *progetto e utopia*.





## LE RADICI DEL BIANCO NELL'OPERA DI RICHARD MEIER

*Richard Meier's work is the outcome of the revitalization of a vast linguistic-architectural heritage extending far beyond the Modernist experience. Meier subjectively rearranges the different roots of the Modern Movement employing a scientific attitude which looks back to the past from a typically American perspective, consisting in a rather free manipulation of the model for its immediate implementation in the present and its future reproducibility on a large scale. In the second half of the 20<sup>th</sup> century the architect takes a critical view of Modernism according to a research method which has something in common with the historical recovery of classical models typical of Neoclassicism. The work of Richard Meier stands out as having a real narrative pattern. Over time the artist improves and refines a kind of language which, though explicitly indebted to the work of Le Corbusier and his relationship with the Mediterranean Sea, pays closer and renewed attention to some spatial and language solutions. These, in turn, reflect and sum up relevant clues and suggestions drawn from the entire architectural heritage, going as far back as classical times, and take new life in the spaces and forms of its architecture where the presence of total white offers a valid solution to an otherwise inevitable short-circuit. The colour white artistically encapsulates the vast array of forms fixing them in a timeless frame.*

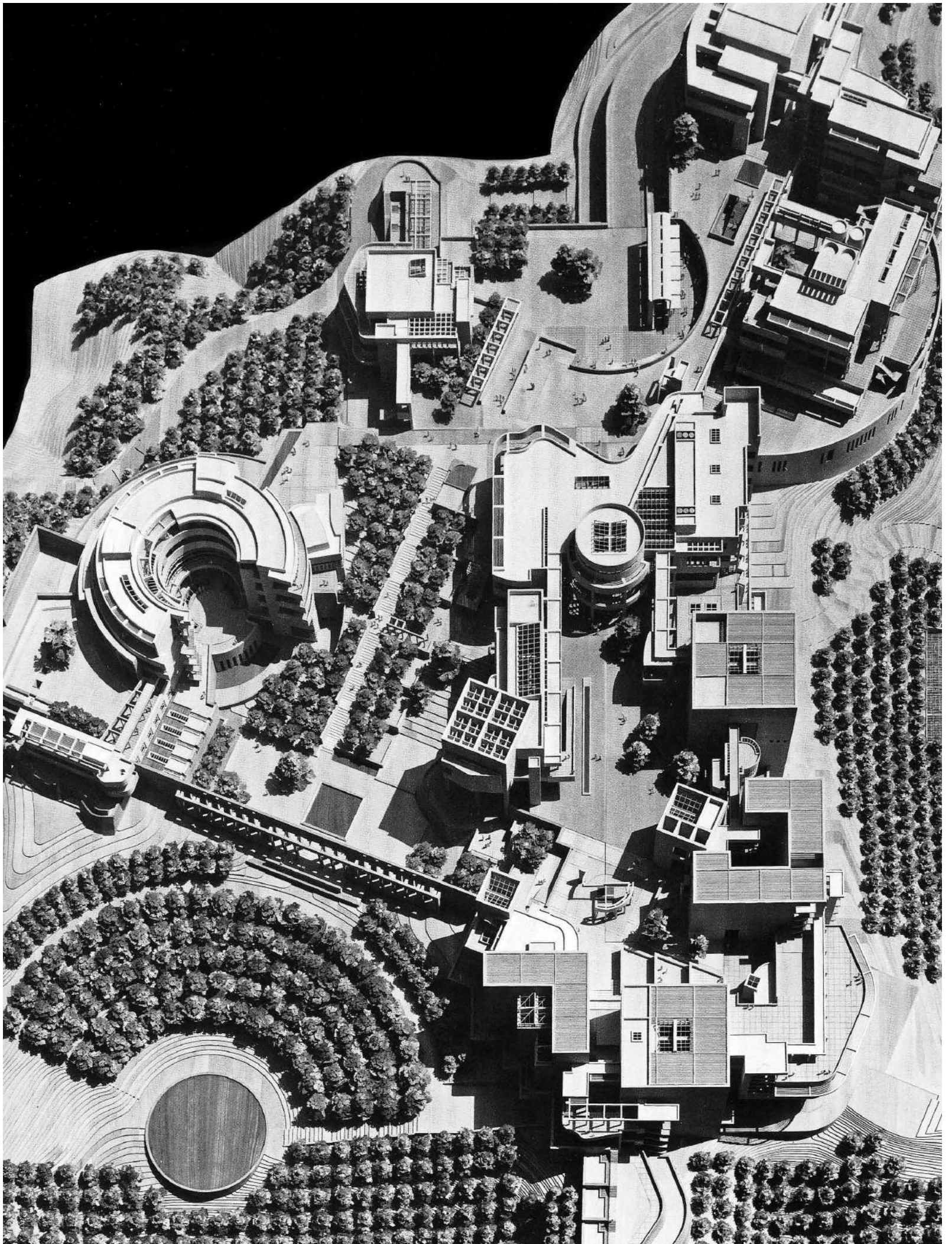
L'uso del colore bianco in architettura ha assunto importanza e significati diversi nel corso della storia. Dopo gli scavi archeologici di epoca settecentesca, con il Neoclassicismo, grazie alle teorie di Winckelmann, si diffonde un'interpretazione dell'antico legata all'idea della monocromia marmorea che contribuisce ad un aspetto importante dell'identità dello stile neoclassico<sup>1</sup>. La riproposizione degli ordini architettonici, secondo la modalità neoclassica, dà vita alla realizzazione di complessi architettonici studiati alla scala del disegno urbano, dell'edificio, degli interni e dei particolari decorativi, all'insegna di una ricercata unità di stile. Il progetto neoclassico stabilisce delle distanze con il modello classico e non interferisce con esso, rafforzando in quest'ultimo un'aura mitica<sup>2</sup>.

