



**Scritti di Vittorio Franchetti Pardo
sulla città e sull'architettura
Volume II: L'architettura**


Edizioni Efesto

Vittorio Franchetti Pardo

Nato a Roma nel 1928, si è laureato nella Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" nel 1954. Dal 1958 ha iniziato l'attività universitaria nella Facoltà di Architettura di Roma come assistente al corso di "Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura" tenuto da Leonardo Benevolo. Trasferitosi nel 1960 alla Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, dal 1976 è diventato professore ordinario di Storia dell'Architettura medievale e di Storia della Città e del Territorio. Dal 1984 al 1987 è stato Direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Recupero dei Monumenti Architettonici dell'Università di Firenze. Dal 1990 al 2001, ha ricoperto la cattedra di Storia dell'Architettura antica e medievale della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" ed è stato responsabile scientifico del Dottorato di ricerca in "Storia dell'Architettura e Storia dell'Urbanistica". Dal 1999 al 2003, è stato Direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Monumenti dell'Università di Roma "La Sapienza". Nel 1998 è stato nominato membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Ha pubblicato numerosi libri e saggi sulla storia della città e sull'architettura, alcuni dei quali tradotti in altre lingue.

María Margarita Segarra Lagunes

Nata a Città del Messico, si è laureata in Architettura presso l'Universidad La Salle di Città del Messico nel 1985. Specializzata all'ICCROM di Roma, in Conservazione architettonica e Conservazione preventiva nei Musei, nel 2000 ha conseguito il Dottorato in Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di Architettura all'Università degli Studi Roma Tre. Dal 2008 è Ricercatrice in Restauro Architettonico presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. È stata invitata da numerose istituzioni e università italiane e straniere a tenere corsi e conferenze e ha organizzato numerose iniziative culturali internazionali. È membro di ICOMOS, ICOM, presidente di Docomomo Italia, Accademica di numero dell'Accademia Nazionale di Architettura (Messico) e membro onorario del Comitato ISCARSAH-ICOMOS. Ha numerose pubblicazioni di storia e conservazione, tra le quali spiccano: *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi* (Roma 2004), *Via Appia. I disegni degli architetti* (Milano 2017), *Metodo e pratica del restauro architettonico* (Roma 2020), *Roma æterna o la construcción de un mito* (Roma 2021).

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile dai contributi per la ricerca erogati dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre.

a cura di

María Margarita Segarra Lagunes

**Scritti di Vittorio Franchetti Pardo
sulla città e sull'architettura**

Volume II: L'architettura

La collana **Architettura | Storia | Progetto** condensa ricerche ed esperienze diverse attinenti all'architettura, intesa nel suo fondamentale valore antropologico culturale e nei suoi ambiti multidisciplinari, critici e operativi. E ciò assumendo come centrale il nodo scientifico e metodologico in cui si incrociano la storia e il progetto, nella convinzione della sua rilevanza per sfuggire agli equivoci di una prassi abituata alle semplificazioni selettive più che alle meditate sintesi critiche. Tale approccio ha l'evidente scopo di riflettere e agire, sia sul piano intellettuale che su quello tecnico, responsabilmente e innovativamente, in un mondo in cui risulta sempre più pregnante e ineludibile il rapporto dell'architettura e del progetto con il patrimonio esistente, inteso quest'ultimo non solo come insieme di capisaldi monumentali ma costituito anche da reti di rapporti tra grandi emergenze architettoniche, edilizia minore, spazi urbani e, non ultime, da testimonianze di un passato recente, che animano la vita quotidiana e rafforzano il senso identitario degli abitanti. Un passato quindi che non è solo oggetto di passiva contemplazione ma, citando José Saramago, «è tutto il mare che muove l'onda».

Direttore:

María Margarita Segarra Lagunes (Roma Tre)

Comitato scientifico:

Michele Beccu (Roma Tre), Gert-Jan Burgers (UVA Universiteit van Amsterdam), Juan Calatrava (Universidad de Granada), Iñáqui Carnicero (Cornell University), Giovanni Caudo (Roma Tre), Francesco Cellini (Roma Tre), Giorgio Ciucci (Roma Tre), Paolo Desideri (Roma Tre), Luigi Franciosini (Roma Tre), Louise Noelle Gras (Universidad Nacional Autónoma de México), Giovanni Longobardi (Roma Tre), Dieter Mertens (Deutsches Archäologisches Institut), Giorgio Piccinato (Roma Tre), Vieri Quilici (Roma Tre), Bruno Reichlin (Accademia di Mendrisio), Carlos Sambricio (Escuela Técnica Superior de Arquitectura Madrid), Nuria Sanz Gallego (UNESCO-FAO), Emilio Tuñón (Escuela Técnica Superior de Arquitectura Madrid)

Progetto grafico:

María Margarita Segarra Lagunes

Copertina:

María Lagunes, *Città n. 4* (part.), 1965.



Edizioni **Efesto**

Via Corrado Segre, 11 (Roma)

06 5593548

info@edizioniefesto.it

www.edizioniefesto.it

edizione e-book

ISBN: 978-88-3381-368-4

© Roma, 2022



Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

Indice

Volume II: L'architettura

Architettura cistercense ed architettura degli Ordini mendicanti: confronti e differenze con riferimenti anche all'area della Marittima, **p. 7**

Brevi considerazioni sull'edilizia dell'Ordine dei Templari sino al XIV secolo, **p. 29**

Ritorno o permanenza dell'antico nell'architettura federiciana, **p. 39**

Il mastro d'arte muraria, **p. 55**

Costruttori e cantieri di cattedrali medievali, **p. 75**

Miti e riti del costruire, **p. 89**

Fortificazioni medievali, **p. 111**

I trattati sull'architettura e l'ingegneria militare dal XIV al XV secolo, **p. 115**

Ai confini d'Europa nel Mediterraneo: la difesa della Sicilia e l'intervento dei Camiliani, **p. 139**

L'architettura di Età aragonese in Sicilia, **p. 147**

Il complesso monumentale di Sant'Andrea *in flumine*, **p. 155**

Note su oltre centotrent'anni di interventi edilizi alla SS. Trinità di Saccargia, **p. 163**

Il duomo di Orvieto e la città. Vicende costruttive, simboliche, liturgiche, **p. 173**

Il duomo di Orvieto: un 'fuori scala' medievale, **p. 205**

Angelo Ambrosi: Santa Maria Maggiore cattedrale di Barletta (XII-XVI sec.), **p. 219**

La geometria e la modularità come strumenti di progettazione, **p. 227**

L'inganno come strumento progettuale, **p. 237**

Brevi note su tre palazzi romani, **p. 255**

L'architettura toscana del Seicento, **p. 269**

Una vicenda della storia dell'architettura europea: la cultura rinascimentale, manieristica e barocca nelle relazioni tra Italia e Praga, **p. 281**

L'architettura

Architettura cistercense ed architettura degli Ordini mendicanti: confronti e differenze con riferimenti anche all'area della Marittima

Premessa generale

Non è raro il caso che taluni temi storiografici crescano, per così dire, su sé stessi. Che su quei temi, cioè, si lavori fornendo contributi di approfondimento critico, o allargando il campo delle conoscenze mediante la pubblicazione di documenti e fonti d'archivio o procedendo ad una più attendibile e diretta rilevazione o in altri modi ancora. Ma, tutto ciò, senza più rimettere in discussione l'impostazione problematica che a quei temi era stata originariamente data: e che risale, magari, a tempi storiograficamente passati ed a criteri di valutazione diversi da quelli attuali.

Per esempio nelle ricerche di storia dell'architettura molti studiosi e critici si rifugiano spesso (al punto che si può parlare dell'esistenza di vere e proprie "tradizioni" storiografiche) nella consuetudine di guardare alle opere architettoniche principalmente sotto il profilo della loro appartenenza a questa od a quella delle già note ed abituarie categorie ti-

pologiche: individuate, principalmente, sia relativamente alle configurazioni planimetriche od a taluni aspetti di ordine statico, sia a determinate caratteristiche artistico-culturali. Senza poi, come osservato più sopra, troppo soffermarsi a ripensare la validità di quanto postulato da quelle "tradizioni" rispetto ad altri criteri di valutazione e di classificazione e, in particolare, rispetto a quelli di ordine funzionale, che io considero fondamentali. Ora, se è vero che quelle "tradizioni" semplificano e rendono più facilmente diffondibili alcuni dati di fondo significativi, relativamente ad alcune caratteristiche di quelle opere, è anche vero, però, che il non chiarire, rimettendoli in discussione, i criteri classificatori adottati, finisce alla lunga per falsare o vanificare i risultati storiografici che ci si propone di raggiungere e di rendere noti agli altri. Ed è proprio questo mancato continuo ripensamento metodologico a produrre quei risultati di mancata chiarezza che accade spesso di dover constatare in varie occasioni

editoriali; ed ancor più, emblematicamente, nelle risposte che gli studenti danno in sede di esami universitari sul tema del confronto tra mondo ed edilizia cistercense da un lato e mondo ed edilizia mendicante dall'altro lato.

E ciò accade, a mio avviso, perché questo tema storiografico, in special modo per l'area italiana ed in particolare per l'arco cronologico che si estende dalla fine del XII secolo al XIV ed oltre, viene di frequente trattato inserendo entro una medesima tipologia ed in parte anche entro un medesimo referente critico-culturale ("persistenza del Romano", "introduzione e sviluppo del Gotico"), gli edifici chiesastici dell'Ordine cistercense e quelli degli Ordini mendicanti.

Tenterò, pertanto, di mettere qui un po' d'ordine nei dati di partenza di questo tema¹: nella speranza di sopperire al difetto di chiarezza che nasce quando si tende a stabilire, adottando criteri che definirei paleontologici, le affinità (che pur in parte esistono) tra gli aspetti dei soli "apparati scheletrici" degli edifici religiosi, rispettivamente cistercensi e mendicanti, ma non mettendone in evidenza, ed è colpa metodologica che ritengo grave, la loro diversa "qualità funzionale" e "ragion d'essere costitutiva". Cioè il complesso di elementi che li fa essere organismi che vivono di una complessa vita spirituale oltreché materiale e socioeconomica. Se al di là di elementi di carattere generale (oltre agli aspetti dimensionali: se si trattava di un erbivoro o carnivoro, se era mammifero od oviparo, e simili) difficilmente i paleontologi riescono a descrivere il quotidiano dell'esistenza dei mammut o dei dinosauri, altrettanto difficilmente, analizzandone solo la parte "scheletrica", si perviene a penetrare nel

senso più profondo della realtà che vitalizza un edificio; ed in ispecie un edificio religioso. E, ovviamente, è tanto più difficile riuscirvi se l'edificio appartiene a tempi passati. Per tornare al nostro argomento, salvo nella fase fondativa e nascente degli Ordini mendicanti, erano molto diverse tra loro le intenzionalità e le esigenze, tanto insediative quanto ecclesiali e liturgiche (cioè l'esistere quotidiano), per le quali complessi abbaziali e chiese cistercensi da un lato, e, più tardi, conventi e chiese mendicanti dall'altro lato, sono stati rispettivamente concepiti e realizzati. Ma lo scheletro architettonico, di per sé, non dà indicazioni in proposito. Occorre dunque intersecare le informazioni che provengono dallo scheletro architettonico con quelle ricavabili da altre diversificate fonti documentarie, e, soprattutto, dalle conclusioni cui si può pervenire muovendo da altri criteri metodologici. Ed è solo dopo aver compiuto questa complessa operazione che sarà possibile stabilire le eventuali categorie tipologiche aderenti al tema architettonico-storiografico in oggetto. È quanto mi accingo a fare analizzando, separatamente, differenti quadri di riferimento.

Edifici chiesastici cistercensi

Come è noto, ed in sintonia con altri movimenti riformatori del tempo (secondo lo slogan di Robert Fossier: «*les Cisterciens ont pris le train en marche*»), il movimento cistercense, e la sua conseguente attività edilizia, nascono e prendono forma in area francese a partire dalla seconda metà del secolo XI. Cioè quando, nel 1075, il monaco Roberto fonda l'abbazia di Molesme o, ancor meglio, quando, un po' più tardi, Stefano Harding fonda il centro di Citeaux. Ed è altrettanto noto che dopo questa fase iniziale

il movimento si diffonde rapidamente in varie aree europee; irradiandosi a partire dal centro principale di Citeaux e delle sue prime filiazioni di La Ferté (1113), di Pontigny (1114) e di Morimond e Clairvaux (entrambe nel 1115). Le quali diventeranno a loro volta centri promotori di altre filiazioni. Ma è forse meno conosciuto il dato che, in questa sua fase iniziale, il notevolissimo sviluppo dell'edilizia dell'Ordine, così come del resto accadeva anche in altri settori dell'edilizia religiosa, è sostanzialmente caratterizzato dalla costruzione di una serie di edifici lignei². E che solo dopo questa fase, invero piuttosto breve, l'Ordine cistercense provvede alla sostituzione dei primitivi edifici con altri in pietra; promuovendo, a partire dal XII secolo, la realizzazione di un gran numero di nuovi complessi edilizi in materiale lapideo: sia in area francese, come è logico, sia in molte altre aree e regioni europee. Secondo i calcoli del Braunfels³, alla metà del XII secolo vi erano in Europa già 343 insediamenti cistercensi, e verso la fine dell'Età medievale si era raggiunta la cifra di ben 742 monasteri.

Calcoli analoghi, anche se meno dettagliati, sono forniti anche da Locatelli⁴. In ogni caso si tratta di valori numerici di per sé assai rilevanti; ai quali, per di più, va ulteriormente sommato il dato della presenza di altri 761 monasteri femminili. E, per quanto concerne il nostro tema, sempre secondo lo studioso tedesco, in Italia, sul finire del medioevo vi erano ben 95 monasteri cistercensi. Il merito di questa notevolissima diffusione dell'Ordine va attribuito, a parere concorde di tutti gli studiosi del fenomeno cistercense, all'opera di Bernardo di Fontaine (1090-1153). La cui azione, iniziata nel 1112 quando egli decide di entrare nell'Ordine assieme a quattro suoi

fratelli ad altri suoi nobili compagni, ha poi il suo più significativo momento nel 1134: l'anno nel quale Bernardo dà avvio alla ricostruzione dell'abbazia di Clairvaux. Che è proprio l'iniziativa a seguito della quale il santo sarà da allora in avanti conosciuto come Bernardo di Clairvaux (Chiaravalle). Per valutare l'incisività della sua opera basti segnalare che, come ha sottolineato Duby, la sola Chiaravalle ha generato, in Età medievale, ben settanta abbazie, e che l'azione di Bernardo ha dato origine, nel suo complesso, a 164 centri abbaziali.

È significativo, come ancora fa rilevare Duby⁵, che la data di inizio della ricostruzione di Clairvaux, cui segue la ricostruzione di Citeaux anticipi solo di pochi anni il glorioso momento (1141 o 1142) nel quale l'abate Suger, completata la costruzione del coro dell'abbaziale di Saint Denis, vi farà apporre l'orgogliosa famosa iscrizione che ne celebra l'avvenimento. I pochi anni, solo 8 o 9, che dividono le due date, indica chiaramente che per l'edilizia religiosa francese (tanto più se si prendono in considerazione anche altri edifici chiesastici di quel tempo: per esempio St. Martin des Champs a Parigi) questo ambito cronologico costituisce un tornante storico della massima importanza.

Ma è altrettanto importante mettere in evidenza che esso non si caratterizza in relazione ad un unico ed univoco processo evolutivo nel modo di pensare e di fare l'architettura religiosa. Infatti, per citare i due casi più celebri ed emblematici, la contrapposizione tra Saint Denis e Clairvaux non potrebbe essere più netta.

Nella prima abbazia (mi riferisco al coro), viene sostanzialmente rifiutato il valore del costruito murario, e concettualmente abolito ogni ostacolo visivo.

Dimodochè, in una biunivoca valenza tra splendore regale del mondo esteriore e accensione liturgica del mondo interiore, rifulgono le luminosità coloristiche delle grandi vetrate istoriate. Nella seconda, invece, viene confermato e riaffermato il valore della parete nuda e la chiusura al mondo esterno: fungendo, il costruito murario, da strumento di rafforzamento della concentrazione psico-religiosa dei monaci e da oggettivata conferma del rifiuto opposto dai monaci alla realtà del vissuto mondano. Parafrasando le parole di DUBY: mentre per Suger la funzione dell'immagine degli oggetti terrestri, e pertanto, io aggiungo, anche quella dell'oggetto architettonico, è tappa del «cammino verso l'impercettibile, approccio che conduce dalle tenebre a maggior luce» in un processo di continuità finalizzata alla trasfigurazione, invece «la costruzione cistercense è la proiezione di un sogno di perfezione morale»⁶.

Di quel sogno che i monaci, appunto razionalmente abbandonando il loro precedente vissuto mondano (quello dei ceti cavallereschi o di altri ceti pur sempre elitari dai quali essi in genere provenivano), andavano perseguendo nel silenzio interiorizzato delle loro coscienze. Anche aiutati sia dalla ritualità della preghiera, ripetuta otto volte nel ciclo diurno-notturno, sia dal canto fermo che, in alcuni momenti liturgici, tale preghiera musicalmente diffondeva nello spazio architettonico della chiesa. E ciò pure se, come dimostra l'esistenza di una strutturazione gerarchica dell'ordine medievale in due livelli, i monaci ed i conversi⁷, ed ancor più l'accettazione dei sistemi economici e tecnici del tempo ed il ricorso a mano d'opera esterna (per i più umili lavori agricoli ma anche quella dell'attività

edilizia e delle attività amministrative e fondiari relative ai beni dell'Ordine), il rifiuto del vissuto mondano non impediva poi un concreto accoglimento dei modelli culturali e strutturali del mondo di allora⁸. Se la localizzazione di una nuova abbazia dipendeva dalla possibilità di "leggere" come "deserto" il luogo, prescelto od ottenuto (la questione è in parte controversa), dove essa avrebbe dovuto sorgere; tuttavia, su altro piano, non mancavano i collegamenti con gli strati più avanzati delle locali società del tempo e, conseguentemente, con le architetture civili e religiose locali. I quali collegamenti sono tra le conseguenze di quel sistema di cantiere cistercense che la Romanini ha definito "cantiere-scuola"⁹, in quanto le maestranze apprendevano da monaci alcuni dei loro sistemi e stili costruttivi che applicavano poi in altre occasioni edilizie. Come è accaduto, per accennare ai principali tra gli insediamenti nella Marittima, per le abbazie di Fossanova, di Valvisciolo e di Casamari¹⁰ e come, pensando ad un più generale quadro di riferimenti, è per esempio dimostrato che Federico II ha stabilito con i monaci dell'Ordine cistercense; da lui utilizzati in più e diversi momenti della sua attività edilizia¹¹. Oltre ad aspetti economici, sociali, ed eventualmente "politici", in tutti questi casi, per quanto attiene all'architettura, sono infatti facili da individuare collegamenti, diretti od indiretti, ma di ordine linguistico, con le tematiche cistercensi. Mi riferisco a modanature, a capitelli (quelli del tipo a *crochet*), ad altri dettagli, che si ritrovano nei castelli federiciani, in alcune parti dei palazzi papali di Orvieto, nel Lazio ed altrove. E che, per i riferimenti alla Marittima, si individuano nelle chiese di Santa Maria di Sezze, di Priverno e di Sermoneta, in quella

di S. Antonio Abate a Priverno, di S. Lorenzo ad Amaseno e dell' Annunziata a Terracina. E, per quanto attiene all'edilizia civile, nel palazzo Comunale di Priverno¹².

Ciò premesso, conviene ora entrare maggiormente nel merito della realtà fisica delle chiese cistercensi di Età medievale: che erano organizzate in base a due soluzioni planimetriche prevalenti ciascuna delle quali, però, con varianti e peculiarità tipologiche e costruttive. La prima di tali soluzioni consta nella scelta di una chiesa a navata unica coperta con volta a botte (spesso a sesto acuto) con archi di cerchiatura, affiancata da profonde cappelle disposte lungo i due lati della stessa navata e tra loro separate da setti di rinfiacco aperti: dunque in una sequenza di spazi architettonici che si propongono visivamente come pseudo navate. La seconda soluzione è invece costituita da un più complesso impianto planimetrico: un corpo longitudinale, di regola orientato verso Est ed articolato in una navata centrale e due navate secondarie, cui si contrappone ortogonalmente un transetto, di pari altezza della navata principale, sul quale si aprono alcune cappelle. Cosicché l'incrocio dei vani principali, (navata principale e transetto), generalmente marcato da una crociera che lega visivamente l'uno e l'altro di quei vani, produce la percezione di uno spazio cruciforme.

Procedo oltre in questa analisi. Spesso l'edificio chiesastico cistercense è caratterizzato dalla cosiddetta "pianta bernardina": che è una importante variante della seconda delle tipologie indicate.

Consiste, questa variante, in uno schema planimetrico formato da un corpo longitudinale a tre navate e da un transetto dotato di cappelle quadrangolari

(4 o 6) sul lato est. Completa inoltre, tale schema, una parte presbiteriale, anche questa con impianto quadrangolare e quindi con terminazione esterna rettilinea, che prolunga verso l'esterno la larghezza della navata principale; ma che non sempre è di pari altezza rispetto ad essa. È, questo, lo schema che appare in modo chiaro e compiuto nella chiesa abbaziale di Fontenay. Questa, costruita tra il 1139 ed il 1147, è la più antica tra le chiese cistercensi a pianta bernardina conservate, e tra quelle il cui impianto si deve al diretto controllo di Bernardo di Chiaravalle. Va detto, però, che in seguito, già prima della morte di San Bernardo e con più frequenza dopo la sua morte, la pianta bernardina non è stata sempre ed ovunque adottata o mantenuta. Cito qualche esempio. Nel quadro delle presenze cistercensi italiane nella regione della Marittima, ove ci troviamo, l'abbazia di Valvisciolo non presenta, allo stato attuale, un transetto sporgente; e vi è una sola cappella a ciascun lato della parte presbiteriale (ma resta aperto il problema della forse originaria intenzione di aggiungervi altre cappelle – almeno una per lato – e, quindi, del precisarsi di un transetto sporgente). Nel Lazio settentrionale, a S. Martino al Cimino, la locale abbazia cistercense, per la verità frutto di numerose varianti, ha adottato alla fine una chiesa con terminazione ad abside poligonale. Ma ciò riguarda anche la Francia. A Pontigny, in una fase tarda del suo processo evolutivo (presumibilmente tra 1185 e 1210), la originaria terminazione retta della parte orientale viene sostituita con un coro curvilineo e con un deambulatorio circolare sul quale si aprono alcune cappelle radiali.

Lo stesso accade in una tarda ristrutturazione dell'abbazia di Citeaux. Ancor più elaborata, nella sua

parte orientale, è la chiesa di Royaumont. In queste tarde soluzioni francesi, cioè in quelle munite di coro e deambulatorio, la chiesa risulta dalla combinazione dell'impianto planimetrico cistercense più consueto con quello delle chiese abbaziali di tipo cluniacense; che, a sua volta, è in parte collegato con l'impianto delle chiese di pellegrinaggio. E già qui si vede come, se si stabiliscono categorie tipologiche guardando unicamente allo schema planimetrico, sia facile cadere nell'equivoco di stabilire correlazioni tra tipi di chiese che, sotto altro profilo, sono poi concettualmente, e soprattutto liturgicamente e quindi funzionalmente, tra loro profondamente diverse.

Ma la possibilità di tali equivoci si accresce ulteriormente quando si tende, altrettanto unilateralmente, a fissare categorie e schemi prevalentemente in base ai sistemi costruttivi adottati.

Nelle chiese cistercensi le volte, costolonate o non, sono tanto del tipo a botte cerchiata (volta a sesto acuto come a Fontenay, a Silvacane, a Fossanova, oppure a sesto semicircolare) quanto, più frequentemente, del tipo a crociera, prevalentemente retta, come a Casamari, o nell'Italia centrale. Il tutto secondo una sequenza di campate che, soprattutto nella navata principale, ritmano in modo razionale, in alto, lo spazio della stessa navata.

Così, forzando la realtà, è stato sostenuto da storici dell'arte, e ne è un esempio lo schema di monastero cistercense ideale proposto da Aubert e Demier e rielaborato dal Braunfels, che, poiché l'altezza della quota di imposta degli archi di crociera è pressoché pari alla larghezza della navata principale, e poiché le campate sarebbero su pianta sensibilmente prossima al quadrato, l'insieme dello

spazio corrisponderebbe allo sviluppo cubico della pianta. Con ciò risultando confermata, nella progettualità architettonica, l'adesione alle sequenze numeriche forse di matrice agostiniana¹³. Ma pur rimanendo valido il senso profondo della geometria che caratterizza lo spazio chiesastico cistercense, nella realtà, invece, e fatta eccezione per molti esempi italiani (ma qui bisogna pensare a consuetudini costruttive locali di lunga e sedimentata tradizione), nella loro maggioranza le chiese cistercensi, soprattutto in Francia ed in Inghilterra, hanno campate rettangolari. Dunque, e ciò è ancor più vero quando le volte a crociera sono prive di costoloni, e soprattutto quando le nervature di copertura non giungono alla base della campata, come a Chiaravalle Milanese e Morimondo, a Fossanova, a Valvisciolo e in altre abbazie (a prescindere comunque dalle singole differenti soluzioni), la percezione spaziale è centrata sull'insieme longitudinale della navata piuttosto che sulla sequenza di ogni singola campata. Pertanto, se, come è vero, il tracciamento ed il dimensionamento dei vari elementi è frutto di una segreta geometria razionale, che richiama la definizione bernardina di «Dio come lunghezza, larghezza, altezza, profondità», tuttavia questa razionalità geometrica funge da guida solo indiretta alla percezione dello spazio. Ne conferma cioè la valenza armonica, ma non ne rivela la *ratio*: con un effetto che trascende la logica numerico-proporzionale che presiede alla costruzione.

Un tema importante, nelle chiese cistercensi, è quello della luce. Del resto, come San Bernardo si esprime nel XXVI sermone sul *Cantico dei Cantici*, «Dio è luce». L'illuminazione dell'ambiente proviene dalle due testate della navata principale ed in parte

da strette finestre disposte ai lati della navata principale e delle navate laterali. Ne risulta un chiarore diffuso che dà luogo a due diverse percezioni. All'occhio dei pochi fedeli (salvo il caso di visite non finalizzate al momento liturgico) che entrano dall'ingresso occidentale, la diffusione del chiarore è infatti contrastata dai fiotti di luce che, con effetto quasi accecante, provengono dalle finestre della piatta terminazione presbiteriale. Infatti, le aperture del fronte occidentale, o, quando viene adottato, il grande rosone della facciata occidentale, si trovano alle spalle di quegli osservatori: che ne vengono investiti da dietro e, starei per dire, luministicamente sospinti ad incedere verso l'interno. Mentre per i monaci e conversi che vi accedevano, con accessi distinti, lateralmente, dava luogo ad una bilaterale equivalenza delle fonti di illuminazione.

La critica architettonica, puntando sulla lettura simbolica delle scelte costruttive adottate dai Cistercensi, fa risalire queste soluzioni ad una concezione riferibile all'estetica agostiniana. È stato infatti notato da molti come dagli scritti di Bernardo scaturisca appunto una cultura estetica sostanzialmente permeata di principi agostiniani. Ed è stato così riconosciuto che, insomma, l'affascinante tema dell'ascetismo cistercense si traduce, nelle realizzazioni chiesastiche, in un cosciente razionalismo: poi trasceso e sublimato in valori di illuminazione religiosa. Ma al di là stesso di quei valori, che pur appaiono come vere e proprie costanti concettuali e tipologiche del pensiero architettonico cistercense, salvo sporadiche eccezioni¹⁴, è poi tutto l'impianto edilizio delle abbazie a presentare medesime caratteristiche in tema di organizzazione distributiva dei vari elementi edilizi che configurano un insediamento ab-

baziale cistercense. In qualunque complesso doversero via via recarsi, i monaci ritrovavano così quasi la stessa aria di casa; sensazione che, del resto, continuiamo a provare anche noi, oggi, ogni volta che visitiamo una nuova abbazia cistercense. Qui si che è possibile stabilire l'esistenza di una precisa tipologia distributiva delle varie componenti di un complesso cistercense. Ma è anche importante sottolineare come, rispetto a tale unitarietà concettuale e funzionale, ogni singolo complesso accentui poi alcuni suoi aspetti peculiari; che sono proprio quelli che lo rendono unico ed irripetibile. Gli adattamenti richiesti dalle specifiche caratteristiche e condizioni del luogo, la scelta dei materiali volta a volta più convenienti e le abitudini costruttive delle maestranze locali, hanno infatti sempre impresso in ciascuno dei complessi abbaziali il loro segno inconfondibile. Perché se, come è noto, i monaci erano personalmente impegnati nel processo costruttivo delle loro abbazie, d'altra parte la struttura gerarchica, che distingueva tra monaci e conversi, ed ancor di più tra monaci e maestranze, richiedeva un logico adattamento dei principi generali alle versioni per così dire localistiche di tali principi.

Con l'architettura cistercense, sostiene Braunfels, il monastero benedettino raggiunge i vertici più elevati, ed il razionalismo della sua architettura ci dà nuove chiavi di lettura del modo di concepire la costruzione proprio del mondo romanico¹⁵.

Si tocca qui un interessante e controverso capitolo storiografico. L'architettura cistercense è "romantica" o "gotica"? Per quanto attiene alle realizzazioni italiane, che iniziano alla fine del XII secolo, e che dunque appartengono ad una fase più tarda rispetto a quella delle prime realizzazioni francesi, situandosi

inoltre in un crinale storiografico a valle delle già mature realizzazioni del “Gotico” francese, molti storici dell’architettura propongono di leggere la prima serie delle costruzioni cistercensi italiane come canali di introduzione del Gotico in Italia. Ciò in quanto prima di queste realizzazioni, ed anche mentre queste cominciavano a punteggiare il panorama architettonico italiano, non sono documentabili episodi e linguaggi architettonici analoghi a quelli che, specialmente in Francia, si andavano già diffondendo da alcuni decenni e che, appunto, almeno in parte, sono presenti negli insediamenti cistercensi italiani. In Italia, insomma, antecedentemente a tali insediamenti, non sarebbero individuabili né quella ricerca di nuovi sistemi costruttivi, né quella altrettanto nuova sensibilità spaziale che si andavano già sviluppando in Francia dopo l’esordio famoso del coro sugeriano di Saint Denis.

Elementi – la nuova concezione costruttiva e la correlata tendenza ad approdare a nuovi valori spaziali – che vengono entrambi assunti come distintivi di quella fase dell’architettura che oggi definiamo “gotica”; e che, a suo tempo, veniva definita come espressione dell’*opus francigenum*.

Dunque, secondo quanti si attengono ad un’ottica evolucionistica, se almeno fino ai primi decenni del XIII secolo non sono riscontrabili nelle architetture italiane, al di fuori di quelle cistercensi, gli elementi che si considerano tipici del modo “gotico”; e se, invece, tali elementi, sempre in Italia, sono più tardi rintracciabili qua e là a partire dal terzo o quarto decennio del Duecento, allora, si ragiona, ciò si deve all’influenza esercitata in Italia dall’architettura cistercense secondo un sillogismo critico del tipo *post hoc ergo propter hoc*.

Però, guardando ad altri risvolti, lo schema proposto da quel sillogismo si rovescia. Infatti se, così come fa Braunfels, si fa riferimento alla notissima polemica tra Bernardo di Chiaravalle e l’abate Suger, in merito sia alla loro diversa concezione del fare architettura, sia, ed ancor più, alle loro quasi contrapposte posizioni in materia di “valori aggiunti” di ordine decorativo e scultoreo, allora quella polemica può assumere il valore di un diagramma emblematico della contrapposizione tra il “nuovo” di Suger, cioè il “Gotico”, ed il “tradizionale” di Bernardo, cioè il “Romanico”.

Insomma, l’architettura cistercense sarebbe, contemporaneamente, in Italia il motore del “nuovo” ed il veicolo di ingresso del Gotico; invece, proiettata sullo schermo francese, sarebbe semplicemente uno sviluppo delle tematiche borgognone: cioè espressione di una fase tarda dell’architettura “romanica”. Dunque, mi chiedo, se è possibile valutare l’architettura cistercense come ugualmente appartenente all’una o all’altra delle categorie stilistiche, quale utilità discende da questo tipo di valutazioni? È proprio necessaria questa distinzione tra “Gotico” e “Romanico” in una così interessante e complessa fase di passaggio, cioè di contaminazione, o meglio di compresenza, di più modelli culturali? Non sarà, tale criterio di catalogazione, almeno in parte, un modo falso e superato di porre la questione?

Per rispondere a queste domande è opportuno tornare ai dati di impostazione del problema critico. Tralascio, per il momento, di parlare di aspetti di ordine estetico; ci tornerò sopra più avanti.

Mi soffermo dunque, ora, solo sulle principali caratteristiche costruttive degli edifici religiosi cosiddetti gotici. In altri settori della produzione artistica, quali

la pittura, la scultura, gli arredi, il quadro è alquanto articolato. Invece ciò che in architettura viene definito “Gotico” è un insieme relativamente ben individuabile. È, per convenzione, l'insieme delle soluzioni statiche tendenti ad abolire il valore portante e delimitante delle pareti mediante un meccanismo progettuale fondato essenzialmente su sostegni verticali (pilastri di vario tipo e sezione) e su sistemi di volte il cui peso è ripartito su quei sostegni puntiformemente disposti in pianta: come anche appare in un celebre disegno del *Taccuino* di Villard de Honnecourt. In questo sistema statico, le componenti di spinta laterale prodotte dalle volte, che non potrebbero essere assorbite solo dai sostegni verticali, vengono compensate con opportuni contraffortamenti estradossati. Che, di solito, sono costituiti da elementi di ingrossamento del muro o da sistemi di archi rampanti, di varia strutturazione e dimensione; tutti, salvo talune eccezioni, generalmente situati esternamente allo spazio chiesastico.

Ed è noto che nel sistema “Gotico” prevale l'uso di archi a sesto acuto. Perché, rispetto all'arco a pieno centro, quel tipo di archi consente di ricondurre le componenti di spinta delle volte in una direzione più prossima alla verticale; e perché la variabilità geometrica delle curve degli archi «a sesto acuto consente maggiori libertà progettuali ed esecutive in relazione a schemi planovolumetrici complessi. Sono questi gli elementi che, con successive evoluzioni, caratterizzano in particolare lo sviluppo della straordinaria sequenza della costruzione delle cattedrali, francesi prima ed europee poi, a partire da quel fatidico 1142 che sigilla l'iniziativa di Suger a Saint Denis. E che rimarca, soprattutto, l'avvenuto passaggio ad uno speciale modo, diverso da prima,

di pensare l'architettura religiosa del tempo. Però, a ben riflettere, ponendosi sul piano sincronico e non guardando alle sole componenti morfologiche come se queste costituissero un crivello critico assoluto, si deve osservare che il salto qualitativo che l'architettura religiosa francese compie dalla metà del XI secolo in avanti, avviene non in una sola direzione, ma secondo due ben distinte ed opposte linee: da un lato quella di cui sono appunto tappe gloriose le cattedrali dell'Île de France, dall'altro lato quella monastico-cistercense e, poi, mendicante. Ed è troppo semplificatorio classificare tale duplice linea di ricerca architettonica in base ai soli parametri costruttivi e stilistici.

Rispettivamente considerando, cioè, gli edifici del primo gruppo come tappe dello sviluppo del “Gotico” e quelli del secondo gruppo come espressione del perdurare del “Romanico”: con ciò, implicitamente, relegando gli edifici del secondo gruppo in una posizione “arretrata”.

Per quanto mi concerne, non condivido questa sorta di valutazione; che scaturisce da una interpretazione della storia dell'architettura in chiave strettamente evoluzionistica. Per la quale il divenire delle vicende architettoniche è quindi rappresentabile, diagrammaticamente, come una “linea spezzata” i cui snodi sono costituiti dalle “innovazioni” anche assunte come criteri di gerarchizzazione dei valori in “divenire”. Questo schema, che sottintende l'idea di progresso continuo, in definitiva altro non è se non una variante della «*histoire événementielle*»: della quale conserva i limiti e gli schematismi. A me sembra invece, per rimanere nella metafora del linguaggio geometrico, di dover interpretare la storia dell'architettura come un continuo modificarsi di

“superfici complesse”; cioè di elementi a più dimensioni, in un divenire non gerarchizzato se non all’interno di un medesimo quadro culturale. In altre parole, ritengo che, se è possibile stabilire un “progresso” tecnico nell’ambito di una medesima linea di sviluppo, come accade nel caso delle cattedrali francesi dell’Île de France, non è altrettanto possibile assumere che quelle linee di sviluppo costituiscono un criterio di gerarchizzazione dei valori (avanzato, arretrato) anche nei confronti di linee di sviluppo del tutto diverse. Come, invece, si vorrebbe fare applicando al caso delle chiese abbaziali cistercensi a quanto avviene nelle chiese cattedrali francesi, inglesi, o nordeuropee. O come, più in generale, quando si vorrebbe procedere nel giudicare con i metri critici di un certo ambiente culturale, ambienti e contesti ad esso non pienamente corrispondenti. Che è quanto accade da parte di critici che analizzano l’architettura dell’ambiente italiano secondo griglie di valutazione stabilite in relazione all’ambiente francese¹⁶.

Ciò detto, e per tornare al tema che qui sono chiamato a svolgere, mi sembra doveroso sottolineare che lo scontro ideologico tra Suger e Bernardo va ben al di là dell’ambito estetico o stilistico. Riguarda invece la sostanza stessa della loro concezione architettonica; cioè il ruolo, nuovo o rinnovato, che ciascuno di loro, rispettivamente, assegnava all’architettura delle chiese.

Perché diverso era il loro modo di pensare alla Chiesa in quanto istituzione all’interno della società; e perché, di conseguenza, era altrettanto diverso il loro modo di guardare alla funzione dei due diversi tipi di chiese che si erano rispettivamente prefissati di realizzare.

Equivalente alla reggia, o addirittura sua rivale, la cattedrale di Suger vuole “presentare” e “rappresentare” la gerarchia ecclesiastica nel pieno delle sue ritualità e liturgie: nel pieno della sua “regalità” cristiana intesa in senso feudale. Di conseguenza la cattedrale non doveva essere in nulla inferiore ai modi di vita, agli spazi ed agli oggetti delle regge del tempo. Anzi, proprio nel suo proporsi come luogo della presenza di Dio e come scrigno di conservazione ed esposizione delle sacre reliquie, la cattedrale-abbaziale pensata da Suger, ed ogni altra che a quella farà seguito nell’Île de France, doveva prestarsi ad esaltare i valori del cerimoniale; portando al loro massimo possibile il livello artistico e di preziosità dei materiali, e di sfarzo, gli strumenti, tanto edilizi quanto manifatturieri, necessari all’espletamento delle teatralità di tale cerimoniale.

Ed è proprio in tal senso che si ricercavano gli effetti luministici e di sorpresa (statica, dimensionale ecc.) destinati a colpire l’immaginazione, esprimendone l’immaginario, di quanti, sovrani, cortigiani, popolani, ricchi e non abbienti, partecipavano alle cerimonie. La crescita vertiginosa in altezza, soprattutto della navata principale, l’infittirsi e moltiplicarsi dei sostegni verticali lungo l’asse longitudinale della chiesa, in una corsa verso la parte presbiteriale e sacrale del santuario, corrispondono appunto a questo slancio di teatrale religiosità. Mondo esterno e mondo interno, tramite l’accesa mediazione e sottolineatura coloristica delle pareti vetrate e tramite la preziosità e policromia degli arredi e delle culture, dovevano insomma fondersi e trasfigurarsi in una superiore unità di effetti e di simboli.

La cattedrale di Suger, e le altre che sono state realizzate sulla medesima scia concettuale, era testimo-

nianza della Chiesa nella gloria del suo *hic et nunc* in quanto riflesso del suo rango ultraterreno: era il luogo della “rappresentazione” del divino in terra. Chiuso al mondo circostante, ma non estraneo ad esso, l’edificio chiesastico di un’abbazia cistercense è invece un *oratorium*: cioè un luogo idoneo a consentire, nel silenzio, la massima concentrazione spirituale degli oranti. In tale luogo non dovevano dunque esservi elementi figurativi che, per la loro qualificazione formale o per l’insieme dei loro simbolismi di varia natura, potessero sviare e vanificare la concentrazione ed il raccoglimento psichico e religioso dei religiosi. Né, pertanto, in quello spazio, destinato alla preghiera dei singoli in uno dei momenti della loro collegialità, avrebbe mai dovuto prevedersi alcuna altra forma di teatralità o di sfarzo.

Ma, faccio notare, e come traspare qua e là (anche se in negativo) dalle parole di Bernardo di Chiaravalle, ciò riguardava i luoghi specificamente destinati al raccoglimento in preghiera di chi, come i monaci, od altri *hospites* religiosi¹⁷, non aveva bisogno di indicazioni o sollecitazioni visive per raggiungere tale raccoglimento. La fede dei monaci proveniva infatti dalla loro individuale scelta culturale e spirituale di escludersi dalla quotidianità del mondo; proprio per contribuire a modificare quel mondo.

Ed è appunto in questa ottica che deve essere compreso il senso delle cappelle aperte sul transetto che caratterizzano la pianta bernardina: esse sono infatti altrettanti luoghi nei quali i singoli monaci potevano celebrare messe “private” che corrispondevano alle intenzioni dei monaci stessi e di quanti ad essi si rivolgevano per ottenere la celebrazione di messe secondo le loro intenzioni; delle quali i monaci si facevano mediatori verso Dio.

Quasi ché, si direbbe, nelle cappelle si riproducesse il senso e la condizione di una collettività o corallità di cellule individuali tese al perfezionamento della società; che è il nucleo centrale del sistema monastico cistercense¹⁸.

Ma in altri casi (forse in chiese non monastiche) ed in altri ambienti dello stesso organismo abbaziale, a prescindere dalle note considerazioni bernardine sulle “scimmie mostruose” o su altre eventuali raffigurazioni oscene (che non mancavano nella scultura romanica) o su colpevoli “sperperi” economici, condannati del resto anche da altri contemporanei Ordini riformati, dalle stesse parole di Bernardo si intuisce che egli stesso non negava che si potesse, al fondo, indulgere in qualche misurato estetismo o simbolismo. E, infatti, nelle sale capitolari, ma anche nei refettori e nei chiostri, la raffinata ricerca architettonica, anche se solo concentrata nelle membrature architettoniche e nei capitelli (si noti: talvolta anche figurati), raggiunge sempre il suo culmine.