Nella seconda metà del Novecento l'architetto americano Richard Meier compie un'operazione critica sul Modernismo praticando un percorso di ricerca che ha dei tratti in comune con le modalità di recupero della storia proprie della cultura del Neoclassicismo. Meier studia alla Cornell University, insieme al cugino Peter Eisenman, e con Charles Gwathmey, Michael Graves e John Hejduk. Insieme formano il gruppo newyorkese dei Five Architects o "White Architects"<sup>3</sup>. Tra i cinque architetti, accomunati nella prima fase della formazione da un interesse verso l'architettura del Moder-

nismo, Meier realizza nell'arco di cinquant'anni molte opere fortemente riconoscibili<sup>4</sup>. Se il gruppo dei Five svolge agli esordi un lavoro critico sul Movimento Moderno, soprattutto sull'opera di Le Corbusier, è Meier che nel tempo affina un linguaggio personale basato sulla composizione di spazi e temi formali che mostrano una profonda rielaborazione del linguaggio modernista, studiando in particolare le ville degli anni Venti realizzate in tutto il mondo da diversi autori, pubblicate in gran parte nel prezioso volume di Alberto Sartoris<sup>5</sup>. Sulla generazione di Meier queste architetture pubblicate in bianco e nero esercitano un grande fascino. Diversamente da chi in Europa ha difficoltà nel dopoguerra ad assumersi la responsabilità di riannodare il legame con il Modernismo, perdendo di fatto una grande occasione, e disperdendo un imponente patrimonio mai sostituito con un altrettanto convincente sistema di riferimenti, il contesto culturale newyorkese evoluto e spregiudicato nel quale si forma Meier gli permette di indirizzare il lavoro critico-progettuale depurato da ogni pregiudizio di carattere ideologico. Questa apparente mancanza di spessore critico ha reso possibile l'importazione del linguaggio modernista europeo nella cultura americana, dagli anni Sessanta fino ad oggi. A Meier va riconosciuta la capacità di aver innescato e perseguito un continuo e costante processo di rivitalizzazione

del patrimonio lessicale del Moderno, la messa a punto di una sorta di 'alfabeto' esportabile, per certi versi riproducibile alle diverse scale. Il neoclassicismo di Meier si ritrova nella costruzione di un lessico desunto da un preciso riferimento assunto come mito classico (in questo caso il Razionalismo) il quale a sua volta sappiamo essere pienamente innestato sulle memorie del Classico inteso come 'eterno moderno'<sup>6</sup>. Tuttavia vedremo come soprattutto nelle residenze la sua ricerca introietti anche la lezione dell'Organicismo nel rapporto con la natura, con lo studio dei percorsi di avvicinamento alla casa, e con il tema compositivo del camino, tenendo conto della lezione di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto<sup>7</sup>.

Un fatto singolare è che la quasi totalità delle sue architetture siano bianche. L'uso del bianco in Meier è, come lui stesso fa notare in alcune sintetiche interviste, un modo per 'mostrare' chiaramente, per differenza, ciò che preesiste, ciò che c'è intorno, una laconica sebbene importantissima annotazione che però ovviamente non ci basta. Per comprendere il suo lavoro è necessario tentare di intercettare alcune delle radici dalle quali nasce il suo pensiero progettuale, che si presenta come una lunga ricerca che ha affidato esclusivamente alle opere – non esiste quasi uno scritto – il compito di produrre continui avanzamenti. Meier ha dimostrato come la dimensione del 'progettare' sia pecu-





<sup>1</sup> M. ZAMMERINI, *Il bianco in Architettura*, in *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, atti della conferenza (Bologna, 13-14 settembre 2012), a cura di M. Rossi, A. Siniscalco, VIII/A, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 291-298.

<sup>2</sup> *Il mito del bianco in architettura*, a cura di M. Zammerini, Macerata 2014.

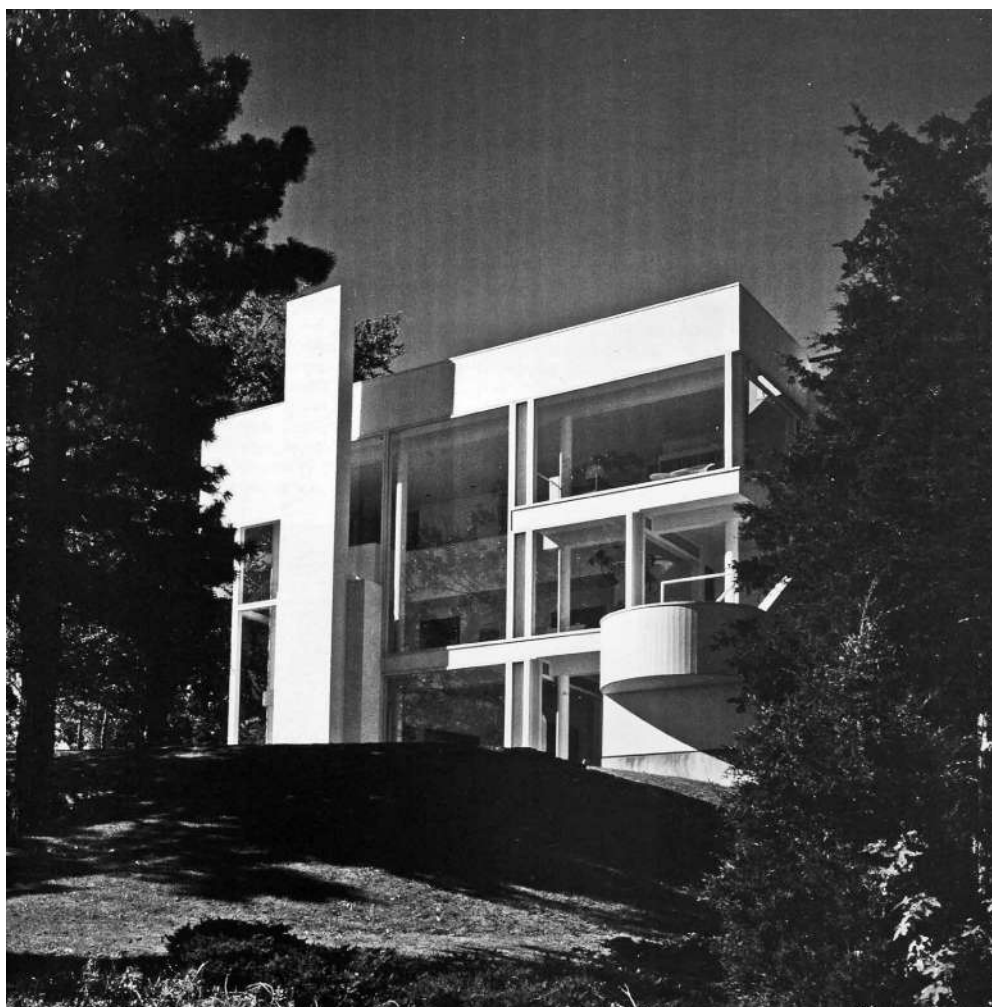
<sup>3</sup> *Richard Meier*, a cura di G. Pettena, Venezia 1981.

<sup>4</sup> La bibliografia sull'opera di Richard Meier è vastissima. Si riportano solo alcuni titoli che documentano l'interesse continuativo della critica per circa quarant'anni e il vasto repertorio progettuale dell'architetto americano: *Richard Meier Architect: 1964-1984*, I, New York 1984; V. VAUDOU, *Richard Meier*, Milano 1986; *Richard Meier Architect: 1985-1991*, II, New York 1991; *Richard Meier: The Getty Center*, "Architecture and Urbanism", special issue n. 11, 1992; *Richard Meier: architetture*, a cura di P. Ciorra, Milano 1993; *Richard Meier*, a cura di S. Cassarà, Bologna 1995; P. JODIDIO, *Richard Meier*, Köln 1995; *Richard Meier in Europe*, edited by I. Flagge, O.G. Hamm, Berlin 1997; *Richard Meier Architect: 1992-1999*, III, New York 1999; *Richard Meier*, a cura di K. Frampton, Milano 2003; *Richard Meier. Opere recenti*, catalogo della mostra (Modena, Auditorium G. Monzani, marzo 2004), a cura di S. Cassarà, Ginevra-Milano 2004; P. JODIDIO, *Richard Meier & Partners complete works 1963-2013*, Köln 2013.

<sup>5</sup> A. SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano 1932.

<sup>6</sup> È in particolare il Razionalismo italiano a perseguire questa idea di Classico, un tema rispetto al quale esiste un'ampia riflessione critica.

<sup>7</sup> Nelle case di Meier l'elemento del camino assume un connotato strutturale e spaziale che ricorda l'impostazione wrightiana del focolare come fulcro simbolico e spaziale dell'abitazione.

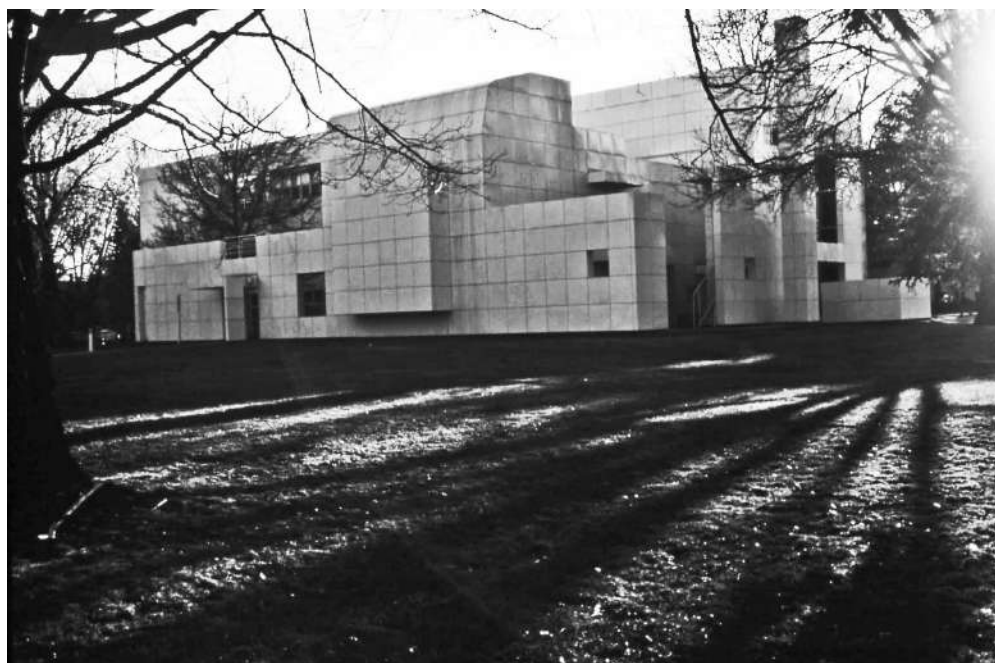


liare della ricerca in progettazione, confermando una pratica che ha saldi riferimenti nella storia. Nelle opere cercheremo di rintracciare alcune costanti del lavoro del maestro americano, iniziando con le residenze unifamiliari realizzate negli anni Sessanta-Settanta, proseguendo con i musei, due temi forti con i quali Meier si è confrontato nell'arco della sua carriera, per poi concludere con la chiesa di Tor Tre Teste di Roma.

Le residenze di questi anni, costruite in rapida sequenza, rappresentano nell'insieme un'unica grande ricerca progettuale che approda ben presto, fin dalle prime realizzazioni, ad un vero e proprio programma lessicale, che governa elementi prima isolati e poi ricomposti: modalità di avvicinamento all'edificio, effetto sorpresa varcato l'ingresso, 'esplosione' scenografica dell'esterno dall'interno, differenziazione spaziale/formale/strutturale della zona notte dalla zona giorno, chiarezza nell'uso della geometria, l'uso del bianco.

La casa Smith a Darien, nel Connecticut, data 1965-67 (fig. 2), anticipa molti dei temi delle architetture di Meier ed espone in modo chiaro

i criteri che sovrintendono alla sua ideazione. Ubicata su un terreno verdeggianti e digradante verso il mare, si offre al visitatore che accede al sito dalla parte alta, non immediatamente, ma dopo un piccolo bosco di alberi sempreverdi. La facciata opaca d'ingresso non lascia intuire l'esplosione scenografica del paesaggio verso la costa che si offre dall'interno del grande soggiorno a tripla altezza, vetrato su tre lati e dotato di un grande camino stagliato contro il paesaggio marino. In tutte le case di Meier il soggiorno è concepito come uno spazio 'pubblico' che si contrappone alla concezione della zona notte, raccolta e protetta. Questa doppia articolazione è espressa, dal punto di vista compositivo, sia nella pianta che nella concezione volumetrica e, in questo e in altri casi, anche strutturalmente. La struttura del grande spazio di soggiorno su tre livelli è formata da colonne d'acciaio, mentre le 'scatole' della zona notte sono in legno portante, con una tecnologia tipicamente americana. Ad eccezione dei pavimenti in legno naturale, in marmo nero, in travertino o in feltro grigio scuro – i materiali con i quali Meier ricopre i pavimenti dei suoi



pagina 117

Fig. 1 Plastico del Paul Getty Center, Los Angeles, 1984-91 (da Richard Meier, edited by Y. Futagawa, "GA Document Extra", 8, 1997).