Dal breve confronto che ho ora tratteggiato, discende una netta, inequivocabile ed ovvia (ma tale ovvietà è frequentemente disattesa!) constatazione: la “destinazione funzionale” della chiesa cistercense è del tutto diversa dalla “destinazione funzionale” di una cattedrale.

Quanto la prima è costruita per assolvere ad una funzione “privata”, altrettanto, la seconda, è pensata per svolgere una funzione pubblica.

Giungo quindi ad una prima conclusione che ritengo significativa. Così come non è logico stabilire raffronti tra una casa privata ed un palazzo comunale, non è altrettanto logico stabilire confronti gerarchici in ordine ad eventuali “innovazioni” ed altrettanto eventuali simmetriche “arretratezze”, rispetto

ad elementi, o planimetrici o statico-costruttivi o di ordine decorativo, che caratterizzano due entità edilizie così differenti tra loro. Ed è su questo punto che voglio ancora soffermarmi per rispondere anche alla domanda sulla cosiddetta “romanicità” o, invece, “goticità” delle prime costruzioni cistercensi. A favore della tesi della “romanicità” sta la constatazione che nelle chiese cistercensi prevale la concezione “muraria” di delimitazione degli spazi: contro il processo di negazione del valore delle pareti propria delle cattedrali “gotiche” francesi e non solo francesi. Ma un confronto con altri edifici chiesastici “romani”, dall’abbazia di Cluny, alla chiesa di S. Ambrogio a Milano o alla cattedrale di Modena, mette in evidenza, anche rispetto a tale apparentemente simile “muralità”, l’esistenza di non poche differenze tra questi edifici e quelli cistercensi.

La nudità razionalmente delimitata delle pareti di questi ultimi – e qui, per rimanere entro le finalità di questo convegno rinvio ai casi di Fossanova o di Casamari¹⁹ – non allude allo spessore ed alla corporeità materica propria degli edifici chiesastici romani: francesi come italiani. In questi, il valore materico del muro e dei sostegni è sapientemente rimarcato sia dal corredo di pilastri di vario tipo, di colonnette addossate ai muri, di archi e sottarchi. Elementi, tutti, che, condensandosi in profonde ombre, appesantiscono e rendono concreta la presenza concettuale del muro. E nello stesso modo gioca la presenza di complessi ed immaginifici elementi scultorei: che si inseriscono nei dettagli delle membrature architettoniche e delle stesse superfici e masse murarie.

Elementi che mostrano, negli architetti e nei committenti dell’architettura romanica, l’intenzione di

pervenire ad una perfetta simbiosi, ad un interscambio, tra l’atto del costruire e quello dello scolpire: entrambi giocando con gli elementi ed i materiali per ottenerne forti contrasti di chiaroscuri.

Nelle chiese cistercensi, invece, l’abbandono delle figurazioni scultoree, le sottili rimarcature delle cornici, la precisa configurazione dei solidi geometrici (cilindri, prismi, sgusci ecc.), configurano le parti murarie dando loro il significato di superfici disegnate: per la perfetta geometria delle volte (intonacate o ad apparecchiatura), per la precisione nel taglio e nel dimensionamento dei conci lapidei o tufacei, per la regolare apparecchiatura degli elementi laterizi (gli uni e gli altri lasciati a vista), per le sottili linee delle cornici o riquadrature architettoniche che tali superfici scompartiscono o con leggere cornici o con lesene o con altro. Infatti, così trattate, le superfici murarie, perduto ogni senso di materiale pesantezza, si offrono alla luminosità omogenea diffusa nell’ambiente, fungendo anche da schermi diffusori della luce.

In questo spirito architettonico giocano un ruolo determinante anche le scelte linguistiche relative ai capitelli. Siano essi del tipo a collarino (con o senza altri sottostanti elementi), come a Chiara-valle milanese, a Morimondo, a Fossanova, a Casamari o a cornice piana, come a Valvisciolo o, come avviene in altri casi, a lunghe foglie sporgenti (del tipo cosiddetto “a *crochet*” per l’apparenza uncinata delle foglie), i capitelli sono veri e propri elementi decorativi che disegnano elegantemente il passaggio dai sostegni alle curvature degli archi e delle crociere. Ed analoga funzione decorativa svolgono i diversi materiali sapientemente usati in combinazione tra di loro.

Superfici in pietra o tufo di varia grana e colore, superfici laterizie, anche queste composte da mattoni di varia grana e colore, superfici intonacate e lasciate nel colore della malta di cui sono composte, sono tutti elementi che, nella diffusa omogenea luminosità, e nel contrasto con le parti più in ombra, acquistano, almeno agli occhi di noi moderni, il valore di vere e proprie decorazioni astratte: in sintonia con le tendenze proprie di una parte, in verità un po' più tarda, della contemporanea cultura pittorica (in specie quella senese o francese) e con un inconscio rinvio alle eleganti formulazioni delle disquisizioni filosofiche proprie delle contemporanee università medievali.

Arrivati a questo punto si può affermare, dunque, che tanto sotto il profilo delle ricerche luministiche, anche se perseguite con metodi e finalità differenti, quanto sotto quello della tendenza a smaterializzare gli elementi di chiusura dei vani chiesastici, anche qui adottando metodi e finalità differenti, le chiese cattedrali e le chiese cistercensi dei secoli XII e XIII possono essere considerate come i due poli opposti di una medesima cultura architettonica.

Che potremo ugualmente definire o "gotica" o "francigena"; ma che deve essere considerata come un insieme di flussi e di ricerche che, al fondo, si conducono entro un alveo unitario. Quei flussi sono le vie diverse che l'architettura del XII secolo ha intrapreso nel quadro della complessa "rinascenza del XII secolo".

La quale, infatti, anche in campi diversi da quello artistico ed architettonico, compreso quello teologico o della cultura ecclesiale, ha dato comunque luogo a più e diversificate posizioni e risposte.

Edifici chiesastici degli Ordini mendicanti

È comune esperienza di tutti il fatto che, anche se prendiamo in considerazione soltanto le loro realizzazioni duecentesche o prototrecentesche, le chiese dei Francescani, dei Domenicani e degli Agostiniani presentano caratteristiche morfologiche, o in pianta o in alzato o in rapporto al loro sistema di copertura, tra loro profondamente distinte e differenziate. Troviamo infatti edifici a navata unica, (del tipo "a fienile"), o a due e più navate, o del tipo cosiddetto Hallenkirchen (o "a sala") e con coperture a tetto o a volta o con la compresenza dell'uno e dell'altro tipo di copertura.

Ma l'uso invalso, nelle storie dell'architettura, di parlare genericamente di "chiese degli Ordini mendicanti", conduce fatalmente i meno esperti dell'argomento (torna qui il mio precedente accenno alle confusioni in cui sono indotti gli studenti: ma non solo loro!) a pensare che questo genere di chiese possa essere ricondotto entro un unico raggruppamento tipologico.

Ed il problema critico, sotteso all'accettazione o non di questa ipotesi unificante, è tanto pressante che la Romanini, in una tavola rotonda del 1977²⁰ ha avvertito la necessità di puntualizzare con forza le numerose differenze riscontrabili all'interno della classe tipologica dell'attività edilizia degli Ordini mendicanti: giungendo, addirittura, a mettere in dubbio l'esistenza di una categoria architettonica medievale chiaramente definibile come "architettura mendicante". Naturalmente vi sono tesi differenti. Ad esempio, Bonelli, che si è più volte occupato dell'argomento, introduce, da crociano, una ulteriore distinzione tra "edilizia mendicante" ed "architettura mendicante"²¹.

A me sembra di dover fare altro genere di distinzione. Sembra di dover sottolineare che è cosa del tutto diversa riferirsi ad una realtà storica (il fatto che gli Ordini mendicanti hanno prodotto edifici) o stabilire una apposita categoria critica: che cioè esistano uno o più modi, riconoscibili e distinti da altri, peculiari degli Ordini mendicanti, del costruire loro edifici. Invece, nel complesso, gli studiosi del tema si sono spesso attenuti, e tuttora si attengono e senza rimarcarne le distinzioni, tanto all'una quanto all'altra delle posizioni: con ciò accrescendosi i malintesi. Partiamo dai fatti. È indubitata l'attività edilizia degli Ordini mendicanti. Però numerosissime sono effettivamente le differenze e le varianti dei tipi edilizi adottati anche solo dai due principali tra questi Ordini: cioè quello francescano e quello domenicano. E, tra l'altro, è anche dato constatare un frequente interscambio di esperienze che non permette neppure, come da taluni si vorrebbe, di ipotizzare costanti e riconoscibili distinzioni tra i tipi edilizi adottati dall'uno o dall'altro di tali due Ordini. Né, tanto meno, ciò risulta possibile nei confronti delle chiese degli altri Ordini mendicanti.

Per quanto interessa questa mia relazione, cioè il rapporto tra chiese cistercensi e chiese mendicanti, il campo d'indagine può e deve, pertanto, essere ristretto. Occorre, prendere in considerazione, come qui intendo fare, solo quegli esempi, indifferentemente francescani o domenicani, che presentano analogie con lo schema della chiesa cistercense del già ricordato tipo "bernardino". Ma, invece di fermarmi a stabilire analogie o differenze in relazione soltanto a ciò che ho definito lo "scheletro architettonico", esaminerò il problema anche in rapporto alle intenzionalità funzionali di cui si faceva

strumento una chiesa francescana (a parte il caso speciale del S. Francesco di Assisi), o domenicana o di altra regola, nel periodo compreso tra la metà, circa, del Duecento ed i primi decenni del secolo successivo. Che è un periodo che corrisponde non tanto alle fasi originarie dell'edilizia dei due Ordini, quella del loro costituirsi, quanto, piuttosto, alla fase successiva: quella del loro affermarsi e diffondersi in Italia e nell'intera Europa del tempo.

Nei primissimi anni del loro costituirsi, e ciò sempre con l'eccezione della complessa vicenda del S. Francesco di Assisi²² i frati, ed in particolare i Francescani e Domenicani, si sono spesso adattati alle situazioni proposte da edifici preesistenti, anche opportunamente restaurati o modificati²³. Dunque, per quanto attiene alle chiese in senso stretto, ciò accadeva mediante interventi edilizi non sempre documentati o riconoscibili come "specifici" e peculiari. A tale proposito, anzi, torna opportuno ricordare come la Romanini, sempre nel saggio ricordato, noti come, in tema di edilizia, la vera difficoltà dei Mendicanti «nascono [essi] in certo senso in opposizione o almeno in alternativa con la più consueta tradizione "conventuale" del monachesimo europeo», era quella di «ideare una forma di abitazione comunitaria»²⁴ che fosse idonea a corrispondere alle loro peculiari esigenze; ed era dunque sentita come un po' meno pressante, soprattutto all'inizio, la necessità di individuare nuovi tipi chiese.

Su questa linea si colloca, ad esempio, la sequenza delle fasi proposte dal Meersseman²⁵ per i Domenicani: una fase di "gestazione", compresa tra il 1216 ed il 1240, nella quale non è possibile parlare di edilizia mendicante; una seconda fase, definita "infanzia" compresa tra il 1240 ed il 1263, che vede emergere,

ed essere soddisfatta, l'esigenza di nuove chiese; infine, una fase ulteriore, di "adolescenza", tra 1264 e 1300: epoca nella quale si inizia la costruzione delle grandi chiese. Ma a tale articolazione, come fa anche notare Bonelli, devono poi essere aggiunte le fasi tre-quattrocentesche che danno luogo all'adozione di ulteriori sviluppi tematici e tipologici.

Nel precisare i limiti di validità dell'assunto che accosta la pianta edilizia bernardina a quella, presupposta analoga, adottata in un gruppo consistente di chiese dei Mendicanti, occorre anzitutto stabilire alcuni parametri di ordine cronologico. Un primo significativo elemento, di cui tener conto, è la circostanza che la diffusione, soprattutto nell'Italia centrale²⁶, di chiese mendicanti che permettono di stabilire confronti con quelle cistercensi di tipo bernardino, inizia in genere tra il terzo e quarto decennio del Duecento. Cioè, sempre per quanto concerne l'Italia, circa mezzo secolo dopo le prime tra le chiese cistercensi. Dunque, nell'ottica del sillogisma *post hoc ergo propter hoc*, sembra plausibile stabilire la derivazione delle prime, le mendicanti, dalle seconde, le cistercensi²⁷.

Ma ciò, come osservato in precedenza, se ai due gruppi di chiese si guarda, con una certa genericità di riferimenti, al solo loro "scheletro architettonico". Perché, pur accettando il profilo classificatorio, ed anche se tale profilo è riduttivamente inteso in senso tipologico, vi sono poi non poche differenze. Ha quindi ragione Bonelli a criticare aspramente che si sia instaurata una «storiografia per astrazione» meccanica e classificatoria, che si esplica in una forma di catalogo, la quale si limita a presentare gli edifici ordinati secondo tutti i possibili «sistemi di derivazione»²⁸.

Tra le differenze più consistenti che emergono nel confronto tra chiese mendicanti e chiese cistercensi, vi è il fatto che molte delle chiese mendicanti, che già di per sé presentano molte e diversificate configurazioni, anche quando esse accolgono la configurazione planimetrica bernardina, hanno poi, magari, una copertura delle navate principali in tetto ligneo sostenuto da capriate a vista o, nelle navate minori, coperture con soluzioni diverse (volte a crociera, sistemi a due spioventi ecc.). Altre differenze si notano poi nei transetti.

Con il che muta completamente il rapporto tra elementi di sostegno e pareti, e risulta altrettanto libera la scelta del rapporto tra l'altezza delle navate principali e quella delle secondarie o di altre parti architettoniche.

Gli architetti italiani, ed in particolare quelli toscani²⁹, si servono di tale libertà risolvendola, in genere, in favore di uno schema proporzionale e spaziale – forte distanza tra pilastri, notevole altezza, rispetto all'occhio dell'osservatore del punto d'innesto degli archi di separazione tra navate, altezza delle navate minori, misurata al cervello delle volte, di poco superiore all'imposta degli archi della navata principale: questi iniziano infatti a circa un terzo della curvatura alle "reni" delle volte delle navate minori – che suggestiona di valori spaziali simili a quelli delle chiese a sala³⁰. L'innesto del transetto e della parte presbiteriale dà poi luogo ad un'altra variazione. Per esempio, nelle chiese ad aula unica (schema a "tau"), il transetto ne è separato da una parete nella quale si aprono due archi (a sesto acuto) minori ed un altro (sempre a sesto acuto) maggiore: i quali immettono rispettivamente nei due lati del transetto e nella cappella maggiore.

Ed in questi casi, almeno in corrispondenza dell'intersezione tra braccio longitudinale e braccio trasversale, vi è, quasi di norma, un sistema di archi che sostengono la copertura. Infatti, l'intersezione, cioè il capocroce, così come le cappelle sul transetto, hanno quasi sempre coperture con volte a crociera³¹ mentre la cappella maggiore, ed il suo prolungamento, presentano coperture con volte di tipi differenti a seconda della configurazione, retta o poligonale, della terminazione absidale adottata³². L'uso di volte in più parti della chiesa costituisce una notevole trasgressione delle costituzioni originarie di entrambi gli Ordini: quelle emanate durante la prima metà del secolo XII e, nel caso francescano, perfino quella del 1260 dovuta a Bonaventura da Bagnoregio³³.

Esse, infatti, nel generale spirito di povertà cui dovevano ispirarsi le chiese di entrambi gli Ordini, prevedevano, eventualmente, la copertura a volta della sola cappella maggiore. Inoltre, e questo è un elemento che coincide con i dettati cistercensi, le chiese non dovevano essere decorate, né avere vetrature istoriate od altri simili ornamenti: sempre eccezione fatta per la cappella maggiore e gli arredi del relativo altare (Crocefissi, immagini della Vergine ecc.). Ma, con varie motivazioni, il rigore originario venne rapidamente abbandonato già attorno alla metà del Duecento. Le chiese francescane e domenicane del tardo Duecento, costruite o ricostruite anche in grandi dimensioni, superano infatti talvolta anche quelle di alcune cattedrali³⁴. Ciò anche in considerazione del fatto che, a quell'epoca, perfino i Francescani avevano risolto il conflitto tra le raccomandazioni del fondatore (sono chiarissimi, in proposito per i Domenicani i criteri che emergono dal

processo di canonizzazione di S. Domenico e, per i Francescani, il *Testamento* di S. Francesco) di attenersi alla «santa povertà»; fino, e ciò vale soprattutto per i Francescani, al rifiuto della proprietà di ogni cosa ed in particolare dei beni immobili³⁵.

Dunque, al fondo, i Mendicanti si tenevano ancorati al principio di “povertà” soltanto, ma non sempre, in rapporto ad una certa semplificazione od essenzialità dello schema architettonico. Ed è proprio riferendosi a tale “semplificazione”, siamo comunque già nel pieno della cultura gotica, che da studiosi tedeschi l'architettura mendicante italiana (e quanto ad essa si connette) viene anche definita, un po' negativamente, come “Reduktionsgotik”³⁶.

Ma anche in questo senso, per esempio in rapporto all'adozione della pianta bernardina da parte degli Ordini mendicanti, non sono poche le differenze con l'uso che, di questo schema planimetrico, facevano i Cistercensi. Ho già esposto la finalità che le cappelle del transetto avevano nel contesto della attività di preghiera dei monaci. Invece, probabilmente già verso la metà del Duecento, e comunque senza dubbio dalla fine del Duecento in avanti, le famiglie e corporazioni principali di ogni città intervengono con sostegno di patronato nella costruzione delle chiese mendicanti, ed in particolare delle cappelle di transetto. Che, appunto diversamente dal caso cistercense, generalmente sono dai Mendicanti destinate alle ritualità religiose, ed eventualmente sepolcrali, delle principali famiglie e corporazioni insediate nell'area cittadina dove si veniva costruendo il nuovo convento.

Perché, e ciò vale soprattutto per i Francescani ma indirettamente anche per gli altri Ordini, i frati, avendo abbandonato l'originario concetto della *fuga*

*mundi*³⁷, sono ormai inseriti nel tessuto vitale della società, soprattutto quella cittadina, nel costante e forte tentativo di modificarne la realtà. In sintesi, essendo le cappelle di transetto divenute, al fondo, luoghi privati, ciò indica che la città era entrata nei conventi e soprattutto nelle loro chiese: contro il concetto di *deserto* proprio dei Cistercensi, nel quale, in sostanza, rientra ancora, invece, il loro modo d'uso delle cappelle.

Conseguenza planimetrica di questo processo è così la circostanza che il numero originario delle cappelle della pianta bernardina può aumentare liberamente. Torna utile ricordare, ad esempio, che a Firenze, se la chiesa domenicana di Santa Trinita ha quattro cappelle sul transetto, invece, nella francescana chiesa fiorentina di Santa Croce le cappelle hanno raggiunto il numero di dieci.

E conseguenza ancora più macroscopica, che riguarda l'incidenza sul circostante tessuto cittadino prodotta dall'insediamento mendicante, è che le ritualità o festività della chiesa mendicante si prolungavano spesso nella piazza antistante o, comunque, negli spazi circostanti tale insediamento.

Nel tessuto cittadino la piazza, infatti, può essere considerata quasi l'equivalente, lo spazio "vuoto", dello spazio volumetricamente "pieno" dell'edificio chiesastico inteso in senso proprio. Dunque, anche sotto questo profilo, si deve concludere che la città si integra con la chiesa mendicante, e viceversa. Ancora una volta all'opposto del *deserto* cistercense. Sempre restando in tema di uso degli spazi chiesastici, anche lo schema planimetrico cruciforme adottato dai Mendicanti non ha poi lo stesso valore e la stessa finalità di quello adottato dai Cistercensi; dal quale, sempre in base al principio del *post hoc ergo*

propter hoc, si vuole da alcuni che esso derivi quasi letteralmente e materialmente.

Mentre a me sembra più logico sostenere che dello schema cistercense esso costituisca una variante sostanziale; anzi una completa riconsiderazione. E ciò per più ragioni. Sino circa al Concilio di Trento, le chiese mendicanti, soprattutto quelle francescane, prevedevano che dopo una o due campate più ad Occidente del capocroce nella navata principale del corpo longitudinale fosse interposto un "tramezzo"; vale a dire un elemento di separazione fisica costituito da una parete relativamente elevata (eventualmente decorata con sculture e, talvolta, anche dotata di ulteriori cappelle) che separava la zona dei religiosi da quella dei laici: come tuttora accade a Venezia nella nuova sistemazione della domenicana Santa Maria Gloriosa ai Frari. Ciò perché, molto differentemente dalle chiese sempre cistercensi, in quelle mendicanti, oltre alla presenza dei frati, è prevista, anzi sollecitata, la presenza di fedeli laici. Al punto che proprio il successo di diffusione del pensiero religioso³⁸ dei Mendicanti, a cui conseguiva un alto numero di fedeli che accorrevano nelle loro chiese, è stato il motivo trainante per la costruzione delle grandi chiese ben oltre la metà del Duecento³⁹.

La presenza del tramezzo, con un effetto che è oggi in parte recepibile nello *jubé* superstite in alcune delle chiese francesi, interrompeva (oggi, dopo l'abbattimento dei tramezzi, non più) l'unità spaziale della navata principale e l'indotta percezione del suo prolungarsi fino alla parte absidale: che è invece il tema spaziale delle chiese cistercensi.

Della presenza dei tramezzi abbattuti restano tracce in più modi: con una configurazione diversa dei pi-

lastri, con quanto resta dei punti di attacco ecc. Come si vede, per fare qualche esempio, a Venezia, nella francescana chiesa dei SS. Giovanni e Paolo o, a Firenze, in Santa Felicità ed in parte a Santa Trinita. E come è dato constatare in molti altri casi.

Conclusioni

Non è solo la configurazione “fisica” e nemmeno la percezione attuale dei suoi valori spaziali a costituire fattore di differenziazione tra le chiese mendicanti e quelle cistercensi. Fondamentali, come dichiarato nella premessa, sono anche il tipo e le modalità delle funzioni che, rispettivamente, vi si svolgevano. Nelle prime, infatti, la contemporanea presenza delle cappelle “private” (delle famiglie e delle corporazioni principali) e del “tramezzo” attribuisce alle navate laterali il ruolo di spazi di scorrimento (anche per accedere alle cappelle “private”) rispetto a quanto (processioni interne e processioni che dall’interno muovono verso l’esterno, predicazione, spettacoli religiosi ecc.) avviene entro la navata principale. Così il ruolo spaziale della navata principale non costituisce più, come nelle chiese cistercensi, il luogo funzionalmente più significativo dello spazio chiesastico.

Nelle quali la navata principale, in quanto destinata alla concentrazione nella preghiera, è luogo emblematicamente unificante e riassuntivo dell’intero complesso abbaziale: per la presenza collegiale, seppur separata, di monaci e conversi. E che, inoltre, proprio come nel deserto, resta sempre uguale a sé stesso pur nella ciclica variazione dell’alternanza della preghiera notturna e diurna; e, dunque della condizione luminosa. Invece, nelle chiese mendicanti l’uso degli spazi era, ed è, mutevole e polivalente.

La concettuale pluralità delle funzioni rituali e la duplice condizione dei presenti (frati e cittadini laici) dà infatti alle navate una variabile ed articolatamente varia caratterizzazione funzionale. Il pulsare della vita cittadina, nelle sue multiformi esplicazioni, si riflette nel pulsare delle attività rituali che si svolgono nello spazio chiesastico interno. Ed anche, spesso, nel suo prolungamento nel tessuto cittadino circostante: la piazza.

Spazio chiesastico mendicante e spazio chiesastico cistercense si collocano dunque, sotto il profilo funzionale, su poli opposti: contro l’apparente somiglianza degli schemi planimetrici. Inoltre, per completare il quadro delle differenze non è certo secondario parlare del ruolo che, nelle tarde chiese mendicanti, svolge la decorazione. Più frequentemente pittorica, e qui basti accennare ai cicli giotteschi, e di scuola giottesca nella chiesa di Santa Croce a Firenze o a quelli della chiesa degli Eremitani a Padova ecc.; ma anche, talvolta, affidata a vetrate istoriate.

Programmaticamente assente nelle chiese cistercensi, la decorazione figurativa, dopo le prime fasi rigoristiche dello sviluppo degli Ordini, è, al contrario, programmaticamente accolta nelle chiese mendicanti: per esaltare la vita ed i miracoli del santo fondatore, per celebrare l’umanità del Cristo e la speciale natura della Vergine Madre («figlia del suo figlio» dirà Dante), ed anche per inserire nel tema della religiosità, indirettamente e con accorti simbolismi, i valori delle famiglie patrono (ciò però accadrà in una fase cronologicamente più avanzata – tardo trecentesca o pienamente quattrocentesca – si pensi per esempio, sempre a Firenze, agli affreschi del Ghirlandaio nella chiesa domenicana di Santa Tri-

nita) e ai valori emblematici della città di cui esse costituivano i gruppi dirigenti.

Credo, con ciò, di aver chiarito i termini del problema del rapporto tra chiesa “bernardina” cistercense e chiesa “bernardina” mendicante. Rapporto che non va oltre una lontana similitudine di ordine tipologico-linguistico.

Ma lo “scheletro architettonico” è praticamente muto rispetto alla vita dell’organismo di cui è parte, mentre è proprio la vita ciò che fa di quel particolare organismo un’opera architettonica intesa in senso compiuto.

E, nel caso del raffronto tra chiese cistercensi e mendicanti, anche quando esse possono apparire apparentate dallo scheletro, la “vita” delle prime è profondamente diversa dalla “vita” delle seconde.

Note

¹ Relazione tenuta al convegno *Il monachesimo cistercense nella Marittima medievale. Storia e Arte*, tenutosi presso le Abbazie di Fossanova e Valvisciolo (24-25 settembre 1999), pubblicata negli Atti del convegno, Casamari 2002, pp. 249-297.

² In merito si consideri, tra gli altri, il documento del 1122 relativo alla chiesa di Saint-Martin de Marmoutier «[...] ego Goffridus, [...] capellam de Villa Berfoldi quae antea lignea erat lapideam fieri permisi». Inoltre, «[...] domus quaedam quae appellatur Fons Guillelmi [...] in qua abbas et fratrum conventus habentes namque capellam ligneam tot fratribus minus idoneam, monasterium aedificant lapideu [...]». Cfr. V. MORTET, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge - XI^e-XIII^e siècles*, Paris 1911, rispettivamente p. 363 e p. 374.

³ W. BRAUNFELS, *Monasteries of Western Europe*, London 1972, p. 68.

⁴ L’autore francese conteggia 350 monasteri nel 1153, 530 verso il 1200 e circa 650 (cioè meno di quelli stimati da Braunfels) nel 1250. Vedi R. LOCATELLI, in L. PRESSOURYE (a cura di), *L’espace cistercien*, Paris 1994, p. 21.

⁵ G. DUBY, *San Bernardo e l’arte cistercense*, Torino 1982 (tit. orig. *Saint Bernard. L’art cistercien*, Paris 1976), p. 50.

⁶ IDEM, p. 92.

⁷ In proposito Vauchez (A. VAUCHEZ, *Ordini mendicanti e società italiana XIII-XV secolo*, Milano 1990, p. 235) scrive: «Monaci e conversi vivevano, sì, nello stesso monastero, ma costituivano due gruppi [...] poiché i primi attendevano all’ufficio divino, mentre i secondi ai compiti materiali. La barriera che li separava era soprattutto di ordine culturale, e dunque sociale: i monaci di coro, provenienti dall’aristocrazia, sapevano leggere il latino, i conversi, reclutati in generale tra i contadini, erano incolti».

⁸ La questione è certo controversa, ma a me sembra più logico accettare questa versione. In ciò allineandomi con le tesi analoghe sostenute, tra i tanti, da Duby, da Locatelli e, per citare anche i presenti, dalla Caciorgna e da Ciammaruconi. Si può ricordare anche il ruolo svolto tra le altre, in Toscana dalle abbazie di S. Galgano e di Badia a Settimo (anche in rapporto alle numerose grange a loro riferibili) e, in un quadro più esteso, dalle abbazie milanesi e marchigiane.

⁹ Il concetto di “cantiere-scuola” è stato più volte ripreso e ribadito dalla Romanini a partire dal 1983 (cfr. A. M. ROMANINI, *Architettura ed economia: ‘strutture di produzione’ cistercensi*, in “Arte Medievale”, 1, 1983). Lo riprende anche nella più recente Prefazione a M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Architettura per il lavoro*, Roma 1993, pp. 2-3).

¹⁰ Vedi, in proposito, di M. T. CACIORGNA la Prefazione a C. CIAMMARUCONI, *Da Marmosolio a Valvisciolo. Storia di un insediamento cistercense nella Marittima medievale (XII-XVI secolo)*, Sermoneta 1998, in particolare, pp. 4 e 5.

¹¹ Ciammaruconi (*op. cit.*, pp. 16 e 17) riprende da R. Manselli, (*Fondazioni cisterciensi in Italia settentrionale*, in *Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (sec- X-XII)*, Torino 1966, pp. 207 segg.) il concetto del ruolo di frontiera, tra Stato della Chiesa e Regno, svolto dai monasteri cistercensi della Marittima e, di conseguenza, il loro fungere quasi da presidi pontifici lungo la via Pedemontana di questa regione. Tuttavia, l’eventuale contraddizione tra quanto qui io vado annotando e le tesi di Manselli-Ciammaruconi (appunto cistercensi come avamposti pontifici) nulla toglie al fatto che gran parte della cultura architettonica federiciana è in stretta correlazione con quella cistercense: come dimostrano gli

studi della Romanini, quelli di Cadei, ed anche, aggiungo, taluni miei precedenti lavori. Ma, a pari titolo, si può far notare che l'edilizia cistercense ha comunque avuto scambi, tra XII e XIII secolo, anche con l'edilizia civile, non sempre leggibile come proiezione del tempo. Sempre nella Marittima: lo stesso Palazzo comunale di Priverno ne è un esempio; anche se finora non molto studiato.

¹² In proposito scrive la Righetti Tosti-Croce (*op. cit.*, p. 4): «citare in questo senso il caso del Lazio meridionale nella seconda metà del Duecento è ormai esemplare: la capillare penetrazione del novo linguaggio, spesso non privo di errori ed errate versioni, anche per il procedere di una trasmissione sempre meno diretta, è esemplare e coinvolge documenti architettonici tra i più vari, dall'edilizia religiosa, a quella militare e civile».

¹³ Vengono però in mente anche altri possibili referenti. Per esempio, quelli tardo cluniacensi (Cluny III), a loro volta collegati con sequenze di origine vitruviana. A Cluny, infatti, esisteva almeno un esemplare del testo vitruviano; ed in esso i principi di relazione armonica tra numeri non sono molto differenti da quelli di matrice agostiniana.

¹⁴ Per esempio, a Pontigny, e nella sua filiazione laziale di S. Martino al Cimino, il chiostro, e tutti gli ambienti che vi si connettono, sono situati sul lato nord della chiesa; anziché, come di solito, in quello sud.

¹⁵ W. BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ Vale la pena riportare un icastico giudizio di Marvin Tachtenberg: «Italy was never a colony of a Parisian architectural empire, but an independent culture with an individual architecture that used Gothic for its own purposes» (*Gothic/Italian Gothic: toward a Redefinition*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. L, 1991, pp. 22-37). Si vedano, anche in proposito, le osservazioni di Valentino Pace che, pur in parte attenuando il giudizio precedente, scrive: «Durante il Duecento ed il Trecento l'architettura italiana dimostra meno l'effetto delle presenze del Gotico europeo in Italia che una stupefacente "italianizzazione" delle forme delle strutture gotiche» (in *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli 1994, p. 9).

¹⁷ Vi è qualche somiglianza con gli statuti certosini. Negli *Annales ordinis Cartusienis* il Cap. X recita: «In chorum nostrum hospites tantum religiosos introducimus [...]».

¹⁸ Così impostato, il tema delle cappelle richiama anche antiche suggestioni di antichi complessi benedettini: in particolare lo schema di pianta della chiesa che figura nel celeberrimo disegno teorico dell'abbazia di San Gallo. Lo spazio interno della chiesa è infatti articolato in più "cellule" distinte e separate tra loro.

¹⁹ Si dovrebbero citare anche l'abbazia di Fontenay, quella di Fountains; oltreché, per restare in Italia, quella di S. Galgano e, malgrado i loro massicci pilastri cilindrici, perfino quelle di Chiaravalle milanese, di Morimondo ed altre. Anche se alcuni autori (e tra questi Corrado Bozzoni, che è con me e con Renato Bonelli, coautore di *Storia dell'architettura medievale. L'Occidente europeo*, Roma-Bari 1997) tendono a collocare le ultime due nell'ambito "románico".

²⁰ A. M. ROMANINI, *L'architettura degli Ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, in "Storia della città", n. 9, 1978. Il saggio è uno dei contributi alla Tavola rotonda dal titolo *Les Ordres Mendicants et la ville en Italie Centrale*, tenutasi presso l'École Française de Rome nell'aprile del 1977.

²¹ R. BONELLI, *Una definizione per 'l'architettura mendicante'*; in *Lo spazio dell'Umiltà*, Atti del Convegno di studi sull'edilizia dell'Ordine dei Minori, Roma 1984, p. 345.

²² In proposito, Bonelli ha sostenuto in più occasioni che dopo una fase iniziale, è invece solo dall'epoca del generalato di Aimone di Faversham che il complesso assiate, comunque diverso per finalità da ogni altro edificio chiesastico francescano, ha assunto la sua specifica caratterizzazione. Si veda comunque quanto, in proposito, discute Bozzoni in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale...*, cit., pp. 296-297.

²³ Vedi, in proposito, di L. PELLEGRINI, *La prima fraternità minoritica ed i problemi dell'insediamento*, e di M. SALVATORI, *Le prime sedi francescane*, entrambi in *Lo spazio dell'Umiltà...*, cit., rispettivamente pp. 17-59 e 77-106. Inoltre, per quanto attiene alla prima azione di S. Francesco, si veda anche M. B. MISTRETTA, *Francesco architetto di Dio*, Roma 1983, al capitolo VII paragr. I ove sono anche riportati brani di Tommaso da Celano.

²⁴ A. M. ROMANINI, *op. cit.*, p. 5.

²⁵ E. MEERSSEMAN, *L'architecture Dominicaine au XIII^e siècle. Legislation et pratique*, in *Archivium Fratrum Predicatorum*, Roma 1931.

²⁶ Il quadro dell'Italia meridionale si complica per l'apporto di committenze, come quella angioina, che in parte si sovrappo-

gono alle scelte degli Ordini introducendo soluzioni di diversa intenzione e provenienza culturale.

²⁷ La Raspi Serra (*Le grandi chiese mendicanti*, in *Lo spazio dell'Umiltà...*, cit. p. 107) non ha dubbi: «Palese il rifarsi degli Ordini mendicanti all'edilizia cistercense per diffondere, a livello di masse, una formula che per la continuità dei caratteri romanici e per la razionalità delle scelte era pienamente accettata dal nuovo ceto borghese, definendosi perciò come valido elemento di penetrazione».

²⁸ R. BONELLI, *Introduzione*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, Perugia 1982, p. 10.

²⁹ Salvo il caso del S. Fortunato a Todi il quadro dell'edilizia mendicante umbra fa in genere eccezione. In proposito rinvio a C. BOZZONI, *Verso il tardogotico: 1275-1300*, in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale...*, cit., pp. 322-323.

³⁰ Vedi anche quanto da me sostenuto in altra occasione (*Opere di matrice gotica "internazionale"*) in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale...*, cit., pp. 430-431) anche se con riferimento alla cattedrale fiorentina; che però, nel corpo longitudinale, accoglie principi architettonici dell'edilizia mendicante.

³¹ Sono pochissime le eccezioni a questo schema. La più celebre è la fiorentina chiesa di Santa Croce (che la tradizione vasariana, e quanti vi si accodano, attribuisce ad Arnolfo di Cambio; in carenza di una accertata documentazione, tale attribuzione resta però controversa) ma ad essa si affiancano anche il S. Francesco di Siena e qualche altro esempio.

³² Nel caso del San Francesco di Bologna la terminazione è addirittura del tipo a cappelle radiali con archi rampanti esterni. Altri tipi di soluzioni complesse, del tutto particolari, si hanno comunque in molte altre regioni dell'Italia centrale e meridionale.

³³ Nelle costituzioni dei frati Predicatori, redatte nel Capitolo generale del 1228, si trovano già formulate delle precise restrizioni riguardanti l'aspetto ed il dimensionamento degli edifici conventuali: «*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri ita quod murus domorum sine solarium non excedat in altitudine mensuram XII pedum, et cum solarium XX, ecclesia XXX, et non fiat lapidibus testudinata nisi forte super chorum et sacristiam*». Inoltre, per quanto concerne i Francescani nella grande opera degli *Statuta Generalia*, adottati nel capitolo ge-

nerale celebrato a Narbona nel 1260, compilata per opera di Bonaventura da Bagnoregio, fu introdotto un complesso di norme secondo le quali si dovevano condurre le costruzioni degli edifici «[...] *ordinamus quod aedificiorum curiositas in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine, secundum loci conditionem arctius evitetur [...] Ecclesiae autem nullo modo fiant testudinatae excepta maiore capella...*». Per entrambe le citazioni vedi G. VILLETTI, *Legislazione e prassi edilizia degli Ordini Mendicanti nei secoli XIII e XIV*, in R. BONELLI, (a cura di), *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, Milano 1982, p. 23.

³⁴ Bonelli (*Francesco d'Assisi...*, cit. pp. 10-11) fornisce un elenco di chiese mendicanti delle città di Bologna, di Pisa, di Perugia, di Gubbio, di Ascoli Piceno, di Orvieto e di Viterbo, le cui dimensioni in lunghezza superano quelle delle cattedrali di Modena, Parma, Siena (nella sua primitiva edizione), Firenze (Santa Reparata) ed anche quelle delle chiese di Montecassino e di Bari.

³⁵ Per i Francescani, dopo lungo contendere, la soluzione venne dapprima trovata con una bolla pontificia del 1279 per la quale la proprietà dei immobili era della Chiesa che ne concedeva l'uso ai Frati Minori, e definitivamente con altra bolla pontificia del 1323 che autorizzava i frati a divenire direttamente proprietari dei loro immobili. Vedi, in proposito, A. VAUCHEZ, *op. cit.*, pp. 248-249.

³⁶ Per altri, invece, tale "riduzione" testimonierebbe il perdurare dello spirito romanico. Per esempio, con ciò allineandosi alle posizioni del Braunfels, da me non condivise, la Raspi Serra, (*Lo spazio dell'umiltà...*, cit. p. 107) afferma: «Palese è il rifarsi degli Ordini mendicanti all'edilizia cistercense, come altrove abbiamo indicato, per diffondere, a livello di masse, una formula che per la continuità dei caratteri romanici e per la razionalità delle scelte era pienamente accettata dal nuovo ceto borghese [...]». In altra occasione (vedi il capitolo *Opere di matrice gotica "internazionale"*, in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale...*, cit., pp. 426-427) ho sostenuto invece che tale "riduzione" (in ordine ai sistemi costruttivi e ai dimensionamenti) dipendesse dalla particolare cultura urbana e dal senso dei valori civici propri dei ceti dirigenti cittadini: che, si consideri, erano in stretti rapporti con i ceti dirigenti internazionali e con la cultura "gotica" europea di cui essi si nutrivano.

³⁷ In proposito si veda L. PELLEGRINI, *L'Ordine francescano e la società cittadina in epoca bonaventuriana*, in "Laurentianum", a. 15, nn. 1-2, 1974.

³⁸ È noto che già all'epoca di San Bonaventura anche i Francescani erano ormai entrati nell'orbita della elaborazione teologica e che, pertanto, anche essi svolgevano, come i Domenicani (anzi spesso in opposizione dialettica con loro) ruoli di predicazione ed anche di elaborazioni teoriche di livello universitario. È infatti lo stesso S. Bonaventura a sottolineare che era necessario «*ecclesiam edificare ad divina celebranda* [tale chiesa doveva essere adatta anche] *ad ca-*

piendos homines in predicationibus (vedi E. MEERSSEMAN, *op. cit.*, p. 159).

³⁹ Secondo Bonelli (*Francesco d'Assisi, Chiese e conventi...*, cit., p. 11) vanno accolte con accento critico le notizie riguardanti la costruzione di grandi chiese addirittura sino al sesto decennio del Duecento: «Con ogni probabilità, invece, tali notizie riguardano le prime chiese, erette in modeste dimensioni fra il 1230 ed il 1250-60, poi distrutte dopo il 1280 per essere sostituite dalle grandi chiese attuali, le quali ne hanno occupato l'area ed a volte utilizzato alcune strutture, innestandole nel nuovo edificio».

Brevi considerazioni sull'edilizia dell'Ordine dei Templari sino al XIV secolo

Anni addietro due illustrissimi studiosi di storia dell'architettura medievale, Angiola Maria Romanini e Renato Bonelli, si sono posti la domanda se, e come, fosse possibile definire la categoria *critica* "architettura mendicante" distinguendone le specificità rispetto ad altre forme ed espressioni architettoniche. Mentre molto più facile sembrava loro far ricorso alla categoria *storiografica* "architettura mendicante"¹. Non era, questa, soltanto una sottile e bizantinistica questione terminologica da addetti ai lavori, cioè una delle tante erudite (qualche volta inutili) diatribe che deliziano (si fa per dire) o dilaniano (si fa per avere: prestigio, potere, allievi, ecc.), il mondo accademico. Perché, invece, la domanda sottendeva non secondari problemi di ordine metodologico; cui i due illustri storici, proprio perché illustri, non potevano non cercare di dare una risposta. Se infatti è vero che gli "Ordini mendicanti" sono una realtà storicamente riconoscibile (però plurali-

sticamente articolata sul piano sincronico non meno che su quello diacronico), molto meno riconoscibili sono le specifiche, e soprattutto peculiari, modalità ed intenzionalità architettoniche (formali, linguistiche, simboliche: cioè comunicative o, con termini attuali, "mediatiche") che, volta a volta, sono state alla base delle loro molteplici e multiformi scelte e realizzazioni edilizie (chiesastiche, conventuali, ospedaliere, universitarie, ecc.) nei confronti dei diversi contesti ambientali (urbani e no) nei quali ciascuno di quegli Ordini ha svolto la propria funzione (spirituale, sociale, economica, fondiaria) ed ha imposto la sua specifica presenza.

Riassumo "imbreviando". È problematico, se non per via di un procedimento di forte astrazione, tale che il concetto risulti comprensibile quando adottato convenzionalmente dagli addetti ai lavori ma di per sé ambiguo ed impreciso, poter parlare di "architettura mendicante". È più logico, ed al riparo da ogni possibile ambiguità concettuale, indagare invece sulle

“architetture degli Ordini mendicanti”. La forma plurale chiarisce infatti che ci si occupa di “fabbriche” (realizzate o anche solo progettate): non di una “categoria” univocamente definita, ma di una “classe” di oggetti edilizi; eventualmente tra loro ulteriormente distinguibili in sottoclassi.

Riflessioni metodologiche simmetriche mi si sono andate proponendo alla mente quando, sotto l’impulso fornitomi dal cortese invito rivoltomi dal Rotary di Vasto, sono andato riesaminando quanto, in tema di architettura dell’Ordine dei Templari, sia in tempi meno vicini, sia, soprattutto negli ultimi decenni, è stato scritto già da noti studiosi italiani e stranieri; ed anche, lo dico con soddisfazione, da molti esponenti delle nuove e nuovissime leve scientifiche.

In particolare, mi sono apparsi particolarmente sollecitanti i corposi e spesso innovativi studi che figurano negli atti dei vari congressi dedicati al tema dei Templari che si sono tenuti in questi ultimi anni in varie sedi italiane. Riflessioni simmetriche, dicevo, le mie, relativamente al tema storiografico Ordine dei Templari; però non propriamente analoghe a quelle a suo tempo proposte dalla Romanini e da Monelli sugli Ordini mendicanti. Principale differenza è il fatto che il soggetto storiografico “Ordini mendicanti”, pur costituendo un campo di indagine unitario, sottende invece una realtà pluralistica: vi sono infatti più e differenti Ordini mendicanti. Invece al soggetto storiografico “Ordine dei Templari” è sottesa una realtà unitariamente definita. Dell’Ordine è conosciuto il momento ufficiale di fondazione (un po’ meno accertato il suo originario fiorire); ne sono ben note le battaglie vinte e perdute; altrettanto ben note e documentate sono le vicende relative ai mol-

teplici rami dei differenti processi aperti in varie nazioni europee e le corrispettive diversificate risoluzioni; ancor più noti e conosciuti sono gli esiti del processo principale tragicamente conclusosi con il rogo. È, infine, del tutto precisa la data della soppressione ufficiale dell’Ordine; anche se, poi, esso in alcune zone europee ha avuto sviluppi con altre denominazioni o filiazioni più o meno vere o presunte, ed anche se, inoltre, se ne è voluta prospettare la vita e la sopravvivenza sotto forma di sette segrete poi confluite nelle componenti massoniche: mito ed argomento, quest’ultimo, analizzato da Partner in un libro del 1982.

Dell’Ordine sono infine ben noti anche sia i molteplici aspetti della cultura religiosa, sia quelli dell’organizzazione statutaria e dell’attività militare.

Mentre, al di là delle linee principali, ne dovranno e potranno essere meglio indagati molti aspetti dell’agire economico-finanziario e patrimoniale. Ma se questi sono gli elementi che definiscono in modo unitario il campo di conoscenze e di ricerche relative alla Milizia del Tempio, d’altra parte l’Ordine, a sua volta, in quanto contemporaneamente “*militia*” e struttura monastica, è partecipe della multipla realtà costituita dall’insieme degli altri Ordini monastico-militari sorti o parallelamente o con breve scarto cronologico: dagli Ospitalieri, anche con le successive forme e denominazioni, ai Teutonici ecc. Si tratta di una compartecipazione spesso di natura anche aspramente conflittuale: ci si combatte proprio perché, e quando, si agisce nel medesimo contesto. Quando la “torta”, cioè il potere politico, territoriale, economico, di cui ci si intende gloriare ed appropriare è sostanzialmente la stessa (ne conseguiranno però, anche scelte geo-strategiche e

“missionarie” differenti). Né si può non tener conto di una certa contiguità, o di una vera e propria affinità di azione, tra l'Ordine dei Templari ed alcuni altri Ordini monastici. In special modo, ovviamente, quello cistercense; i cui componenti, considerato che almeno nei primi due secoli di riferimento essi provenivano in genere dalla classe dei cavalieri, condividevano con i Templari non pochi elementi del sentire religioso (lo dimostra lo stesso Bernardo di Chiaravalle) e soprattutto del pensiero culturale, tecnico, economico.

Ne è un esempio emblematico quanto scrive Goffredo di Auxerre a proposito della tonaca di San Bernardo conservata, quasi come reliquia miracolosa, dai «*Fratres [...] Gerosolimitani Templi*»² nella loro nuova sede romana. Ma il quadro delle affinità tra realtà pur tra loro diverse si estende ulteriormente. L'Ordine dei Templari condivide infatti con altri Ordini (militari e non, ed a partire dal XIII secolo anche con gli Ordini mendicanti) l'atteggiamento di diffidente rivalità che, per motivi giurisdizionali (ma non solo), a tali Ordini riservava qualche frangia del clero secolare periferico.

Infatti, seppure nei primi tempi segmenti di tali frange avevano bene accolto la *Militia Templi*, tuttavia in seguito la situazione cambia e si diffondono atteggiamenti di ostilità.

Cito in proposito due esempi nei quali appare evidente la sovrapposizione o sostituzione giurisdizionale dell'Ordine rispetto ad altre componenti del sistema religioso locale. Il primo è quello cui fa cenno la tesi di Coletta (che ringrazio) che cioè, in base alla *Bolla* del 1145, veniva consentito ai Templari, in aree o momenti speciali, di svolgere funzioni di *cura animarum* ed anche attività cimiteriali. Entrambe

prerogative non soltanto di carattere strettamente religioso, ma anche di ritorno economico. Il secondo è quello, studiato da Romalli, di Santa Maria *in Capita* in prossimità di Bagnoregio: una proprietà “scelleratamente” ceduta ai Templari (tra XII e XIII secolo) da un certo vescovo Rustico; proprietà fondiaria la quale, nel 1321, dopo la soppressione dell'Ordine, viene poi vibratamente reclamata (per la verità senza successo) alla mensa vescovile dal vescovo Simone di Bagnoregio.

È un episodio, questo, che a me sembra emblematico. Se, come voleva Dupré-Thésider, specialmente in Italia, la “territorialità” era alla base del sistema di potere vescovile, i privilegi e le esenzioni di cui godevano i Templari, in virtù della *Bolla* di Innocenzo II, li sottraevano invece a tale principio.

Erano cioè aperti ai Templari, che potevano avvalersi di una condizione che definirei di “extraterritorialità” rispetto ai sistemi diocesani od anche di altra natura, gli strumenti e le occasioni per rendere operative le proprie opzioni, insediative, produttive, economiche: intese, queste, anche nel senso di accumulazione di beni e di attività e procedure di scambi finanziari tra Terrasanta ed Europa (fino alla caduta dei regni Latini) e comunque tra varie aree europee.

Con esiti che in Europa si andavano appunto a sovrapporre alle preesistenti e consolidate logiche locali perché mirati a porsi in rapporto ad interessi dei grandi giochi di potere di più vasta scala. Partecipando cioè attivamente sia alle grandi lotte istituzionali tra papato e corona, e, in questo ambito anche alle lotte scismatiche nel seno stesso del soglio pontificio, sia ad interventi di ordine politico-militare. Come nel quadro della *Reconquista* cristiana

della Penisola iberica, o come, in area francese, in rapporto alle lotte contro centri “eretici”.

Il tutto utilizzando accortamente e con lungimiranza, volta per volta e luogo per luogo, le circostanze favorevoli e significanti e, non meno accortamente, le peculiari condizioni (geo-topografiche, politiche, sociali, religiose) delle singole aree. Nell’intento, quasi sempre raggiunto in tutte le prime fasi di vita dell’Ordine, di ottenere sostegno, consenso e fiducia di numerosi centri o figure di potere; e di poter così profittare di ogni possibile occasione per l’ottenimento dei propri fini e vocazionalità di varia natura. Che è però il comportamento che in seguito produrrà la rivolta contro l’Ordine da chi ne paventava l’eccessivo e progressivo accrescersi del potere.

Conviene, a questo punto, avanzare l’osservazione di carattere generale, ovviamente presente negli scritti e nel pensiero di molti specialisti dell’argomento, che Dumerger riesce a formulare con speciale efficacia ed icasticità: *«Le Temple, comme les ordres militaires ultérieurs, unit l’idéale du moine à celui du chevalier. Ce n’est pas loin d’être un scandale, au moment où le schéma trifonctionnel des trois ordres – ceux qui prient, ceux qui combattent, ceux qui travaillent – s’impose à la société chrétienne»*.

Agli inizi del XII secolo l’impostazione concettuale del nuovo Ordine era effettivamente, “quasi uno scandalo”: perché, con la fusione dei due livelli gerarchici superiori, veniva posta in crisi la ideologica struttura piramidale della società occidentale cristiana che si riassumeva appunto in quei tre Ordini (oggi forse diremmo classi sociali). Ma le nuove correnti spirituali (principale quella cluniacense ma ve ne erano anche altre), che nel mondo cristiano occidentale ed orientale da tempo si diffondevano un

po’ dovunque, e la riforma gregoriana, che si innestava sulle nuove realtà del pensiero religioso e politico, avevano cambiato gli assetti e le regole dando luogo alla lunga e centrale vicenda delle lotte per le investiture. Mentre, anche sotto altri profili, ed in specie quelli delle strutture, produttive, insediative, istituzionali e politiche, così come per quanto attiene al rivivacizzarsi dei traffici e degli scambi commerciali ed economici lungo itinerari anche di ampio raggio, nell’Europa continentale e nell’intero bacino del Mediterraneo si andavano sempre più acceleratamente configurando nuove realtà (nuovi e più antichi centri urbani di terra e portuali in via di approdo a futuri sistemi comunali e a nuovi centri monarchici) e nuovi scenari ed orizzonti.

Non sarà inutile sottolineare che da molti medievisti il secolo XII viene considerato infatti uno dei tanti momenti di “rinascita” (culturale, artistica, oltretutto politica, giuridica, economico-sociale). Tra l’altro, quello è anche il secolo nel quale prende a svilupparsi il sistema degli “*Studia generalia*” cioè delle grandi università.

L’autorevolezza ed anche la relativa autonomia delle quali sarà infatti sancita da Federico Barbarossa (con la promulgazione della *Habita*) nella seconda metà del secolo. Né sarà inutile sottolineare che certe confusioni tra Ordine dei Templari e Tempio di Salomone (ivi compresi i supposti segreti di varia misterica e simbolica aggettivazione) talvolta traslatamente inteso come entità simbolica di riferimento e non come fisico sottostrato del primo nucleo insediativo del nuovo Ordine, hanno a lungo pesato non solo sulle molte leggende e sulla iniziatività misterica (presentata, ed addirittura talvolta pensata, come blasfema od immorale) delle ritualità

di quei monaci-guerrieri, ma anche, talvolta, sui percorsi di analisi delle loro realizzazioni architettoniche. Fortunatamente, soprattutto a partire dagli ultimi decenni del secolo appena trascorso (ma ve ne erano state importanti avvisaglie anche prima), tale errore metodologico è stato definitivamente corretto da una autorevole, vivace, nutrita schiera di studiosi di varia formazione, di varia provenienza, e di varia specializzazione anche appartenenti a generazioni diverse. I quali hanno spazzato via ogni fumosità, dimostrando che è possibile pervenire a risultati e formulazioni storiograficamente e criticamente accertate quindi sostenibili: tali, cioè, da costituire a loro volta i punti fermi e le tracce-guida per ulteriori studi ed approfondimenti. E, se del caso, per arricchirne od eventualmente modificarne spunti e suggerimenti.

Un primo auspicio che mi sento di poter formulare è che quanto sta già accadendo in questi ultimi tempi, cioè l'analisi a tappeto di singole aree regionali di studio (e questa stessa occasione ne è testimonianza), si trasformi in un progetto sistematico che possa produrre una mappatura storiografica il più completa ed estesa possibile. Anche riprendendo ed ampliando, sotto altra luce e, all'occorrenza, con nuovi mezzi di indagine (mi riferisco sia alle varie forme di rilevazione superficiale e profonda oggi possibili, sia ai metodi informatici e ad altre forme di conoscenza e di incrocio delle risultanze), l'importante ed ancora utile lavoro che proprio in questo senso (ma con i più limitati mezzi e strumenti allora disponibili) aveva iniziato Silvestrelli nel secondo decennio del secolo appena trascorso.

Analisi da condursi anche osservando le caratteristiche e le sequenzialità cronologiche dei vari inse-

diamenti e prodotti dell'attività dei Templari guardata a tutto campo: militare, religiosa, assistenziale, produttiva, tecnica, artistica, artigianale. Non molto studiate, ad esempio, se non per quanto documentato da Houben, sono le attività e la presenza dei Templari in Puglia ed in Sicilia. E, sempre a questo proposito, cito anche quanto Romalli comunica in tema di ricerche sugli insediamenti rurali fortificati in Italia centrale coordinate in un dottorato di ricerca in Storia dell'Arte dell'Università "La Sapienza". Perché, dunque, non pensare ad un più ampio coordinamento di tali ricerche sistematiche dando corpo ad appositi e finalizzati "centri di eccellenza" in essenziale ed ovvio rapporto con le istituzioni regionali e locali e con le istituzioni pubbliche e private di tutela? Ne conseguirebbero risultati di rilevanza nazionale (con articolazione regionale e subregionale) che potrebbero essere poi proiettati alla dimensione europea e mediterranea per utili confronti ed integrazioni.

Ma passo ora ad altro genere di valutazioni. La prima, del tutto ovvia, è che sotto il profilo delle componenti formali e simboliche, o, più in generale "comunicative", i vari campi di indagine presentano loro specificità e peculiarità; le quali, in parte, ne possono differenziare gli strumenti di ricerca, e, forse, i risultati ed i conseguenti giudizi di valore: per lo meno sotto il profilo dei nuovi ambiti contestuali entro i quali collocare, e giudicare, i risultati ottenuti.

Così non solo è importante, ma anche giusto, leggere ed interpretare tutti i fattori di continuità, di innovazione, di peculiarità, in tema di decorazione (più frequente quella grafica o pittorica ma anche quella scultorea, araldica, simbolica; quest'ultima sia criptica che no: labirinti, quadrati magici, figurazioni

grafiche forse metrico-proporzionali, la rosa e la croce dell'Ordine, la presenza del nodo di Salomone in taluni intrecci decorativi, ecc.) che compaiono in più luoghi di speciali ed importanti edifici chiesastici (oltreché nei noti esempi di ambito cistercense italiano, anche in alcune cattedrali francesi alla cui edificazione non sarebbe estranea la componente finanziaria dell'Ordine), così come in edifici di diversa natura funzionale, dei quali è documentata la presenza, l'appartenenza, o addirittura l'origine, templare (e sono importanti, in tal senso, i saggi pubblicati da Curzi in più occasioni).

Meno semplice mi appare invece applicare, senza opportuni correttivi e prudenze, questi medesimi principi all'analisi dei manufatti architettonici intesi nel loro aspetto di "fabbriche". E non solo perché, come hanno documentato ed autorevolmente affermato Cadei, Dumerger ed altri prima e dopo di loro, molte delle componenti morfologiche che nel passato venivano considerate specificamente templari sono invece riscontrabili in opere architettoniche di varia origine, epoca e committenza; ma anche perché risulta ormai evidente che i Templari, nella loro attività edilizia, hanno adottato più, e non una o due soltanto, configurazioni morfologiche (uso questo termine perché non mi piace parlare di "tipologie": un concetto che a me sembra in parte suscettibile di ambiguità). E ciò tanto per quanto attiene agli schemi delle piante, quanto, anche, per quanto concerne le concezioni strutturali e funzionali d'insieme. Appare anzi sempre più chiaro che la configurazione più frequentemente adottata dai Templari nella loro edilizia chiesastica sia quella della aula unica coperta con tetto a spioventi: la soluzione più semplice, ovvia, e diffusa che sia dato conoscere ed applicare.

Dunque, è certamente utile studiare, in riferimento ai singoli edifici e complessi edilizi, i possibili metodi di tracciamento geometrico e proporzionale che ne relazionano le parti e l'insieme. Ciò, infatti getta ulteriore luce sulle conoscenze e sui saperi più o meno "segreti" sui quali si fondava la cultura tecnica (teorica e materiale) degli architetti e capimastri dell'epoca. Però, almeno a mio parere, va molto diminuito il valore, talvolta considerato essenzialmente "templare", di alcuni aspetti e formulazioni geometriche e metrologiche delle opere edilizie realizzate dall'Ordine.

Proprio perché da un lato quegli aspetti e quelle caratteristiche sono largamente riscontrabili, come detto, nella cultura di mestiere del tempo; e perché, dall'altro essi sono presenti in opere anche di differente committenza ed intenzionalità anche simbolica. Mi riferisco in primo luogo alle caratteristiche di ordine numerologico. Fatto salvo, forse, l'uso di sei colonne a sostegno della parte centrale dell'edificio, qui mi riferisco a numeri di preteso valore simbolico "assoluto", o allusivi a speciali riferimenti alla storia ed all'architettura della prima Età cristiana. Quali il numero di colonne o dei pilastri – 4, 8 o 12 – a sostegno della copertura cupolata; o, tenuto conto dell'unità di misura localmente in uso, riferiti all'adozione di speciali lunghezze ed altezze od altro. Ed in secondo luogo alludo alle caratteristiche di ordine geometrico-proporzionale (rapporti "musicali" tra l'insieme e le sue parti, la pianta ottagonale o circolare – figure in parte considerate equivalenti – od altro) riscontrabili in alcune loro emblematiche architetture chiesastico-religiose.

E, in questo senso, è possibile che, come hanno rilevato molti studiosi, il tema della cappella-torre abbia

contenuti identitariamente peculiari dell'Ordine: ma ne va comunque interpretato il senso e la motivazione. Anche perché situazioni analoghe potrebbero essere individuate in altre situazioni e committenze. Mi riferisco all'interpretazione funzionale a cappella (per esempio ad Orvieto) di parti a torre dei palazzi papali medievali. Ma considerazioni analoghe potrebbero essere proposte anche per l'adozione, nell'edilizia dei Templari, di aule a due navate. Soluzione, questa, di cui si hanno esempi tanto nell'edilizia ospedaliera in generale, quanto in taluni edifici chiesastici germanici. Ma, per tornare al tema, è noto a tutti gli storici dell'architettura che già Krautheimer aveva sottolineato come tutta la concezione architettonica medievale fosse fortemente proiettata a proporre concetti di "similitudine" di ordine mentale ed intellettuale (dunque percepibile a livello colto) mentre appaia invece molto meno interessata a proporre somiglianze figurali dirette: come invece oggi ci sembra logico secondo il nostro moderno pensiero occidentale.

Ed è altrettanto noto che egli aveva anche già dimostrato come esistesse un vivace gioco di sponda che collegava tra loro più esperienze formali e spaziali anche connesse a matrici culturali e simboliche tra loro assai differenti. Come, nei casi che qui interessano ed ai quali accennano tutti gli studiosi del tema, le assonanze formali con edifici cristiani di Terrasanta – la chiesa della Natività a Betlemme, o, in ambito gerosolimitano, la chiesa del Santo Sepolcro, l'Anastasi, la Cupola della Rocca, od altro – i cui "modelli" non solo sono stati prescelti da molte altre categorie e tipi di "committenza laica" e "committenza religiosa" (però va detto che questa distinzione, se intesa nel senso odierno, non può sempre essere

applicata al Medio Evo), ma anche adottati in opere architettoniche di diversificata intenzione e destinazione funzionale: per fare un solo esempio l'ottagono cupolato (con differenziate risoluzioni tecniche) oltretutto riferito alla chiesa della Natività, è stato adottato nelle cappelle palatine (per esempio ad Aquisgrana), nei battisteri (dall'Età costantiniana in poi), nei mausolei.

Ma non si deve poi nemmeno sottacere che anche questi speciali modelli figurali, tra i quali appunto quelli che si richiamano alle tappe simboliche dell'architettura paleocristiana, erano a loro volta già stati adottati non solo in episodi architettonici che in Terrasanta ed in Europa precedono l'Età paleocristiana; ma, sia prima che dopo, anche in ambiti geoculturali diversi da quelli sui quali si è innestata appunto tale tradizione. E qui si porrebbe il problema dei rapporti con architetture di matrice arabo-islamica, per esempio, guardando a speciali configurazioni di coperture voltate.

Voglio dire, e lo ripeto da più anni, che le somiglianze figurali, e persino tecniche, tra due opere architettoniche (ma ciò vale in generale: anche per i tessuti urbani), se intese di per sé stesse, sono elementi di giudizio ovviamente utili e necessari, però, a meno di eccessive ed astratte categorizzazioni, fattori certamente non sufficienti per definirne anche le affinità concettuali, né, tanto meno, l'eventuale, presunto, significato di effettiva appartenenza di ciascuna di tali opere ad una od altra categoria di riferimento.

Cosicché, secondo il mio punto di vista, mi appaiono più interessanti i percorsi di ricerca intrapresi nei più recenti congressi, tra i quali si iscrive autorevolmente anche questo, intesi a definire le caratteristiche delle iniziative edilizie intraprese dai

Templari in determinati ambiti territoriali italiani. Con particolare attenzione al senso ed alla sequenza cronologica delle scelte di localizzazione dei loro impianti. E non solo pensando al rapporto con le direttrici (viarie, fluviali, ecc.) di pellegrinaggio e traffico commerciale, ed alle strutture di varia destinazione funzionale e religiosa che vi si riferiscono, ma anche tenuto conto del grado di ruralità, o, se in aree cittadine, della preferenza per le parti meno abitate e periferiche, entro cui si andavano ad inserire quegli impianti.

Come nel caso dell'insediamento romano sull'Aventino e del suo privato porticciolo fluviale lungo il Tevere (a valle del centro più densamente abitato), o nel caso del borgo fortificato della Magione di Bagno Regio; di cui danno rispettivamente notizie sia Pistorino e Cristino, sia Romali.

In parte diverso, ma sostanzialmente analogo, è il ragionamento che hanno svolto, assai meglio di me e di questi miei frettolosi appunti, molti studiosi di storia dell'architettura militare medievale. Che, cioè, le configurazioni e concezioni delle strutture fortificatorie (ed il loro progressivo evolversi alla luce delle esperienze maturate nei diversi conflitti) che sino al XIII ed anche XIV secolo presidiavano vari luoghi di aree europee e non europee, cristiane e no, hanno tra loro molti punti in comune.

Sembra anzi esservi stato (e ciò mi sembra del tutto ovvio) un gioco di sponda (alludo, per esempio, all'impianto quadrangolare con torri – che però potrebbe addirittura rifarsi a precedenti tardo o post ellenistici – oppure alla sostitutiva introduzione del mastio) tra le varie origini e committenze; un gioco nel quale molto contava la specifica condizione (strategica, tecnica, topografica) dei luoghi ove eri-

gere queste strutture e dei materiali ivi più facilmente ed utilmente impiegabili. Rimandando la funzione della comunicazione simbolica, cioè la dichiarazione della propria "appartenenza" a questo od a quell'altro campo, ad ulteriori aspetti, certamente significanti, ma di secondo livello. Quali, ad esempio, taluni dettagli od elementi architettonici e "decorativi", o talune figurazioni scultoree ed araldiche, od anche, sotto altro profilo, il ricorso a speciali "apparecchi murari" ecc.

Era cioè diffuso e condiviso (in una "guerra" di conoscenze: oggi diremmo in una guerra di "know-how"), il livello evolutivo delle conoscenze tecniche specialistiche, salvo aggettivarne, se del caso, la "faccies". Per concludere passo quindi ad alcune brevi considerazioni: che tradurrò anche in interrogativi e ed anche nel suggerimento di ulteriori possibili piste di ricerca.

Un tema su cui molto si è insistito è quello del cosiddetto arco-diaframma. Indicandone l'eventuale rapporto con alcuni aspetti dell'edilizia cistercense e con i suoi ulteriori presunti sviluppi in alcune realizzazioni di edilizia mendicante (in altra occasione ho però dato una diversa interpretazione; sottolineando piuttosto, un po' in controcorrente rispetto alle convenzioni, le differenze tra architettura cistercense e mendicante). È stato anche proposto di individuarne i lontani precedenti in alcuni esempi dell'edilizia tardoantica occidentale ed orientale, oppure, limitatamente all'età medievale, ad opere architettoniche italiane del secolo XI circa.

Di massima leggendo comunque tali dati in una larga chiave "tipologico-formale", nella quale confluirebbero realtà architettoniche che a me sembrano tra loro differenti; oppure interpretando la

sequenza di archi-diaframma come scelta di cadenzamento ritmico dello spazio interno. Mi pare che il problema possa essere posto in modo diverso. Mi preme cioè sottolineare che l'arco-diaframma non è tanto una cifra "stilistica", quanto, invece, una soluzione primariamente tecnica: la risposta alla duplice esigenza di realizzare da un lato una facile ed economica (tenendo in conto molti risvolti del parametro economicità) struttura a tetto ligneo a due falde; e, dall'altro lato, e ciò in riferimento ai casi di vani di una certa lunghezza, assicurare la stabilità (come nelle "costruzioni" con le carte da gioco!) di sistema dell'insieme edilizio: che è antichissima sapienza di mestiere.

Così l'arco-diaframma è stato impiegato ogni qual volta è sembrato parametro prioritario la maggiore semplicità ed economicità costruttiva, e la facilità di sostituzione (per sostituzione di parti ammalorate, per crolli conseguenti ad incendi, od altro) della struttura del tetto. E ciò indipendentemente sia dalla funzione cui il vano debba esser destinato (aule di varia funzionalità: chiesastica, assembleare, conviviale, ospedaliera, produttiva, di magazzinaggio ed anche, in età moderna e contemporanea, di carattere industriale, ecc.).

Sono peraltro ben conscio che in architettura ogni soluzione viene adottata cogliendone anche le molte ulteriori opportunità; vale a dire sfruttando sapientemente la capacità, insita in quella soluzione, di dare risposte a più di un ordine di problemi. Così è certamente vero che la sequenza degli archi-diaframma costituisce anche una cadenza ritmica dello spazio architettonico: per lo meno, a livello generale, delle sue zone alte. Anche se, almeno nel già citato esempio di Santa Maria *in Capita* gli archi diaframma si ap-

poggiano a sostegni laterali che giungono sino a terra (è forse, come anche in casi stranieri, una semplificata applicazione alla copertura lignea del sistema a volta cerchiata?).

Comunque, è piuttosto nel sottile gioco strutturale-decorativo delle componenti fisiche dell'arco-diaframma (profilature dell'arco, forma di appoggio – mensole od altro – alla muratura, ecc.) presente in un determinato edificio, dunque non nell'arco-diaframma in sé e per sé, che è possibile coglierne le valenze stilistiche; e, conseguentemente, il gioco delle assonanze e dei rimandi stilistici e cronologici. Di qui una riflessione ed un interrogativo. Tanto l'edilizia templare quanto quella cistercense (ma anche di altra natura e committenza) hanno dato luogo alla realizzazione di aule ed edifici destinati all'accoglienza ed al lavoro (grangie, magazzini agricoli e portuali, ecc.).

Secondo le risultanze (documentario-statistiche) di vari storici dell'architettura medievale³, l'uso dell'arco-diaframma compare in ambito laziale-abruzzese all'incirca alla metà del XIII secolo.

Cosicché, e proprio rifacendosi a questa datazione, Romalli conclude che quella soluzione tecnica deve esser posta in rapporto con il diffondersi dell'attività edilizia degli Ordini mendicanti (da alcuni storici stranieri talvolta definita, ma per me impropriamente, come "gotico ridotto").

Ma proprio tenendo conto di quelle risultanze e dell'interpretazione che, con intelligenza critica e correttezza di metodo, ne dà appunto Romalli, riterrei necessario aprire anche una diversa pista di ricerca; che espongo sotto forma di domanda.

Perché sino a quel momento non si era adottata la soluzione dell'arco-diaframma o delle sue prossime

varianti strutturali? Forse perché solo in quella fase era apparso utile e necessario ampliare la dimensione dei vani da realizzare, aumentandone la lunghezza e dunque rendendo necessario il ricorso a strutture di controventamento interno e di sostegno ritmico della copertura?

E conseguentemente, qualora questa ipotesi fosse confermata, perché ciò è accaduto allora e non prima?

Note

¹ Conferenza tenuta al Rotary Club di Vasto il 20 marzo 2004.

Ritorno o permanenza dell'antico nell'architettura federiciana

Tra i tanti temi di riflessione che suggerisce la complessa figura culturale di Federico II, vi è anche quello di indagare se, ed eventualmente in quale misura, nella produzione architettonica di sua committenza possano essere individuati elementi che abbiano un qualche riferimento al mondo “antico”¹. E se, inoltre, la loro eventuale presenza si ponga come fattore innovativo rispetto alle consuetudini del suo tempo.

Tema di indagine, questo, che in fondo si inquadra, e ne è una parte, nel più vasto e generale problema di stabilire l'esistenza di vere componenti “antiche” (non solo in senso “classicistico”), nella politica culturale promossa dallo svevo: nelle arti figurative, nella letteratura, nelle formule della diplomazia amministrativa e giudiziaria, nelle conoscenze di ordine tecnico e scientifico, e via di seguito.

Ma, riferito all'architettura, il problema assume connotazioni particolari delle quali si deve tener conto non sottovalutandone l'incidenza e l'importanza. In-

fatti la genesi ed il divenire di un'opera architettonica, oltretutto, (così come avviene anche per tutte le altre opere) essere condizionata dalle intenzionalità della committenza (sotto più profili: dalla scelta del tecnico progettista in funzione di una peculiare strategia culturale, al quadro di riferimento simbolico prescelto, al tipo ed alla qualità degli esecutori, all'impegno economico previsto ecc.), assai più di ogni altro prodotto culturale ed artistico, è fortemente condizionata anche da incisive componenti di ordine sociale, funzionale, geografico, climatico.

E, non meno significativamente, dalle condizioni del luogo. In quanto ogni opera di architettura è sempre il prodotto ed il frutto della compresenza e partecipazione di più competenze e di più operatori e cioè, prodotto corale ed oggettivata convergenza di un concerto di figure e di eventi tra loro strettamente correlati. È, insomma, il risultato di un complesso equilibrio tra più istanze e forze spesso anche tra loro conflittuali.

Per quanto concerne il tema che qui intendo sviluppare, cioè la eventuale persistenza o, al contrario, il “ritorno”, nel sistema culturale che connota l’architettura di committenza federiciana, di elementi che si collegano alla cultura del mondo “antico”, occorre innanzitutto intendersi proprio sul concetto di “antico” riferibile alla cerchia dell’imperatore svevo². È noto, infatti, come attorno alla corte di Federico II gravitassero figure appartenenti a più e differenti ambiti culturali, etnici, religiosi, filosofici. Quella corte era cioè in collegamento, sia diretto che indiretto, tanto con un passato “occidentale”, quanto con un passato “orientale”.

Il primo, quello “occidentale”, che si riallacciava all’Età romano-imperiale per il tramite della cultura tardoantica e paleocristiana e dei loro rispettivi sviluppi; il secondo che era connesso con le matrici di tipo bizantino, con il mondo arabo-islamico, e con altre componenti mediorientali.

Tutto ciò propone un quadro che già di per sé stesso è assai composito, e che risulta complicarsi ulteriormente se si tiene conto delle valenze di ordine generale che sotto più profili intervenivano ad aggettivare e, per così dire, “colorare” le attività dei vari settori ed ambienti di corte.

Per rimanere agganciati al tema qui prescelto, cioè l’analisi della produzione architettonica di committenza federiciana, non è stato ancora ben chiarito il grado di autonomia o dipendenza tra l’architettura, appunto federiciana e le nuove correnti del pensiero politico, tecnico, artistico, che, a quel tempo, interessavano ed influenzavano il mondo dell’architettura che si andava realizzando in Italia: dagli sviluppi duecenteschi dell’architettura cistercense, alle prime prove dell’architettura mendicante, alla produzione

architettonica di ambito crociato o mediorientale, alle componenti europee settentrionali, agli influssi arabo-islamici che, soprattutto in Italia meridionale ed insulare, ma non solo lì, aggettivavano comunque molte delle architetture italiane del tempo. Componenti, queste, molte delle quali, eventualmente con declinazioni localistiche, è dato percepire in varia misura e combinazione nell’architettura federiciana³. L’argomento è troppo vasto per essere qui convenientemente affrontato: anche per il grandissimo numero di opere edilizie realizzate dalla corte federiciana⁴. È dunque necessario, ed opportuno, ridurre drasticamente l’ampiezza del tema; sperando, con ciò, di pervenire ad una maggiore chiarezza di esposizione dei pur tuttavia numerosi argomenti che, ad ogni modo, dovranno essere sviluppati. Parto da questa premessa metodologica: l’antico cui qui mi riferisco per esaminarne persistenze o ritorni, cioè persistenze o “rinascenze”⁵, è principalmente quello di tradizione romano-imperiale. Un antico, dunque, ideologicamente ristretto alle sole componenti occidentali. Il che, peraltro, rende solo di poco meno complesso il tentativo di stabilirne le connessioni con il mondo federiciano.

Le biografie più celebri, quella ormai classica del Kantorowicz⁶ e quella, successiva, dell’Abulafia⁷, tendono sempre a mettere in rilievo la versatilità e l’eclettismo della formazione culturale di Federico: anche riflessa negli ambienti della sua corte. In particolare, il primo dei due biografi da un lato riconosce quanto la componente aritmetica federiciana debba al Fibonacci (e, per suo tramite, al pensiero arabo ed indiano), dall’altro lato sottolinea l’intento politico, tutto occidentale, che si ravvisa nella nomina di Pier delle Vigne ad estensore (*logoteta*) dei

testi cancellereschi. Pier delle Vigne: un funzionario le cui formule stilistiche, scrive Kantorowicz, «sarebbero irreali e vuote senza la realtà dell'imperatore che gli stava alle spalle, guidandogli in segreto la penna»⁸. In quanto, egli sostiene, con quella nomina era possibile all'imperatore comunicare e proclamare i suoi voleri le sue scelte (una vera e propria *ars dictandi*) avvalendosi di un latino ufficiale che appariva solidamente ancorato alla tradizione dell'antico e che altri funzionari di corte non erano in grado di adoperare. Ed è questo un indizio certo della volontà dell'imperatore di forzare, ai fini di una ideologica legittimazione politica, e conseguente rivendicazione dell'eredità di tale legittimità, l'elemento dell'adozione di quell'antico in chiave di "Roma". Dunque, poiché con "Roma" si intendeva «così Giulio Cesare e Augusto come Costantino il Grande»⁹, Federico si poneva di fatto nella medesima linea programmaticamente ideologica di quella *renovatio imperii* che già Alcuino aveva delineato per Carlo Magno.

Di segno del tutto diverso è invece la posizione dell'Abulafia: che parla di Federico con vena provocatoria. L'imperatore, secondo il suo giudizio, è un «intellettuale che desiderava approfondire concetti orecchiati e mutuati in un fuoco d'artificio di inesattezze»¹⁰. Cioè, ed è quanto qui interessa, con riferimenti all'antico del tutto estrinseci e superficiali.

Dunque, per riassumere, per Kantorowicz la politica culturale di Federico II sarebbe stata marcata da precise e colte intenzionalità; per Abulafia, al contrario, con le scelte federiciane ci troveremmo di fronte a diletterantismo e superficialità. È questa una ennesima prova della sconcertante ambivalenza e contrapposizione di giudizi che sono stati espressi

dagli studiosi sullo svevo: perfino per quanto concerne uno degli aspetti più studiati della cultura dell'imperatore e della sua corte. Dunque, non deve stupire se anche a chi si occupa di architettura federiciana (ambito assai meno studiato rispetto a quelli di altri settori del mondo federiciano) il quadro d'insieme di tale produzione risulti alquanto complesso e forse confuso.

Nell'insieme degli studi avviati dal gruppo del Warburg Institut, il Panofsky prima, poi, soprattutto, il suo allievo Adhemar¹¹, mettevano in evidenza come, nell'Europa settentrionale, prima le ricerche architettoniche dell'Età ottoniana poi, e siamo al XIII secolo, gli scritti di Jacques de Vitry, spingessero per un verso al ripudio della tradizione più recente, per altro verso al rigetto della versione "pagana" della tradizione classica. In quest'ottica l'architettura sviluppata dalla metà del XI secolo e sfociata nel primo Gotico, si sarebbe progressivamente e simultaneamente liberata dagli elementi e dai sistemi decorativi di tradizione antica.

Così, risultando accreditata la sotterranea ed implicita linea di giudizio sul valore innovativo di quella produzione architettonica. E ciò tanto sotto il profilo del precisarsi di nuove istanze funzionali che spingevano la ricerca tipologica e strutturale verso nuovi obiettivi e nuove soluzioni, quanto, anche, sotto il differente, ma correlato profilo, della definizione di nuovi codici linguistici e figurativi.

Queste osservazioni restano valide in generale, ma ancor più in riferimento all'Europa centro-settentrionale laddove le componenti delle tradizioni locali, ed in particolar modo i saperi e la cultura materiale delle maestranze endogene, erano meno collegate alle memorie dell'antico. Laddove cioè, e

ne è conferma tanto il sistema culturale del mondo cluniacense e su banda opposta quello del mondo cistercense¹², l'accoglimento o il rigetto dell'antico si configuravano come operazioni di tipo "colto". Ma le osservazioni del gruppo del Warburg appaiono meno pertinenti in peculiari ambiti nei quali, come già nella Francia meridionale e soprattutto in molte parti della Penisola italiana e specialmente nelle aree centro-meridionali, con la presenza e permanenza dell'antico bisognava in ogni modo fare i conti. Dunque, per quanto attiene ai dati del problema qui posto, cioè se, e in che misura, nel sistema federiciano il rapporto con l'antico si ponesse come dato di recupero cosciente o come elemento di continuità localistica più o meno consapevole, conviene spostare l'analisi su di un piano in parte diverso.

È pertanto opportuno osservare che se, da un lato, a partire dal terzo o quarto decennio del XIII secolo, affiorano, in architettura, istanze decorativistiche, d'altro lato nell'architettura cistercense di quel tempo ed anche in quella, allora nascente, degli Ordini mendicanti, tali istanze risultano fortemente contenute. Nelle opere architettoniche di questo ambito di committenze, la qualità doveva poter emergere da un rigoroso e lucido ricorso alle leggi della cultura numerico-proporzionale: anche per le componenti simboliche ad essa riferibili.

Così si puntava alla commisurazione ed essenzialità delle varie parti ed alla perfezione esecutiva delle membrature e di tutti gli altri elementi. Insomma, in Europa vi erano due principali e parallelamente compresenti linee di tendenza: l'una attenta al rigore ed all'austerità (peraltro austerità relativa), l'altra più aperta ad accogliere anche istanze e pulsioni della figurazione immaginifica e fantastica.

Dunque, aperta ad una libera sintesi di codici culturali anche eterogenei: tanto più se adottabili mediante un processo di metabolizzazione in credute componenti localistiche. E ciò, ed è quanto qui interessa sottolineare, appare evidente nelle aree sicula e campana ove maggiormente si svilupperà l'architettura federiciana.

Se varie componenti, da quella normanna a quelle di derivazione cistercense, entrambe in essa presenti assieme anche ad altre, hanno avuto direttamente o indirettamente qualche riconoscibile effetto nell'architettura federiciana¹³, certo questo effetto non poteva cogliersi che in rapporto ad un processo combinatorio: in chiave di ricerca stereometrica dell'insieme, in direzione delle scelte di alcuni dettagli (ad esempio: capitelli "a *crochet*", elementi architettonici con stilemi derivati dal linguaggio degli ordini), o mediante l'impiego di speciali elementi scultorei. Insomma numero, proporzioni, evidenza stereometrica dei volumi, perfezione esecutiva dei tracciamenti e delle singole parti dei manufatti (ad esempio il frequente uso di bugnature con profili ben delineati e taglienti, isometria ed anatisi degli elementi lapidei, ed altro ancora) sono gli elementi che caratterizzano, e dunque connotano, l'architettura federiciana e ne rivelano, sottilmente, la complessità e pluralità delle matrici culturali. Ma, e non si deve sottacere tale risultanza circostanziale, medesimi risultati si colgono, oltreché, come detto, nelle architetture italiane di committenza diversa da quella federiciana, anche nelle architetture di ambienti di diversa matrice geoculturale: e tanto nell'ambito della cristianità mediorientale (in Armenia, o in Siria, nelle componenti cristiano-crociate ecc.), quanto nelle architetture del mondo arabo-islamico.

mico¹⁴. Cosicché le giù indicate caratteristiche sintattiche e morfologiche che caratterizzano le opere architettoniche di committenza federiciana, che ad esse attribuiscono astratta maestosità e fascino misterioso, non possono essere addotte a prova del diretto appello, di tali opere, ai canoni esplicitamente derivati dall'antichità classica.

Tali caratteristiche sono infatti piuttosto da riferirsi alle segrete e misteriose vie lungo le quali si incamminava quella cultura scientifico-filosofica che si rifaceva sì all'antico, ma passando per il tramite selettivo ed interpretativo tanto del mondo bizantino quanto di quello arabo: in questo secondo caso pensando ad Alhazen, Avicenna, Averroè ecc.

In altri termini, quelle caratteristiche sono il prodotto e l'espressione architettonicamente reificata di una cultura ad un tempo ottico-fisica, numerico-geometrica, astrologica, e simbolica, che è tipicamente medievale. E della quale, essendovi immersi, erano partecipi, interpreti e promotori, più figure, tanto appartenenti al livello "alto" dei vertici culturali e scientifici, quanto a quello più "basso" e popolare. Per quanto si riferisce al nostro caso, del livello alto che caratterizzava gli ambienti della corte federiciana, erano principali esponenti il matematico Leonardo Fibonacci¹⁵, figura centrale delle scienze matematiche medievali o il filosofo ed astrologo Michele Scoto. A loro volta, questi, in connessione con personaggi come il Grosseteste, Tommaso d'Aquino, od altri protagonisti della cultura mendicante.