Fig. 2 Casa Smith a Darien, Connecticut, 1965-67 (da Richard Meier... cit., 1997).

Fig. 3 Seminario di Hartford, Connecticut, 1978-81 (2005).

edifici sia residenziali che pubblici – il resto è immerso nel candore del bianco puro, una scelta che accentua il carattere geometrico/ astratto derivato da un 'gusto' anni Venti-Trenta. Anche la scelta di alcuni elementi d'arredo, in particolare le sedie, i divani e le poltrone, vuole espressamente creare un ponte significativo con la matrice culturale del suo lavoro progettuale. Ricorrono infatti la sedia Cesca di Marcel Breuer, icona del moderno, le sedie e le poltrone disegnate da Mies van der Rohe, e ovviamente i divani e le poltrone LC2 di Le Corbusier, tutti pezzi disegnati a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, alcuni dei quali ideati all'interno del Bauhaus e realizzati con la struttura a vista in tubolare curvato cromato. Ad un'osservazione attenta queste microarchitetture possono considerarsi portatrici di alcuni importanti principi compositivi che al maestro americano forse non sfuggono, seppur istintivamente: distinzione tra elementi strutturali portanti ed elementi portati, chiarezza geometrica, contrasto tra pieni e vuoti.

Nella casa Hoffman, a East Hampton, New York, del 1966-67 si introduce il tema della rotazione in pianta, che negli anni successivi verrà esplorato con crescenti livelli di complessità, sia nell'ambito della residenza che degli edifici pubblici. È una casa formata dalla relazione tra due rettangoli posti su un terreno pianeggiante, con l'ingresso in corrispondenza di uno dei punti d'intersezione tra i volumi. Il camino, in asse con l'ingresso, è proiettato all'esterno delle vetrate quasi ad assumere una propria indipen-

denza. Dall'esterno la casa esibisce la propria costruzione geometrica basata sulla rotazione. Bisogna notare che la tecnica compositiva della rotazione delle piante viene indagata in questi anni da molti architetti, con risultati talvolta sorprendenti e spesso con analogie con l'architettura del passato: accade nelle opere di Peter Eisenman, di John Hejduk, di Louis Kahn e di Tadao Ando, e poi di James Stirling, una figura con la quale Meier intratterrà negli anni Ottanta un dibattito interessante e vivace in merito ai 'cedimenti' attribuiti all'architetto inglese nei confronti delle lusinghe postmoderne, il quale in risposta ironizza sulle 'lavatrici' dell'architetto americano, proprio per l'uso ossessivo del bianco. In effetti sono gli anni nei quali Meier aggiunge al suo repertorio di materiali i pannelli di metallo porcellanato bianco, usati in moduli quadrati per rivestire i prospetti, una scelta che in alcuni casi dà all'edificio il carattere di un oggetto industriale, come nel seminario di Hartford, nel Connecticut, del 1978-81 (fig. 3).

Nella casa Saltzman, a East Hampton, New York, del 1967-69 la composizione 'cubista' è studiata per valorizzare la vista dell'Atlantico, resa possibile solo dal primo piano dell'abitazione. Una passerella rialzata collega il volume principale della casa con un piccolo alloggio per gli ospiti. In questa costruzione si conferma l'uso della struttura della zona notte in legno portante e del soggiorno con pilastri in metallo. Il trattamento spaziale e strutturale delle due distinte zone della casa è motivato dalla





Fig. 4 Casa di Old Westbury, New York, 1969-71 (da Richard Meier... cit., 1997).

Fig. 5 Casa Shamberg a Chappaqua, New York, 1972-74. Spaccato assometrico (da Richard Meier... cit., 1981).

necessità di esprimere due funzioni ben distinte, la vita privata e la vita sociale, e di realizzare per quest'ultima spazi che necessitano anche di luci strutturali maggiori e soprattutto connotare tale spazio di una rappresentatività diversa. L'uso del pilastro non ha più il significato programmatico del *pilotis* lecorbusieriano, ma recupera il senso della colonna neoclassica. Osservando questa casa risulta evidente che essa non può che essere bianca. Il bianco appare non tanto come una scelta quanto come una connotazione intrinseca in questo tipo di composizione plastica, anche per il carico di memorie di cui è portatrice e che induce al bianco come necessario e inevitabile atto di sintesi.

Tutto questo appare ancora più evidente nella casa non realizzata di Pound Ridge, New York, del 1969. Ancora il forte contrasto tra i volumi chiusi della zona notte, da oltrepassare per accedere alla teca vetrata a tutta altezza nella quale galleggia la camera padronale, accessibile da una scala privata che 'sfonda' la grande membrana trasparente della vetrata, una soluzione che verrà ripresa in altre opere successive, come nella casa Douglas. Nella casa di

Pound Ridge compare un nuovo modo di compenetrare volumi 'galleggianti' a varie altezze, trattenuti dal telaio strutturale verticale del soggiorno che si sviluppa per tutta l'altezza dell'edificio. In questo progetto si legge con chiarezza una particolare idea di Meier sullo spazio domestico, dove la parte comune del soggiorno si indirizza verso la dimensione di uno spazio quasi esterno, una sorta di 'piazza' animata da una varietà di volumi che ne definiscono le quinte, aperta grazie ad una trasparenza totale. Meier ha dimostrato la possibilità di realizzare un'idea di spazio architettonico di tipo universale. Sarà interessante notare, affrontando i progetti dei musei, come essi tendano ad assumere un carattere domestico, con soluzioni spaziali che derivano dalle prime esperienze sull'abitazione, in particolare nel museo di Francoforte. Il fatto che questa idea di spazio tenda ad una dimensione apparentemente transtipologica, 'universale', riporta nella dimensione dell'interpretazione data proprio in epoca neoclassica dal Neopalladianesimo, ma apre anche una riflessione sul rapporto tra l'opera di architettura e l'opera d'arte. Una dimensione ideale che non cade mai in una forma di compiacimento