Mentre, con riferimento all'ambito promosso dal sistema federiciano, del livello "basso", o popolare, cioè quello del mondo dei mestieri della produzione edilizia, erano espressione le maestranze locali. Che comunque, per esempio con la realizzazione dei det-

tagli, tanta parte hanno avuto nella declinazione aggettivante delle architetture federiciane. Ma sempre a tale proposito conviene sottolineare che anche la cultura materiale di quelle maestranze, cioè il bagaglio dei loro saperi tecnici, si riagganciava a più esperienze. Sia di lontane origini forse tardoclassiche (i principi su cui quelle maestranze si basavano per tracciamenti, può esser fatta risalire ai dettami dei gromatici?), sia anche di meno antica o più recente acquisizione. Mi riferisco al ricorso a tecniche introdotte da ambienti esterni (di tradizione longobarda – in questo caso, per esempio nell'uso di talune unità di misura o di costo – oppure di matrice franco-normanna, o di importazione orientale ecc.). Tesi, queste, che sono state sostenute od avanzate da più studiosi. In quanto, è stato osservato, in ragione del suo collocarsi tra Antichità e Rinascimento, «il Medioevo è stato di cruciale importanza nel processo non solo di formulazione di nuovi motivi iconografici, ma anche di adattamento alle nuove realtà [...] di quelli pagani esistenti»¹⁶. In sostanza appare difficile tracciare «una linea netta di discendenza dall'antichità occidentale al Medioevo tale che ci consenta di distinguere le sopravvivenze dalle riprese». E tanto più in aree come l'Italia meridionale e la Sicilia, proprio quelle dove sono situate le principali realizzazioni federiciane, nelle quali erano presenti componenti tra loro integrate.

Non è emblematico il caso siciliano, ove «l'esempio esotico della Sicilia araba e bizantina era sempre a portata di mano»¹⁷. Ma, proprio in riferimento alle architetture di committenza federiciana, appare difficile tracciare quella linea di netta demarcazione tra preesistenze tradizionali ed elementi di innovazione anche per altre considerazioni.

In quelle opere, oltre ai già ricordati referenti bizantini (che rinviano a sviluppi del Tardoantico?) sono infatti compresenti e rilevabili sia elementi già noti nella tradizione romanica, questa a sua volta permeata di echi (o “sapori”?) classicheggianti, sia, anche, i nuovi apporti della cultura del Gotico¹⁸. Il tutto in una sintesi unitaria di linee diverse e tuttavia tra loro strettamente intersecate: dunque difficilmente distinguibili e scindibili l’una dall’altra.

A questo punto, per entrare meglio in argomento, conviene passare all’esame di alcune opere che meglio si prestano come esempi emblematici del rapporto con l’antico eventualmente individuabile nelle architetture federiciane. Non si può non partire dalla celeberrima porta trionfale di Capua perché essa svolgeva un ruolo preminente nel programma politico simbolico dell’architettura dell’imperatore. Ne fa fede Riccardo da San Germano segnalando come evento importante la procedura seguita nell’approvazione del progetto della porta. Cioè la circostanza che Federico «*manu sua propria consignavit*»¹⁹ tale progetto: con ciò esplicitamente e personalmente approvandone le caratteristiche tecniche e formali.

Effettivamente non si conoscono altri casi di simile procedura. Infatti, in altri importanti progetti (tra i quali lo stesso progetto di Castel del Monte) l’imperatore aveva ordinato e preteso di essere informato personalmente delle decisioni prese dai rispettivi progettisti e dell’andamento dei lavori: senza però che per quei casi i cronisti abbiano mai adottato la esplicita dizione *manu sua propria consignavit*. La porta trionfale di Capua fu eretta tra il 1234 ed il 1239 come segnale politico del confine (ingresso e uscita) del regno meridionale²⁰.

L’opera risultava composta da più elementi. La porta vera e propria, a carattere classicheggiante, era rinserrata da due torri (questa tipologia rinvia a consuetudini difensive anche tardoantiche) su base fondativa ottagonale, ma con sviluppo in altezza di forma cilindrica.

Il raccordo tra la base ottagonale ed il cilindro è ottenuto mediante superfici prismatico-piramidali, secondo un tema linguistico-sintattico che compare anche nella torre di Caserta Vecchia. Le varie linee di intersezioni terminano verso il basso con riccioli decorativi. La porta, vero e proprio arco trionfale²¹, era corredata ed arricchita da un importante complesso scultoreo, come gli archi trionfali della tarda romanità, e da iscrizioni in latino. L’uno e le altre con evidenti accenti simbolico-politici.

Già questa sommaria descrizione permette di rilevare la complessità architettonica e concettuale di quest’opera. Nell’impianto architettonico sono infatti echeggiate molteplici e diversificate esperienze. Alcune di evidente matrice imperiale occidentale (tardoromana, poi carolingia, ottoniana – qui per esempio nell’uso della sovrapposizione di volumi prismatici e cilindrici – ecc.); altre che richiamano schemi bizantino-romani (porte bizantine della cerchia di Roma) altre ancora nelle quali si individuano assonanze con le architetture di area siriana o con quelle dei castelli crociati. È stata inoltre notata anche la consonanza della porta di Capua con la porta orientale del Qaṣr al-Ḥayr di Damasco²². Mentre, per quanto attiene all’apparato decorativo, architettonico e scultoreo, l’uno e l’altro essenziali e quindi inscindibili dal contesto generale dell’opera, esso rinvia a componenti complesse ed ancora una volta assai articolate. Tra le quali si individuano

ascendenze ed assonanze con il Nordafrica e l'Asia minore di Età romana o protobizantina (da Traiano a Costantino, a Giustiniano; anche in versione ravennate), e con gli ambienti palatino-carolingi (ad Aquisgrana le sculture dello scrigno aureo ed argenteo così come le decorazioni dell'ambone), ma anche con tradizioni figurative presenti in opere di impronta localistica, cioè campana. Tra le quali ultime, assieme ad altre, potrebbe essere ricordata la cosiddetta tomba della Conocchia (situata non lontano da Capua). Localmente si sarebbe cioè sedimentata una tradizione figurativa, fatta propria e metabolizzata nell'immaginario delle maestranze locali; cui appunto si connetterebbe l'apparato scultoreo della porta di Capua.

Ed è proprio la complessità dei riferimenti, e delle connesse diversificate matrici culturali ed artistiche cui essi rinviano, a suggerire prudenza nel riconoscere alla porta federiciana chiari caratteri classicheggianti: per lo meno nella chiave filologicamente lessicale cui molti studiosi pensano di attenersi. Più condivisibile mi sembra invece la posizione di chi coglie nella porta, ed in special modo nel suo apparato scultoreo, un generico valore "antichizzante".

Perché questa forma di approccio critico trova interessanti assonanze con l'impressione, tradotta in disegno, che dell'opera aveva avuto Francesco di Giorgio nel tardo Quattrocento²³. Il linguaggio adottato nell'opera mi appare infatti una sorta di rispecchiamento, in chiave architettonica, di quel latino cancelleresco appunto "antichizzante", che aveva adottato Pier delle Vigne; il quale, dato interessante, si era formato in ambiente campano.

Dunque, potrebbe non essere soltanto una accidentale coincidenza il peculiare linguaggio prescelto per

qualificare quest'opera architettonica: che, per l'appunto, è stata pensata e realizzata proprio a Capua. Anche perché, tra tanti nessi e significati allegorici o simbolici attribuiti all'insieme ed ai singoli elementi della porta di Capua, vi è anche quello che legge la figura scultorea inscritta in uno dei medaglioni collocati al di sotto della figura dell'imperatore come l'immagine di un giudice: che potrebbe essere proprio Pier delle Vigne.

Senza entrare qui nel merito e nell'attendibilità di questa "lettura", che altri con più competenza della mia hanno discusso e valutato, resta comunque significativa la circostanza che questa interpretazione sia stata più volte avanzata: perché è un ulteriore argomento che pone in luce la complessità dei riferimenti sottesi dalla porta federiciana di Capua. La quale, e questo è quasi lapalissiano, è stata pensata e progettata per essere immessa in un contesto territoriale del tutto speciale; anche ricco di persistenze architettoniche e scultoree appartenenti all'immaginario "antico"; ma localmente considerate come elementi di un "presente" cui riferirsi ed agganciarsi. Vale a dire che il radicamento nella cultura locale "attuale" ben si saldava con i significati politici che, proprio con la realizzazione della porta di Capua, Federico II intendeva rendere evidenti: la doppia valenza della sua figura di imperatore (in una pretesa ed ideologica continuità con l'impero romano) e di sovrano del regno meridionale.

Ma, così stando le cose, non ritengo si debba sopravvalutare il senso dei possibili riferimenti della porta alla "antichità": se intesi, quei riferimenti, in senso filologico. Non mi sembra, infatti, che in quell'opera sia stata superata, con deliberato ed innovativo intento filologico, la tradizionale "allusione" ad una

“Roma” convenzionale che, anche prima di Federico, era presente nelle scelte culturali ed artistiche della corte di Carlo Magno e, successivamente, anche in quelle degli architetti e scultori romanici francesi (Autun, Cluny, Chartres, Provenza ecc.). E che, appunto, traspare anche in ambienti meridionali²⁴.

Intendo dire che quella richiamata a Capua è ancora, e pur sempre, una “Roma” allusiva, percepita e proposta come orizzonte ideale ed ideologico dell’impero federiciano e non come preciso ed oggettivo referente storico. Del resto, lo aveva acutamente messo in evidenza Krautheimer: a quei tempi ogni riferimento ad un modello era più di ordine concettuale e mentale che non ricerca di effettiva somiglianza oggettiva²⁵. Ciò che importava era appunto il referente mentale ed ideologico di quella “Roma”: della quale, dunque, si potevano e volevano utilizzare vestigia e frammenti. Sia in un contesto di scelte di genere antiquariale e collezionistico, sia, anche, in quello di persistenze localistiche che, pensate come dati “attuali”, autorizzavano libertà e sincretismi interpretativi²⁶.

E di questo atteggiamento si hanno molti esempi proprio in Italia meridionale. Ne ricordo alcuni. In primo luogo i citatissimi capitelli del Museo di New York provenienti dalla città pugliese di Troia. Nei quali protomi umane e foglie d’acanto, queste di impianto antico, si saldano tra loro in una sintesi che è tutta medievale e non classica.

In secondo luogo vari elementi del pulpito di Bionto. Infine, per rientrare proprio nell’ambiente federiciano, i cornicioni della cattedrale di Foggia, le mensole del castello di Lagopesole.

Tutti esempi, questi, ai quali è facile e logico pensare in riferimento al capitello proveniente proprio dalla

porta di Capua e conservato presso il Museo Nazionale Campano²⁷.

Passo ora ad esaminare altre due opere architettoniche federiciane; anch’esse, in genere, considerate in rapporto stretto con l’antico: Castel del Monte ed il castello di Prato. Opere spesso accomunate o paragonate tra loro non solo in relazione alla prosimità temporale della loro rispettiva realizzazione, ma anche per la somiglianza o consonanza di taluni loro elementi. Somiglianza o consonanza che, a mio parere, non può però essere poi spinta molto oltre la eventuale confrontabilità tra i portali principali dei due castelli.

Non si può infatti trascurare la serie di dati costitutivi e caratterizzanti che distinguono nettamente le due opere. Sia i materiali costruttivi rispettivamente impiegati (pietra tufaceo-calcareo di colore caldo in Puglia, pietra di intonazione biancastra e decorazione bicroma a fasce bianche e verdi in Toscana), sia la configurazione planimetrica e volumetrica (su pianta ottagonale con torri anch’esse su matrice ottagonale, a Castel del Monte, su pianta rettangolare e con torri di pianta diversificata, quadrata e pentagonale, a Prato) rendono le due opere decisamente diverse l’una dall’altra. Inoltre, molto diversa è stata l’attenzione loro rispettivamente riservata dall’imperatore.

Per quanto concerne Castel del Monte sappiamo infatti che il 29 gennaio 1240 Federico scrive (fa scrivere dalla sua cancelleria) una famosa lettera al giustiziere Riccardo da Montefusco²⁸ per incaricarlo di predisporre quanto necessario per l’opera. Qualunque sia il senso della lettera²⁹, è comunque evidente il forte interessamento mostrato da Federico per questo suo tanto celebrato castello pu-

gliese (con notazioni simboliche, o numerologiche, o astrologiche ecc. e che poi, nei fatti, è stato caratterizzato da eventi sfortunati) del quale ancora si discute la intenzionalità funzionale (caccia e svago? Altro?). Non altrettanto, invece, è documentato per il castello di Prato. Che, almeno dal punto di vista strategico, avrebbe forse potuto apparire di maggiore importanza agli occhi di Federico.

E la circostanza dell'assenza di un preciso e documentato interesse assume special rilievo se si tiene conto che per altri castelli strategicamente importanti, sia di nuova costruzione, sia fatti oggetto di massicci rifacimenti (nella cronaca di Riccardo da San Germano si citano, tra gli altri, Gaeta, Napoli, Trani, Bari, Brindisi ecc.), l'attenzione diretta dell'imperatore risulta invece ben documentata.

Nei *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovinazzo, è riportato che nel caso della ristrutturazione del castello di Trani: «Alli 20 di detto mese (marzo 1249, n.d.r.) venne l'imperatore à vedere la fabbrica dello castello»; e che, nell'ottobre dello stesso anno, «lo dì di Santo Simone et Luca l'imperatore venne allo castello del Monte»³⁰. Ed analoghi episodi di personale interessamento dell'imperatore si hanno per il palazzo di Foggia e per altri castelli siciliani.

Ma, per tornare agli elementi di possibile confronto, è indubbio che, come già anticipato, vi siano forti affinità stilistiche tra i portali dei due castelli. Al punto che, ma l'ipotesi ad oggi non è stata confermata da prove certe, si è pensato ad un medesimo progettista: facendo, in tal senso, addirittura il nome di Nicola d'Apulia. Perché ne è documentata la presenza a Lucca attorno al 1240: da dove, in seguito, si è spostato a Pisa realizzando il famoso pulpito nella cattedrale.

Ad ogni modo, anche lasciando da parte la questione di questa possibile paternità, resta indubitata l'affinità architettonica dei portali dei due castelli. Il che è un prezioso indizio per analizzare se, ed eventualmente in che misura, gli elementi del linguaggio architettonico adottato in entrambi i casi possano essere fatti rientrare in un quadro culturale di rinascita o, invece, di sopravvivenza dell'antico.

Questo tema si suddivide in due distinti ordini di argomentazioni. Da un lato stanno i problemi connessi con la matrice geometrica e numerico-proporzionale degli impianti planimetrici e volumetrici, dall'altro lato stanno le tematiche relative alle caratteristiche linguistiche e formali che aggettivano, caratterizzandoli, gli elementi architettonici e decorativi dei due castelli.

Per quanto attiene al primo ordine di problemi, non sarà inutile sottolineare che almeno il castello di Prato presenta affinità ed apparentamenti con altri castelli: non solo, ovviamente, federiciani (pugliesi e siciliani), ma anche di ambito nordafricano e medio-orientale (crociato o islamico).

In questo secondo caso sottolineandosi, da parte di alcuni studiosi, l'eventuale influenza che proprio l'esperienza crociata (per quanto, come sappiamo, controversa e problematica) potrebbe aver avuto sulla cultura tecnico-castellare imperiale. Ma anche su questo piano occorre muoversi con prudenza. Perché, a loro volta, i castelli crociati ed islamici di ambito mediorientale o nordafricano sembrano richiamare ascendenze ed esperienze bizantine: cioè, risalendo ancora all'indietro nel tempo, matrici tardoromane.

Perché «prima ancora delle Crociate, gli Arabi, impadronendosi di molte posizioni strategiche del Me-

diterraneo, utilizzarono le fortezze bizantine e ne presero i modelli»³¹.

Vi sarebbero, cioè, fondate ragioni per individuare nei castelli federiciani, ed anche in quello di Prato, soluzioni che sembrano perpetuare nel tempo una tradizione “antica”; magari attraverso il filtro arabo. Ma per Castel del Monte non è facile individuare chiari apparentamenti tipologici né con edifici islamici³², né con altri, cronologicamente prossimi o preesistenti, esempi europei. Dunque, per valutarne le possibili ascendenze “antiche” occorre passare ad altro ordine di considerazioni; cioè alla matrice geometrica e proporzionale cui tutti i castelli federiciani, e dunque anche quel celebre edificio, devono il loro impianto planimetrico e volumetrico.

Mi riferisco alla consistente presenza, nell’elaborazione progettuale di ciascuno di essi, della utilizzazione del tema del quadrato. Tema che, per la verità, è spesso presente nella progettualità medievale (anche di ambiti né italici né esplicitamente aspiranti all’aggancio alla “antichità”), che potrebbe trovare affinità con le tematiche di ascendenza vitruviana: forse rintracciabili ad Aquisgrana e comunque ben conosciute in ambito cluniacense e presenti anche nel quadro della cultura costruttiva cistercense.

Il circuito dei collegamenti con il mondo antico si chiude così riunendo tra di loro due diversi percorsi: l’uno caratterizzato dalla continuità dell’esperienza tecnica, l’altro dal programmatico recupero di una antichità imperiale nel filone che arrivava alla corte federiciana provenendo dalla corte carolingia di Aquisgrana.

Ed è in questo quadro che conviene analizzare e confrontare i portali dei due castelli di Prato e di Castel del Monte.

Un primo elemento di consonanza è la circostanza che, ambedue i casi, i portali sono caratterizzati dalla presenza di un sistema architravato e cuspidato sostenuto da lesene entro le quali è situata la vera e propria apertura. In entrambi i casi sembrerebbe cioè richiamata, sia pure alla lontana, la soluzione romana (“antica”) dell’ordine architettonico architravato che inquadra l’arco. Ma ad un esame più attento l’impressione generale della effettiva e letterale analogia dei due portali con questa soluzione “antica” viene fortemente ridimensionata.

E ciò anche nel caso del portale di Castel del Monte che, tra i due castelli, è quello nel quale maggiori sono le suggestioni in senso “antico”. Infatti il richiamo all’antico non può esser trovato che in alcuni elementi: le lesene scanalate secondo l’uso antico: i capitelli con foglie che alludono all’ordine corinzio (ma il Bertaux ne indica l’appartenenza al tipo cosiddetto “ad uncino”); la trabeazione nella quale compaiono mensole a modiglioni che sostengono il sistema di cornice aggettante e sottocornice a rosoni: il profilarsi in aggetto della trabeazione in corrispondenza dei capitelli delle lesene (reminiscenza di soluzioni del II secolo ed oltre). Ma al di sopra della cornice la possibile allusione ad un frontone con timpano non trova poi puntuale conferma nella soluzione adottata: come risulta dai seguenti elementi. Tutta la profilatura dei lati inclinati a costituire una sorta di timpano (un falso timpano) si imposta ad una quota assai più alta di quella della trabeazione, e la differenza di quota è colmata da una lesena che poi si inclina a disporsi parallelamente ai lati inclinati. I quali, oltre tutto, hanno una terminazione orizzontale in corrispondenza dell’attacco della lesena. Al di sopra del falso timpano è

inoltre presente una cornice di riquadro a forma rettangolare il cui lato superiore funge da base di appoggio della soprastante finestra gotica. E vi sono anche altre differenze rispetto al tema "classico" suggerito. Al di sotto della trabeazione l'arco, non proprio semicircolare, si trova spostato in basso e dà luogo ad un sistema lunettato i cui dettagli (colonnine, cordonature, cornici, mensole leonine, tipo di apparecchiatura lapidea ecc.) richiamano soluzioni gotiche francesi.

Tutto ciò, mi pare di poter concludere, mette quindi in evidenza che il rapporto con l'antico non va oltre il grado di un "suggerimento" o di una allusione. E, dunque, tanto la sintassi quanto il lessico degli elementi architettonici di questa parte dell'edificio sembrano appartenere alla cultura medievale cioè al modo con il quale, in Età medievale, ci si rapportava all'antico: secondo una lettura indiretta, libera, e, si potrebbe dire, "attualizzata". Come è ben noto il Virgilio medievale non è il Virgilio storico.

Non sostanzialmente differente è la situazione che presenta il portale di Prato. Anche qui due elementi verticali, in questo caso si tratta di due colonnine addossate alla parete e terminanti con capitelli di lontana eco corinzia, sopportano un falso timpano con caratteristiche analoghe a quelle del caso pugliese. Rispetto al quale, però, qui manca la inquadratura della terminazione superiore³³. Comunque, a Prato il richiamo all'antico appare ancor meno evidente che a Castel del Monte. Al di fuori di considerazioni di ordine geometrico generale o della configurazione delle basi delle colonne che adornano la base attica, elementi che però non sono di per sé stessi probanti in quanto erano di frequentissimo uso in più monumenti ed in più periodi

dell'architettura medievale, nel castello pratese sono poche le analogie con gli elementi tipici del lessico e della sintassi del mondo classico. Ed anzi mi pare di dover notare che il presunto richiamo all'antico è stato addirittura sopravvalutato in conseguenza dall'adozione (forse troppo affrettata ed apodittica) del teorema, invece tutto da dimostrare, dell'apparentamento del portale di Prato con quello di Castel del Monte.

Mi sembra infatti di dover sottolineare che nei due portali sono soprattutto significative le differenze che possono essere rapportate a condizioni o consuetudini localistiche. Il portale di Prato, nella configurazione geometrizzante degli elementi costitutivi e nella decorazione bicroma bianco-verde, echeggia, infatti, aspetti e modi di una cultura architettonica ad un tempo classicheggiante ed orientalizzante già presente da tempo in Toscana: a Firenze nel S. Miniato e nella superstite facciata di S. Salvatore al Vescovo; ad Empoli nella collegiata; a Pistoia nel S. Giovanni Fuorcivitas ecc. Oltreché, ovviamente, nelle architetture di area pisana e lucchese. Mentre nel Castel del Monte, considerato anche (e non è certo un dato secondario) il diverso materiale costruttivo e decorativo qui impiegato, sembrano essere più forti i legami con tradizioni architettoniche di ambito pugliese e siciliano. Mi riferisco al trattamento dei profili della incorniciatura superiore; al sistema lunettato dell'accesso; alle finestre che si aprono nel cortile ed in altre parti del castello; ai bassorilievi che adornano le architravature; alle chiavi di volta delle coperture delle sale interne; alle mensole.

Dall'analisi sin qui condotta si possono ora trarre alcune conclusioni. Che, ritengo, danno una risposta

al tema enunciato nel titolo di questo studio. Il riferimento all'antico è senza dubbio una delle linee portanti della cultura architettonica sostenuta e promossa da Federico II. Ma ciò non è un dato che, di per sé, caratterizza e connota in modo specifico l'architettura federiciana distinguendola da altre precedenti o coeve esperienze; in quanto tale dato compare anche in architetture promosse da altre categorie di committenti.

È inoltre molto difficile stabilire in che misura, ed in base a quali specifiche scelte, la tematica dell'antico "classico" si sia poi tradotta in termini ed elementi linguistici e, soprattutto sintattici, individuabili come filologicamente "antichi": adottati, cioè, direttamente senza l'intermediazione di sedimentate interpretazioni. Invece, il ricorso ai modi ed al mondo della romanità, ed in ciò individuerei la componente medievale del pensiero e del comportamento dello svevo, mi sembra piuttosto consistere nell'adozione di una sorta (mi sia consentita la metafora tratta dalla radiofonia) di "onda portante" sulla quale "modulare", con modulazione "di ampiezza" o, indifferentemente, "di frequenza" la comunicazione ideologico-culturale e multidisciplinare che l'imperatore, in un sincretismo dalle radici molteplici, intendeva far pervenire (sistema "mediatico" *ante litteram!*) ai suoi interlocutori: sudditi, avversari, nemici.

In tal senso, diviene particolarmente interessante, e significativo, tanto il versante tecnico, quanto quello numerologico-geometrico entro il quale si situa ed iscrive la produzione architettonica federiciana. Soprattutto in termini di conoscenze e saperi connessi con la pratica cantieristica: che, spesso, sono fattori di continuità con un passato più o meno prossimo o lontano. Un passato "antico", quello delle architet-

ture federiciane, che mi appare essere stato proposto e letto sia nella chiave dell'accoglimento di una diretta tradizione localistica, sia, anche, in quella "colta", allusiva e dunque indiretta, che era propria della cultura della corte dello svevo. L'antico, sia nella versione "occidentale" ed imperiale, sia in quella "orientale" o araba diveniva in entrambi i casi strumento di legittimazione della multiforme personalità (e figura istituzionale) di Federico. Che si proponeva come punto di confluenza "provvidenziale" di più realtà politiche, di più culture, ed anche, in certa misura, di più etnie.

Ed è in questo senso che il suo porsi programmaticamente in continuità con l'immaginario, con le ritualità e, più in generale, con i numerosi aspetti del pensiero e delle conoscenze, anche tecniche, del mondo antico, era un tratto caratteristico e caratterizzante del fare federiciano: sempre che, naturalmente, nei confronti dei modelli e dei postulati culturali di quel mondo antico ci si potesse però comportare con agile libertà interpretativa. Senza eccessivi vincoli di ordine filologico ma, invece, assumendone i traslati simbolici ed allegorici.

Di questo atteggiamento politico-culturale di Federico si hanno più prove. Cito qui l'esempio del rituale di fondazione della città di Vittoria, una città di nuova fondazione pensata come alternativa alla presupposta distruzione di Parma, come narrato da Rolandino da Padova³⁴. Il rituale seguito per il tracciamento del circuito urbano ha ripetuto in tutto e per tutto il rituale romano del tracciamento del solco. Però ciò avveniva a seguito della contemporanea assunzione delle indicazioni di ordine astrologico (per la verità, commenta il cronista, lette affrettatamente e senza tener conto di oscuri segni

negativi che preannunciavano il clamoroso insuccesso dell'iniziativa) in un quadro culturale che era dunque alquanto diverso da quello romano che, sincreticamente, riuniva due modelli e due rituali culturalmente differenti.

Ma l'esempio di Vittoria non è il solo nel quale convivono modelli antichi e modelli attuali. Come detto, tale convivenza è presente nella porta di Capua, nel Castel del Monte, nel castello di Prato: così come appare, sotto altro profilo, nei castelli di Catania e di Siracusa o, in parte, nel palazzo di Foggia e così via. Oltreché, come molti studiosi hanno dimostrato, anche nelle figurazioni miniate, pittoriche, numismatiche, scultoree ecc. Da questo punto di vista penso così di poter concludere che anche la sempre rilevata, ma a me sembra in verità solo apparente, contrapposizione tra le componenti cosiddette "gotiche" e cosiddette "classiche" delle architetture federiciane sia, in realtà, frutto di un modo improprio di porre il problema linguistico. Nel contesto dell'architettura italiana duecentesca, e dunque anche nell'architettura federiciana, permanenza e rinascita del clima classico sono due facce di un medesimo impianto culturale. Però, nelle architetture federiciane (così come in altri ambiti del sistema culturale ed artistico promosso dall'imperatore svevo) tale impianto assume anche la connotazione di progetto ideologico e politico; senza, peraltro, che ciò contrasti in modo evidente con l'affermazione di valori e saperi localistici e tradizionali. Il che mi sembra possa esser considerato un'altra faccia del pragmatismo intelligente e perspicace che caratterizza la vita e le vicende dell'*immutator mundi*. Proprio il concetto di *immutatio*, che allude e connota un processo di mutamento che muove dall'interno

verso l'esterno, cioè dall'immanenza del quotidiano e del contingente al trascendimento verso significati e simboli tendenti ad un assoluto atemporale, è quello che meglio esprime il carattere ed il significato delle scelte architettoniche federiciane. Perché tali scelte si situano entro un fare architettonico nel quale la dialettica del permanere o del riproporsi della romanità antica trascolora continuamente dai livelli bassi della tradizione localistica e di mestiere, ai livelli "alti" della cultura di corte. E viceversa. Insomma, mi pare che la ricerca di una netta linea di demarcazione che possa sceverare e distinguere "antico" e "contemporaneo" sia operazione critica destinata ad ottenere risultati deludenti. O, meglio, il prodotto di quella impostazione ideologica-critica del problema che tende ad evidenziare nelle architetture federiciane la presenza anticipata, e dunque anacronistica, di contenuti ed ideologie che emergeranno più tardi: nel quadro dell'umanesimo trecentesco o quattrocentesco. È dunque più prudente attenersi ad una posizione intermedia tra quella in genere tenuta dalla storiografia di matrice germanica, che guarda a Federico in chiave "staufica", e quella opposta; tenuta da quella parte della storiografia italiana che crede di poter individuare nel *Puer Apuliae*, nello *Stupor mundi*, e nel complesso ed articolato insieme di figure che ne caratterizzava la corte (cancellieri, letterati, poeti, scienziati, architetti), i germi di un sistema culturale ed artistico anticipatore degli sviluppi umanistico-rinascimentali.

Note

¹ Saggio pubblicato in E. CUOZZO (a cura di), *Studi in onore di Salvatore Tramontana*, Ariano Irpino 2003, pp. 209-226.

² Per gli aspetti di ordine generale rinvio in particolare a S.

TRAMONTANA, *La monarchia normanna e sveva*, in *Storia d'Italia*, coll. diretta da G. GALASSO, vol. III, Torino 1983, pp. 137-81 I.

³ Molto è stato scritto su questo tema. Per aspetti di ordine generale si veda G. DI STEFANO, *L'architettura gotico-sveva in Sicilia*, Palermo 1935; S. BOTTARI, *Monumenti svevi di Sicilia*, Palermo 1950; G. AGNELLO, *L'architettura civile e religiosa nell'Età sveva*, Roma 1961; E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou* (riedizione con aggiornamenti a cura di A. PRANDI), Roma 1978; G. DUBY, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris 1979 (ed. it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982); R. BECHMANN, *Villard de Honne-court. La pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Paris 1991; per altri sviluppi rinvio ai contributi ed alla bibliografia contenuti in A. M. ROMANINI, *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, 2 voll., Galatina 1981; inoltre, G. BELLAIORE, *Architettura dell'Età sveva in Sicilia 1194-1266*, Palermo 1993; M. S. CALÒ MARIANI-R. CASSANO (a cura di), *Federico II e la Sicilia. Immagine e potere* (Catalogo della mostra tenuta a Bari), Venezia 1905; C. A. DI STEFANO, A. CADEI (a cura di), *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, Siracusa-Palermo 1995; G. VITI (a cura di), *Architettura cistercense. Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160*, Firenze 1995; C. BOZZONI, *Resistenze e ritardi: l'area germanica e quella italiana*, in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari 2002, pp. 216-223.

⁴ In proposito E. WINKELMANN, *Acta Imperii Inedita Seculi XIII [et XIV]*, voll. I-2, Innsbruck 1880-1885; A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, t. I, Leipzig 1920, t. II, Leipzig 1926; E. STHAMER, *Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou*, Leipzig 1914. Per opere più recenti, C. A. WILLEMSEN, *Die Bauten der Hohenstaufen in Süditalien: neue Grabungs und Forschungsergebnisse*, Köln 1968; *Id.*, *Die Bauten Kaiser Friedrichs II in Süditalien*, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, Katalog der Ausstellung, Stuttgart 1977; E. DUPRÉ-THÉISEDER, *Federico II, ideatore di castelli e città*, in "Archivio Storico Pugliese", XXVI, 1973, fasc. I-II, pp. 25-10; A. BRUSCHI, G. MIARELLI MARIANI, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, Firenze 1975; V. FRANCHETTI PARDO, *Urbanistica Federiciana: un problema aperto*, in E. BENTIVOGLIO (a cura di), *Federico II: cultura istituzioni arti*, Catanzaro 1996, pp. 81-100, e in part. p. 81.

⁵ Richiamo qui il celebre saggio di E. PANOFSKY, *Renaissance*

and Renaissances in Western Art, Stockholm 1960 (ed. it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, in part. pp. 61-136).

⁶ E. KANTOROWICZ, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin 1927. Qui mi riferisco all'ed. it. *Federico II imperatore*, Milano 1988.

⁷ D. ABULAFIA, *Frederick II. A medieval Emperor*, London 1988 (ed. it. *Federico II.*, Torino 1990. Per un quadro delle biografie fino a quella data si rinvia a p. 379 dell'edizione italiana.

⁸ F. KANTOROWICZ, *op. cit.*, pp. 272-274. Per la documentazione generale sull'attività della cancelleria imperiale si veda A. HUIL-LARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi*, Paris 1852-61 e J. F. BOHMER, J. FICKER, E. WINKELMANN, *Regesta Imperii*, Innsbruck 1881-1901; inoltre, N. DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imperatoris eiusque filiorum Conradi et Manfredi Apuliae et Siciliae regum ab anno MCCX usque ad MCCLVIII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 1976 (ed. anast.).

⁹ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰ D. ABULAFIA, *op. cit.*, p. 217.

¹¹ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 61 e segg.; J. ADHEMAR, *Influences anti-ques dans l'art du moyen âge français: recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London 1937, p. 35 e segg.

¹² Sul tema delle differenze, ma anche su quello della pur comune matrice culturale delle posizioni di Suger e di Bernardo Chiaravalle, rinvio a V. FRANCHETTI PARDO, *Architettura cistercense ed architettura degli ordini mendicanti: confronti e differenze con riferimenti anche all'area della Marittima*, in *Il monachesimo cistercense nella Marittima medievale. Storia e Arte*, Atti del convegno, Abbazie di Fossanova e Valvisciolo (24-25 settembre 1999), Casamari 2002, pp. 249-297.

¹³ Oltre al già citato E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale* ecc. richiamo qui H. M. SCHWARZ, *Die Bankunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", n. 6 (1912-1944), pp. 1-112; C. BOZZONI, *Calabria normanna*, Roma 1974; G. DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo 1955; A. M. ROMANINI, *Federico e l'arte...*, cit., vol. I, in particolare, i saggi di A. M. ROMANINI, *Federico II e l'arte italiana del Duecento. Introduzione*, p. VII; e A. CADEI, *Fossanova e Castel del Monte*, pp. 191-215.

¹⁴ In proposito W. KRÖNIG, *Staufische Baukunst in Unteritalien*, in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Berlin 1950, pp. 28-38; S. BOTTARI, *Monumenti svevi*, cit.; *Id.*, *Intorno alle origini dell'architettura*

sveva nell'Italia meridionale e in Sicilia, in "Palladio", I, 1951, pp. 21-23; IDEM, *Ancora sulle origini dei castelli svevi della Sicilia*, in Atti del Convegno Internazionale di studi federiciani, Palermo 1952, pp. 501-505; A. CADEI, *Architettura federiciana. La questione delle componenti islamiche*, in *Nel segno di Federico II*, Napoli 1988. Per citare un esempio di compresenza di matrici islamiche ci si può riferire a quanto narra Riccardo da San Germano (*Ryccardi di Sancto Germano notarii chronica*, in *Monumenta Germaniae Historica*, t. XIX, p. 216) a proposito del palazzo di Lucera il quale era riccamente e raffinatamente ornato sia con prodotti dell'arte araba, sia con opere del mondo antico quali le statue bronzee prelevate a Grottaferrata.

¹⁵ È ben nota l'importanza del Fibonacci. A lui si devono infatti importanti contributi concettuali sulle strutture numeriche; quali, in particolare, la cosiddetta "serie di Fibonacci". Riporto comunque alcuni pertinenti giudizi. A. THIERY (*Federico II e le scienze*, in *Federico II e l'arte del Duecento...*, cit., pp. 277-299) scrive: «Le intuizioni di Leonardo [Fibonacci] rimangono alla base dell'indagine scientifica per altri secoli, almeno fino agli inizi del Cinquecento [...]. Sul suo modo di concepire la matematica [...] si basa tutta la ricerca dell'Umanesimo» (p. 282). Ed ancora: «nel primo quarto del secolo XIII le scienze matematiche subiscono una radicale trasformazione: da strumento per la ricerca esoterica [...] diventano mezzo di conoscenza e di descrizione del reale [...] Leonardo Fibonacci non è soltanto testimone di questa straordinaria rivoluzione [...] né soprattutto un protagonista consapevole» (p. 283). A. FRAIESE (*La matematica nel mondo antico*, Roma 1951, pp. 138-152) a sua volta afferma: «Molte questioni proposte vengono a fiorire [...] generando innumerevoli altre questioni, così come dalle radici sgorgano le piccole piante» (p. 151).

¹⁶ Su tale argomento si veda, ad esempio, M. GREENHALG, *Ico-nografia antica e due trasformazioni durante il Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1985, vol. II, p. 155. Per quanto si riferisce al rapporto con tradizioni locali in tema di misurazioni rinvio anche a V. FRANCHETTI PARDO, *Il mastro d'arte muraria*, in *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Bari 1991, pp. 187-213; anche ripubblicato in V. FRANCHETTI PARDO, *Città, architetture, maestranze*, Milano 2001, pp. 75-100.

¹⁷ Per le due citazioni si veda M. GREENHALG, *op. cit.*, p. 156.

¹⁸ In proposito si veda, ad esempio, C. GNUDI, *Considerazioni sul Gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano*, in A. M. ROMANINI, *Federico II e l'arte...*, cit., vol. I.

¹⁹ *Ryccardi de S. Germano Notarii Cronica*, in *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, t. XIX. Anche in L. A. MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, VII, (Bologna 1938). Il cronista riporta: «Imperator de Apulia venit in Terram Laboris et tunc ab ista parte Capue fieri super pontem castellum iubet, quod ipse manu sua propria consignavit». L'interpretazione di questo testo è stata oggetto di controversie. È in genere prevalsa l'interpretazione del *consignavit* nel senso di un diretto e personale intervento di Federico che avrebbe "firmato" il progetto. Secondo altri, il verbo indicherebbe, invece, il fatto che l'imperatore avrebbe "controfirmato", con ciò comunque approvandolo, un progetto redatto dall'architetto Nicolò de Cicala coadiuvato dal cistercense Lipantius o da Bartolomeo da Foggia. Per ulteriori studi e notizie si veda M. D'ONOFRIO (schede a cura di), *La Porta di Capua, nel catalogo della mostra Federico II e l'Italia*, Roma 1995, pp. 230-240.

²⁰ La porta fu fatta demolire quasi del tutto nel 1537 dal viceré di Napoli. Nel 1928 Andrea Mariano ne ha avanzato un'ipotesi ricostruttiva sulla base di un disegno di Francesco di Giorgio Martini conservato agli Uffizi. Ad essa ha fatto seguito la ricostruzione grafica di Shearer e poi quella di Bucher adottata e fatta conoscere da Willemsen (C. A. WILLEMSEN, *I castelli di Federico II nell'Italia meridionale*, Napoli 1979, p. 44). Ulteriori studi sulla effettiva realtà della porta si sono avuti con i lavori di restauro effettuati dalla Soprintendenza di Caserta (lavori completati nel 1994) a seguito del terremoto del 1980.

²¹ L'immagine di "arco trionfale" è stata proposta da più autori e da lungo tempo. Tra gli altri rinvio a V. BINDI, *L'arco di trionfo di Federico II imperatore a Capua*, in "Arte e Storia", a. III, n. 39, 1884; C. A. WILLEMSEN, *Kaiser Friedrich II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal Hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Wiesbaden 1953; ID., *I castelli di Federico II in Italia meridionale*, Napoli 1979, p. 45; E. BATTISTI, *Simbolo e classicismo*, in *Umanesimo e classicismo*, Padova 1958, p. 231; F. BOLOGNA, *Cesaris imperio regni custodia fio: la porta di Capua o la "interpretatio imperialis" del classicismo*, in *Nel segno...*, cit., pp. 159-189; H. GOETZE, *Castel del Monte*, Milano 1988, p. 41; M. GREENHALG, «*Ipsa ruina docet*»: l'uso dell'antico nel Medioevo, in *Memoria dell'antico nell'arte ita-*

liana. *L'uso dei classici*, Torino 1984, vol. I, p. 142. Per altri autori il complesso assumerebbe invece significati simbolici di ordine cristiano-imperiale: la figura maschile sarebbe l'imperatore-Cristo, la porta sarebbe la Chiesa, le due altre figure sarebbero la Madonna e S. Giovanni. In tale accezione, secondo il Kantorowicz (*The King's Two Bodies*, Princeton 1957, ed. it. *I due corpi del re*, Torino 1989, p. 88, in nota), le figure della porta assumerebbero il significato di una Deesis.

²² H. GOETZE, *op. cit.*, p. 41.

²³ In proposito G. SCAGLIA, *La "Porta delle Torri" di Federico II a Capua in un disegno di Francesco di Giorgio*, in "Napoli nobilissima", 1981, pp. 203-221, e 1982, pp. 123-134; F. P. FIORE, M. TAFURI, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, scheda XX, 28, pp. 347-348.

²⁴ In proposito rinvio a F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414. Con un riesame dell'arte nell'Età federiciana*, Roma 1969, p. 70. E, per quanto attiene alle componenti localistiche, si veda M. S. CALÒ MARIANI, *Federico II e le "Artes Mechanicae"*, in A. M. ROMANINI, *Federico II...*, *cit.*, p. 266, che sostiene: «Nulla esclude, per rientrare in ambito meridionale, che gli stessi Manfridus e Dietricus, orafi della cerchia federiciana, abbiano eseguito per l'imperatore anche sculture monumentali. Nella medesima circolazione di cultura entrano gli ignoti maestri, aggiornati sulla produzione di Chartres, cui si devono sculture magistrali come i capitelli troiani o il busto di Barletta».

²⁵ R. KRAUTHEIMER, *Les copies dans l'architecture médiévale*, in *Introduction a une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris 1993.

²⁶ M. S. CALÒ MARIANI, *Federico II...*, *cit.*, p. 264; E. BERTAUX, *L'art...*, *cit.*, p. 741; J. ADUEMAR, *Influences antiques...*, *cit.*, pp. 74, 117.

²⁷ Per le argomentazioni relative a questi esempi di vedano in A. M. ROMANINI, *Federico II...*, *cit.*, i saggi di H. THELEN, *Ancor una volta per il rilievo del pulpito di Bitonto* (pp. 217-225); M. RIGETTI TOSTI-CROCE, *La scultura del castello Lagopesole* (pp. 237-252); A.

LORUSSO, *Cattedrale di S. Maria Vetere in Foggia. Il cornicione a mensole: proposte per una sua più precisa collocazione nell'ambito della scultura di epoca federiciana* (pp. 253-264); ed anche, ma per problemi più generali, A. CADEI, *Fossanova e Castel del Monte* (pp. 191-215).

²⁸ A. HUIILLARD-BRÉHOLLE, *Historia Diplomatica Friderici secundi*, Paris 1859, V, doc. 697.

²⁹ Nella trascrizione del testo è inserita la parola *actractum*: la cui interpretazione è oggetto di accanite polemiche. Alcuni ne colgono il senso come indicativo di una fase di completamento, altri, e mi sembra di poter condividere questa posizione, leggono il termine come equivalente di una fase progettuale o di primo avvio alla fase esecutiva.

³⁰ *I Diurnali di Messer Mattheo di Giovenazzo*, in *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, t. XIX, rispettivamente p. 470 e p. 472.

³¹ G. AGNELLO, *Problemi e aspetti dell'architettura sveva*, in "Palladio", n. s., X, 1960, p. 41.

³² Il tema dei rapporti tra architettura castellare islamica ed architettura castellare federiciana ha dato luogo, talvolta, a curiosi equivoci. Anche con individuazione di presupposte analogie tipologiche tra veri edifici castellari ed altri edifici, che, invece, come taluni impianti di caravanserragli castellari non erano affatto. In argomento si veda G. ZANDER, *Un curioso marginale errore critico sull'architettura federiciana*, in "Palladio", n. s., XVIII, 1968, pp. 51-54.

³³ Questa circostanza è stata talvolta considerata come effetto di una interruzione dell'opera a seguito di qualche evento imprevisto. In proposito si veda G. AGNELLO, *Problemi e aspetti dell'architettura sveva*, in "Palladio", n. s., X, 1960, p. 41.

³⁴ *Rolandini Palavini, de factis in Marchia Tarvisina Libri XII. Qui: Liber Chronicarum sive memoriale temporum de factis in Marchia, Liber Quintus, Cap. XXI*, in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. VIII.

Il mastro d'arte muraria

Tra XI e XII secolo tanto le figure professionali e di mestiere degli addetti all'arte muraria, quanto, come sempre, anche le tecniche costruttive che vi si riferiscono, venivano indicate con numerosi e diversificati termini¹. Dei quali alcuni erano diffusi in più aree comparando a lungo nel tempo, altri, invece, comparivano soltanto entro ambiti territoriali e cronologici più circoscritti. Così, anche in Puglia, regione che nell'arco di tempo di circa un secolo e mezzo dell'Età normanno-sveva era caratterizzata da molteplici sovrapposizioni e presenze etnico-culturali, si incontrano sia termini usati un po' ovunque in Italia e nel resto d'Europa (e che hanno quindi matrici linguistiche europee), sia termini a diffusione soltanto regionale e magari localistica. Questi ultimi, specie se di derivazione extraeuropea, indicavano molto spesso o alcune speciali tecniche esecutive o le corrispettive figure di addetti al lavoro. La compresenza, la sovrapposizione e l'intersezione di componenti di di-

versa origine territoriale e di fenomeni a durata variabile (le permanenze essendo analizzabili sulla scala dei secoli, le modificazioni da leggersi sul filo dei decenni talvolta solo degli anni) è realtà essenziale e dato ineliminabile nel nostro caso; che pone perciò qualche problema di ordine metodologico. È ovvio, infatti, che in rapporto a questa circostanza le fonti di cui avvalersi, nonché i campi e i filoni di ricerca da prendere in conto, appartengono ad ambiti disciplinari spesso molto distanti tra loro tanto sul profilo dei contenuti quanto su quello dell'approccio al tema. È dunque necessario rimuovere coraggiosamente le remore che nascerebbero da tali preoccupazioni: perché il modo di essere e di trasformarsi dei mestieri e delle professioni tipici dell'attività edilizia dipende da più fattori, eterogenei tanto sotto il profilo sincronico, quanto sotto quello diacronico.

Mi sono dunque servito non soltanto di quanto disponibile con stretto riferimento all'area ed al-

l'epoca peculiare dell'argomento (in verità questo tipo di materiale è piuttosto scarso) ma anche, e con sconfinamenti geografici e cronologici, di fonti e saggi riferiti ad altre aree italiane e straniere (particolarmente ricca, in questa materia, la documentazione francese seguita a ruota da quella tedesca). Proprio tali sconfinamenti disciplinari, geografici e cronologici mi hanno infatti fornito indispensabili elementi di confronto ed utili segnali e tracce interpretative per il tema da svolgere. Ciò premesso entro in argomento.

Nei contratti, negli ordini di servizio, negli atti amministrativi, nelle cronache, nelle memorie, nelle iscrizioni (più spesso documentarie o celebrative, ma in qualche caso vere e proprie firme dell'autore o dell'esecutore dell'opera), si trovano, volta a volta, e con ulteriori varianti occasionali, i termini *architectus*, *architector*, *aedificator*, *artifex*, *cementarius*, *lathomus* o *lothomus*, *carpentarius* o *carpenterius*, *lapicida*, *murator*, *tallapetrae*, *tailliator petrae*, *prothomagister*, *prepositus*, *magister*, *magister fabricator*, *magister assie* (od *axie*), *magister maczonerius*, *machionis*, *ingenuerius*, *ingeniator*, *marammerius*, *operarius*, *manipulus* ecc. Figurano anche le controverse denominazioni *magister comacinus* (o *commacinus*), *magister antelami*, *lombardus* ed altri ancora.

Altrettanto numerosi, poi, sono i termini che si incontrano nella designazione degli addetti ad attività preparatorie, o di supporto e servizio, a quelle dell'edificare in senso stretto; di alcuni dei quali farò cenno più avanti. Poiché è evidente che quei termini non sono sempre fra loro sinonimi, bisogna dunque cercar di capire (purtroppo, spesso, ci si deve solo accontentare di intuire) il significato e l'intenzione classificatoria di ciascuna di quelle espressioni: perché,

loro tramite, si può arrivare a percepire la condizione, l'ambiente, il clima (sociale, tecnico, culturale, economico) nel quale, nel periodo che qui ci interessa, dovevano operare i diversi addetti all'arte muraria.

Quanto fosse complesso ed articolato il quadro da esaminare, credo che basti la già ricordata elencazione di termini a metterlo in evidenza; e fin dal primo approccio. Ma ancora più complesso appare tale quadro, quando si consideri che, per analizzarne le caratteristiche, si deve tener conto di fattori con diversa velocità di trasformazione. Infatti, in ogni processo costruttivo di tipo preindustriale (e tanto più in Età preindustriale) gioca un ruolo determinate la persistenza nel tempo (la resistenza al cambiamento) della mentalità degli addetti nei riguardi della loro cultura tecnica e materiale. Cosicché non sorprende constatare che anche in Età normanno-sveva, «tempo della storia economica, tempo della storia sociale, tempo della storia delle strutture mentali» si svolgevano secondo «ritmi evolutivi ineguali»²; magari secondo combinazioni, talvolta contraddittorie e talaltra «sinfonicamente» concordanti, che appunto si riflettono nelle diverse espressioni linguistiche.

E ciò tanto più vale per la Puglia medievale, ove la resistenza al cambiamento, che già si ramificava nell'intreccio delle diverse etnie e culture localmente presenti, era poi ulteriormente e continuamente messa a dura prova dalle improvvise immissioni (però destinate a durare nel tempo) di operatori e supervisor tecnici, spesso di lontana provenienza, volute e decise dalla committenza di corte o dalle burocrazie centrali.

Tra gli elementi di lunga durata, e quindi a bassa velocità di trasformazione (è impensabile, nel nostro campo, parlare di storia immobile), individuabili per

l'area e per i secoli che qui si analizzano, segnalo per esempio, almeno fino all'Età normanna, le prescrizioni tecniche e finanziarie cui dovevano attenersi i maestri comacini (o commacini), che erano presenti anche in Puglia, oltreché, come è assai meglio noto, in altre parti d'Italia e d'Europa. Tali prescrizioni, che appaiono già ben formulate ai tempi di Rotari e poi di Liutprando³ nella Puglia dell'Età normanno-sveva erano quindi il punto di arrivo di una durata già plurisecolare. Tanto più poi che è probabile che esse risalissero a tempi ancor più remoti di quelli delle leggi ora citate: forse ai tempi dei gromatici della tarda Età romana. Sono dunque prescrizioni che vanno lette come segnali di continuità e di collegamento con l'intero Occidente europeo. E di durata altrettanto lunga, ma questa volta con referenti extraeuropei perché importate da aree mediterranee e mediorientali, sono le tecniche murarie basate sugli impasti di argilla con altri leganti (calce o simili)⁴. Per esempio, nei *Mandata varia* di Federico II, alla data del 1239, si ricorda che sono ancora in essere alcuni «*muri luto confecti [...] in castro nostro Lentini*»⁵.

Questi due esempi, e molti altri se ne potrebbero citare, sono emblematici della eterogeneità delle componenti che caratterizzavano il mondo in cui operava il "mastro d'arte muraria" (così come qui si è voluto indicare un variegato insieme di figure tecniche) della Puglia normanno-sveva. La quantità di termini impiegati nel Medioevo, in Puglia e nell'Italia meridionale in genere, per indicare le diverse categorie di addetti alla costruzione (quanto utile l'intraducibile *bâtiment* dei francesi!) e la parallela varietà di espressioni relative all'impiego di strumenti, ha sollecitato, a partire dalla fine del secolo scorso, una nutrita serie di studi linguistici; attenti, in special

modo, alle matrici esogene di molti di quei termini. Vengono infatti chiamati in causa il mondo islamico, il mondo greco-bizantino, il mondo franco, il mondo germanico ecc.

Ma, ai nostri fini, alle utili e spesso rivelatrici indicazioni di ordine filologico-linguistico debbono senz'altro essere aggiunte quelle provenienti da altri campi disciplinari. Particolarmente significativi, dal mio punto di vista, sono ad esempio i risultati delle ricerche archivistiche su singoli episodi edilizi e amministrativi o su vicende connesse con compravendite di terreni ed immobili; nonché le più numerose considerazioni di ordine tipologico e costruttivo, o quelle, più numerose ma da accogliere con qualche cautela, di ordine stilistico o attribuzionistico ecc.

Lo scenario delle qualifiche degli operatori; la loro provenienza e la loro condizione sociale; i rapporti contrattuali da loro sottoscritti (ed i mezzi per tentare, eventualmente, di sottrarsi agli obblighi da essi derivanti), si delineano infatti in ragione di molti diversificati elementi della vita sociale, della cultura tecnica e materiale, dell'economia, della mentalità ecc. Non dico cose nuove. Nelle implicazioni generali se ne è parlato e discusso più volte ed anche, spesso, con trattazioni sistematiche o specifiche tuttora non superate. Occorrono tuttavia nuove riflessioni: soprattutto se le considerazioni di ordine generale e quelle riferite a fenomeni di più limitata scala territoriale devono essere reciprocamente ricalibrate e proiettate le une sulle altre.

Ne sono un esempio i termini *operarius*, ed il suo plurale *operarii*. In Italia centrale essi venivano impiegati per indicare sia le maestranze di livello subordinato (quando esse venivano contrapposte agli *artifices* che svolgevano mansioni più elevate), sia gli

appartenenti all'*Opera*; organismo, questo, che, in quanto committente od espressione della committenza, aveva compiti e mansioni (di controllo, di ordine ispettivo o tecnico-amministrativo) del tutto differenti da quelli connessi con la vita quotidiana ed esecutiva del cantiere edilizio in senso stretto.

Analoghi esempi si hanno in Puglia ed in Sicilia, regioni ove il termine *maramma* (mai usato in Italia centrale e settentrionale) veniva impiegato per significare tanto l'operazione del murare quanto l'organismo della committenza, e ove il derivato termine *marammerius* veniva usato per indicare tanto chi doveva realizzare la *maramma*, quanto uno dei membri dell'organismo di controllo e supervisione. Una interessante considerazione emerge dunque sia da quanto ora da me citato, sia dalla relazione di Licinio; sia, sotto altro profilo, dalle osservazioni dei Besc Bautier-Besc⁶ in merito alle qualifiche dei *calcararii*, dei *perratores* o dei *celamidarii*; sia infine da quanto appare relativamente ad altre figure di addetti a speciali operazioni tecniche che ho incontrato nei documenti consultati e che figurano soltanto in area meridionale e sicula.

Appare cioè evidente che l'uso di particolari termini coinvolge elementi e contenuti di territorialità. Ed esprime anche, alludendovi, se si vuole andare più in fondo, concetti di appartenenza territoriale. Infatti se il fenomeno viene esaminato sotto il profilo della cultura materiale e della sedimentazione di conoscenze od esperienze tecniche, è facile rendersi conto che ciascuno di quei termini rinvia a forme consuetudinarie, a strumenti o a tecniche specificamente connessi con certe (e non altre) realtà geo-storiche ed etnico-culturali. È però importante sottolineare, inoltre, che molto spesso taluni singoli termini (magari

trasposti dal latino ed eventualmente sopravvissuti nell'uso odierno) denotavano in Età normanno-sveva contenuti che non sempre o in tutto coincidono con quanto essi indicano attualmente.

Sarebbe del tutto inutile ed ovvia questa osservazione se, invece, la suggestiva tentazione di commisurare, in tutto e per tutto, ruoli e metodi esecutivi dell'Età medievale a quelli dell'Età moderna (certo quando ancora ci si trova di fronte a sistemi costruttivi di tipo non industrializzato) non avesse più volte determinato incertezza e confusione; dando talvolta luogo così a non sempre validi giudizi di anticipazioni o, al contrario, di ritardi o di archeologiche sopravvivenze del passato nel presente. Infatti, per quanto concerne il mondo della costruzione edilizia (durante tutto un Medioevo che per certi aspetti si prolunga al XV secolo) vi era una certa intercambiabilità nell'uso di certi termini: un riflesso, forse, di una ancora incompleta specializzazione tanto nella terminologia tecnica quanto nella corrispettiva attribuzione di ruoli. Spesso termini uguali indicavano funzioni diverse, e termini diversi potevano alludere a funzioni uguali: come nei già ricordati esempi di *opera* ed *operarius* o di *maramma* e *marammerius*, o in altri ancora.

Ma ancora più significativo è il caso relativo ai termini con i quali si alludeva al ruolo dell'architetto: la figura al vertice della piramide sottesa dal concetto di "mastro d'arte muraria". Il termine *architectus* o *architector* non è molto frequente nei documenti normanno-svevi; né, più in generale, in quelli italiani di pari epoca. Compaiono più spesso termini quali *artifex*, *cementarius*, *lothomus*, *marammerius* ecc. La qualifica d'architetto, frequente sino all'XI secolo, si perde infatti, o quasi, fra XII e XIII secolo per riaffio-

rare con più forza soltanto a partire dal XIV. Vi è chi, come il Du Colombier, riferisce tali variabili a pura casualità. Invece, in considerazione della natura dei documenti e delle fonti ove compaiono tali differenti definizioni, ritengo che essi siano da porre in relazione con la specificità di ciascuna vicenda edilizia. Cito qui alcuni esempi: Lanfranco, architetto della cattedrale di Modena (1099), viene variamente indicato «*mirabilis artifex, mirificus edificator*», ma anche quale vero e proprio architetto («*per manus [...] Lanfranchi architectoris*») nella *Relatio Sancti Geminiani*; ed anche magnificato in quanto «*ingenio clarus [...] doctus et aptus [...] operis princeps huius, rectorque magister*» in una incisione posta nella parte absidale della stessa cattedrale⁷. Il che, con il Peroni, mostra che contemporanei «sembrano privilegiare il multiforme intervento dell'architetto»⁸. Ed infatti la cattedrale modenese costituiva un importante e nuovo prodotto tipologico-costruttivo; per l'ideazione e la realizzazione del quale occorre che occorrevano dunque doti progettuali di competenza tecnica al di sopra degli *standard* allora usuali. Di ciò dovevano avere sicura coscienza i committenti dell'opera; se soltanto «*eius denique consilio et auctoritate ceperunt cives Mutinenses [...] fundamentum ponere maius in latitudine et longitudine*»⁹ dando così inizio, con le fondazioni, alla costruzione.

Qualche decennio dopo (nel 1130 o 1133), a Foligno, Atto (o Attone) è gratificato in una lunga iscrizione quale «*vir magnus lothomus*» per la ristrutturazione della cattedrale di S. Feliciano; la quale, in quella data, «*cepit renovari a domino presule marco facto calixto*». Vescovo e *lothomus*, nella stessa iscrizione sono entrambi additati al pubblico encomio: «*quos Xristus salvet benedicat amen*». Circa un secolo più tardi,

Federico II, in due documenti indirizzati, rispettivamente, «*Ricardo de Lentino preposito edificiorum*» e «*Ricardo de Lentino edificiorum preposito*», dunque con costanza di definizione, mette in evidenza il compito che doveva essere svolto dal tecnico «*[...] apud Cathaniam te personaliter contulisti visurus situm in quo castrum commodius deberet construi [...] et videres etiam apparatus ad structuram ejusdem [...]*»¹⁰.

Ma l'imperatore richiede a Riccardo di informarlo sulle caratteristiche dimensionali dell'opera da realizzare: «*per te de longitudine, latitudine, muri grossitie ac aliis omnibus volumus presentialiter edoceri*». Dunque, di fatto, Federico II si riservava il diritto di intervenire, approvandole o meno, sulle scelte progettuali del suo tecnico. Come si vede, in ciascuno dei tre casi si allude sempre all'espletamento di ruoli nei quali i tecnici sono incaricati di definire le caratteristiche di un determinato progetto. Ruoli, dunque, da architetto, ma che vengono indicati con differente terminologia ed enfasi. È vero, quindi, che termini diversi definivano funzioni e ruoli di fatto equivalenti: ma si può andare più oltre. Se si tiene conto che gli esempi qui riportati sono tratti da vicende scaglionate lungo un secolo circa, si può infatti giungere anche ad una più sottile conclusione. Che cioè, nel frattempo, la precedente più riassuntiva funzione del mastro d'arte muraria, o meglio dell'architetto si era incamminata verso una progressiva articolazione e specializzazione. Forse anche in relazione al diffondersi della qualità e della condizione dei committenti.

Ciò può dedursi dai seguenti elementi. Lanfranco, nella *Relatio*, è raffigurato con la *virga* (o forse con il compasso grande: quello dei misuratori dei terreni), e viene decisamente contrapposto sia agli *artifices*

(rappresentati nell'atto di disporre gli elementi costruttivi di un muro, laterizi o pietre, e dotati di un attrezzo che oggi definiremmo il mazzuolo del muratore), sia agli *operarii* cioè ai manovali. Dunque, il compito di Lanfranco era essenzialmente ideativo concettuale: quello di un architetto quasi nel suo attuale significato¹¹.

Attone, invece, ha svolto un ruolo in parte diverso: perché la ristrutturazione di un edificio, per quanto radicale, comporta sempre una quantità di adattamenti ed adeguamenti all'esistente. In questo caso l'abilità risiede perciò nella capacità di ridefinire le qualità geometriche e stereometriche delle parti dell'edificio stesso, per risignificarlo in base a prefissati rapporti proporzionali. Il «taglio delle pietre», attuato da un esperto *lothomus*, simboleggia bene questo genere di intervento: nel quale prevalgono le componenti di una formazione geometrico-teorica prima ancora che direttamente esecutiva. Dunque Attone, pur ideatore e motore del rinnovamento (e forse proprio per questo), aveva probabilmente svolto un compito, per così dire teorico-progettuale: quello di chi indicava le proporzioni più generali o la configurazione d'insieme degli elementi più caratterizzanti, e non solo il compito di chi, nei luoghi polverosi del cantiere, materialmente disegnavo (con tracciati esecutivi disegnati in vera grandezza) i singoli dettagli delle parti dell'opera¹².

Ricardo da Lentini appare figura ancora di altro genere. Architetto e soprintendente generale dell'imperatore svevo, egli è, a tutti effetti, una sorta di funzionario tecnico, la cui autonomia decisionale è sottoposta a verifica da parte dello stesso imperatore, suo committente e suo controllore. Ma le tre diverse definizioni (*mirabilis artifex* e *architector*, con

cui si indica Lanfranco; *lothomus*, con cui si qualifica Attone; *prepositus edificiorum*, come viene indicato Ricardo da Lentini) sono spesso considerate tra loro equivalenti e tutte riferite al ruolo di un architetto. Il che è forse sintesi e conclusione plausibile. Qui però avanzo una ipotesi diversa: che cioè quelle tre definizioni sottendano la molteplicità delle competenze e delle funzioni di una figura tecnica (l'architetto come lo pensiamo oggi), inizialmente ancora alquanto indistinta; la quale, soltanto in seguito, cioè nel corso dei secoli e soprattutto a partire dall'Età rinascimentale, assumerà la duplice caratteristica di intellettuale e di tecnico; esperto, ad un tempo, di *artes liberales* e di *artes mechanicae*.

Per tornare all'Italia medievale ed in particolare alla Puglia normanno-sveva, pare infatti potersi giungere alla conclusione che l'uso differenziato di termini aggettivanti vada letto in rapporto alle finalità, elogiative, commemorative, documentarie ecc., che si proponevano gli autori di cronache o di iscrizioni apposte sui singoli monumenti, oppure gli estensori di atti contrattuali, quando in essi citavano il nome di qualcuno dei mastri d'arte muraria dell'epoca.

Nel senso cioè di sottolineare la speciale abilità e competenza, in ragione delle prevalenti caratteristiche (o tecniche o formali o simboliche od altro) che si valutavano peculiari di quell'opera di cui lo si dichiarava autore o comunque responsabile. Indice e segnale, questo, del fatto che si aveva precisa coscienza del ruolo dell'architetto; e che, inoltre, poiché non è raro trovare iscrizioni a carattere di vera e propria firma, gli stessi mastri d'arte muraria avevano ben presente il senso ed il valore di tale loro ruolo: e non soltanto riguardo all'intera opera ma anche ad una sola sua parte. Ne fornisco qui qualche

esempio. A Bari, per la ricostruzione della basilica cittadina, l'abate Elia chiama i maestri «comacini» Ansaldo e Taddeo a definire alcune parti dell'opera; mentre rimane assegnato ad Angiolo da Fumarello il ruolo di «mastro muratore che condusse la fabbrica». Sempre a Bari, nel cortile del castello, su alcuni capitelli del portichetto interno figurano incise le seguenti iscrizioni: «*Melis de Steliano me fecit*» e «*Finarrus de Canusia hoc fecit*». Ciò, presumibilmente, indica che questi due maestri sono gli autori del portichetto. Un episodio analogo si ha a Bitonto. In una iscrizione dell'antico ciborio della cattedrale, assieme al nome del donatore, Gualtierius, vengono ricordati, però, senza indicarne i nomi, i ruoli dell'architetto ideatore e dell'esecutore dell'opera¹³.

Ed ancora: a Bari, sui muri di San Nicola, figurano incisi altri nomi di maestranze. Altrove il quadro è del tutto analogo. In una piccola chiesa medievale (secolo XII-XIII) di una periferica area sarda, a S. Pietro di Sorres (e la notizia è poco conosciuta)¹⁴ un certo e sicuramente locale «*Mariane Maistro*» incide con il proprio nome la soglia del portale d'ingresso. L'usanza di firmare la propria opera non riguardava dunque soltanto i centri maggiori, ma era diffusa anche in quelli minori: certo quando l'importanza dell'edificio assicurava lustro a chi, in qualche modo, ne aveva la paternità.

In Italia e nel resto d'Europa il fenomeno è assai più diffuso di quanto si creda. Ne aveva già dato notizia il Du Colombier con esempi scelti in varie aree europee e, soprattutto, il fenomeno è ben documentato, per la Francia, dal Lefèvre Pontalis, con la pubblicazione di lunghi elenchi di architetti, muratori, carpentieri dell'XI e XII secolo dei cui nomi rimangono precise tracce¹⁵. Inoltre, alcuni operatori risul-

tano presenti, e ne hanno lasciato testimonianze con firme o altre forme di riconoscimento (sigle, emblemi ecc.) in aree diverse: come nel caso, ancora una volta, di Attone; o come in quello di Niccolò, un mastro romanico (architetto, scultore e decoratore) presente a Ferrara e forse in Germania nella cattedrale di Königsutter¹⁶.

I diversi ruoli ricoperti da questi maestri sono indicativi della molteplicità (o mancanza di distinzione?) delle competenze che erano allora necessario bagaglio di un «mastro d'arte muraria» se inteso in senso lato. Ed infatti, almeno per quanto concerne l'area matildica ed in special modo per quella che si suole definire la «bottega lanfranchiano-wilgelmica», tale molteplicità è stata più volte analizzata e riconosciuta. Ne è stata anzi più recentemente ipotizzata dal Quintavalle la fondamentale unità in tutta la gamma delle immagini, scultoree ed architettoniche, a tale bottega riferibili¹⁷.

Altri episodi confermano tali consuetudini. Buscheto e Bonanno sono lodati quali architetti a Pisa; ma Bonanno, a Monreale, figura soltanto quale *sculptor* del portale. Più tardi, Villard d'Honnecourt, nel suo celebre e importantissimo *Taccuino* (un testo famosissimo, del quale, tra l'altro, si discute la natura e la finalità: era destinato all'uso personale dell'autore o si proponeva altre più ambiziose finalità divulgative e didattiche?) disegna e commenta un materiale copiosissimo ed eterogeneo: schemi di cattedrali allora completate o in via di completamento; loro singole parti costruttive; proposte di soluzione di problemi tecnici e geometrici; modelli di sculture e di vetrate; macchinari ecc. È dunque evidente l'equivalenza di interesse per ciascuno di tali argomenti: un'equivalenza che certo esprime significativamente l'atteg-

giamento dell'autore francese, e del suo tempo, verso le tematiche dell'architettura e l'insieme delle competenze disciplinari che vi si consideravano incluse. Cosa si intendeva dunque per architettura, e di conseguenza per architetto, in quell'epoca?

Anticipato e ripreso da altri, il Du Colombier sostiene che l'architetto «*dans bien de cas c'est le patron lui-même*»¹⁸. Forzando forse un po' la mano, in quanto identifica di fatto il ruolo del *fundator* con quello dello *aedificator*¹⁹, egli vuole sottolineare il ruolo programmatico-progettuale esercitato dal committente. Il che risulta vero in molti casi. Basti pensare, per l'area franco-inglese, al ruolo dell'abate Ugo di Cluny o dell'abate Suger per Saint-Denis. E vi sono esempi anche per le aree italiane. Nella cronaca di Montecassino²⁰, alla data dell'ottobre 1039, figura un «*Nantarus quidam sacerdos et monachus*» che offre al monastero una chiesa; ed ho già citato l'esempio di Foligno, ove il vescovo, insieme ad Attone, viene chiaramente indicato come promotore della ricostruzione di San Feliciano. È ben noto infine il ruolo effettivamente progettuale (del suo ruolo decisionale ho già fatto cenno) di Federico II²¹. Che ai suoi tempi, e certo non per sola piaggeria, veniva definito «*artifex peritus omnium artium mechanicarum*»; e che anche oggi molti storici dell'arte considerano ispiratore delle scelte tipologiche e formali dei suoi castelli: da quelli pugliesi a quello di Prato. Particolarmente incisiva, poi, sembra essere stata l'attività tecnico-progettuale dei monaci cistercensi. Di loro si direbbe che hanno svolto contemporaneamente tanto la funzione di trasmettere le proprie competenze in campo tecnologico e tecnico, quanto quella di espletare compiti anche meno ideativi e più operativi. Ne è una traccia, per il nostro argomento,

una polemica insorta tra Federico II ed il papa a proposito di un impiego forzoso di monaci cistercensi nella costruzione di alcuni castelli²².

Ma contro tali esempi, che soccorrono la tesi del Du Colombier, ve ne sono altri che invece la contraddicono. In particolare, ciò riguarda sovrani normanni (tanto del ramo "francese", che più ci riguarda, quanto del ramo "inglese") che appaiono senz'altro puri committenti e non certamente figure impegnate nei compiti e nelle funzioni progettuali che sono propri del ruolo di un architetto. Quei sovrani infatti, per tradizione dinastica, erano interessati ad esercitare il "mecenatismo", solo ed in quanto esso diveniva elemento di una politica di prestigio²³.

Così a Catania, «*Comes Rogerius [...] anno Domini MXCIII sub Ansgerio abbate hoc templum condi et Deo ac B. Agathae dicari iussit*». Ed è infatti l'abate Ansgerio, che in questo caso non era il *patron* ad assumersi, in una orgogliosa iscrizione, il merito del progetto e della realizzazione dell'opera: «*istius ecclesie primus fundamina, ieci, muros, et turres, faciendaque cetera feci*». E, simmetricamente, a Cefalù, «*Ego Rogers Rex [...] feci aedificare templum episcopatus ab initio foundationis suae in loco qui dicitur Cephaludum*»²⁴: è chiaro il ruolo di solo committente, e non di progettista, di re Ruggero.

Appare dunque logico sostenere che almeno nell'Italia centromeridionale, e quindi anche in ambito normanno-svevo, bisogna distinguere il ruolo del committente (il *patron* del Du Colombier) da quello dell'architetto: anche se talora le due funzioni, come nel caso di Federico II venivano svolte, almeno in parte, dalla medesima persona, non di meno esse rimanevano distinte. Perché anche quando il committente non si limitava a fissare soltanto le linee

programmatiche dell'opera da realizzarsi, ma scendeva magari a definirne i caratteri architettonici, purtuttavia non soprintendeva, materialmente, a tutte le fasi del processo edilizio. Non era mai un "maestro d'arte muraria": quale invece, doveva essere comunque un architetto.

Vengono in sostegno di questa conclusione i documenti relativi ad opere edilizie pubbliche trascritti dallo Sthamer²⁵, utilizzabili anche se essi sono nella maggior parte di epoca più tarda perché riferiti all'attività della cancelleria angioina. Questa, proprio distruggendo quasi completamente i documenti relativi al periodo svevo in quanto considerati inutili, sembra in tutto e per tutto dare segno di volersi attenere alle precedenti procedure e consuetudini. Infatti si può considerare con certa tranquillità che, se le tempeste politiche hanno sostituito i Francesi agli Svevi ed hanno spesso eliminato i responsabili e dirigenti tecnici (compaiono in Età angioina, molto più frequentemente di prima, nomi di tecnici francesi: e valga per tutti Pietro d'Agincourt), d'altra parte quelle tempeste non hanno sovvertito, nel settore edilizio, le consuetudini (gli elementi di lunga durata) tecniche ed organizzative localmente esistenti.

L'analisi di quei documenti, anche se non fornisce informazioni per l'Età normanna, permette infatti di trarre almeno qualche utile conclusione sul ruolo dei "maestri d'arte muraria" in ambito apulo-molisano fra XIII e XIV secolo, e in particolare per quanto concerne i rapporti che questi maestri dovevano avere, in materia di edilizia pubblica, con la cancelleria centrale (talvolta direttamente con la corte) e con gli altri organi e funzionari periferici a questa collegati. Ciò, ovviamente, quando essi venivano addetti alla realizzazione di quell'insieme di opere, soprattutto

difensivo-militari ma anche di diversa natura, che, già avviate sotto gli Svevi, vennero in molti casi proseguite e completate sotto primi Angioini.

Emerge così che non vi furono tecnici il cui ruolo possa essere paragonato con quello di Lanfranco a Modena, o di Buscheto e Bonanno a Pisa; né, più in generale, con quello di altre celebri figure di maestri europei di quel periodo. Il che sembra essere un dato peculiare dell'area che qui ci interessa. Altrove, infatti, le cose andavano diversamente. Basterà infatti segnalare, oltre a quanto già detto, che già Ottone di Frisinga si meravigliava che in Italia si desse tanta importanza a chi (l'architetto) era dedito ad arti meccaniche ed era per ciò stesso relegato a ruoli ed a ranghi considerati inferiori; e che qualche decennio più tardi il francese Nicola de Biard si scandalizzava che l'architetto percepisse salari più elevati degli altri maestri pur non operando mai manualmente (tantoché in cantiere non si levava nemmeno i guanti)²⁶. Episodi tutti che indicano che, se forse ancora eccezionalmente alla fine del secolo XI e nel corso del secolo XII, certamente agli inizi del XIII si era venuto delineando in modo perfettamente riconoscibile, sia in Italia sia nel resto d'Europa, proprio quel ruolo teorico-tecnico che oggi associamo all'idea di architetto medievale: e che appunto non troviamo presente nell'ambito cronologico-territoriale della Puglia normanno-sveva oggetto di questo studio. Quali ne saranno state le ragioni?

Considerata la particolare situazione dell'area pugliese nel quadro della politica territoriale normanna, e poi sveva, viene da pensare che il tipo di committenza e gli organismi tecnico-burocratici connessi con le relative istituzioni politiche, devono aver avuto, in ciò, qualche parte non secondaria. Nel-

l'Italia normanno-sveva compare, infatti, la figura di un tecnico ad alta specializzazione, cui vengono affidati compiti senza dubbio direzionali e di alta responsabilità, ma nei quali è difficile (salvo qualche eccezione, in particolare il *Kinardus* o Chinard che affianca Federico II) distinguere gli aspetti per così dire intellettuali e concettuali da quelli di ordine sperimentale e pratico.

Oltre alla supervisione dei lavori, tale tecnico (la cui qualifica di *magister* sembra più espressione di rispetto e considerazione o meglio, forse, di condizione, che indicazione di ruolo), nella sua veste di *prothomagister* o di *prepositus* (questi termini costituivano invece precise definizioni di ruolo), doveva assolvere a molti compiti: reperire collaboratori e manovalanze; specificare le quantità degli approvvigionamenti di materiali di vario ordine e qualità che poi il funzionario addetto (in genere lo *justiciarius*) doveva far arrivare sul cantiere; dare indicazioni per il noleggio di carri e bestiame da trasporto ecc. Compiti i quali, come si vede, hanno molto più a che fare con l'organizzazione esecutiva del cantiere che con la progettazione e la direzione dei lavori quali oggi le concepiamo. Tali incombenze sono infatti oggi affidate ad un assistente di cantiere o, per casi più importanti, ad un ingegnere d'impresa, ma non a progettisti e direttori di lavori.

Su questo punto cito alcuni esempi. Nel caso del *Palacium Pantani Fogie* alla data dell'aprile 1269 il sovrano scrive: «Mag. Riccardo de Fogia [...] te [...] eidem operi providimus usque ad nostrum beneplacitum [clausola un po' minacciosa!] *preponendum; ideoque [...] precipimus quatenus requirens [...] magistros fabricatores [...] deputandos ad opus ipsum, ubi melius videris expedire, necnon manipulos oportunos a magistris iuratis*

Fogie et S. Laurentii, calcem quoque e vicesecretis Capitinate [...] et currus a magistris iuratis Baroli et alia necessaria [...]». A compenso delle prestazioni di Riccardo si ordina al funzionario amministrativo («*Melio Nicolai Pasqualis de Fogia*») che «[...] *mag. Riccardo expensas, ad rationem de unc. aur. I per mensem, a die, quo ipso ipsum opus inceptum fuerit [...] largiaris*»²⁷. Nello stesso anno si ordina ad «*Ambrosio Bonelli et sociis dohaneriis Baroli*» che «*ad requisicionem mag. Iohannis de Tullo carpenterii [...] 8 bonos carpenterios [...] ad palacium nostrum pantani Fogie mittere deberetis*»; ed al «*Magistro iurato Baroli*» che «*requisicionem mag. Iohannis carpentarii nostri, currus, quot et quantos pro deferendis lignaminibus ad dictam cappellam nostram idem mag. Iohanni assignare procures*»²⁸. Espressioni analoghe si incontrano relativamente a Lucera. Il 30 dicembre 1269 si ordina ai «*Dohaneriis et fundicariis Baroli [...] quatinus ad requisicionem mag. Petri lathomi sibi tabulas et alia marramina pro faciendis opere castri nostri Lucerie [...] ministretis*»²⁹. Il 5 novembre 1273 «*ex insinuacione mag. Riccardi de Fogia prothomagistri operis muri Lucerie ex parte Florentini [...] sunt sibi necessarii magistri 40, preter alios magistros 40, quos pro faciendis [...] matuncellis per te sibi mandavimus exhiberi [...]»*³⁰.

Compiti di prestigio e di fiducia, quelli di queste figure di *prothomagistri*; ma nei quali, salvo eccezioni, non pare potersi trovare traccia di un ruolo progettuale veramente e autonomamente decisionale, mentre si intravede ogni tanto anche qualche componente imprenditoriale.

Il che, ad esempio, è documentato proprio per Riccardo da Foggia e Pietro d'Agincourt. Un documento del 1273 reca: «[...] *mandamus quatinus unc. aur. 95, que restare dicuntur solvende mag. Petro de Angicur et*

mag. Ricardo de Fogia prothomagistris operis muri Lucerie de extalio terraciarum commisso eis ad faciendum in castro nostro Lucerie et maczia ipsius castri eisdem prothomagistris sine defectu quolibet assignes»³¹. Si tratta, come ben si vede, di un'opera appaltata ai due prothomagistri.

Altri casi di appalto sono registrati per Lucera nel 1274. Il primo, del 14 febbraio, indica «[...] qua conventum est cum mag. Ioanne de Laun magistro carpentario Gallico in eodem opere [...] vult facere propriis expensis planctos 14 in 7 turribus [...] item ianuas necessarias in posterula [...] et curia nostra tenebatur dare [...] pro extalio ipso unc. aur. 160 [...]»; il secondo, del 18 maggio, che mostra il caso di appalto preso da un gruppo di associati (o da una associazione?): «Mag. Symoni, mag. Roberto de Andria mag. Iacobo de Salpis et sociis magistris, fabricatoribus edificare et fabricare magnam turrim rotundam operis muri Lucerie usque ad finalem complementum ipsius ad omnes expensas vestras [...]»³².

Al prestigio ed alla fiducia corrispondono però rischi personali, anche assai gravi. Nel documento più sopra citato, quello dei 40 più 40 magistri da impiegare nei lavori delle mura di Lucera, ed indirizzato allo «iusticiario», si puntualizza che «cum in predicto opere muri Lucerie nullum velimus intervenire defectum [...] precipimus, quatinus, si prothomagistri expensores vel magistri etiam muratores sive alii operarii in eodem opere ordinati negligentes fuerint vel remissi in expeditione operis predicti, ipsos punias [...]»³³. Ed il 5 dicembre del 1273 si insiste: «Pedro de Agincourt et mag. Ricardo de Fogia prothomagistris [...] precipimus [...] quatinus super celeri complemento operis muri Lucerie apponatis omne studium et diligentiam efficacem [...] scituri, quod, si negligenciam vel defectum aliquem in

premissis duxeritis committendum, contra vos taliter procedemus, quod vos de huiusmodi negligentia seu defectum in perpetuum penitebit»³⁴. E le nubi, per i nostri due, si oscurano sempre più. Il 7 giugno 1274 essi ricevono questa diffida: «... [...] significavit nobis [...] iusticiarius Capitanate [...] quot tu, mag. Petre, dimisso opere muri ex parte Lucerie, ivisti Barolum, et tu, mag. Ricardo, dimisso opere muri ex parte Florentini, contulisti te apud Fogiam, non obtenta licencia dicti iusticiarii... mandamus, quatinus de cetero predictum opus sine licencia dicti iusticiarii nullatenus dimittatis [...] et ecce, quod predicto iusticiario [...] ingiungimus, ut pro diebus illis, pro quibus fuistis absentes et pro quibus inantea absentes fueritis ab opere supradicto, expensas vobis deduci faciat per expensores in eodem opere per nostram curiam ordinatos»³⁵.

Ancora più severi i provvedimenti presi verso alcuni (certo di minore rango dei due citati prothomagistri) «magistri maczonerii, qui deputati fuerant super faciendis mattonibus»; i quali «fuga lapsi receserunt de ipso opere, licentia non obtenta». Pertanto: «iusticiario Principatus et Terre Beneventane et iusticiario Aprucii citra flumen Piscarie [...] ingiungimus, ut ipsos uxores et filios eorum de personis capiant et captos sub vinculis ferreis ad opus predictum duci faciant, ut in opere ipso laborent, sicut hactenus laborabant, vinculis ferreis non dimissis eisdem [...]», ed inoltre: «mandamus, quatinus predictos magistros sub vinculis ferreis in ipso opere laborari faciatis, non dando eis aliquas expensas, nisi tantum panem et aquam in pena, quia de nostris serviciis sine licentia recesserunt»³⁶.

Questi documenti non lasciano dubbi: almeno per opere pubbliche di questa importanza, soprattutto poi se destinate a scopi militari, vi era l'obbligo, per i magistri, della permanenza sul luogo del lavoro. Un

obbligo che del resto durerà a lungo anche in altre zone d'Italia: lo stesso Brunelleschi vi sarà sottoposto mentre dirigerà i lavori per la cupola fiorentina, o mentre dirigerà le sfortunate operazioni per l'assedio di Lucca.

L'organizzazione dell'amministrazione federiciana, e di quella angioina che ne è il seguito, sono state paragonate, in materia di opere pubbliche, a quella inglese. Perché sia nelle une che nell'altra vigeva un sistema di controlli centralizzati, che, in forma gerarchicamente piramidale, risaliva alla corte. Leggermente diversa sarebbe stata la situazione in Francia, ove «*les contours semblent plus flous*». Anche qui, infatti, vi erano addetti ai lavori che svolgevano la funzione di «*maître d'oeuvre de maçonnerie*»³⁷; ma non è senza significato che ad essi si davano gradi militari. Perché si è indotti a pensare che se tale pratica doveva sottintendere da un lato forme di dipendenza del *maître* ancora più cogenti, dall'altro lato, però, essa doveva anche implicare l'esistenza di forti organizzazioni di mestiere: alle quali, dunque, proprio in virtù di tale "militarizzazione" del *maître*, si impediva di esercitare su costui i diritti di controllo tipici di un'organizzazione di mestiere nei confronti di un suo membro. In altri termini, cioè, la corte tendeva ad azzerare, almeno nel settore dei lavori pubblici, il grado di autonomia e di ingerenza di tali organizzazioni.