astratto slegato dalle concrete esigenze di chi vi abiterà, e talvolta anche capace di intercettare in modo esplicito la lezione organica, come nella grande residenza di Old Westbury (fig. 4), una composizione dilatata in orizzontale, organizzata lungo un articolato sistema di rampe e percorsi longitudinali. Anche in questo caso è nel tema della residenza che si consolida l'uso della rampa lecorbusieriana e un uso sapiente dei percorsi ai vari livelli, una tecnica che troverà nei musei un'applicazione sistematica. L'ingresso dall'alto, sperimentato in alcune abitazioni costruite su terreni in forte declivio permette a Meier di ripercorrere una tecnica ampiamente sperimentata da Wright in molte ville, tra le quali ricordiamo la casa Sturges a Brentwood Heights in California del 1939, ma la finalità è diversa: non tanto la dissimulazione dell'ingresso da scoprire per entrare nella 'tana' wrightiana, quanto cogliere, varcata la soglia, prospettive in diagonale verso il basso che attraversano l'intero spazio volumetrico interno del soggiorno, intercettando una costellazione di episodi singolari tenuti assieme dalla struttura esile dei pilastri, per poi sfondare verso il cielo, la vegetazione e talvolta il mare o il lago.

Così accade nella casa Shambert di Chappaqua, a New York, del 1972-74 (fig. 5), ma è nella casa Douglas, ad Harbor Springs nel Michigan del 1971-73 che la tecnica compositiva di Meier approda ad uno dei risultati più alti, anche rispetto all'uso del bianco monocromo. Definita da Pettena "drammatica"<sup>8</sup>, questa costruzione edificata su un terreno in fortissima pendenza presenta una sezione che recupera l'energica sfida alla natura tipica del pionierismo americano, quel gusto di inoltrarsi nelle zone più impervie per realizzare una penetrazione tra architettura e natura, dove l'una si esalta per merito dell'altra. I telai bianchi della costruzione, letteralmente immersi tra gli alberi sempreverdi, incarnano la dualità del

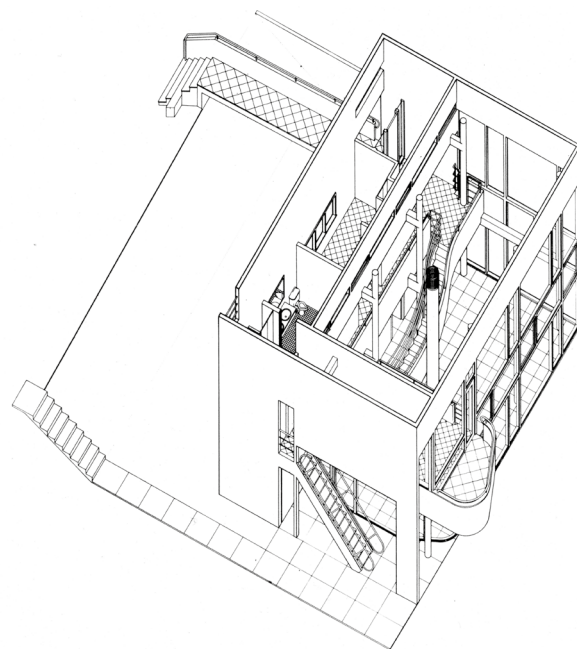
prodotto d'intelletto, il suo appartenere alle leggi della natura e il suo allontanarsi da esse, una condizione da sempre propria dell'architettura.

La ricerca di Meier sulla composizione di forme cubiche compatte per la residenza si sviluppa a partire da temi che provengono sia dal patrimonio storico che moderno. In particolare si rintracciano due case costruite in Pennsylvania da Louis Kahn pochi anni prima, la Esherick House del 1959-61 a Chestnut Hill, Filadelfia, e la Fisher House del 1960-67 di Hatboro. In quest'ultima, realizzata in legno sopra ad un basamento di roccia, Kahn pratica la tecnica compositiva della rotazione in pianta di uno dei due volumi di cui è composta la casa, e in entrambe si nota una modalità di impaginazione dei prospetti basati sul contrappunto tra superfici piene e vetrate di grandi dimensioni. La lezione di entrambi i maestri, Meier e Kahn, ha esercitato dagli anni Settanta in poi una grande influenza, anche sull'opera di Mario Botta, in particolare sull'ideazione di molte residenze unifamiliari basate sulla forma cubica, ma più indirizzate al recupero dell'uso della simmetria, soprattutto nelle case realizzate alle soglie del periodo postmoderno<sup>9</sup>.

Se la piena affermazione di Meier inizia dunque nella metà degli anni Sessanta con le residenze, fin dai primi anni Settanta si moltiplicano le realizzazioni di edifici pubblici. Tra questi, soprattutto i musei, pur dovendo rispondere ad un maggiore livello di complessità, sembrano sviluppare alcuni dei temi indagati con le residenze, e anche questi sono sempre completamente bianchi. Il caso più singolare è quello del museo delle Arti Decorative a Francoforte sul Meno, nella Germania Federale, del 1979 (fig. 6), il primo progetto nel quale Meier si confronta con una preesistenza architettonica di rilievo, una villa ottocentesca che per ironia, ha una forma cubica. Siamo alle so-

<sup>8</sup> *Richard Meier...* cit., 1981.

<sup>9</sup> Meier attraversa il Postmodern cogliendone gli aspetti legati al rapporto con la storia e ad una forma di contestualismo, ma non cade nella trappola del formalismo storicista.