Considerate le matrici della dinastia normanna e di quella angioina presenti in Italia meridionale ed in Sicilia, e considerato anche lo sforzo dell'imperatore svevo, e poi degli Angioini, per costruire nelle stesse aree uno Stato fortemente centralistico, non sorprenderà dunque che in ambito normanno-svevo-angioino, risultino praticamente, o del tutto, inesistenti, fino al Trecento inoltrato³⁸, organizzazioni di mestiere

confrontabili con quelle attive già dall'XI-XII secolo in altre aree italiane ed europee in genere. Ed è questo un dato che distingue l'ambiente dei maestri d'arte muraria delle aree di dominazione normanno-sveva da quello dei loro colleghi di area diversa.

Emerge così l'interessante tema della provenienza dei diversi *magistri* e *prothomagistri* che erano all'opera nell'ambito cronologico e territoriale che qui ci interessa. Su questo punto, infatti è possibile trovare nei documenti indizi e segnali di varia natura che ci consentono di interpretare la realtà. Nel *De rebus gestis Rogerii*, il Malaterra ci informa che «*idem comes, sumptibus pluribus apparatis, undecumque terrarum artificiosis coementariis conductis, fundamenta, castella, turresque apud Messanam [...] aedificare cepit*»³⁹. Dal canto suo, Federico II, come già visto, si serve di supervisor ed architetti, quali Riccardo da Lentini e lo Chinard, che agiscono in varie zone della Sicilia e della Puglia.

Sotto Carlo I d'Angiò sono parimenti all'opera figure come Pietro d'Angicourt, Iohannes de Lauduno (è forse lo stesso detto altrove Iohannes de Laun?), Iohannes de Tul (o de Tullo), Petrus de Oleo Gallicus ecc. E sono inoltre segnalati altri «*subscriptis magistris muratoribus gallicis*» all'opera a Lucera, nonché maestri vetrai o fabbri, come Giovanni di Dinant, o di altra specialità e di provenienza straniera. Per il resto, invece, figurano *prothomagistri* e *magistri* di cui è chiara l'origine locale o quasi. Magister Riccardo da Foggia lo abbiamo già visto più volte all'opera; magister Pietro da Salerno è ricordato nel 1269, magister Peregrinus de Suessa appare in documenti del 1273; Paolo de Barulo e Iohannes de Mesa ecc. compaiono per gli stessi anni⁴⁰. Per quanto riguarda il castello di Melfi, una lunga serie di nomi di "ingegneri", segnalati

dal Lenzi⁴¹, mette ancora una volta in evidenza una forte presenza di tecnici locali o quasi locali, assieme ai soliti Iohannes de Tullo e Ricardo da Foggia. Si può dunque intendere che si operavano scelte differenziate in rapporto alla funzione ed al rango del tecnico: così le figure di maggiore prestigio venivano scelte in base alla fiducia (*ad beneplacitum*) del committente, e quindi indipendentemente dalla provenienza; mentre le figure di minore spicco e levatura tecnica venivano reperite entro un raggio territoriale relativamente circoscritto. Ciò è del tutto ovvio e ragionevole, e corrispondeva ad abitudini largamente diffuse in tutta Europa ed in parte tuttora seguite. Dunque, sia i *magistri* dediti a compiti esecutivi (ma non di coordinamento né, tanto meno, di progettazione), sia gli *artifices* impegnati in ruoli di caposquadra (esistono ancora oggi qualifiche di capo operaio e fino a qualche decennio fa nei cantieri romano-laziali di tipo tradizionale si distingueva il “mastro”, la “mezza-cucchiara” ecc.; e distinzioni analoghe esistevano un po’ dappertutto), sia gli *operarii* e *manipuli* (cioè le squadre di manovali) venivano reperiti entro un breve raggio territoriale, certamente per ragioni di convenienza pratica ed economica. Al contrario, per la scelta di figure tecniche di livello superiore, si dovevano, per forza, prendere in considerazione caratteristiche del tutto speciali; che, ovviamente non sempre, e comunque non solo, erano individuabili nei maestri della zona. E di ciò si hanno numerose prove. Lo stesso Lanfranco, più sopra lungamente ricordato, sarebbe stato scelto su indicazione di Matilde in ambienti esterni, e fuori, almeno, della diocesi modenese⁴². Ed ho citato anche il caso di Nicola o Nicolaus. Non vi è inoltre bisogno di ricordare figure come Guglielmo di Sens, cui si

deve l’approdo in Inghilterra dei modelli e delle forme continentali; o le più tarde personalità di Nicola Pisano, o del già ricordato Villard d’Honnecourt. Su questo tema si possono fare anche altre osservazioni. Così è di un certo interesse constatare, secondo documenti del 1271 e del 1273, che personale di origine saracena venne impiegato a Lucera sotto la guida di un supervisore *conclivis* (di uguale etnia?), per l’esecuzione di parti (certo quelle meno delicate e segrete) di opere difensive. E che, inoltre, tale prestazione d’opera venne sollecitata dagli stessi “saraceni” quale compenso di tributi che essi non erano in grado di pagare. Il 10 giugno 1271 il re scrive infatti allo *justiciarius*: «*Pro parte Sarracenorum Lucerie [...] nostre fuit expositum maiestati, quod cum quamplures ex eis sint non solvendo quantitatem pecunie generalis subventionis [...] et [...] velint in opere muri [...] laborare [...] excomputanda eis pecunia [...] mandamus quatinus Sarracenos Lucerie [...] recipias [...]*». Due anni dopo, il 17 aprile 1273 il sovrano si trova però ad affrontare un problema organizzativo urgente per la direzione dei lavori. Pertanto: «*Universis Sarracenis existentibus in opere novi muri ante castrum Lucerie. Nolentes opere muri [...] propter absentiam Riccardi militis conclivis vestri aliquem intervenire defectum, Hagegium eiusdem Riccardi filium, quamdiu idem Riccardus aberit [certo per malattia o altro giustificato impedimento], eius loco duximus proponendum [...]*». Ed inoltre: «*Eidem Hageyo [...] mandamus, quatinus, quamdiu [...] pater tuus aberit, tu Sarracenis existentibus in eodem opere preesse studeas loco sui [...]*»⁴³. Un caso, questo, la delega di padre in figlio, che non è frequente altrove, e che invece è talvolta presente proprio in area meridionale. Particolare attenzione merita l’espressione «*Riccardi militis*

concivis vestri» perché, sembra, quel tal Ricardo sarebbe stato un tecnico-militare. E dunque, se ciò risultasse vero, troveremmo nel caso di Lucera l'interessante notizia che a dirigere le maestranze venne preposto appunto un militare (a quanto risulta, era militare anche quel *Kinardus*, o Chinard, che aveva lavorato per Federico II). Anche in ciò, come già anticipato, la corte angioina si atteneva quindi alle consuetudini generalmente seguite dai sovrani regnanti in precedenza.

Un aspetto assai poco studiato è quello della condizione, e soprattutto della consistenza patrimoniale, dei *magistri* all'opera in Italia meridionale. Una ricerca sistematica in tal senso richiederebbe la mobilitazione di molte energie da indirizzare in più direzioni. Non mi consta che allo stato attuale tale ricerca sistematica sia stata intrapresa da qualcuno. Non ne conosco, comunque, le eventuali deduzioni o le certezze, cui mi sarebbe piaciuto affidarmi con tranquillità. Mi limiterò quindi a segnalare quei pochi esempi che ho potuto trarre da fonti di diversa epoca e natura.

Il Garufi⁴⁴ pubblica, per esempio, un documento del 20 ottobre 1177 nel quale è riportato un atto di vendita di un immobile. Nella descrizione dei confini, compare la dizione «*a meridie Iohannis muratoris*». Nel *Codice diplomatico normanno di Aversa*, pubblicato dal Gallo, figurano altri documenti. Nel marzo 1150 (ai tempi di re Ruggero) «*Robertus et Stefanus*», qualificati entrambi *tallapetra*, sono testimoni di un atto notarile. Nel marzo 1151, «*Clemens tallapetra, stradigotus, habuit tarenum I*» in un atto di vendita di una casa di cui sono con molta precisione descritti i confini. Che Clemens abbia fatto la rilevazione ufficiale dei confini dell'immobile?

Nello stesso anno, qualche mese più tardi (nel luglio), Giovanni di Mairano conferma a Clemente *tallapetra, burgensis* di Aversa, il possesso di una terra, dandogli ricevuta del pagamento di 50 «*tarenos bonos de moneta de Amalfie*». Testimone all'atto è ancora Stefanus *tallapetra*. Due anni dopo, nel maggio del 1153, Clemente *tallapetra* vende alla *congregatio* di S. Paolo, per ben milleduecentocinquanta tari di Amalfi, una terra nel gualdo di Scarafea; testimone dell'atto è ancora Stefanus *tallapetra*⁴⁵.

Ciò che interessa notare, in questi documenti, è la presenza, in qualità di protagonisti o di testimoni e soprattutto di liberi *burgenses*, di questi «*lapicidi*». Che non erano certo semplici scalpellini; ma, con tutta probabilità, piccoli imprenditori artigianali; come icasticamente osserva il Du Colombier, il muratore medievale, similmente al cavaliere medievale, rappresenta più persone⁴⁶.

Del resto, ancora oggi, e proprio al livello dei piccoli artigiani, esistono simili gruppi facenti capo ad un mastro muratore.

Ad ogni modo appare chiaro dai documenti citati che questi *tallapetra* erano elementi di qualche spicco nella piccola realtà sociale cui appartenevano, ed è evidente la loro capacità patrimoniale: almeno di quel Clemente cui, probabilmente, va anche riconosciuta qualche dote di abile mediatore o speculatore fondiario. Non saprei però stabilire l'equivalenza del loro ruolo, e livello tecnico e sociale, con quello di un *lothomus* del calibro di Attone o di altri simili personaggi.

Si può osservare ed obiettare che i documenti citati aprono soltanto un piccolissimo spiraglio su di una storia del tutto locale; che, inoltre quei documenti ci danno notizie in merito ad una sola vicenda che po-

trebbe benissimo essere unica nel suo genere, o costituire un esempio alquanto speciale. Ma ritengo che l'intero quadro che emerge dalla situazione di queste categorie di "maestri d'arte muraria" consenta di valutare quella vicenda e quei documenti come vere e proprie spie di realtà sociali abbastanza diffuse⁴⁷.

Senza riportare un'altra forse noiosa serie di esempi colti sia nelle fonti da me esaminate, sia in quelle riportate da altri, mi limito qui a sottolineare, per esempio, la circostanza che in tutti casi di affidamento di opere in appalto «*ad extalium*», o secondo altre forme, compaiono *magistri* in grado di pagare «*gagia*», o di prestare fidejussione per conto di altri imprenditori, esponendosi per importi di una certa entità. Dunque, non solo i grandi e celebri architetti, ma anche *magistri* di livello meno elevato dovevano essere dotati di una discreta capacità economica. E ciò anche senza voler rimarcare (questa sì potrebbe essere del tutto eccezionale) la qualifica di *stradigotus* attribuita al nostro Clemente nell'atto del marzo 1151.

Una panoramica sulla figura del "mastro d'arte muraria", per succinta e schematica che essa sia, non può non prendere in esame, almeno nelle sue linee generali, il problema della formazione e delle conoscenze di tali operatori. Né, sotto questo profilo, si può fare a meno di dare qualche notizia sullo strumentario tecnico di cui essi disponevano e sulle macchine provvisorie di cantiere da loro usate: e talvolta perfino inventate. Fonti che diano circostanziate e dirette indicazioni non sembrano esservene; per lo meno nel senso di precise e specifiche notizie. Anche se esse sono talvolta disponibili (per merito di ricerche archeologiche, che hanno portato al ritrovamento di alcuni strumenti), di solito occorre

passare per tramiti indiretti: figurazioni scultoree, mosaici, miniature ecc.

Per l'area siciliana possiamo comunque avvalerci sia delle ricerche (già qui precedentemente utilizzate) di Henry Bresc e di Geneviève Bresc-Bautier (sia pure per un'epoca più tarda: si riferiscono ai secoli XIV e XV ma tutto consente di proiettarsi in parte all'indietro), sia di alcune osservazioni di Corrao sull'uso del legno nelle case⁴⁸, sia infine di quanto ha già individuato la Scarlata in relazione a talune ricerche che svolgiamo parallelamente.

Basterà qui ricordare che gli attrezzi di cui ci si serviva nei secoli XI-XIII sono quelli tipici di ogni cantiere murario tradizionale: filo a piombo, picche, martelli, seghe per diversi tipi di pietrame, zappe per impastare le malte, pale, carriole, ceste per il trasporto locale dei materiali costruttivi.

Tali strumenti sono stati più volte rappresentati in figurazioni varie⁴⁹.

Talvolta sono anche specificamente indicati in fonti archivistiche (per esempio in alcuni dei documenti pubblicati dallo Sthamer). Sono in generale attrezzi e strumenti il cui uso e la cui presenza è documentata anche ben più addietro, e più avanti, dei secoli che qui interessano. In taluni casi, anzi, sono tuttora impiegati correntemente (ecco un altro caso di lunga durata!). Diverso è invece il ragionamento da farsi in merito agli aspetti organizzativi generali del cantiere, nonché a quelli connessi con la direzione e il controllo esecutivo dei lavori. Qui l'uso della squadra, dei compassi («grande» e «piccolo»), dell'archipendolo, di strumenti di misurazione ecc., mettono in evidenza il rapporto tra strumento tecnico e conoscenza teorica. Su questo punto, ed in chiave generalizzante, si sono soffermati in molti.

Cito, tra gli studi più recenti, i lavori del Kimpel⁵⁰ nei quali si sostiene che in tutto il mondo, tra gli anni Trenta e Cinquanta del Duecento, si assiste ad un progressivo affermarsi di processi di «prefabbricazione» di talune parti degli edifici. Il che avrebbe condotto ad un sempre maggior distacco fra fasi ideative progettuali da un lato e fasi esecutive dall'altro: perché la componente teorizzante, specialmente in chiave geometrico-spaziale, avrebbe prevalso su quella della pratica di cantiere. Ma nelle aree normanno-sveve tale processo non mi sembra altrettanto riconoscibile.

Del resto, l'uso di replicare modelli tipologico-morfologici ed il ricorso a regole geometriche più o meno segrete (pratiche, queste, largamente adottate un po' dappertutto anche per iniziative edilizie di notevole impegno) rendevano probabilmente meno imperativa la necessità di sperimentazioni e di ricerca di soluzioni ogni volta innovative.

E consentivano quindi a molti, anche non particolarmente dotati, di adeguarsi alle novità. Però è vero che la cultura dell'architetto europeo del XIII secolo (in Italia ciò si preannunciava anche prima) tendeva a caratterizzarsi in senso geometrico e matematico, come infatti appare a chiare note nel già ricordato taccuino di Villard d'Honnecourt ed in particolare nella presentazione indirizzata al lettore. Ed è significativo, e sintomatico, che Villard inserisca nel suo testo molti esempi: sia di macchine provvisorie di cantiere, sia di ponteggi e centine di vario tipo e funzione, sia di argani, di carrucole. Di particolare significato, sotto questa angolazione, è dunque constatare che proprio le macchine siano indicate espressamente quale elemento importante dell'impresa edilizia della cattedrale modenese; e che proprio di esse

si faccia merito a Lanfranco. Come alcuni secoli più tardi accadrà anche per il Brunelleschi, per Francesco di Giorgio Marti.

Dunque, cantiere in via di specializzazione, quello dei secoli XI-XIII; cantiere numeroso ed anche organizzato e suddiviso in più settori ad avanzamento parallelo, ma nel quale la sicurezza era relativamente scarsa. Numerosi e frequenti erano gli incidenti, che riguardavano non solo gli operai ed i manovali, ma anche gli stessi *prothomagistri* ed architetti (tra i più celebri infortunati, e poi vittima di incidente mortale, si annovera, per esempio, lo stesso Guglielmo di Sens). Ma né l'incidente, e nemmeno la malattia, venivano considerati come eventi giustificabili: l'assenza dal lavoro comportava la perdita del salario. Nel Medioevo il cantiere edilizio, pur affascinante e gratificante, era un luogo duro e rischioso.

Note

¹ Saggio pubblicato in G. MUSCA (a cura di), *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle IX Giornate normanno-sveve (Bari, 17-20 ottobre 1989), Roma 1991, pp. 187-213.

² M. VOVELLE, *Storia e lunga durata*, in J. LE GOFF (a cura di), *La nuova storia* (tit. originale *La nouvelle histoire*), Trento 1990, p. 66.

³ Interessa, in particolare, il «*memoratorium de mercedibus commacinatorum*» di Liutprando (28 febbraio 713). In proposito si veda di U. MONNERET DE VILLARD, *Note sul memorato dei maestri commacini*, in "Archivio storico lombardo", XLVII (1920). Si veda anche E. BATTISTI, *Istituzioni e Associazioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1958, vol. III, col. 812. Le accese polemiche, sviluppatasi tra Ottocento e Novecento, sul ruolo dei maestri comacini hanno trovato da tempo una convincente sistemazione. Tra gli altri si veda U. MONNERET DE VILLARD, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda durante l'Alto Medioevo*, in "Archivio storico lombardo", XLVI (1919), pp. 24 ss. L'autore chiarisce che tali operatori, dotati di attrezz-

zature e strumenti di lavoro (*commacinus* = non già «originario dell'area comasca» ma appunto «dotato di strumenti»), agivano in base a contratti da impresario. Si veda anche P. S. LEICHT, *Corporazioni romane ed arti medievali*, Torino 1937.

⁴ Studi linguistici hanno permesso di individuare una duplice matrice delle tecniche impiegate in Età medievale in Sicilia: da un lato collegate alla cultura tecnica e materiale dei costruttori dell'Italia settentrionale e della Francia; dall'altro lato connesse, soprattutto per quanto concerne le murature «povere», al mondo islamico. Si veda di G. BRESCH BAUTIER, H. BRESCH, *Maramma. I mestieri della costruzione nella Sicilia medievale*, in «Quaderni del circolo semiologico siciliano», nn. 17-18, pp. 147 e 151-152. Considerato che anche nella Puglia normanno-sveva compaiono frequentemente gli stessi termini tecnici studiati per la Sicilia, le medesime conclusioni si possono estendere anche alla Puglia.

⁵ L. A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi*, Paris 1859, t.V: «*Fridericus [...] Ricardo de Lentino preposito edificiorum [...] sollicitudinem tuam excellen tia nostra commendati, de eo vero quod de muris luto confectis in castro nostro Lentini... versus Castellum Novum fecisti melius reformari [...] »; «ad requisitionem magistri R de Lentino prepositi hedificiorum nostrorum»*, (rispettivamente pp. 509 e 527). Si veda anche F. G. SAVAGNONE, *Mandati inediti di Federico II ecc.*, Palermo 1920.

⁶ G. BRESCH BAUTIER, H. BRESCH, *Maramma...*, cit., passim.

⁷ *Relatio de innovatione ecclesie S. Geminiani Mutinensis praesulis*, Biblioteca Capitolare di Modena, ms. O.II. 11. A questo documento si affianca poi la *Translatio S. Geminiani*, Biblioteca Estense di Modena, ms. lat. n. 28. L'intero testo appare anche in una edizione integrata: *Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani, ac de translatione eius beatissimi corporis*, Archivio Capitolare di Modena, Cod. II. 11, cc. 2^r-8^r; pubblicato da S. LOMARTIRE, in *Lanfranco Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 757-758. Schede critiche *ivi*, p. 134. Più ampie notizie si trovano in P. GOLINELLI, *Cultura e religiosità a Modena e Nantola nell'alto e pieno Medioevo*, *ivi*, p. 124.

⁸ A. PERONI, *L'architetto Lanfranco e la struttura del duomo*, in *Lanfranco e Wiligelmo...*, cit., p. 143.

⁹ *Relatio...*, cit., c. 3v.

¹⁰ L. A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia...*, cit., t.V, pp. 509 e 527.

¹¹ La *Relatio* mette continuamente in risalto questo ruolo sia

nel testo con le continue aggettivazioni di lode, sia nelle illustrazioni che lo commentano. Secondo il Peroni (*L'architetto Lanfranco...*, cit., p. 143) «La testimonianza del ruolo di Lanfranco si ricava da altre citazioni e dalle miniature che corredano il codice della *Relatio* [...]. In tanto accalorata sottolineatura spicca il prestigio di Lanfranco e lo pareggia a quello dei committenti. A lui viene attribuita la perentoria richiesta della traslazione delle reliquie di S. Geminiano, pena il blocco dei lavori»; sullo stesso argomento, si veda A. C. QUINTAVALLE, *L'officina della riforma*, in *Artistes, artisans, et production artistique au moyen age*, vol. II, Paris 1987, pp. 143-167. L'autore scrive «Lanfranco è il capo della bottega? Certamente, lo provano le miniature della *Relatio* e la rappresentazione dell'*architector* che reca in mano il segno del comando [...]. Lanfranco è attore di fronte ai vescovi ed a Matilde, Lanfranco, insomma, assume una posizione diversa e nuova» (p. 147).

¹² In proposito si veda E. LEFÈVRE PONTALIS, *Repertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XIe et au XIIe siècle* in «Bulletin monumental», LXXV (1911). Scrive l'A. (p. 432): «*Latomus, quand ce mot n'est pas précédé de celui de magister, ne s'applique généralement qu'à un tailleur de pierre ou à un appareilleur, au XIe et XIIe siècle, mais a XIIIe siècle, le grand architecte Jean de Celes est désigné sous le nom de magister latomus et Pierre de Montereau selon celui de princeps lathomorum*». La qualifica «*vir magnus lothomus*» attribuita ad Attone esclude senz'altro che il suo fosse un ruolo semplicemente esecutivo e comunque subordinato. Si veda a tale proposito anche il Peroni (*op. cit.*, p. 144) che scrive «Il maestro folignate Attone [...] si qualificava del tutto coerentemente con le testimonianze che sappiamo *lothomus* in un contesto in cui in effetti la perfezione del taglio lapideo soverchia ogni traccia di ornato». Dunque, in Italia, nel secolo XI, si usava già quel significato traslato del termine *lothomus* che in Francia sembra documentato soltanto a partire dal secolo XII. Invece trovo un documento della cancelleria angioina (fine sec. XIII) relativo a Lucera: «[...] *ad requisicionem magistri Petri lathomi sibi tabulas et alia marramina*» (E. STHAMER, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, parte II, vol. III, Leipzig 1926, doc. n. 43). In questo caso, all'opposto, la qualifica di *lothomus*, pur preceduta dal termine *magister* non indica, come vuole il Lefèvre Pontalis, una sorta di architetto ma, invece, un tecnico imprenditore.

¹³ G. B. NITTO DE ROSSI, F. NITTO DI VITO (a cura di), *Codice Diplomatico Barese I*, Bari 1897, p. LV: «[...] appiè del portale del magnifico tempio leggiamo i nomi dei maestri comaccini (sic), Ansaldo e Taddeo, i quali con sopraffino lavoro di scalpello, effigiarono negli stipiti la leggenda cristiana del paradiso perduto [...] ed a tramontana, sulla parte esteriore, pur veggiamo ricordato il nome di Basilio che intagliava l'ardito stipite della porta dei leoni, come verso Ponente, in sul fianco della porta sinistra, sta scritto quello di Angiolo da Fumarello, il maestro muratore che condusse la fabbrica [...]». Per l'episodio di Bitonto si veda A. DITOLLO, *L'iscrizione sull'architrave del Ciborio della cattedrale di Bitonto*, in *Cultura e società in Puglia in Età sveva angioina*, Bitonto 1989, p. 216, nonché la bibliografia dell'intero saggio. In particolare, la nota 15 (*infra*) ove si avanza l'ipotesi che Gualterius sia l'architetto «comaceno» Gualtiero da Foggia.

¹⁴ Per notizie sulla chiesa di S. Pietro di Sorres si veda, in particolare, M. PASSERONI, *Problemi riguardanti la chiesa di S. Pietro di Sorres*, in "Studi sardi", X-XI (1960). La firma cui ci si riferisce è stata segnalata da C. MELE, *San Pietro di Sorres. Territorio e architettura 1100-1400* (tesi di laurea discussa presso l'Università di Firenze, Facoltà di Architettura anno 1987-88, relatore V. Franchetti Pardo).

¹⁵ E. LEFÈVRE PONTALIS, *op. cit.*; V. MORTET, P. DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age*, I e II, Paris 1911, 1929.

¹⁶ A. PERONI, *op. cit.*, p. 144, rileva: «Attone ribadiva la sua firma in grand capitali, sulla facciata di S. Pietro di Bovara, per darsi autore della costruzione e del rosone, elemento di spicco della facciata, il tutto «di sua mano» (*sua dextera fecit*)». Per quanto concerne Niccolò si veda A. C. QUINTAVALLE, *L'officina della riforma...*, *cit.*, p. 147, che rinvia ad altro suo contributo (*Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Seminario di Studi, Ferrara, settembre 1981). Segnalo inoltre quanto suggeritomi dal prof. Thiess (del'Università di Braunschweig) a proposito di una iscrizione in parte criptica, connessa con un fregio esistente nell'abside della chiesa di Königslutter: una lettura simbolica ne garantirebbe il valore di firma di Niccolò.

¹⁷ A. C. QUINTAVALLE, *L'officina...*, *cit.*, *passim*; ed anche, dello stesso A., *L'officina della riforma: Wiligelmo, Lanfranco*, in *Lanfranco e Wiligelmo...*, *cit.*, *passim*.

¹⁸ P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des des Cathédrales*, Paris

1973² (1953), p. 68.

¹⁹ Sulla distinzione dei ruoli si veda per esempio, J.-C. PICARD, *Les maîtres de l'architecture ravennate au Haut Moyen Âge in Artistes, artisans...*, *cit.*, p. 40.

²⁰ «*Hoc tempore Nantarus quidam sacerdos et monachus de Venafro obtulit in hoc monasterio ecclesiam Sancti Nazari, quam idem nuper a fundamentis construxerat*»; *Die Chronik von Montecassino*, ed. H. Hoffmann, in *M.G.H. Scriptores*, XXXIV, Hannover 1980, p. 303. Ed ancora precedentemente, nel 1031, «*His diebus [...] constructa est noviter a fratribus huius monasterii intra Caietanam civitatem ecclesia in honore sancte virginis Christi scolastice [...]*» (*ivi*, pp. 293 ss.).

²¹ «*Fut autem Fridericus [...] omnium artium mechanicarum, quibus animus advertit, artifex peritus*» (*Riccobaldi Ferrariensis Historia imperatorum romanogermanicorum*, in L. A. MURATORI, *R.I.S.*, IX, Mediolani 1726, col. 132). Per le qualità ideative e progettuali di Federico II, si veda A. DONVITO, *Presenza federiciana nel castello di Gioia del Colle*, in M. PAONE (a cura di), *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1972, pp. 578-579. Inoltre M. PASQUALE, *Ipotesi iconografica ed iconologica su alcune mensole nel castello di Trani*, in *Cultura e società in Puglia...*, *cit.*, pp. 228-229 testo e note; e A. CASTELLANO, *Protomaestri cipriotti in Puglia in Età sveva e protoangioina*, *ivi*, pp. 264-267. Più in generale si veda di C. A. WILLEMSEN, *Federico II costruttore in Puglia in Studi di storia pugliese cit.*, pp. 487-546; G. AGNELLO, *Aspetti ignorati dell'attività edilizia federiciana in Sicilia*, in *Studi medievali in onore di A. De Stefano*, Palermo 1956.

²² Citato da P. DU COLOMBIER, *op. cit.*, p. 69 che (vedi la bibliografia *ivi* citata) riprende l'episodio dallo Haseloff e dallo Auvvert.

²³ Su tale argomento, cfr. L. MUSSET, *Le Mécénat des princes normands au XI^e siècle*, in *Artistes, artisans...*, *cit.*, vol. II, pp. 121-133. L'autore riporta più esempi. Riccardo I fece costruire un edificio al Mont Saint-Michel e Ricardo II ne seguì in parte l'esempio. Gonnor, vedova di Ricardo II, aiutò l'arcivescovo Roberto di Coutances (circa 1026-1030) a costruire la sua cattedrale. Guglielmo il Bastardo avrebbe fatto costruire nel 1064 un dormitorio per religiosi a Marmontier e sua moglie Matilde vi avrebbe realizzato il refettorio. Roberto il Guiscardo e suo fratello il Gran Conte hanno più volte aiutato il clero francese. Guglielmo di Poitiers e sua moglie Matilde di Fiandra fonda-

rono a Caen le celebri abbazie della Trinité e di Saint-Étienne e si occuparono delle cattedrali di Chartres, di Mans, di Cluny e di altre ancora.

²⁴ H. SCHWARTZ, *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Norman* in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VI (1942-1944), rispettivamente pp. 48-49 e p. 60.

²⁵ E. STHAMER, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friederichs II und Karl I von Anjou*, in *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, parte Leipzig 1912.

²⁶ I due episodi sono riportati da molti autori. Qui si indica, tra gli altri, P. DU COLOMBIER (*op. cit.*, pp. 70 e 98) che, a proposito del ruolo specifico dell'architetto nel cantiere medievale, osserva «*Vient certainement un jour où le patron, par défaut d'intérêt immédiat... délègue tout son pouvoir à un homme de métier: l'architecte est né [...]. Nous avons bien des indices, en dehors de l'accès d'indignation de Nicolas de Biard, pour penser que c'est surtout dans la seconde partie du XIII^e siècle et au XIV^e siècle que les positions se fixent*».

²⁷ E. STHAMER, *Dokumente...*, *cit.*, doc. 8 (I e II).

²⁸ *IDEM*, docc. 13 e 17.

²⁹ *IDEM*, doc. 43.

³⁰ *IDEM*, doc. 65.

³¹ *IDEM*, doc. 67.

³² *IDEM*, docc. 81, 93.

³³ *IDEM*, doc. 65.

³⁴ *IDEM*, doc. 71.

³⁵ *IDEM*, doc. 71.

³⁶ *IDEM*, doc. 106.

³⁷ Cfr. P. DU COLOMBIER, *Les chantiers...*, *cit.*, p. 70: «*Raymond du Temple est bien, sous Charles VI, maître des oeuvres de maçonnerie du roi, mais il est décoré d'un titre de sergent d'arms qui paraît destiné à le faire échapper à l'organisation régulière du métier [...]*».

³⁸ Su questo dibattuto tema, si veda F. LIONTI, *Statuti inediti delle maestranze della città di Palermo*, in "Documenti per servire alla storia di Sicilia", II serie, III, 2. Palermo 1883; F. SAVAGNONE, *Le maestranze siciliane e le origini delle corporazioni artigiane nel Medio Evo*, Palermo 1892; G. SCHERMA, *Delle maestranze in Sicilia*, Palermo 1896 (opera poi fortemente criticata da molti); G. BECCARIA, *Le maestranze siciliane e la questione delle origini* in "Archivio Storico Siciliano", n.s. XXVI, I-2, Palermo 1897; N. GIOR-DANO, *La genesi delle corporazioni ed il garzonato in Sicilia nel*

Medio evo, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", XV (1918), fasc. I-II-III. Più in generale, oltre alla celebre fonte E. BOILEAU, *Livre des métiers*, in *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, LV, Paris 1837 (e in *Histoire générale de Paris*, 1879), si veda anche A. FRANKLIN, *Les corporations ouvrières de Paris du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris 1884; G. GONETTA, *Bibliografia statutaria delle corporazioni d'arti e mestieri in Italia con saggio della bibliografia estera*, Roma 1891; E. RODOCANACHI, *les corporations ouvrières à Rome*, Paris 1894; P. S. LEICHT, *Corporazioni romane e arti medievali*, Torino 1937; inoltre E. BATTISTI, *Istituzioni e Associazioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Venezia-Roma 1958, coll. 806-811.

³⁹ G. MALATERRA, *De rebus gestis Roger Calabriae et Siciliae Comitis et Roberti Guiscardi ducis fratris eius*, a cura di E. PONTIERI, in R.I.S., V, Bologna 1928, libro III, cap. XXXII.

⁴⁰ Vedi E. STHAMER, *Dokumente...*, *cit.* Le citazioni si riferiscono ai documenti 28, 75, 91, prescelti tra molti altri del tutto analoghi.

⁴¹ G. LENZI, *Il Castello di Melfi e la sua costruzione*, Amatrice 1935.

⁴² A. C. QUINTAVALLE, *L'officina della riforma. Wiligelmo, Lanfranco...*, *cit.*

⁴³ E. STHAMER, *op. cit.*, docc. 46.

⁴⁴ C. A. GARUFI, *I documenti inediti dell'epoca normanna in Sicilia*, in "Documenti per servire alla storia di Sicilia", vol. XVIII, Palermo 1899, p. 165.

⁴⁵ A. GALLO (a cura di), *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli 1927, rispettivamente doc. LIX; doc. LXV. Quanto al termine *tallapetra* è interessante notare che, secondo il DU COLOMBIER (*op. cit.*, pp. 44-46), verso il XII secolo «*dans les rôles de l'Echiquier de Normandie*» si trova, anche se raramente, la definizione *taillator petrae*. Del tutto analogo, mi sembra, alla localistica versione campana *tallapetra*: che sarebbe, dunque, un derivato di importazione normanna.

⁴⁶ P. DU COLOMBIER, *op. cit.*, p. 10. Anzi, secondo l'autore, tale condizione costituiva in qualche misura un gravoso impegno per il committente: tanto che (*ivi*, p. 9) si guardava con ammirazione al numero di 50 lapicidi impiegati a San Giacomo di Compostella ed alla quarantina di analoghi operatori presenti a Westminster; mentre (p. 10) negli statuti del 1260 il Comune di Siena si impegnava a mantenerne stabilmente non più di

dieci nel cantiere della cattedrale.

⁴⁷ Il caso citato di Clemente non doveva essere eccezionale. Un certo maestro Raymondo, stipulando con l'arcivescovo di Lugo un contratto di fornitura d'opera ebbe cura di prevedere che, se il valore della moneta fosse diminuito nel corso della sua prestazione contrattuale quale maestro dell'opera della cattedrale, il suo pagame avrebbe dovuto aver luogo sostanzialmente in natura, in base a precisati parametri economici: sei marchi d'argento per anno; 36 metri di tela; 17 carichi di legname, scarpe ed altri indumenti nella quantità che sarebbe stata necessaria; e, per ogni mese una misura di sale, una libbra di candele e due soldi per il vettovagliamento (P. DU COLOMBIER, *op. cit.*, p. 97).

⁴⁸ P. CORRAO, *Boschi e legno*, in *Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Bari 1989, p. 153: «[...] nel concedere il diritto di taglio della legna secca dei boschi regi ai Teutonici della Magione di Palermo, Federico I ordinava che “*sub pretextu huiusmodi iris incisions lignorum stipites ipsorum arborum non incident*”. La varietà delle utilizzazioni del legno è ben definita dall'indeterminatezza delle formule di concessione del diritto di taglio del bosco [...]. Si tratta, naturalmente, in primo luogo, di usi edilizi: la casa, sebbene non manchino indicazioni di case

fabrite, oltre alle case lignee, ha sempre come base una struttura di travi e assi lignei, tanto che, a volte, le sue dimensioni sono misurate proprio in base al numero delle travi del tetto [...]. Case interamente in legno, d'altronde, sono la regola sia in città che in campagna [...]». Altri dati sono forniti da G. NOYÉ, *Quelques données sur les techniques de construction en Italie centro-méridionale (X-XIII siècles)*, in *Artistes, artisans...*, *cit.*, p. 277.

⁴⁹ Una buona sintesi dei problemi connessi con il tema della formazione e delle conoscenze tecniche degli architetti medievali è fornita da R. BECHMANN, *I disegni tecnici del taccuino di Villard de Honnecourt*, in A. ERLANDE e ALTRI, *Villard de Honnecourt. Disegni*, Milano 1987 (ed. orig. *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris 1986). Inoltre, per quanto concerne le attrezzature tecniche e di cantiere, si veda A. C. QUINTAVALLE, *L'officina della riforma: Wiligelmo, Lanfranco...*, *cit.*, pp. 778-779, e A. PERONI, *Il cantiere: l'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo, Il duomo di Modena* *cit.*, pp. 277-278 e successive schede e immagini, pp. 290-293.

⁵⁰ In particolare, D. KIMPEL, *Reims et Amiens. Étude comparative des chantiers* in *Artistes, artisans...*, *cit.*, pp. 349-357, e *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, in “*Bulletin monumental*”, n. 135 (1977), pp. 195-222.

Costruttori e cantieri di cattedrali medievali

Considerazioni preliminari

Nell'immaginario comune la nozione di cattedrale medievale richiama, quasi automaticamente, la cattedrale gotica; e magari, più in particolare, un generico modello francese o comunque nordico¹.

Un edificio astratto ove, in secoli lontani da noi e dal nostro vissuto convulso, si pensano materializzati, ad un tempo, valori razionali e mistici, tecniche ed imprenditorialità collettive ed individuali, tenebrosità misteriose o luce e scintillio di colori e di arredi.

È un modello calato nella contrastata configurazione di un Medioevo tutto mentale; tanto intenso e sollecitante quanto poco indagato ed assimilato, ed al cui precisarsi hanno contribuito più fattori: storicamente reali alcuni, portato di stereotipi ideologizzanti altri, altri ancora da considerarsi quali conseguenza di speciali approcci e sviluppi storiografici in materia di storia dell'architettura.

La vicenda dei "costruttori di cattedrali", di cui riassumerò i dati ed i contorni storici principali, si colloca al centro di questo immaginario comune, arricchita da componenti sociali, politiche, economiche, artistiche, artigianali, a loro volta storicamente individuabili o frutto di favoleggiamenti.

Rodolfo il Glabro, un monaco cluniacense vissuto nella prima metà dell'undicesimo secolo, descrive in una pagina famosa la febbrile ripresa, dopo l'anno Mille, di iniziative edilizie tese alla costruzione od al miglioramento di edifici chiesastici: «Si era già quasi all'anno terzo dopo il Mille quando nel mondo intero, ma specialmente in Italia e nelle Gallie, si ebbe un rinnovamento delle chiese basilicali: sebbene molte fossero ben sistemate e non ne avessero bisogno, tuttavia ogni popolo della cristianità faceva gara con gli altri per averne una più bella. Pareva che la terra stessa, come scrollandosi liberandosi della vecchiaia, si rivestisse tutta d'un candido manto di chiese. In quel tempo i fedeli

sostituirono con edifici migliori *quasi tutte le chiese delle sedi episcopali* [il corsivo è mio], tutti i monasteri dedicati ai vari santi e anche i più piccoli oratori di campagna»².

Quanto annotato dal monaco per gli inizi del secolo dell'anno Mille prosegue nel tempo. Ed infatti, com'è noto, in Italia, in Francia, in Inghilterra, in area germanica ecc., un folto gruppo di cattedrali ("le chiese delle sedi episcopali") venne costruito in un'epoca che precede quella cosiddetta gotica³.

Cadrebbe così dalle fondamenta tutta quell'impalcatura mentale, talvolta adottata anche da molti fra i più seri storici (soprattutto quelli non italiani), che guarda alla cattedrale medievale sotto l'angolatura degli sviluppi che tale genere di edifici ha avuto nel quadro della cultura gotica. E che anzi, dell'incalzante processo di costruzione di quel gruppo che è stato realizzato in Francia dalla metà del XII secolo fino alle soglie del Trecento, propone addirittura l'immagine di una "crociata delle cattedrali". Ma pur forzando la realtà storica, la consuetudine critica di assumere la cattedrale gotica quale generale orizzonte proiettivo delle cattedrali medievali ha qualche fondamento. Almeno sotto il profilo che qui interessa delineare: rispetto cioè al diverso e più articolato ed evoluto sistema sociale, economico, tecnico, che sta appunto alla base della realizzazione di questo secondo gruppo. Perché, rispetto alle cattedrali di Età romanica o pregotica, vi sono differenze che vanno anche di là da quelle individuate dalla storia dell'arte in base alle categorie classificatorie, talvolta opinabili, di "Romanico" e di "Gotico".

Durante il dodicesimo secolo, e meglio a partire dal secolo successivo, l'intera società europea ha

conosciuto mutamenti sensibili per quanto attiene sia agli aspetti di ordine istituzionale e politico, sia agli assetti insediativi di uso del territorio, sia all'organizzazione del mondo economico e culturale. E ciò ha avuto notevoli conseguenze sotto il profilo delle committenze, dei ritrovati tecnici, dell'organizzazione del lavoro edile e di tutto ciò che ad esso si collegava.

Però «tempo della storia economica, tempo della storia sociale, tempo della storia delle strutture mentali» si svolgono sempre, e tanto più si svolgevano allora, secondo «ritmi evolutivi ineguali»⁴.

Dunque non tutto il complesso mondo di committenti, di categorie di finanziatori, di tecnici, di artigiani od artisti, di esecutori, di manovalanze, di fornitori, che è risultato coinvolto nella vicenda che i critici e gli storici francesi definiscono, come già detto, «*croisade des cathédrales*», si è trasformato in pari modo od in pari tempo. Né, tanto meno, ciò è avvenuto parallelamente e sincronicamente in tutte le diversificate regioni dell'Europa di allora. Nel mondo dell'edilizia, forse più che in altri, elementi di lunga durata e di antica tradizione resistono e persistono anche in tempi di profonde ed abbastanza rapide trasformazioni. E, per quanto concerne il nostro argomento, non sono pochi gli elementi della cultura materiale (strumenti di lavoro, organizzazioni di mestiere ed altro), od anche i criteri geometrici o costruttivi, che i "costruttori di cattedrali" degli ultimi secoli medievali mutuavano dai secoli precedenti.

Anzi, taluni spunti di sopravvivenze, mediati dall'esperienza delle basiliche, o di altri edifici, dell'Età paleocristiana, risalgono forse addirittura fino a Vitruvio. Chi erano, dunque, i "costruttori di catte-

drali”, cioè coloro che, a vario titolo e con vario grado di autonomia e responsabilità, hanno contribuito alla realizzazione di edifici complessi ed impegnativi? In che cosa essi si distinguevano dai “costruttori” di edifici chiesastici di altri tempi? Quali sono i mutamenti che è dato riscontrare nel loro modo di essere e di lavorare durante la realizzazione di edifici ciascuno dei quali è stato costruito in tempi in genere molto lunghi e talvolta, addirittura, dell’ordine di uno o più secoli?