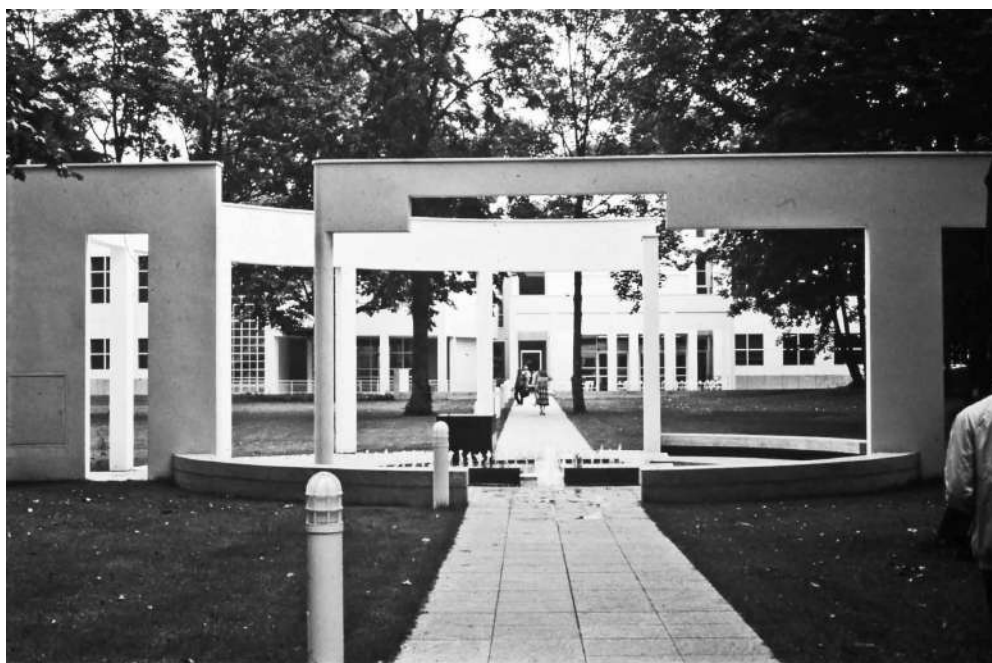


Fig. 6 Museo delle arti decorative a Francoforte sul Meno, Germania Federale, 1979 (1991).

Fig. 7 Paul Getty Center, Los Angeles, 1984-91 (2005).

glie degli anni Ottanta, il dibattito architettonico postmoderno è accesissimo sui temi del recupero delle forme del passato e di una forma di regionalismo in risposta alla crisi prodotta dalla banalizzazione dell'internazionalizzazione. Meier riesce ad interpretare la crisi proprio con quest'opera. La villa Metzler, il 'cubo' preesistente, viene assunta come una sorta di 'monade' che regola il processo di espansione del nuovo complesso, assai articolato nelle geometrie che clonano il quadrato di partenza con rotazioni planimetriche a tratti virtuosistiche e impercettibili, eppure estremamente logiche fin nell'impostazione dei percorsi che riannodano un sistema urbano di attraversamenti che coinvolgono il lungofiume, il parco adiacente, il centro urbano e una zona residenziale. In questo progetto l'uso del bianco, pur sempre elegante come in altri esempi, si carica di un significato inquietante, che forse solo un bravo regista di cinema come Kubrick saprebbe narrare. Si tratta di una particolare esperienza che si offre al visitatore al termine del percorso nel nuovo museo quando, attraversando una passerella aerea perpendicolare alla villa ottocentesca, dopo aver oltrepassato un gradino, apre la porta della vecchia costruzione e vi fa ingresso. Dopo aver attraversato i vari ambienti della nuova costruzione, immerso in un candore reso morbido dai velari traforati delle tende a rullo che filtrano le sagome degli alberi, in un silenzio pressurizzato dai serramenti ipermoderni a perfetta tenuta e da un pavimento in legno reso aderente dal miglior sistema di

montaggio, ecco il leggero cigolio della vecchia porta e del *parquet* inchiodato, un insieme di rumori che fanno pensare di essersi appena lasciati alle spalle un fantasma. Questa esperienza al contrario, che rende memoria il nuovo nel passaggio verso l'antico, può spiegare non solo quei prospetti 'clonati', con tanto di ombra disegnata a simulare un cornicione che non c'è, e così scarnificati, direi insolitamente spettrali, ma l'ossessione per il bianco che in quest'opera, la più problematica, suggerisce una lettura più in profondità.

L'occasione di progettare un grande complesso arriva con il Paul Getty Center, realizzato su una collina sopra Los Angeles tra il 1984 e il 1991 (fig. 1). È una sorta di Acropoli alla quale si accede dal basso, superato un lunghissimo muro di cinta ricoperto da una vegetazione curatissima, mediante un trenino elettrico su rotaia, bianco, che si inerpica dolcemente fino a raggiungere il piazzale di arrivo. Da qui in poi si coglie l'intenzione di dare vita ad una costellazione di episodi architettonici tenuti assieme da percorsi e piazze a quote diverse, sfruttando i dislivelli del terreno. Compare per la prima volta un uso diffuso del travertino, trattato liscio con varie finiture o a spacco in blocchi, che abbinato all'intonaco bianco, ai pannelli di metallo porcellanato bianco, ad un uso contenuto di finiture cromate e *brise-soleil*, al cristallo e ad una copiosa presenza di acqua sotto forma di specchi, fontane o cascate, contribuisce a consacrare un'immagine dell'architettura di Meier che troveremo in opere succes-



sive, come nel museo dell'Ara Pacis di Roma. Sovraccarico in alcune parti di formalismi, il Getty Center avrebbe potuto offrire a Meier l'occasione per esplicitare quel particolare legame tra Modernismo e culto dell'antica Grecia, ma l'architetto americano, una volta imposta una planimetria generale che si avvicina a tale intenzione, finisce per tradirla in favore di un'eccessiva 'muscolarità' degli episodi architettonici, talvolta fine a se stessa. Il 'paesaggio di reperti', ovvero di frammenti disseminati quasi a costruire la memoria di un presente già inghiottito nella dimensione dell'oblio, lascia il passo all'effetto catalogo. Ma proprio questa scelta, non casuale, sposterebbe il senso dell'opera proprio nella dimensione 'documentaria', quella della catalogazione tipica della scienza archeologica in seno alla quale ritroviamo un atteggiamento di tipo neoclassico. L'affastellamento ordinato dei singoli episodi, intesi come nuovi reperti, appare del resto congruente con il tema multifunzionale del centro e ben riflette l'ossessione americana verso una spiegazione didascalica del culto dell'antico. Al Getty Center non possiamo più parlare di bianco ma di 'bianchi'. Proprio in occasione di una realizzazione dove fin dall'idea planimetrica si intuisce la ricerca di un'ispirazione al modello greco dell'Acropoli, le parti basamentali di alcuni complessi esibiscono il travertino a spacco dai toni chiari e caldi (fig. 7).

Sono gli stessi anni nei quali viene realizzato il MACBA, il Museo di Arte Contemporanea di Barcellona del 1987-91 (fig. 8). Questa vol-

ta Meier ritrova una connessione strettissima con l'idea veicolata dal Modernismo, e in particolare da Le Corbusier, sulla relazione con la cultura del Mediterraneo, ed è soprattutto l'ubicazione dell'edificio a rendere questo progetto particolarmente denso di significati. La pianta rettangolare, posta su una piastra rialzata, una sorta di stilobate, presenta un prospetto principale su una piazza definita sugli altri tre lati da edifici storici. Un contesto dunque stratificato, segnato da passaggi di scala, da quello più minuto della residenza a quello delle presenze monumentali, da colori fondamentalmente caldi e in particolare dal grande complesso in mattoni a vista con arcate ribassate a tripla altezza che si trova di fronte (fig. 9). Un insieme eterogeneo e frammentario nel quale il museo di arte contemporanea si inserisce con decisione come presenza nuova. L'episodio architettonico fondamentale si concentra nella grande parete-schermo sospesa sopra l'ingresso principale. Bianchissima, come un foglio di cartoncino rigido ritagliato con precisione ad inquadrare simultaneamente episodi architettonici in profondità e in aggetto, come il cilindro della scala a chiocciola e il balcone, realizza in pieno l'arte di Meier di comporre i prospetti 'tridimensionali' con il gioco sapiente dei volumi, con le ombre proprie e quelle portate, una modalità di concepire i fronti che segnalano e portano all'esterno la complessità degli spazi interni. La grande parete vetrata scherma il volume a tutta altezza con la rampa che distribuisce i vari livelli, una soluzione anch'essa già





Figg. 8, 9 Museo MACBA, Barcellona, 1987-91 (2009).

sperimentata nelle ville, ma amplificata nella dimensione di uno spazio propriamente pubblico. La rampa viene coinvolta formalmente nel sistema di pilastrature e travature orizzontali, dando vita ad un telaio di linee ortogonali e diagonali, che, osservate dall'interno verso la parete vetrata che inquadra il centro storico, stabilisce con quest'ultimo quel tipo di dialogo serrato tra antico e moderno esplicitato dal passaggio 'epocale' da struttura continua muraria a telaio puntiforme, già espresso da Terragni<sup>10</sup>. Non bisogna dimenticare infatti che il maestro comasco, sul quale lo stesso Eisenman ha prodotto importantissimi studi, ha rappresentato per i Five un riferimento costante, al pari di Le Corbusier. In particolare nella tecnica compositiva basata sul contrappunto tra telaio strutturale e solette orizzontali e verticali, sull'effetto di slittamento dei piani, sulla sovrapposizione percettiva di livelli diversi e non ultimo sul tema della simultaneità di scale fino all'ordine gigante di ispirazione classicista. L'opera di Meier è frutto di un processo sistematico di rivitalizzazione del patrimonio linguistico architettonico assai vasto, che va oltre

la citazione modernista, o meglio da essa ricostruisce le tante radici dello stesso Movimento Moderno con un atteggiamento scientifico che guarda al passato con un occhio tipicamente americano, per certi versi disinvolto nella manipolazione del modello in funzione di una sua immediata operatività nel presente. L'intera opera progettuale di Meier si propone alla lettura come una vera e propria narrazione. Nelle opere in successione temporale l'autore ripercorre un repertorio selezionato di spunti liberamente rieditati alla luce di rinnovate intenzioni. Attinge in modo esplicito alla corrente del Modernismo europeo, ma è l'intero patrimonio architettonico, fino al Classico, a riprendere vita negli spazi e nelle forme della sua architettura, dove è il bianco totale a risolvere un corto circuito altrimenti inevitabile. Con fare 'artistico' il bianco incapsula la varietà delle forme cristallizzandole in una dimensione senza tempo.

Così accade anche nel Museum of Television and Radio realizzato nel 1994-96 a Beverly Hills, su un lotto d'angolo poco distante da Rodeo Drive, strada commerciale simbolo di un lusso



artificiale e ovattato dove la monocromia del bianco si inserisce alla perfezione. L'impianto planimetrico è in parte filiazione di Barcellona, e di nuovo si ripropone l'intersezione tra telaio ortogonale e forma cilindrica. L'altezza contenuta in accordo con l'intorno fa sì che questo edificio instauri un rapporto di scala ottimale con l'osservatore e con il visitatore.