Ruolo e figura dell’architetto

Il Du Colombier⁵, evidentemente più con l’occhio all’Età romanica o protogotica che a quella gotica propriamente detta, e forse tenendo essenzialmente presenti le vicende relative a chiese abbaziali (quindi non “cattedrali”), afferma che l’architetto «*dans biens des cas c’est le patron lui-même*». In questa fase, vale a dire sino ai primi decenni del XII secolo se non oltre, ciò appare verosimile in molti casi. Il Suger, abate di Saint-Denis, nella costruzione della parte absidale della chiesa (vicenda dalla quale si considera che prenderà avvio l’esperienza “gotica”, ma proprio per questo intrapresa entro una prassi “romanica”), è uno tra i più celebri esempi stranieri, tra i molti, di questa realtà. Nella maggior parte dei casi la definizione dell’intero programma architettonico, oltreché simbolico ed iconologico, dipendeva infatti dai committenti, ed erano loro stessi a controllare il procedere dei lavori. Ma questa situazione non si verificava solo all’estero: ve ne sono esempi assai celebri anche in Italia. L’abate Elia fa venire, e dirige, i maestri “comacini”⁶ incaricati di erigere il S. Nicola di Bari. Ed è probabilmente analoga la vicenda della costruzione della cattedrale di

Bitonto. Ma la situazione non è sempre la stessa. A Catania l’abate Ansgerio dirige i lavori per la costruzione di S. Agata ordinata dal «*Comes Rogerius [...] anno Domini MXCIII*». Però «*Rogerus Rex*» dichiara «*feci aedificare templum episcopatus [...] in loco qui dicitur Cephaludum*»⁷; dunque lui, il «*patron*», non era l’architetto della cattedrale di Cefalù.

E già a quell’epoca, vale a dire tra gli ultimi anni dell’undicesimo secolo e la prima metà del dodicesimo, in molti casi l’architetto, che pure aveva un ruolo preminente ed ufficiale, non era il committente dell’opera. Ugo, l’abate di Cluny, per la realizzazione della nuova chiesa (Cluny III) chiama, facendoli venire da altri luoghi, due “architetti”: Gunzo, già abate a Baume, ed il monaco Hezelo, noto come matematico, al quale si devono forse i proporzionamenti, secondo regole vitruviane, di parte dell’edificio⁸. Sia Gunzo che Hezelo erano dunque personaggi influenti, però era Ugo il committente ed il responsabile principale dell’iniziativa. Il ruolo dell’architetto appare invece più autonomo e determinante in altri casi italiani. E quasi d’obbligo, a questo proposito, citare la notissima vicenda della cattedrale di Modena⁹. Là, allo scadere dell’undicesimo secolo e probabilmente su proposta matildica¹⁰, gli organi cittadini responsabili dell’iniziativa (ancora una volta vi era dunque una committenza che non coincideva con l’architetto) chiamarono Lanfranco. Una figura in parte misteriosa; cui, però, erano state sicuramente affidate mansioni tipiche di un architetto in senso proprio.

Nel testo medievale ove è narrata la vicenda, si trovano infatti le espressioni *operis princeps; per manus [...] Lanfranchi architectoris*. E quelle qualifiche sono ulteriormente evidenziate nelle illustrazioni che ac-

compagnano il documento: Lanfranco vi è rappresentato come progettista e direttore dei lavori, colto nell'atto di impartire le sue disposizioni alle varie categorie di maestranze incaricate della materiale esecuzione delle opere, ed a lui gerarchicamente subordinate.

E, a quanto risulterebbe, lo stesso ruolo ha svolto Buscheto nell'impianto della cattedrale di Pisa; un'iniziativa di eccezionale impegno tecnico, finanziario, simbolico, promossa dagli organi di governo della città a celebrazione della vittoria navale ottenuta nel 1063 contro i musulmani.

A Foligno, verso la metà del dodicesimo secolo, Atto (o Attone) sembra aver svolto mansioni analoghe. Perché, anche se egli viene indicato come *lothomus*, cioè come tagliatore di pietra, in una lunghissima iscrizione che prende l'intera facciata della cattedrale, proprio l'enfasi letteraria dell'iscrizione in cui appare tale qualifica, ed il fatto che il suo nome risulti affiancato a quello del vescovo («*quos Xristuis salvet benedicat*») sono elementi che non ammettono dubbi sulla funzione direttiva (e non materialmente esecutiva quale era allora quella del tagliatore di pietra) certo anche progettuale da lui svolta nell'edificazione del S. Feliciano¹¹.

Sappiamo d'altronde che Ottone di Frisinga (dunque nella seconda metà del XII secolo) si meravigliava che in Italia si desse tanta importanza all'architetto. Il quale invece, in quanto dedito ad attività catalogate tra le *artes mechanicae*, doveva essere relegato entro i ranghi sociali dei ceti subordinati ed inferiori.

E la stessa indignazione esprimeva in Francia, ma verso la metà del XIII secolo, il monaco Nicolas de Biard: perché mai l'architetto, che sul cantiere non

si sfilava nemmeno i guanti e quindi non compie alcun lavoro, deve guadagnare più degli altri?

Questi episodi indicano che in Europa, fino alla metà del XII secolo ed oltre, e malgrado le eccezioni già citate e qualche altra che potrebbe essere ricordata, il ruolo dell'architetto, inteso quale figura autonoma da quella degli esecutori, era in genere ancora discusso e non del tutto accettato. E del resto anche in Italia, come altrove in Europa, ancora fino al XIII secolo sono molteplici e variabili i termini che indicano la figura del tecnico che svolge funzioni di definizione e coordinamento progettuale ed esecutivo. Accanto ai più rari *architectus* ed *architector*, compaiono *artifex*, *magister*, *fabricator*, *caput magister*, *princeps artifex*, e moltissimi altri.

In sostanza, e fatte sempre salve le eccezioni, anche importanti, che si registrano oltre che in Italia anche tra Francia ed Inghilterra (mi riferisco ad esempio a Guglielmo di Sens), il cantiere edilizio dell'Età cosiddetta romanica appare ancora organizzato, in genere, secondo un sistema produttivo nel quale le distinzioni di ruolo, e soprattutto quelle di rango sociale, non sono ancora del tutto definite. Anche se vi erano, com'è logico, notevoli differenze tra i maestri muratori e le manovalanze, tuttavia, in genere, il grado di autonomia decisionale dei maestri nei confronti della committenza rimaneva ancora piuttosto limitato.

Un deciso salto qualitativo si era invece già verificato verso la metà del XIII secolo, cioè proprio quando, in Francia, era in pieno e rigoglioso sviluppo la "crociata delle cattedrali". Ne è indiscussa riprova il famoso "taccuino" di Villard de Honnecourt, un documento redatto attorno alla metà del Duecento. Anche se taluni studiosi non sono convinti

che Villard fosse un architetto in senso proprio, non v'è dubbio infatti che egli analizza in una originale chiave architettonica¹² le cattedrali via via visitate durante un suo accurato viaggio in Francia e forse in Ungheria. Per il tipo di disegni, per le osservazioni e regole di ordine teorico e pratico relative a problemi costruttivi e formali, per i macchinari e gli strumenti di cui si danno precise indicazioni, non v'è dubbio che nel taccuino si prefigurino, o vi si alluda, un processo progettuale pensato come momento precedente a quello dell'avvio del cantiere.

E la convinzione, che un "occhio da architetto" stia a fondamento del taccuino, rimane confermata anche se i suoi appunti sugli elementi principali di edifici celebri (per esempio quelli relativi alla cattedrale di Laon), e perfino i suoi disegni più graficamente precisati, contengono, com'è stato osservato, notevoli inesattezze. Villard, insomma, era lui stesso, o ne conosceva le caratteristiche di formazione, o vi alludeva, un nuovo tipo di architetto: un tecnico dotato di una notevole base culturale teorica almeno per quanto concerneva i problemi geometrici, ma capace anche di affrontare e risolvere sul piano pratico le diverse problematiche del fare esecutivo. Nel suo taccuino, tracciato su pergamena (e questo è già un fatto singolare per l'epoca) vi sono consigli e precetti che riguardano più e diversificati campi operativi: dal taglio delle pietre, al tracciamento delle linee di impianto degli edifici; dall'uso di sagome o modelli di singole parti architettoniche e scultoree, ad elementi di proporzionamento armonico, che richiamano tematiche vitruviane (secondo alcuni, Villard conosceva certamente il testo di Vitruvio e forse ne possedeva una copia); dà indicazioni sui ponteggi ed altre opere provvisionali,

sino alla delineazione ed invenzione di congegni idraulici e di automi meccanici ecc.

Insomma, il taccuino di Villard ci illumina sul fatto che tra il 1230 ed il 1250 si pensava che l'architetto dovesse svolgere un'attività che richiedeva più e speciali competenze. Quasi, si direbbe, le competenze, la preparazione e la levatura di un intellettuale. Anzi, secondo una tradizione critica ben sviluppata dal Panofsky, e poi ripresa da molti altri compreso il DUBY¹³, vi sarebbe una stretta interdipendenza tra la filosofia scolastica e lo sviluppo delle cattedrali francesi.

Questo rapporto, già percepibile alla fine del XII secolo, appare ancora maggiormente evidente nella cattedrale di Amiens; soprattutto, poi, in quelle che già la storia dell'architettura colloca nel quadro culturale ed artistico del cosiddetto Gotico "radiante". In questo senso, appunto, l'architetto si elevava dalla precedente condizione di subordine ad altro livello: e culturale e sociale. E sarebbe stato proprio il cantiere della cattedrale di Amiens il luogo e l'occasione per questo passaggio chiave. Dall'analisi della disposizione delle pietre, nei pilastri, nelle pareti e nelle nervature, il Kimpel¹⁴ conclude infatti che il cantiere edile della cattedrale era stato organizzato secondo criteri innovativi allo scopo di poter costruire razionalmente ed in serie vari elementi lapidei da utilizzarsi in più parti della costruzione. Il che, naturalmente, presuppone a sua volta l'esistenza di un vero e completo progetto architettonico elaborato prima dell'avvio del cantiere; al quale appunto riferire poi tutte le decisioni di ordine esecutivo. Il che, d'altronde, presuppone anche l'esistenza di un architetto esperto ed in grado di prevedere e predisporre in anticipo la dimensione

e la configurazione di tutti gli elementi costruttivi. Dunque, come già anticipato in base ad altre considerazioni, e come dimostrato dalla convincente analisi del Kimpel, all'epoca di Amiens era già comparso sulla scena della cultura architettonica un tipo di architetto "costruttore di cattedrali" con caratteristiche non tanto dissimili da quelle di un architetto nel senso moderno della definizione. Il quale, inoltre, è rispecchiamento e proiezione di una nuova organizzazione del lavoro basata su forme di avanzata ed articolata specializzazione esecutiva.

Ad essere metodologicamente rigorosi, si dovrebbe osservare che l'analisi del Kimpel è centrata essenzialmente su architetture in pietra; e che dunque essa ha validità certa solo in riferimento a queste. Ma, del resto, a partire dalla metà circa del XIII secolo la maggior parte delle cattedrali più importanti vedono le loro parti principali realizzate proprio in materiale lapideo.

Ed è inoltre vero, ed è lo stesso studioso a confermarlo, che anche dopo Amiens vi sono casi di regressione, rispetto alla lavorazione in serie, nell'organizzazione dei cantieri e francesi e tedeschi. Ma che il proporzionamento generale di tutta l'architettura religiosa del tempo, lapidea o laterizia, appaia come prodotto di una preliminare e quasi integrale progettazione, almeno degli elementi e delle parti più significative, è un dato che coglie l'essenza del modo con il quale i "costruttori" di quel tempo avviavano la costruzione dei loro principali edifici.

Proprio a partire dalla seconda metà del Duecento è dato infatti incontrare prove certe dell'esistenza di un procedimento progettuale preliminare a quello costruttivo. Completato cioè prima dell'ese-

cuzione dell'insieme e delle parti principali dell'edificio, comunque in anticipo rispetto al procedere del cantiere: diversamente da come, invece, accadeva in genere nei cantieri "romanici".

Ne è prova significativa la circostanza che proprio a partire dalla prima metà del Duecento, ma non prima (per lo meno allo stato delle attuali conoscenze), si trovino in più casi esempi di tracciamenti geometrici, delineati in genere su strati di intonaco od altro (invece quasi assenti fino al Trecento, salvo eccezioni, disegni su pergamene: forse riutilizzate per altri scopi visto il loro costo?), destinati alla definizione di elementi architettonici e decorativi, ed anche al proporzionamento generale¹⁵.

E realizzati secondo procedimenti geometrici o di proporzionamento armonico, del tutto analoghi a quelli che, appunto, figurano nel taccuino di Villard. Il disegno di progetto si era quindi affermato, in modo stabile, quale decisivo elemento di previsione e valutazione dell'opera da eseguire.

Lo confermano, del resto, anche elementi tratti da altro genere di documentazione. Federico II di Svevia ordina a Ricardo di Lentini, un suo *prepositus edificiorum*, cioè una sorta di soprintendente e capo maestro, di tracciare un *abstractum* (secondo la più accreditata interpretazione, il termine in Età medievale indicherebbe appunto un modello di tracciamento) su di una superficie piana in calce: è l'avvio della realizzazione di Castel del Monte.

Ed ancora lo stesso imperatore, in occasione della costruzione del castello di Catania, chiede sempre allo stesso Riccardo di Lentini di essere informato sulle dimensioni da assegnare all'edificio: «*Per te de longitudine, latitudine, muri grossitie ac aliis omnibus volumus presentialiter edoceris*»¹⁶.

Siamo dunque di fronte ad episodi che ci mostrano come la pratica di elaborare in anticipo gli elementi principali di un progetto edilizio fosse adottata non solo in Francia, ma pressoché dovunque in Europa. Ed anche se con modalità differenti e con diversa velocità, tale pratica progredisce, si raffina e si difonde ulteriormente in seguito.

Negli anni Novanta del XIII secolo si ha notizia che circolavano disegni su pergamena delineati in piccola scala, e nel Trecento i casi si moltiplicano. Citerò qui, tra gli esempi italiani, i due disegni della facciata del duomo di Orvieto, forse riferibili al Maitani e, alla fine del secolo e durante il successivo, tutta la serie di disegni per il proporzionamento e per il sistema costruttivo della cattedrale di Milano. Per le aree franco-germaniche basterà poi ricordare i celeberrimi disegni relativi alle cattedrali di Strasburgo e di Colonia. Insomma, durante il Duecento la separazione tra fase progettuale e fase esecutiva si era ovunque ormai più o meno chiaramente affermata. A dirigere e coordinare i cantieri principali vi era sempre un architetto riconosciuto come tale, magari chiamato anche da lontano, e stimato per le sue capacità tecniche e teoriche. A lui venivano concessi spesso notevoli privilegi. Arnolfo di Cambio, al momento nel quale, allo scadere del Duecento, viene incaricato di procedere al rinnovamento della cattedrale di Firenze, ottiene la completa esenzione fiscale. Come già nel 1253 era accaduto anche nel caso dell'affidamento a Gautier de Varinfroy dell'incarico professionale per la cattedrale di Meaux¹⁷. l'incarico ad Arnolfo era evidentemente considerato alla stregua di un ruolo di carattere pubblico. Ed infatti ai privilegi facevano riscontro precisi e gravosi obblighi.

Vi sono esempi illuminanti. In molti contratti di incarico venivano introdotti i corrispettivi divieti di allontanamento dal lavoro oggetto del contratto d'incarico, e tanto meno dalla città, senza apposita autorizzazione. Ed anche l'assenza per malattia non era presa in considerazione: i giorni di mancata presenza venivano defalcati dall'onorario. Ciò, naturalmente, non si verificava sempre: Arnolfo sembra esentato da tali obblighi (vi è anzi chi avanza il dubbio sulla sua effettiva partecipazione ai lavori); e come lui, più tardi, il Maitani od altri architetti intervenuti ad Orvieto.

Però, in materia, doveva esservi una lunga e radicata consuetudine: il Brunelleschi, in pieno Quattrocento, ottenuto l'incarico della direzione e del coordinamento dei lavori per la realizzazione della cupola di S. Maria del Fiore, dovrà sottostare a quegli obblighi. Altri elementi sono poi indicativi del significato di iniziativa pubblica attribuito nel tardo Medioevo alla costruzione di una cattedrale. In Francia, in Italia, in Germania, tutte le popolazioni delle città ove si intendeva costruire la nuova cattedrale erano, almeno fiscalmente, coinvolte nell'iniziativa.

Tasse speciali venivano istituite per finanziarne i cantieri e, spesso, privilegi speciali erano assicurati a quanti intendevano contribuire, intervenendo personalmente e fisicamente od anche con contribuzioni finanziarie, all'avanzamento dei lavori. Sono anche registrati, ad Orvieto ed altrove¹⁸, casi nei quali l'erario pubblico assolveva quei debitori che intendevano contribuire all'avanzamento dei lavori o contribuendovi finanziariamente o mediante personale prestazione d'opera per un tempo più o meno lungo: ma comunque ufficialmente determi-

nato. Si può dunque sostenere che, in tal modo, anche i cittadini sono divenuti “costruttore di cattedrali”: almeno indirettamente e fintanto che assicuravano il loro consenso a tali forme di fiscalità. Non sono mancate, tuttavia, rivolte e forme di sciopero!

Maestranze, strumenti ed organizzazione del lavoro

In un cantiere edile, soprattutto di tipo preindustriale (ve ne sono anche oggi; la definizione non ha solo valore cronologico), vi sono sempre più categorie di maestranze. Ma il modo con il quale queste intervengono nelle varie fasi del lavoro è funzione del tipo di cantiere, cioè della sua organizzazione, degli strumenti e dei macchinari adottati; nonché delle caratteristiche sociali ed economiche degli addetti. All’inizio di queste note ho accennato al fatto che, in tema di “costruttore di cattedrali”, vanno presi in considerazione tanto i dati e gli elementi innovativi, quanto quelli del persistere di abitudini e conoscenze che rinviano a tempi più antichi. La cultura materiale delle maestranze edili, cioè l’insieme dello strumentario tecnico da loro posseduto, conosciuto ed usato, rientra senz’altro in questo secondo gruppo di elementi.

Fonti principali di informazione sono le numerose scene miniate che, a partire dall’Età carolingio-ottoniana e poi con maggiore ricchezza di esempi dal XIII al XV secolo, illustrano scene della sacra scrittura, libri di devozione, storie agiografiche, storie universali, statuti di corporazioni ecc.

A queste si aggiungono opere pittoriche e bassorilievi che descrivono episodi significativi della vita di imperatori, re, vescovi, condottieri, santi patroni e

così via. Inoltre, in qualche scavo archeologico, sono poi anche concretamente stati riportati alla luce taluni di quegli strumenti. Confrontate con alcune raffigurazioni di lavori edili (per esempio con certe scene delle colonne Traiana ed Antonina) e con alcuni testi tecnici (Vitruvio, Vegezio ecc.) del mondo antico, le scene medievali ed i ritrovamenti archeologici dimostrano come molti strumenti di lavoro non fossero sostanzialmente mutati.

Ciò, com’è ovvio, riguarda soprattutto quelli più elementari: pale, zappe da calce, seghe ed asce per il legno e per le pietre, scalpelli, martelli, ceste per il trasporto di materiali, scale e così via.

Ma riguarda anche strumenti più raffinati: le squadre, i compassi da misura e tracciamento, il filo a piombo, i livelli del tipo basato ancora una volta sulla squadra ed il filo a piombo (oggi si usano livelli di tutt’altro tipo), particolari tipi di traguardi ottici per allineamenti su più lunghe distanze, speciali strumenti a tenaglia per il trasporto e la posa in opera di blocchi di pietra ed altri ancora¹⁹.

Erano variate invece le unità di misura; sebbene, così come già nel mondo antico, anche nei secoli medievali queste fossero pur sempre basate su dati antropometrici (il palmo, il piede, il braccio) o su quantità ed estensioni riferite ad usi e funzioni in genere di derivazione agricola (la canna, la pergola ecc.) o navale e militare (il nodo, il miglio, la tesa ecc.).

Va data notevole importanza a questi sistemi di misurazione; in senso positivo ed in senso negativo. Infatti, proprio per la loro natura, quelle unità di misura variavano anche sensibilmente a seconda dei luoghi; il che propone non pochi problemi allo storico dell’architettura. In molti casi è per esempio difficile, particolarmente in edifici medievali scarsa-

mente o per nulla documentati, stabilire il grado di razionalità geometrica e proporzionale che ha regolato il dimensionamento sia delle singole membrature architettoniche, sia, più in generale, dell'impianto planimetrico ed altimetrico.

Al primo ordine di elementi, cioè quelli innovativi, appartengono invece una serie di macchinari di opere provvisori. A partire dal dodicesimo secolo (si parla di una "rinascita" del XII secolo non soltanto sotto il profilo economico, sociale, filosofico e culturale, ma anche sul piano delle scienze e delle tecniche), nuove scoperte di ordine meccanico ed idraulico vengono applicate ai cantieri edili. Macchine basate su sistemi di carrucole demoltiplicate, argani per il sollevamento di materiali di vario tipo, il "falcone" (una sorta di elementare gru), molini e ruote ad acqua, hanno consentito ai "costruttori" medievali una migliore e più facile esecuzione di opere anche nel caso di ponteggi complessi e di notevole altezza²⁰.

Nel già richiamato studio del Kimpel sulla progressiva standardizzazione del taglio delle pietre, si sostiene anzi che tali procedimenti, appunto facilitati dall'impiego dei nuovi macchinari, sarebbero stati un fattore decisivo nella trasformazione, anche in senso sociale, delle maestranze edili. Ma questa tesi, per quanto documentata, va accolta con qualche cautela. Vi sono infatti elementi che inviterebbero a spostare all'indietro nel tempo l'uso di certe attrezzature. Il che, se accertato, renderebbe meno direttamente connessi tra loro i dati dello sviluppo tecnico e quelli della presupposta conseguente articolazione sociale delle maestranze e dell'organizzazione del lavoro. Almeno in ambiente italiano, la disponibilità di macchinari di una certa complessità

sembra, per esempio, essere sottintesa dal termine "maestri comacini": che appunto sarebbero stati *maestri cum machinis*²¹. Ed essi, in quanto categoria riconosciuta fino almeno dai tempi della dominazione longobarda (un'apposita legge di Liutprando ne fissava, nel 713, le prestazioni, gli obblighi e le mercedi), godevano già di speciali diritti e ricoprivano un ruolo tecnico e sociale in parte autonomo. E, sempre restando in Italia, vi sono altre interessanti notizie del XII secolo sul ruolo in certa misura autonomo, e sul rango non subordinato, nemmeno finanziariamente, di taluni *tallapetra* (lapidici, cioè in genere maestranze secondarie) o muratori meridionali. In un atto di vendita del 1177, un certo muratore Iohannis risulta proprietario di un terreno o di un immobile. Nel 1151 Clemente, *tallapetra e burgensis* di Aversa, appare proprietario di un terreno di cui due anni dopo risulta venditore; e due anni dopo lo stesso risulta venditore di un appezzamento di una certa consistenza²².

E sia pure con le dovute differenze (qui si tratta di un religioso, quindi di un esponente di categorie privilegiate, utilizzato come architetto), situazioni interessanti sul grado di autorevolezza di taluni tecnici si danno anche in Francia. Una miniatura di un manoscritto del XII secolo raffigura il già ricordato architetto Gunzo che illustra, in atteggiamento si direbbe autoritario, le caratteristiche dell'edificio Cluny III²³ all'abate Ugo (cioè al suo committente), che pare ascoltare con sottomissione e rispettosa attenzione.

Episodi, questi, che sembrano alludere ad una realtà in forte anticipo (anche di parecchi secoli) sul fenomeno analizzato dal Kimpel; ed in anticipo anche sull'organizzazione che promana dagli statuti dei li-

beri muratori (la *Franc-massonerie*) sviluppatasi e in Francia ed in ambiente inglese.

Comunque gli statuti di corporazioni di mestiere, in genere della fine del XIII secolo od ancora più tardivi (secoli XIV e XV), sanciscono definitivamente ed in modo chiaro l'autonomia degli appartenenti alla corporazione e la loro condizione di liberi. In taluni casi viene anzi prescritto che anche gli apprendisti debbano possedere in partenza tale condizione, e che pertanto non poteva essere apprendista chi si trovava nella condizione di servo. Perché gli apprendisti erano in genere destinati a divenire a loro volta maestri. Il requisito di libero non era infatti richiesto per i garzoni che invece, di solito, non divenivano maestri. Quasi sicuramente tutto ciò va posto in relazione con una serie di prudenze ed accortezze, di ordine ad un tempo etico e deontologico, che sono diffuse in più rubriche ed articoli di quegli statuti. Nei quali, infatti, si pone un forte accento sulla rettitudine religiosa, morale e professionale degli appartenenti alla corporazione: essi sono esplicitamente obbligati a rispettare tutti i doveri connessi con le leggi e le consuetudini civili e religiose della loro città, e sono ancor più strettamente ed esplicitamente, anche mediante giuramento, tenuti alla conservazione dei segreti professionali peculiari della loro corporazione.

Il tema dei segreti di mestiere è stato più volte analizzato, ma anche, almeno durante l'Ottocento e poi nei primi decenni del nostro secolo, eccessivamente enfatizzato. Una certa aura di mistero veniva fatta in tal modo aleggiare attorno a queste corporazioni di liberi muratori: forse ritrasferendo a queste i valori ed i simboli iniziatici che la massoneria ha poi fatto propri; però modificandoli ed

elaborandoli in funzione dei suoi obiettivi e della sua cultura.

Allo stato attuale del dibattito, pare invece ormai accertato che la segretezza dovesse riguardare soltanto taluni procedimenti di ordine tecnico: del genere, per esempio, della composizione delle malte, dei modi di fabbricazione dei mattoni, del loro migliore impiego nella costruzione di elementi strutturali e così via. Ma, soprattutto, il segreto andava mantenuto sui più idonei procedimenti di ordine geometrico da seguire per ottenere una razionale preparazione configurazione stereometrica degli elementi (soprattutto lapidei) da porre in opera. Era in sostanza un bagaglio di competenze geometriche e di accorgimenti pratici ciò che andava protetto. O erano, ancora, gli accorgimenti ed i modelli figurativi che assicuravano l'armonia di taluni degli elementi di dettaglio architettonico (capitelli, basi, modanature, gocciolatoi, sigillature di giunti, elementi decorativi e scultorei dei pavimenti o di altre incorniciature, finiture scultoree di parti di gronda o di altri elementi di allontanamento delle acque, apposizione di rivestimenti o simili), per i quali ai singoli gruppi di maestranze di secondo livello gerarchico era consentito un certo grado di autonomia operativa.

Perché su altro piano la situazione era invece differente. Infatti, come si è già detto, ed eventualmente anche come sopravvivenza postvitruviana²⁴, forse già a partire dall'Età carolingio-ottoniana o dopo la metà del XII secolo, quando le traduzioni arabe di testi antichi ne hanno diffuso versioni più scientificamente corrette²⁵, comunque sicuramente dopo i primi decenni del XIII, il proporzionamento generale degli edifici sulla base di speciali rapporti nu-

merici, anche di valore simbolico o mistico, dipendeva o dalle scelte della committenza o da quelle di architetti veri e propri. Il che non significa che quelle maestranze non avessero un volto, un nome, un prestigio. Contrariamente al favoleggiato e romantico anonimato delle maestranze medievali, queste, in più casi, hanno lasciato le loro firme e le loro tracce²⁶.

Vi sono molti dati sul progressivo grado di autonomia personale e di categoria preteso e raggiunto da muratori e maestranze edili in genere. Sono illuminanti più esempi; tra i quali, il seguente assai colorito. Verso il 1230, in piena “crociata delle cattedrali”, i vescovi decisero di assumere un comune atteggiamento repressivo verso le maestranze che si dimostravano sempre più insofferenti ed irrispettose. Venne impartito un ordine: tutti muratori dovevano tagliarsi la barba; all’epoca essa costituiva infatti uno “*status symbol*” cui appunto i muratori, in quanto appartenenti a ceti sociali subordinati, non dovevano aver diritto. Dietro quella disposizione, apparentemente bizzarra, si celava, in sostanza, una non secondaria questione di principio: appunto il grado di autonomia che i muratori pretendevano, come risultato della presa di coscienza che il loro ruolo era divenuto decisivo ed insostituibile nella costruzione delle cattedrali. Ne nacque uno sciopero; e la contemporanea minaccia, da parte delle corporazioni edili, di distruggere tutte le chiese, i monasteri, le cattedrali, della zona. Ai vescovi non restò che capitolare²⁷.

La standardizzazione e razionalizzazione dei materiali da porre in opera, nonché una migliore organizzazione dei ritmi di lavoro, presupponeva appunto, e ne era una contro faccia, l’accresciuta

professionalità e specializzazione delle maestranze, non più tra loro interscambiabili, ed il conseguente articolarsi gerarchico delle loro competenze: oltre al capo maestro, che oggi definiremmo “operaio specializzato”, vi erano muratori di rango leggermente inferiore, che oggi diremmo “qualificati”, scalpellini, oltreché, naturalmente, le varie manovalanze. Questa situazione, e l’accresciuto numero degli addetti ai lavori, ha reso necessaria una più complessa predisposizione dei luoghi di lavoro, tanto nel cantiere che nelle sue immediate vicinanze. Le logge, luoghi coperti protetti, e che potevano anche essere in parte riscaldati per consentire il lavoro anche nella stagione fredda, sono appunto il portato di tali esigenze.

Il cantiere edile, nei primi decenni del XIII secolo, si arricchisce dunque di infrastrutture ove venivano svolte operazioni preliminari alla posa in opera dei vari elementi costruttivi. Ed anzi, secondo alcuni, ed in particolari circostanze, tali luoghi finivano addirittura per divenire vere e proprie scuole di mestiere. Nei cantieri maggiori, le logge erano anche talvolta dotate di un refettorio, di un dormitorio e perfino di una specie di biblioteca dove si conservavano i vari disegni e progetti²⁸. E se, come ad Orvieto ed a Firenze²⁹, e più tardi a Milano, l’intera città era coinvolta tecnicamente, finanziariamente, ed in non minor misura anche sul piano del prestigio politico, in questo genere di iniziative edilizie, si deve concludere che l’intero corpo sociale cittadino finisce per assumere i connotati di “costruttore di cattedrali” collettivo. Del resto, come è documentato³⁰, il costo di realizzazione di una cattedrale era sempre molto alto. E, per una città, l’iniziativa era un tema economico centrale ma gravoso.

Le crisi economiche, politiche e demiche della fine del Duecento e di buona parte del Trecento, stanno alla base del trascinarsi di molti tra i grandi cantieri; del modificarsi nei sistemi linguaggi architettonici; ed anche, più in generale, della fine della “crociata delle cattedrali”.

Note

¹ Pubblicato in “Nuova civiltà delle macchine”, a. XI, n. 2 (42), 1993, pp. 101-110.

² *Rodulfi Gabri Historiarum libri*. Mi avvalgo della traduzione a cura di G. CAVALLO, G. ORLANDI (*Rodolfo il Glabro, Cronache dell'anno Mille*, Mondadori, Milano 1989, p. 33) cui rinvio per la bibliografia critica.

³ L'elenco delle grandi cattedrali realizzate in Europa a partire dall'XI secolo e fino alla seconda metà del XII è estremamente lungo e contempla episodi architettonici di primissimo livello. Ne cito qui, a titolo esemplificativo, solo alcune (non certo tutte!) tra le più celebri, volutamente trascurando quelle francesi. Per l'Italia basti pensare a Pavia, a Modena, a Parma, a Pisa, a Lucca, a Verona, a Venezia, ad Ancona, al folto gruppo pugliese, a Palermo e così via. Per la Germania, si pensi, tra le altre, ad Hildesheim, a Spira, a Colonia, a Magonza, a Worms ecc. Per l'Inghilterra, a Durham, a Canterbury, a Gloucester. Per l'area iberica, ad Avila, a Segovia ecc. Ed occorrerebbe poi tener conto delle numerose grandi chiese abbaziali nonché di quelle importantissime cosiddette “di pellegrinaggio”.

⁴ M. VOVELLE, *Storia e lunga durata*, in J. LE GOFF (a cura di), *La nuova storia* (tit. orig., *La nouvelle histoire*), Milano 1980, p. 66.

⁵ P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des Cathédrales*, Paris 1953, II ed. 1973, p. 68.

⁶ Non è in genere più accolta l'interpretazione secondo la quale il termine “comacino” indicherebbe la provenienza settentrionale delle maestranze così qualificate. Ciò, con meno intransigenza, vale anche per il termine “lombardo” parimenti riferito ad alcuni maestri edili. L'uno e l'altro termine indicherebbero invece maestri caratterizzati da un particolare tipo di specializzazione ed in possesso di una speciale attrezzatura tecnica. Si tratterebbe cioè di una definizione convenzionale,

analoga a quella, ora un pò in disuso ma diffusa sino a qualche decennio fa, per la quale, indipendentemente dalla provenienza, si indicavano come “norcini” quanti si occupavano di preparare artigianalmente gli insaccati di suino. Sulla dibattuta questione si rinvia a G. MERZARIO, *I maestri comacini*, Milano 1893; U. MONNERET DE VILLARD, *L'organizzazione industriale longobarda durante l'Alto Medioevo*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVI, 1919; *IDEM*, *Note sul memoratorio dei maestri comacini*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVII, 1920; P. LEICHT, *Corporazioni romane ed arti medievali*, Torino, 1937; E. BATTISTI, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, (ad vocem: *Istituzioni e Associazioni*), Venezia-Roma 1958, vol. III, col. 81.

⁷ Per queste notizie, H. SCHWARTZ, *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, in “Romische Jahrbuch für Kunstgeschichte”, VI, 1942-44, pp. 48-49, 60.

⁸ «The nartex of Cluny II was porportioned like a Vitruvian atrium of the third class (lib.VI, cap. III, 3) which has the lenght of the sides equal to the lenght of the diagonal of a square erected on the end», in K. J. CONANT, *The After-life of Vitruvius in the Middle Ages*, in “The Journal of the Society of Architectural Historians”, XXVII, 1958, n. 1.

⁹ *Relatio de innovatione Ecclesiae S. Geminiani*, presso Biblioteca Capitolare di Modena, ms.o. II. I. I. Affiancato da *Translatio S. Geminiani*, presso Biblioteca Estense di Modena. Un'edizione integrata dei due documenti (presso Archivio Capitolare di Modena, cod. II. I. I. cc. 2r-8r) è pubblicata da S. LOMARTIRE, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 757-8.

¹⁰ In proposito, cfr. A. C. QUINTAVALLE, *L'officina della Riforma*, in *Lanfranco e Wiligelmo...*, cit.; poi anche in X. BARRAL, I. ALTET (a cura di), *Artistes, artisans, et production artistique au Moyen Âge*, Paris 1987, vol. II, pp. 143-167. Inoltre, si veda A. PERONI, *L'architetto Lanfranco e la struttura del duomo*, in *Lanfranco e Wiligelmo...*, cit.

¹¹ V. FRANCHETTI PARDO, *Il mastro d'arte muraria*, in G. MUSCA (a cura di), *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Bari 1991, pp. 194-5 (anche nota I I *infra*).

¹² Cfr. M. O. TERRENOIRE, *Villard de Honnecourt, culture savante, culture orale?*, in X. BARRAL, I. ALTET (a cura di), *Artistes, artisans...*, cit., vol. I, pp. 163 segg.

¹³ E. PANOFKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris

1970; G. BEAUJOUAN, *L'interdépendance entre la science scolastique et les techniques utilitaires du XII^e au XIV^e siècle*, Alençon 1957; G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (tit. orig., *Le temps des Cathédrales*), Roma-Bari 1981.

¹⁴ D. KIMPEL, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, in "Bulletin Monumental", t. 135, III, 1972, pp. 196-222.

¹⁵ Sul tema, oltre a K. J. CONANT (*op. cit.*), cfr. anche J. S. ACKERMAN, *Ars sine scientia nihil est. A Gothic theory of Architecture of the Cathedral of Milan*, in "Art Bulletin", XXXI, 1949, pp. 24-111; F. BUCHER, *Design in Gothic architecture*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXVII, n. 1, 1968, pp. 49-72; W. MÜLLER, *Grundlagen der gotischer Bautechnik: ars sine scientia nihil*, München 1990.

¹⁶ A. HUIILLARD-BRÉHOLLE, *Historia Diplomatica Friderici II*, Paris 1852-1861; t. V (1859), pp. 509, 527.

¹⁷ P. KURMANN, *Gautier de Varinfroy et le problème du style personnel d'un architecte au XIII^e siècle*, in D. JACOBS (a cura di), *Bâtitisseurs des Cathédrales au Moyen Âge* (traduz. franc.), Paris 1970, pp. 187-94.

¹⁸ In generale si veda tutta la documentazione contenuta in L. RICCETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto*, Roma-Bari 1988. In particolare mi riferisco ai saggi di L. RICCETTI (*Premessa*, e *Il cantiere edile negli anni della Peste Nera*), di M. ROSSI CAPONERI (*Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette*), di R. BONELLI (*Uno studio inedito di Pericle Perali*, e *Appendice: le origini del duomo di Orvieto*).

¹⁹ Oltre alle indicazioni contenute nel Taccuino di Villard de Honnecourt (vedi *supra*) si citano qui, tra altri studi, CH. FUNCK-HELLERT, *L'équerre des maîtres d'oeuvre et les proportions*, in "Cahiers techniques de l'art", II, 1949, pp. 37-81; J. GIMPEL, *Science et techniques des maîtres maçon du XIII^e siècle*, in "Technique et civilisation", II, 1953, pp. 147-51; D. KNOOP, G. P. JONES, *The Medieval Mason*, Manchester 1967; *Artigianato e tecnica nella società dell'alto Medioevo occidentale*, in Atti della XVIII Settimana di Studi sull'Alto Medioevo (1970), Spoleto 1971; A. SENÉ, *Un instrument de précision au service des artisans du Moyen Âge*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XIII, 1970, pp. 349-58; *IDEM*, *Quelques instruments des architectes et des tailleurs de pierre au Moyen Âge: hypothèse sur leur utilisation*, in *Construction au Moyen Âge*, Les Belles Lettres, Paris 1973, pp.

39-58; P. DU COLOMBIER, *Les Chantiers...*, *cit.*; R. RECHT (a cura di), *Les Bâtitisseurs des Cathédrales gothiques*, Strasbourg 1989; J. HARVEY, *Mediaeval Architect*, London 1972; *IDEM*, *Mediaeval Craftsmen*, London 1975, pp. 124-6; M. AUBERT, *La construction au Moyen Âge*, in "Bulletin Monumental", CXVIII, 1960, pp. 241-59; *IDEM*, *La construction au Moyen Âge. Loges d'Allemagne, maçons et franc maçons en Angleterre*, in "Bulletin Monumental", CXVI, 1958, pp. 231-41.

²⁰ J. HARVEY, *Medieval Craftsmen...*, *cit.*, pp. 96-102.

²¹ Vedi *supra* nota 5.

²² Per questi esempi, cfr. rispettivamente C. A. GARUFI, *I documenti inediti dell'epoca normanna in Sicilia*, in *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, vol. XVIII, Palermo 1899, p. 165; A. GALLO (a cura di), *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli 1927, docc. LIX; LXV.

²³ Tratto da D. JACOBS (a cura di), *Bâtitisseurs de Cathédrales...*, *cit.*, p. 53.

²⁴ K. J. CONANT, *The After-Life...*, *cit.*

²⁵ In proposito si veda J. HARVEY, *Medieval Craftsmen...*, *cit.*, p. 96 e segg.

²⁶ Per l'Italia mancano a tutt'oggi studi sistematici su questo tema, che, invece, è stato ampiamente trattato e documentato, relativamente alle loro aree di competenza, da parte di studiosi francesi, tedeschi e inglesi. In particolare si citano E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XI^e et au XII^e siècle*, in "Bulletin Monumental", LXXV, 1911; V. MORTET, P. DESCHAMPE, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XII^e siècle*, Paris 1911; XII^e-XIII^e siècle, Paris 1929.

²⁷ D. JACOBS (a cura di), *Bâtitisseurs de cathédrales...*, *cit.*, pp. 51-53.

²⁸ *Ivi*, p. 58.

²⁹ Per Orvieto, cfr. R. BONELLI (in L. RICCETTI, *Il duomo...*, *cit.* p. 25) scrive: «Tutti gli storici orvietani sono concordi nel mettere in rapporto fra loro la compilazione del catasto della città e del contado fatto nel 1292, e tuttora esistente, con il contributo che il Comune diede per la costruzione del duomo». Per Firenze, il cronista medievale G. VILLANI (*Nuova Cronica*, ed. a cura di G. PORTA, Parma 1991, vol. II, p. 26) riporta: «I cittadini s'accordarono di rinnovare la chiesa mag-

giore di Firenze [...]. E fondossi con grande solennitade il dí di santa Maria di settembre per lo legato del papa cardinale piú vescovi, e fuvi la podestà e capitano e' priori e tutte l'ordini delle signorie di Firenze [...], nominandola Santa Maria del Fiore. E ordinossi per lo Comune a la fabbrica e lavorio di detta chiesa una gabella di danari llll per libra di ciò che usciva della Camera del Comune, e soldi ll per capo d'uomo;

e il legato e' vescovi vi lasciarono grandi indulgenzie e perdonanze a chi vi facesse auto o limosina».

³⁰ J. JAMES, *What Price the Cathedrals?*, in "Transactions of the Ancient Monuments Society", XIX, 1972; J. L. BIGET, *Recherche sur le financement des cathédrales du XII^e au XIII^e siècle*, in *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII^e siècle*, Toulouse 1974, pp. 124-64.

Miti e riti del costruire

Considerazioni generali

Il tema del costruire sembra così connaturato all'uomo da risultare pressoché un tutt'uno con la storia stessa del suo apparire sulla scena del mondo: quasi un connotato fondante ed essenziale della sua condizione umana; e, perfino, una traccia ancestrale del suo passaggio evolutivo da *homo faber* ad *homo sapiens*. È forse questa la ragione per la quale le numerosissime convinzioni e consuetudini formatesi, nel tempo, attorno all'attività del costruire, sfumano spesso nella nebulosa dei miti o delle leggende¹.

Mentre esse si ancorano certamente a realtà precise e storicamente definite: non diversamente da quanto si constata (con brivido e sorpresa) nei calchi delle vittime dell'eruzione di Pompei. Di queste, quei calchi, restituiscono le immagini delle superfici esteriori: rapprese e metabolizzate quasi a suggerircele, in un'inconscia rimozione antimacabra, come statue iperrealistiche o come idoli antichi.