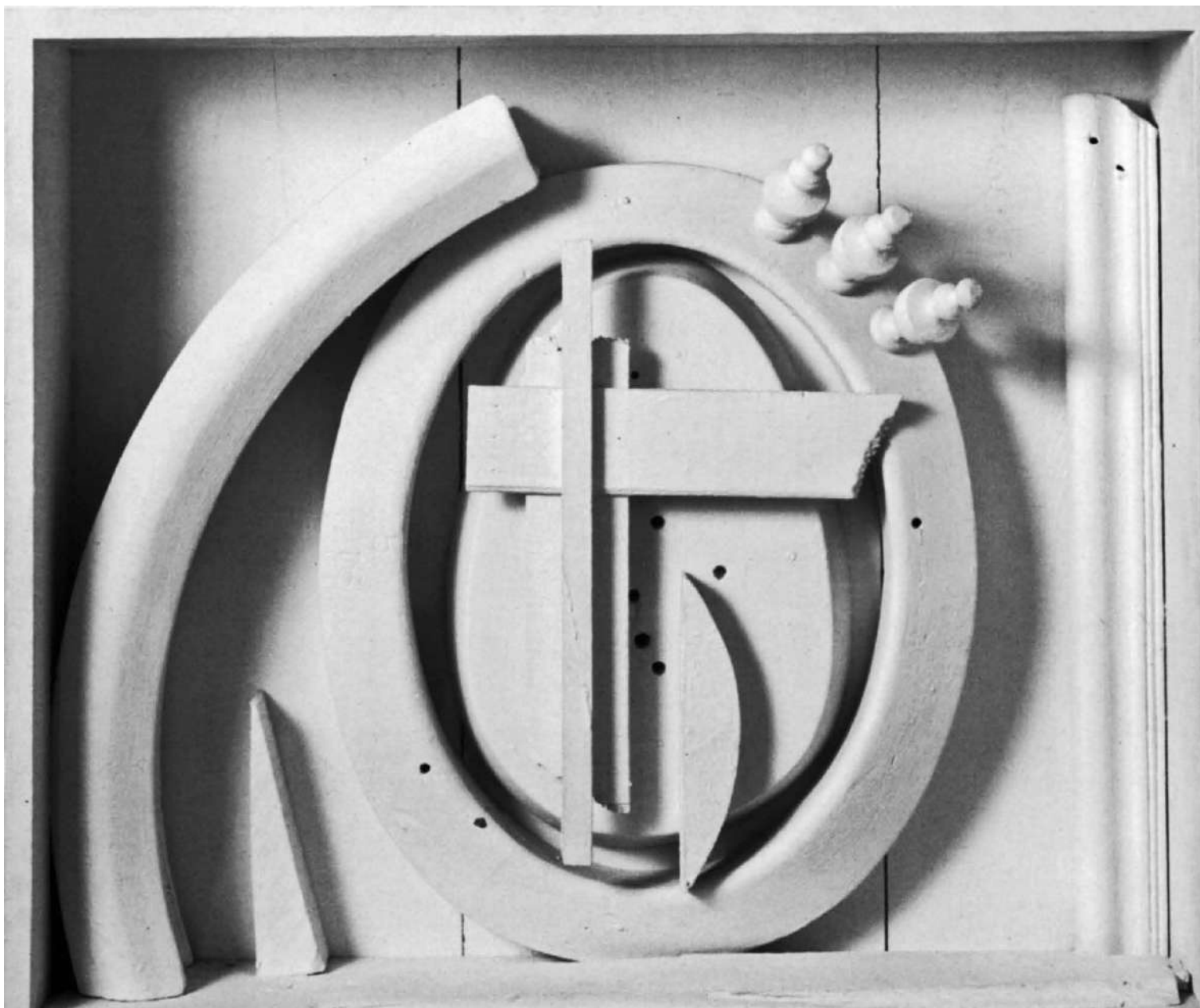
Il museo dell'Ara Pacis a Roma realizzato nel 2006 (fig. 11) nasce in occasione della sostituzione della 'teca' vetrata di Morpurgo, demolita, con un incremento di superficie destinata al museo, ad una galleria espositiva e ad una sala convegni con servizi annessi. Ha avuto una vicenda tormentata ed ha acceso per molto tempo un dibattito vivace e talvolta fin troppo feroce. Il nuovo edificio si inserisce in un punto assai significativo del tessuto storico romano, segnato dall'imponente tracciato urbano del Tridente, in corrispondenza della trasformazione di epoca fascista di piazza Augusto Imperatore, e con un lato rivolto verso il lungotevere. Un lunghissimo e articolato basamento in travertino a quote diverse fa da piedistallo all'Ara, sormontato da un sistema di

pareti in cristallo e setti vagamente 'neoplastici' intonacati di bianco. Il complesso è allineato con i fronti del canale visivo di via di Ripetta, con un leggero arretramento rispetto alle quinte edilizie e proporzionato alla scala dei grandi edifici della piazza degli anni Trenta. Meier approda finalmente ad un confronto diretto con l'architettura italiana di regime, con l'altro lato della medaglia modernista, e ne comprende la scala e le proporzioni, non esitando a rimettere in gioco proprio la dialettica tra architettura d'apparato e avanguardia che ha segnato anche a Roma l'architettura del Novecento. Questo edificio, a tratti sovraccarico di soluzioni formali, interpreta anche una forma di resistenza della cultura architettonica italiana, romana in particolare, a generare nuove prospettive, a farsi finalmente carico di una vera e propria forma di consapevole e rasserenata narrazione di una stagione problematica e al tempo stesso fertilissima per l'architettura. La nuova costruzione, soprattutto con il prospetto su via di Ripetta, istituisce una relazione scalare significativa proprio con l'architettura della piazza degli anni Trenta, proponendo un fronte vetrato di

<sup>10</sup> Qui il riferimento al telaio terragnesco si fa esplicito. In particolare l'introduzione della diagonale della rampa sul telaio ortogonale della struttura ha profonde analogie con il progetto del maestro comasco per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi non realizzato, all'E42.







ordine gigante trattenuto verso l'Accademia di Belle Arti da un volume pieno, 'muto', segnato in alto da alcuni episodi plastici che creano, sul bianco accecante, ombre nette fin troppo 'mediterranee'.

Infine una riflessione sulla chiesa di Dio Padre Misericordioso che precede la realizzazione dell'Ara Pacis, progettata per il Giubileo a Roma (fig. 10), una composizione che si discosta in parte dal consolidato repertorio formale dell'autore, soprattutto per l'inserimento delle grandi 'vele'. Sempre bianca, propone l'accostamento e la pacifica convivenza tra un sistema cartesiano e una presenza organica rappresentata dai gusci. Non ci sono tensioni tra questi due mondi così apparentemente lontani e il tono generale dell'opera raggiunge la profondità dell'opera d'arte. Non può sfuggire l'analogia formale con alcuni riferimenti all'arte contemporanea e al tema dell'accumulo di

segni e oggetti. In particolare mi piace pensare, liberamente, ad una convergenza d'intenti nella ricerca di nuove forme di fertile dialogo, sempre esistito, tra arte e architettura e mi sovviene il ricordo di un'opera del 1959 della grande scultrice russo-americana Louise Nevelson intitolata *Dawn's Wedding Mirror* (fig. 12), un legno dipinto di bianco che nel lavoro "cattedrale" come lei stessa lo definisce, si colloca tra i bianchi, dopo i neri, e prima dell'oro. Il tema della 'seconda nascita', ben approfondito da Celant che scrive "L'architettura memoriale di Nevelson sembra scaturire da una combinazione di attrazione per il surrealismo ed il costruttivismo"<sup>11</sup>, richiama la dimensione spirituale propria della costruzione sacra che viene espressa, nelle diverse culture religiose, con simboli propri, e la dimensione autoriale e autobiografica dell'artista.

<sup>11</sup> G. CELANT, *La seconda nascita: Louise Nevelson*, in *Nevelson*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 luglio-31 ottobre 1994), a cura di G. Celant, Milano 1994.

Fig. 10 Chiesa di Dio Padre Misericordioso a Tor Tre Teste, Roma (2011).

Fig. 11 Museo dell'Ara Pacis, Roma (2010).

Fig. 12 Louise Nevelson, *Dawn's Wedding Mirror*, 1959 (legno dipinto, 67,3 x 78,7 x 19 cm. Cupertino, California, collezione John W. Horton, da Nevelson... cit., 1994).











€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro  
Aut. n. 072/DCB/F11/VF del 31.03.2005

ISSN 2239-5660

ISBN 978-88-6453-455-8



9 788864 534558