Laddove, al contrario, le indagini radiografiche ci mostrano, all'interno, le vere strutture scheletriche degli uomini, delle donne, dei bambini e degli animali uccisi dalle conseguenze dell'eruzione vulcanica.

Ponendosi in quest'ottica diventa allora significativo, in quanto indizio di strutture sociali e mentali profonde ed invisibili² sottese allo sviluppo di moltissime civiltà, il fatto che, pur in contesti storici e culturali diversi tra loro (dall'Occidente europeo all'Oriente asiatico), venga continuamente e ciclicamente riproposta l'idea della stretta correlazione tra storia dell'uomo e storia del costruire.

Che, infatti, emerge come riferimento concettuale o nelle opere di molti trattatisti, o in cronache e storie universali, od in scritti di altra natura. Il costruire viene cioè avvertito dall'uomo, da tempo immemorabile, come sua caratteristica essenziale: ne esprimerebbe la capacità peculiare (capacità invece condivisa con molti altri animali) di saper trasformare l'ambiente esterno in rapporto alle proprie

esigenze. Di tale inconscia e profonda convinzione si incontrano più tracce anche solo guardando al mondo della cristianità.

Nella tradizione medievale, Dio è frequentemente indicato come «architetto» dell'universo; ed è conseguentemente raffigurato in atto di reggere gli strumenti propri del mestiere del costruttore edile. La vicenda della biblica punizione dell'uomo per il suo distacco dal divino è rappresentata, nel tardo Medioevo e fino all'Età moderna, con il mito della torre di Babele. Ed ancora, con riferimento alla contrapposizione agostiniana tra «città terreste» e «città di Dio», la perfezione e l'ordine della condizione umana si materializza nella forma ideogrammatica della città di Gerusalemme (un cerchio od altro schema composito nel quale si mescolano lo schema circolare e quello cruciforme).

L'immagine che viene proposta per simbolizzare un concetto etico e religioso è dunque una città: il più tipico tra i luoghi costruiti dall'uomo. Ed elementi paralleli si ritrovano anche in altri casi. In molti trattati di architettura, od in scritti di diversa occasione, più autori, sia rinascimentali, sia di epoca protomoderna, si proiettano ancora oltre: approdando ad una dimensione concettuale che allora appariva metaforica e che oggi definiremmo antropologica.

Nell'ultimo quarto del Quattrocento, Francesco di Giorgio Martini, nell'opera *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, interpreta le configurazioni e proporzioni di edifici speciali (fortezze, porti ecc.), e quelle di alcuni elementi architettonici (in particolare colonne e capitelli), come stretti derivati dell'architettura armonica del corpo umano. Prima di lui il Filarete, nel suo *Trattato di Architettura* (1458-64), mette in evidenza come Adamo, cioè l'uomo

primitivo, nel disporre le sue mani sopra al capo per proteggerlo dalle intemperie, realizza istintivamente un primo esempio di copertura: la matrice archetipica del tetto a due spioventi.

E lo stesso tema, sia pure attenuato, riappare tra Cinquecento e Seicento nei trattati del Serlio e dello Scamozzi. Più avanti nel tempo, cioè tra metà Settecento e primi anni del XIX secolo, gran parte della trattatistica di architettura, dagli scritti dell'abate Laugier, a quelli del Milizia, del Durand e di altri, è attraversata dal mito della capanna primitiva; il riparo di tronchi e di fronde che l'uomo, allo stato di natura, si crea quando si rende conto che il rifugiarsi nelle grotte lo mette al rischio sia di incontrare animali pericolosi, sia di essere soffocato dal fumo dei bracieri da lui stesso accesi. La capanna primitiva è dunque il risultato del suo primo intervento di modifica dell'ambiente. È il prodotto della raggiunta coscienza che gli era necessario uscire all'aperto e trovare soluzioni artificiali alle sue necessità di sopravvivenza e di benessere³.

E si potrebbe proseguire con molti altri esempi. Questi miti, o metafore, per il modo come sono state proposti, possono chiarire perché attorno al tema del costruire si siano prevalentemente e quasi esclusivamente sviluppate, fino a pochi anni fa, analisi di natura o antropologica o mitologica o simbolica o folklorica. Mentre sono state piuttosto poche le ricerche di altra natura. In particolare, nell'ambito dell'architettura intesa in senso lato, sono mancate le analisi relative alla storia territoriale ed urbana. Una leggera inversione di tendenza si constata soltanto negli ultimi anni. Ma quasi esclusivamente in riferimento ad episodi di storia urbana; tralasciando quindi quelli relativi ad aree non urbane. Ciò forse

non è accaduto a caso, né per trascuratezza. Un atto costruttivo o fondativo, per la sua qualità di atto originario, aurorale, contiene una tale carica di valori innovativi che esso, quasi automaticamente, viene percepito, del resto così come viene proposto, come evento a contenuto altamente intenzionale. Nel quale i dati di carattere politico, amministrativo, economico, sociale, culturale od anche consuetudinario, così come quelli di ordine più specificamente tecnico, i dati cioè che riconducono quell'atto alla sua condizione storica, vengono trasposti entro componenti simboliche.

Soprattutto, per quanto qui interessa, nelle forme della sacralità (religiosa ma anche demoniaca e magica) ed in quelle connesse con la rappresentazione, l'affermazione e la legittimazione del potere. Forme nelle quali, mediante uno scambio di significato tra simboli ed intenzioni, l'atto fondativo viene talvolta proiettato in una dimensione soprastorica: cioè in un "tempo" tutto mentale, estraneo al tempo ed allo spazio storico in cui esso si è in concreto verificato. In questi casi, è dunque necessario stabilire un ponte tra il campo oggettivo dello *hic et nunc* e quello, senza tempo, mentale, dei miti o delle leggende cui il rito, esplicitamente od implicitamente, spesso si richiama.

Tanto più quando si vogliono analizzare vicende che coinvolgono figure, luoghi, e mentalità che centri predominanti o gruppi o singoli potenti, hanno relegato in posizione subordinata.

Perché, in quanto si tratta di un mondo di vinti, di esso è possibile ritrovare spesso soltanto le poche tracce sopravvissute al processo di obliterazione o di *damnatio memoriae*, talvolta attuata deliberatamente (mediante la distruzione dei dati documen-

tari o l'imposizione dei propri modelli culturali, od altro) che i vincitori hanno posto in atto a danno dei vinti.

Tenuto conto di tutto ciò, è apparso poi necessario circoscrivere questo studio quanto all'ambito geostorico ed a quello cronologico. Sono stati prescelti, rispettivamente, l'area europea (in senso proprio ma anche con estensione ad interventi europei in altre aree) ed un arco di secoli esteso dall'Età medievale a quella moderna. Sono stati poi esaminati alcuni casi che, per la loro natura, possono essere considerati emblematici di più ampie realtà: perché mettono in luce come l'elemento, o mitico o simbolico o magico o leggendario, sia stato rielaborato, volta per volta, per adattarlo alle esigenze di specifici sistemi culturali, politici, e ideologici.

Il copiosissimo materiale disponibile, e la casistica di campione qui prescelta, sembrano articolarsi in ordine ad almeno due distinte linee di sviluppo; che, in parte, coincidono anche con due diverse fasi della storia europea.

In primo luogo, quella, lunghissima, dell'epoca preindustriale (tutto il Medioevo ed una parte dell'Età moderna); in secondo luogo quella, più recente, che si avvia agli albori dell'Età moderna protoindustriale e che arriva quasi ai nostri giorni.

Nella prima compaiono, prevalentemente, da un lato gli elementi della sacralità cristiana e dei suoi intrecci e trasposti con gli elementi della sacralità precristiana e magari magica; dall'altro lato, talvolta anche in relazione con i primi, gli atteggiamenti connessi con il tentativo di recupero e di riappropriazione dei valori e degli elementi culturali del mondo antico. Nella seconda, che decolla nel solco della cultura illuministica settecentesca e dei suoi derivati

proto-ottocenteschi, e che si modifica poi a contatto con i sistemi economici, tecnici e politici dell'Età paleoindustriale ed industriale, si vanno invece sempre più precisando contenuti congruenti con le nuove prassi e tecniche esecutive e con i nuovi rapporti socio-economici.

Ma va subito detto che questa scansione cronologica, ed il corrispettivo schema interpretativo, possono essere utilizzati con qualche successo solo se applicati ai prodotti della cosiddetta "cultura alta". Perché su altri piani, ed in particolare quello della cultura popolare o delle tradizioni locali, si constata viceversa come i miti ed i riti del costruire debbano piuttosto essere esaminati sul lunghissimo periodo. La lentezza nel cambiamento di questi elementi, o meglio il loro persistere nel tempo, sconvolge infatti ogni possibile periodizzazione o classificazione. L'immaginario cui essi si ricollegano è sempre, infatti, assai remoto: talvolta sembra essersi trasmesso quasi inalterato dalle soglie dell'arcaismo antico sino ai nostri giorni. Anche se, ovviamente, vi sono poi notevoli differenze, come ricorda Eliade⁴, tra uomo moderno e uomo arcaico.

Nello sviluppo di questo studio, le due linee più sopra indicate risulteranno pertanto più volte intersecate l'una con l'altra; né, malgrado la loro differenziazione che deve essere sempre ricordata, sarà sempre possibile districarle e trattarle separatamente.

Nel campo della religiosità ed in quello dei miti e delle leggende relative al costruire, almeno per la cultura popolare, si registra piuttosto, e fino ai nostri giorni, «la prevalenza continua del dato sentimentale su quello logico, una presenza precisa della tradizione preesistente che continua, quindi, trasfor-

mata e adattata, una sua realtà, al di là delle prescrizioni e dei divieti ricavati da una riflessione colta»⁵. Ed infatti, nel tema che qui ci interessa si colgono significative differenze che attraversano, intersecandole, le due linee indicate a seconda che ci si occupi di singoli manufatti edilizi, e che, ulteriormente, questi siano il prodotto di iniziative individuali e collettive o conseguenti a scelte dell'autorità; o se, al contrario, si analizzino casi di fondazione di nuovi insediamenti o di costruzione di nuove infrastrutture territoriali; quali, soprattutto, le vie, i ponti ecc. Il grado di incidenza del fattore simbolico o mitico o magico, cambia infatti sensibilmente proprio in rapporto a tali diverse realtà.

Ponti e strade di campagna, ponti di città

Un tema centrale dell'immaginario popolare medievale europeo è l'incombente presenza del diavolo. Già avvertibile per lo meno a partire dalle soglie del secolo XI quando il processo di cristianizzazione si è ormai largamente diffuso in Europa, e forse ancor più nel tardo Medioevo dei secoli XIII-XV: allorché si va generalizzando il fenomeno della trasposizione delle deità pagane in essenze demoniache.

Ma il rapporto con quella presenza ha dato luogo a comportamenti distinti: a seconda che si guardi ai contesti urbani (allora in via di sviluppo prepotente) ed a quelli delle varie corti signorili o che, invece, si guardi alle campagne.

Perché è noto che le popolazioni rurali si consideravano, ed in effetti lo erano, diverse da quelle degli altri due contesti: dal sistema dominante dei quali si sentivano inoltre conculcate sotto più profili (politici, economici, e culturali in genere) ed in più forme. Per quanto concerne i ponti nelle campagne,

il Maledetto, che forse nel Medioevo europeo ha preso il posto di qualche divinità del mondo classico, appare spesso come il «*summus pontifex*»⁶, il grande ingegnere, il grande costruttore: colui che riesce nelle imprese impossibili.

In tutta l'Europa, settentrionale, centrale ed occidentale, vi sono numerosissimi ponti popolarmente conosciuti come "ponti del diavolo". La vicenda della loro costruzione si incentra sempre su di una medesima struttura leggendaria.

Malgrado ogni sforzo, non si riesce mai a procedere nei lavori di costruzione. Il fiume travolge tutto quanto viene realizzato. Oppure le parti costruite risultano staticamente instabili. O, ancora, il costruttore non riesce ad accumulare il denaro necessario per portare a termine l'opera appaltata.

Gli architetti, disperati, invocano allora divinità locali del passato o, più spesso, si rivolgono direttamente, al diavolo. Questi, in varie forme e circostanze, compare ed offre il finanziamento o la realizzazione immediata del ponte: in cambio della consegna dell'anima del primo o dei primi due o tre esseri viventi che vi passeranno. Il costruttore accetta e viene stipulato un vero e proprio contratto. Il diavolo mantiene il suo impegno e si dedica con ogni energia e rapidità ad eseguire l'opera nel tempo fissato o consegna immediatamente il denaro necessario.

Molto spesso, come a Borgo a Mozzano presso Lucca, l'opera dovrà essere realizzata in una sola notte; in altre volte, come in Provenza, nei pochissimi giorni che mancano alla festa d'Ognissanti, e così via. Ma il costruttore, una volta visto il diavolo all'opera, ed accorgendosi con terrore di dover poi pagare il prezzo pattuito, si dà da fare per non tener fede alla consegna contrattuale dell'anima o delle

anime dei primi passanti. A Saint Cloud⁷, l'architetto aveva ricevuto una forte somma di denaro dietro il solito prezzo dell'anima del primo passante. La moglie dell'architetto, ignara del patto, una volta finita l'opera, vuole avere il privilegio di passarci per prima. Il marito, disperato, si rivolge al curato: che arriva di corsa tenendo un gatto nelle pieghe della sua veste, e che, giunto all'inizio del ponte, lascia libero l'animale. L'animale è dunque il primo passante, ed il diavolo, rispettando il contratto si deve accontentare.

Analoga, e più ricca di colore, la leggenda di Saint Cado che è entrata a far parte della imagerie delle stampe popolari. Il santo abitava in un isolotto ed aveva problemi per andare a terra a svolgere il suo apostolato od altre attività. Un certo giorno, incontra il diavolo e gli propone di realizzargli un ponte. Questi accetta alle solite condizioni: se riuscirà a costruire l'opera in una sola notte avrà il primo passante. Il diavolo si rivolge a sua madre per aiuto ed insieme si mettono all'opera dividendosi i compiti. Lei raccoglie le pietre nel suo grembiule, lui si occupa della muratura (secondo la leggenda, non è però esperto e costruisce male: *à la diable!*). Terminato di porre in opera l'ultima pietra, il diavolo lancia un grido che risuona in tutta la valle. La madre lascia cadere le grosse pietre raccolte nel grembiule e le spezza in un modo caratteristico: da allora saranno sempre riconosciute come le pietre della madre del diavolo. Il diavolo, prosegue la leggenda, va all'alba a trovare il santo per riscuotere il prezzo pattuito; rallegrandosi perché pensa di potersi impadronire nientemeno che di un uomo di chiesa. Ma viene ingannato. «Corri subito all'altra estremità del ponte e ricevi il primo passante», gli dice il santo.

Come sempre viene fatto passare un animale: un piccolo gatto. Infuriato per l'inganno, il diavolo afferra il gatto per la coda (e da allora, appunto nella coda, i gatti portano il segno delle dita del diavolo) e comincia a distruggere il costruito. Il santo si precipita per fermarlo e riesce a salvare il ponte: ma scivola e lascia un'impronta (*la glissade de Saint Cado*) che ancora esisteva ed era venerata alla fine dell'Ottocento.

Anche la costruzione del famoso pont Valentré, a Cahors, è occasione di una simile leggenda. L'architetto, che non riusciva a mantenere i termini stabiliti dall'appalto, promette la sua anima al diavolo: se questi gli realizzerà l'opera obbedendogli in tutto e per tutto. Quasi sul finire l'architetto, per rendergli difficile il compito ormai pressoché terminato, ordina al diavolo di portare ai muratori l'acqua con un setaccio. Malgrado la rapidità del trasporto, l'acqua si disperdeva prima di arrivare a destinazione. Il diavolo ingannato, era Satana in persona, gioca a sua volta un tiro all'architetto: gli fa all'improvviso crollare alcune pietre da un angolo di una torre del ponte. E continua a farle crollare ad onta di ogni successiva riparazione. Di questa leggenda ha tenuto conto, nel 1872, un restauratore: che su di una pietra del ponte ha fatto raffigurare Satana che tenta di strapparla via⁸.

A Lanza, nelle Alte Alpi italiane, un ponte sullo Stura prende il nome di ponte del Diavolo: questi vi ha infatti lasciato l'orma dei piedi, l'una da un capo e l'altra dall'altro capo, perché ha voluto scavalcarlo con un sol passo⁹.

Leggende analoghe si riferiscono anche ai casi di due ponti costruiti a Bamberg e Ratisbona al tempo (nell'ordine: prima e seconda metà del Due-

cento) della costruzione delle rispettive cattedrali. In entrambi i casi i costruttori dei ponti, in gara con i loro colleghi responsabili dei cantieri delle chiese cittadine, avevano promesso al diavolo il consueto pagamento: i primi passanti. Ed anche qui i due furbi architetti se la cavano con animali.

Più cupe sono invece le leggende di aree nordiche e slavo-balcaniche.

Anche in queste regioni vi sono molti ponti maledetti. Per la costruzione dei quali sono richiesti sacrifici propiziatori; che in alcuni casi comprendono anche vittime umane.

In Albania, ad Arta, dopo inutili tentativi di lavori che hanno impiegato fino a mille operai, un arcangelo spiega che occorre un sacrificio umano: la moglie del capomastro dovrà essere murata nelle fondazioni. Il capomastro, per ingannarla e adempiere al sacrificio, spiega alla moglie che il suo anello nuziale è appunto caduto nelle fondazioni; e questa, ignara e generosa, si offre di cercarlo. Viene così murata viva. Ma, morendo, maledice il ponte che trema come uno stelo di un fiore.

Più ricca di dettagli la leggenda del celebre ponte (di epoca ottomana) di Mostar, oggi distrutto. Dopo molti insuccessi, le *vilas* demolivano di notte ciò che era stato costruito di giorno. Un sogno rivela ad un muratore che era necessario murare una donna nelle fondazioni. Viene trovata una zingara che allattava un bimbo. Murata fino all'altezza del seno, la povera madre prega che almeno venga lasciato un foro attraverso il quale essa possa continuare ad allattarlo. Non viene però esaudita: la muratura viene completata senza alcun foro. Ma, e secondo i locali ciò avvalorava la leggenda, si assicura che sino alla fine del secolo scorso da quel muro colava del li-

quido. E la credenza in questa leggenda era così radicata che le donne del luogo, prive di latte, strofinavano i loro seni su quel muro nella speranza di poter allattare.

In Germania il ponte di Rosporden non durava a lungo e doveva continuamente essere rifatto. Una maga sentenzia che, per la solidità del ponte, occorre seppellire vivo un bambino di quattro anni. Dovrà essere messo in una botte sfondata: nudo, e reggendo nelle mani una candela benedetta ed un pezzo di pane. Trovata una madre che accetta di sacrificare suo figlio, viene eseguito il rituale magico; il ponte, da allora, ha resistito ad ogni distruzione. Per molto tempo si è però udito il pianto del bambino. In altri casi si richiedeva invece di spargere del sangue umano. Una forma ammorbida di queste credenze è quella della sostituzione della vittima umana con un animale (per esempio un gallo o una pecora nera) e di versare, al posto del sangue, del vino. In altri casi è sufficiente mettere delle monete nelle fondazioni.

Leggende di questo tipo durano a lungo nei racconti popolari: sono registrate almeno sino alla fine del secolo scorso; e, oltre ai ponti, si riferiscono anche alla costruzione di strade particolarmente imperverie¹⁰. I riferimenti antropologici e magici che è possibile intravedervi sono stati, come detto, più volte analizzati. Vi compare con tutta evidenza il tema della fecondità (la donna, anche madre), quello della purezza e della crescita (il bambino nudo con la candela: quasi un Isacco pagano), quello del sangue purificatore, quello del prezzo (le monete) pagato agli dei e così via. Ma, ritengo, quelle leggende potrebbero anche essere il trasposto di una contaminazione tra realtà e mito. In base alle considerazioni

che seguono. In tutti i casi qui riportati, e nei molti altri simili, la vicenda della costruzione dei ponti si svolge sempre in aree non cittadine. Fanno eccezione, apparentemente, i due episodi di Bamberg e Ratisbona. Ma anche per questi due la struttura dei rispettivi racconti suggerisce ed evidenzia una netta contrapposizione tra un evento tipicamente cittadino, cioè l'edificazione della cattedrale, ed un altro evento, la costruzione del ponte, che si svolge fuori dalla città.

Dunque, sembra lecito considerare anche questi due episodi come facenti parte dello stesso precedente quadro leggendario. Almeno per larga approssimazione, i ponti che hanno dato luogo al sorgere di queste leggende appartengono, in grande maggioranza ad un medesimo periodo della storia della tecnica; cioè ai secoli tardomedievali.

Ed inoltre, tranne il caso del pont Valentré, rientrano tutti in una medesima tipologia costruttiva. Sono cioè ponti che, per l'epoca, risultano tecnicamente piuttosto arditi: ad un solo arco di notevole diametro o, alternativamente e per luci ancora maggiori, con un arco maggiore ed altri due minori. Così, al centro la monta è piuttosto elevata ed il ponte, dunque, domina ed incombe sul paesaggio circostante. Si tratta dunque di ponti che esigevano competenze tecniche alquanto speciali: non erano prodotti né di maestranze, né di tradizioni costruttive locali. Erano invece, evidentemente, frutto di strategie territoriali tese al miglioramento della viabilità di lungo e medio raggio: funzionali, perciò, ad una logica di uso del territorio tipica dei centri dominanti; fossero questi, o no, città.

Inoltre, soltanto una "mente" dotata di competenze tecniche estranee al luogo era generalmente in

grado di realizzare quelle opere. Erano, in certo modo, la traccia lasciata nella campagna da un mondo “altro” (la città od un altro centro di potere sovrapposto alla realtà locale). Nel quale, assieme agli abitanti della città (o almeno rispetto ai connotati che la “campagna” attribuiva ai cittadini) rientravano anche i costruttori.

Essi, nelle leggende, sono degli spregiudicati, dei mentitori, degli individui non rispettosi dei contratti: al punto da ingannare anche il diavolo. Ed anche il santo od il parroco, che intervengono a liberare il costruttore dalla incauta pattuizione con il diavolo, nella loro qualità di religiosi e dunque di persone in certa misura a cavallo tra integrazione ed estraneità sociale, vengono presentati, ciascuno di essi, quale figura altra: una sorta di *deus ex machina* della teatralità leggendaria.

Lo scenario della condizione sociale dei maestri e capomastri di quel tempo fornisce qualche indizio sulla possibile esistenza di un nocciolo di verità storica in quelle leggende.

Che naturalmente, in una materia così sfuggente, è individuabile solo da lontano¹¹ ed in rapporto a considerazioni molto generali.

Si può così riflettere che il moto di rinnovamento nell’edilizia religiosa (che per la verità era già iniziato verso la metà del secolo XI), proprio nel periodo che va dalla fine del XII a tutto il XIV secolo (epoca della diffusione dei metodi costruttivi cistercensi e di realizzazione delle principali architetture gotiche) innesca in Europa un rapidissimo processo di trasformazione nelle tecniche edilizie e nel ruolo e nelle conoscenze dei capomaestri¹².

Cui hanno corrisposto, in uno con la diversa organizzazione dei cantieri, una più incisiva presenza

delle corporazioni e delle logge dei muratori, il diffondersi di metodi di prefabbricazione a pie’ d’opera e il corrispettivo sistema di protezione dei segreti di mestiere.

Un insieme di fenomeni, questi, dai quali è emersa di quando in quando una virulenta azione, perfino con punte eversive, per il riconoscimento di diritti di *status* sociale e comportamentale fino ad allora non riconosciuto alle maestranze edili.

Sono per esempio ricordati episodi di veri e propri scioperi, attuati da gruppi di muratori impegnati nella costruzione delle chiese cattedrali o monastiche francesi, proprio in relazione a particolari pretese avanzate da consorterie di muratori contro i capitoli delle cattedrali e dei monasteri¹³.

Si deve inoltre ricordare che è stata più volte documentata, in tutta Europa, la presenza di medesimi gruppi di maestri, o di singoli ed importanti capomastri (il cui ruolo e la cui formazione professionale li stava sempre più avvicinando alla figura di un vero e proprio architetto), in più cantieri di più aree geografiche talvolta anche assai lontane tra di loro.

Dunque, per tornare al nostro argomento, e tenuto conto delle caratteristiche segrete ed iniziatiche delle loro associazioni di mestiere e di costumi di vita magari diversi, in più casi i capomastri costruttori risultavano estranei alla comunità delle “campagne”. E di qui a trasformarli in figure che avevano commercio con le forze infernali, il passo non è poi tanto lungo.

Non maggiore né diverso da quello che trasformava in streghe le donne che, per la loro condotta privata e per le loro conoscenze mediche o di ordine ostetrico, venivano ciclicamente accolte e respinte (magari fino alla condanna capitale) dalle comunità di

“campagna” presso cui svolgevano la loro opera. Il che, come è stato più volte dimostrato, si manifesta in modo chiaro proprio in corrispondenza con le profonde crisi due-trecentesche: in pratica la stessa epoca della maggior parte dei ponti del diavolo delle campagne.

Questo modo di guardare alle leggende relative ai ponti di campagna trova appoggio nel constatare quanto del tutto diversi, soprattutto perché ben descritti e documentati nella loro concretezza storica, siano i rituali per la costruzione di ponti di città.

Questi, realizzati da esponenti del potere, risultano infatti omologhi e funzionali alla cultura cittadina. Giovanni Villani¹⁴ racconta così la cerimonia della costruzione di un nuovo ponte a Firenze: «Negli anni di Cristo MCCXXXVII, essendo podestà di Firenze messer Rubaconte di Mandello da Milano, si fece in Firenze il ponte nuovo, e elli fondò con sua mano la prima pietra, e gittò la prima cesta di calcinare per lo nome della detta podestà fu nomato il ponte di Rubaconte». La costruzione di questo ponte nuovo, che si aggiunge al ponte Vecchio, è, nella cronaca del Villani, un evento a carattere politico generale; fa parte della vita della città e ne dimostra la carica espansiva.

Oltre un secolo e mezzo più tardi, Stefano Infesura¹⁵, nella vita di Sisto IV, racconta la seguente vicenda svoltasi a Roma nel 1473: «a dì 29 di Aprile Papa Sisto Quarto co i Cardinali, e molti Vescovi, si conferì a Palazzo in Trastevere, & a Ponte Rotto a canto lo Fiume, dove egli aveva destinato racconciar detto Ponte, discese nel fiume, e mise ne i fondamenti del detto Ponte una pietra quadra, ove stava scritto *XISTUS QUARTUS PONTIFEX MAXIMUS FECIT FIERI SUB ANNO DOMINI 1473*. Dietro a quella pietra mise lo

Papa certe medaglie d'oro con la sua Testa, e dopo fece edificare quello Ponte, lo Quale da lì in poi non fu chiamato più Ponte Rotto, perché lì vi era lo Ponte primo, ma era rotto; ma Ponte Sisto, come dicono le lettere lì scritte». E l'episodio della costruzione del ponte (tuttora esistente seppure fortemente modificato e deteriorato) è ricordato anche dal Platina¹⁶ come uno degli atti importanti del pontificato sistino in quanto improntato al pubblico ornamento ed alla commodità della città.

Un episodio del tutto analogo è anche ricordato un secolo più tardi durante il pontificato di Gregorio XIII¹⁷. Il papa, accompagnato da cinque cardinali, scende sulla riva del fiume e, rivestito con una stola e salito su di un palco appositamente predisposto, legge da un messale la preghiera *Adiutorium ecc.*, e prosegue con una più lunga orazione che invoca il sostegno di Cristo per la costruzione del ponte: «*Domine Jesu Christe. Fili Dei [...] qui es lapis angularis de monte sine manibus excisa et immutabile fundamentum, hunc lapidem collocandam in tuo nomine confirma, et tu, qui es principium et finis [...] sis, quaesumus, principium et incrementum et consummatio ipsius operis, quod debet ad laudem et gloriarti nominis tui incohari*». Poi getta pezzi d'argento e di bronzo nelle fondazioni, sempre invocando la divinità di Cristo e facendo un segno di croce. I cantori presenti intonano l'inno *Nisi Dominus aedificaverit Domum* e vengono sparate salve di cannone.

Sono tre episodi emblematici. La costruzione di un ponte cittadino è un atto ufficiale ed anche, almeno per i due ponti romani, un atto quasi ancestralmente religioso; come del resto emerge dalla ben nota derivazione etimologica del sacerdote-*pontifex*. Nel primo episodio, quello del ponte di Rubaconte, la

cerimonia si svolge con un rituale tutto civile: è il podestà in carica ad esserne il protagonista. Nei due casi romani la ritualità assume implicazioni anche religiose. Dunque, solo il papa-pontefice, ed i cardinali che lo attorniano, possono esserne gli attori. Ma in tutti e tre gli episodi, e contrariamente al ruolo centrale che invece esso riveste nelle leggende dei ponti di campagna, l'architetto del ponte cittadino non è, nel Medioevo italiano e fino al tardo Quattrocento, figura significativa; quale diventerà invece già mezzo secolo più tardi sia in Italia che in altri paesi europei.

Perfino nel caso importantissimo della costruzione di ponte Sisto l'architetto non è nemmeno una comparsa nella scena raccontata dall'Infessura. La sua figura non è affatto ricordata e tuttora se ne discute il nome¹⁸.

Ciò che del rito, secondo il cronista, interessa mettere in evidenza, sono altre componenti. In primo luogo, la controfaccia sacra dell'evento; il fatto, cioè, che esso emani da un centro di potere che media l'azione terrena con la partecipazione al divino. Che, inoltre, la cerimonia abbia un valore assertivo. Il ponte, e lo dimostrano le monete con la testa del pontefice gettate nelle fondazioni ed ancor più l'iscrizione incisa nella pietra, è opera di quel papa. Offrendola a Dio, tramite gli angeli, quest'opera, così come tutte le altre che eseguirà in Roma quale *instaurator ac renovator urbis*, prepara addirittura al papa, dirà il Platina¹⁹, la via verso il cielo.

Né diverso, nella sostanza, è l'episodio relativo a Gregorio XIII. In questo caso, anzi, il rombo dei cannoni annunzia con evidenza e vigore, e diffusione ancora maggiore, l'importanza civica dell'avvenimento.

Si può dare così per dimostrato quanto in precedenza asserito: i rituali relativi ai ponti di città sono strettamente integrati con il sistema politico dominante. Ed hanno un diretto riscontro nel sistema culturale ivi elaborato e presente: sul piano del pensiero politico, artistico, tecnico, sociale, ed anche religioso. Sono importanti episodi di segno positivo ed espressione di razionalità.

Mentre nelle campagne medievali, come risulta dalle leggende, i ponti per le comunicazioni a lunga e media distanza sono in genere avvertiti con segno negativo: come qualcosa di estraneo e talvolta di pauroso; un prodotto di poteri demoniaci.

Occorrono dunque esorcizzazioni e forme di sacrificio che arrivano fino all'offerta di vittime umane. Si recuperavano, in ciò, antiche tradizioni precristiane e culti tipici delle campagne; che, si può anche pensare, si contaminavano a contatto con una dura realtà costruttiva: nei cantieri dei ponti di campagna, considerato il tipo di opere provvisorie necessarie a realizzarli e le impervie condizioni dei luoghi, dovevano essere frequenti gli incidenti anche mortali. Tantopiù che essi, in pari epoca, sono segnalati più volte anche nei meglio attrezzati cantieri delle cattedrali cittadine o delle chiese dei grandi complessi monastici ed abbaziali.

Le chiese ed altri luoghi di culto

Fin dagli inizi della ufficialità del culto, gli edifici cristiani, si suddividono tipologicamente in rapporto alle loro diverse funzioni: *dai martyria* (gli edifici sorti sopra la sepoltura di un martire), ai battisteri, alle chiese vere e proprie: e queste con molte ulteriori differenziazioni in pievi, chiese parrocchiali, santuari, chiese mendicanti, cattedrali ecc.

Si è inoltre guardato, quasi fin dall'inizio, alla doppia valenza della sacralità: quella relativa al culto divino e quella della venerazione dei santi e dei martiri. Pertanto, a seconda del tipo di edificio e delle sue prevalenti funzioni, risultano differenti anche i riti che ad esso attengono.

È comunque molto diffuso il tema della continuità insediativa tra un antico edificio destinato a culti precristiani (ma talvolta anche a funzioni civili) e la sua successiva trasformazione in edificio di culto cristiano. L'interesse a tale trasformazione dipendeva ovviamente anche da considerazioni di opportunità e disponibilità fisica ed economica dell'edificio in questione. Ma poiché in quel luogo od edificio si continuava ad avvertire, e temere, la presenza di divinità pagane pensate come entità demoniache, la trasformazione assumeva anche l'aspetto di processo di purificazione e sacralizzazione del luogo; per esorcizzarne, con opportuni riti e benedizioni, le presenze diaboliche.

Di riuso cristiano di luoghi od edifici pagani si hanno innumerevoli esempi in tutta Europa. Molti romitaggi altomedievali, moltissime chiese, sia di città, sia di campagna, sorgono su precedenti insediamenti pagani: sacri e civili. La Roma paleocristiana e medievale ne è piena: dalla chiesa di S. Clemente, alla trasformazione del Pantheon adrianeo, a Santa Maria in Cosmedin ecc.

E, per rimanere in Italia, si può ancora ricordare il caso del Duomo di Orvieto: che sorge in un luogo fin dall'antichità precristiana destinato a funzioni cultuali; e così via in un elenco che non è nemmeno possibile formulare.

Un esempio celebre, anche perché riferito al pieno Cinquecento, è la michelangiotesca chiesa di Santa

Maria degli Angeli in Roma. Questa, com'è noto, riutilizza alcune parti dei resti delle terme imperiali di Diocleziano; che, allora nel quadro di una credenza ancora assai diffusa, erano pensate appunto come spazio demoniaco. La chiesa è stata dunque appositamente creata, rinnovandone le strutture per adattarle alle nuove funzioni, per allontanare gli spiriti infernali con la dedica dell'edificio agli angeli ed ai martiri. Inoltre, la concreta presenza dell'intero corpo, o di alcune sue parti (le reliquie) di un santo, costituiva, ed ancora costituisce, un forte motivo per la creazione di un edificio di culto.

A volte basta la leggenda: nel caso dell'antichissima chiesa delle Tre Fontane a Roma, l'edificio e l'annesso monastero sono sorti nel luogo ove, secondo la tradizione popolare, il capo dell'apostolo Paolo, reciso dal busto, sarebbe rimbalzato tre volte per terra facendo appunto sgorgare le tre fontane sacre. Nella cultura cristiana il rapporto tra iniziativa edilizia e presenza del sacro (sotto forma di evento divino e miracoloso o di presenza di reliquia di santi ecc.), e vero o leggendario che esso sia, ma comunque pensato e creduto come vero, è un dato continuamente presente.

Lo prova una serie innumerevole di casi a risonanza locale ed internazionale: a partire dalla stessa basilica costantiniana di San Pietro, ai più tardi esempi di Santiago di Compostela, di Loreto, di Lourdes, di Fatima, di Czestokowa, di San Giovanni Rotondo. Ma anche per edifici a carattere religioso non mancano segnali tenebrosi: in alcuni casi sembra che si sia anche fatto ricorso a forme sacrificali non diverse da quelle già viste per i ponti.

Il Popescu-Telega²⁰ segnala, per esempio, che all'ingresso del monastero di Maulbronn è stato disse-

polto uno scheletro di un uomo murato nella costruzione; e che scoperte simili sarebbero state fatte altrove.

In una leggenda scozzese, San Colombano non riusciva a costruire la cattedrale di Iona: le mura crollavano in continuazione. Il cielo annunzia che dovrà essere seppellito vivo un uomo; dunque, Oran, il compagno del santo, viene murato nelle fondazioni della cattedrale²¹. Fin qui, però, restiamo nel campo della religiosità (anche sotto forma di leggende e superstizioni) in quanto tale.

Più interessanti sono invece i casi nei quali peculiari riti di costruzione di edifici chiesastici collegano esplicitamente e direttamente la componente sacrale con quella politica. Nel 1099, i cittadini di Modena²² avvertono la necessità di costruire una nuova chiesa per dare adeguata sistemazione alle reliquie di San Geminiano, il protettore della città. Nell'opinione di tutta la cittadinanza, tali reliquie sono infatti malamente protette dallo stato di fatiscenza dell'esistente edificio.

Non si sa tuttavia chi sia in grado di realizzare una chiesa dell'importanza e della qualità architettonica richiesta. Finché «*Donante quippe Dei misericordia*», cioè per intervento divino, viene trovato Lanfranco: «*mirabilis artifex, mirificus edificator*». Sotto le sue autorevoli indicazioni, «*cives mutinenses et omnis populus*» (la doppia indicazione è particolarmente interessante: si riferisce all'intera comunità cittadina ma anche suburbana), il 10 di giugno (e seguono ulteriori precisazioni: indizione, epatta, luna ecc.) iniziano a scavare le fondazioni a lode e gloria di Dio Padre, del Figlio, dello Spirito Santo, ed in onore di Maria Vergine e di San Geminiano. Poi, «*octavo decimo videlicet die post inchoationem fassionis*

[...] *cum laudibus, ymnis et cantibus, cum cereis et lampadibus, cum Evangeliorum testibus et crucibus, cum multitudine virorum et mulierum, cum omni honore et laude reverende processionis*», si cominciano a gettare le fondamenta.

Ma dopo un certo periodo nascono difficoltà nell'approvvigionamento dei materiali ed i lavori stanno per fermarsi con dolore e preoccupazione unanime. Accade allora qualcosa che viene presentato come un ulteriore segno di benevolenza divina: quasi improvvisamente, arrivano pietre, marmi e quanto altro serve alle murature ed alle sculture. I lavori, dunque, riprendono a ritmo serrato. Il maggio successivo, su forte sollecitazione di Lanfranco (è quasi un ricatto: se no smetterà la sua opera!), si indice una seconda cerimonia per trasportare le reliquie nella nuova chiesa.

Vengono invitati non solo i modenesi ma anche cittadini ed abitanti di altri centri vicini, inoltre un gran numero di vescovi, di chierici, di abati, di monaci e di nobili e popolani dei due sessi. Al grandioso spettacolo, gremitissimo di folla, partecipa anche la contessa Matilde con la sua scorta.

Per la moltitudine dei presenti non è però possibile imporre direttamente le mani sull'opera. Pertanto, i vescovi e tutto il popolo alzano i calici per impetrare il favore divino. Seguono i sermoni e le preghiere dei prelati, e la benedizione e la concessione della remissione dei peccati a tutti presenti. Si forma quindi una processione di vescovi, cardinali, chierici, laici e, con estrema reverenza e commozione, si guarda il corpo di S. Geminiano, e tutti alzano le braccia al cielo.

La contessa Matilde reca in dono soggetti d'oro e d'argento e manti preziosi. Il pontefice Dodo offre

un calice argenteo e con decorazioni auree. Poi, il giorno seguente, si effettua la traslazione delle reliquie e l'altare viene consacrato da papa Pasquale alla presenza di tutte le autorità religiose.

Quarant'anni più tardi, nel 1140, è registrato un evento di pari spettacolarità e che, per la storia dell'architettura, è giudicato ancor più significativo: l'avvio, su iniziativa dell'abate Suger²³, dei lavori per la nuova chiesa di Saint Denis presso Parigi.

L'opera è di solito considerata come la prima compiuta espressione della cultura gotica. Riuniti vescovi, abati ed illustri personaggi, e con la presenza anche di Ludovico serenissimo re dei Franchi, la domenica 14 luglio viene organizzata una importante processione. Vescovi ed abati reggono la corona ed i chiodi della Passione di Cristo, ed una serie di altre sante reliquie; tra le quali il braccio di San Simeone. Tutti discendono «*humiliter et devote*» nelle fosse preparate per le fondazioni. Il successivo cinque di giugno il vescovo, invocato lo Spirito Santo perché la casa di Dio vada a buon fine così come aveva avuto un buon inizio, impartisce la benedizione con l'acqua santa. Quindi si canta l'inno *Et Fundamenta eius* dal salmo LXXXVI mentre, per tutta la durata dell'inno, tutti impastano la malta con le loro mani e posano le prime pietre. Anche il re scende nelle fondazioni e posa le sue prime pietre ed alcuni gettano delle gemme cantando *Lapides preciosi omnes muri tui*. Ma, in seguito, una tempesta ed un nubifragio pongono a rischio la chiesa che si salva miracolosamente per i meriti della reliquia di San Simeone. Occorreva una nuova consacrazione che viene fissata per il giorno di San Barnaba. Suger spedisce moltissime lettere di invito per «*universas regiones Galliarum*». Accorrono in grandissimo numero: «*De*

diversis nationum et regnorum proceribus, nobilibus, et gregariis, militum et peditum turmis, nulla suppetit computatio». E giungono anche «*ipse dominus rex Ludovicus et regina conjux eius Aenor, et mater eius, et regni optimates*». Viene così predisposta una processione che possa muoversi all'esterno ed all'interno della chiesa; ove, «*in exitu chori*», cioè nelle cappelle radiali appositamente create e sotto speciali baldacchini («*palliatibus tentoriis*»), sono state esposte le varie reliquie.

Suger invita poi il re, che dichiara di accettare volentieri, a partecipare personalmente alla processione per mostrarsi al popolo. Dopo una veglia notturna e la seguente recita del mattutino, alle prime ore del giorno «*archiepiscopi, episcopi, de propriis hospitiis cum archidiaconis et abbatibus et aliis honestis personis ad ecclesiam accedentes, episcopaliter se componebant*»: si dispongono cioè ad assistere alla cerimonia della consacrazione.

Lo spettacolo era certamente sontuoso: nel descriverlo, Suger parla di mitrie pontificali, di vesti candide, di fregi e diademi d'oro, di preziosi pastorali. I vari personaggi sfilavano cantando; cosicché, prosegue la cronaca con un celebre crescendo: «*tam gloriosos et admirabiles viros aeterni sponsi nuptias tam pie celebrare, ut potius chorus coelestis quam terrenus, opus divinum quam humanum, tam regi quam assistenti nobilitati videretur apparere*».

La processione, uscita all'esterno, asperge con l'acqua santa le pareti della chiesa, mentre tutto all'intorno si agita tumultuosamente (al punto di far correre seri pericoli al re) la moltitudine di popolo che assisteva. Poi la processione ritorna all'interno per riporre nei loro tumuli le reliquie. Tutti, re compresi prosternano in adorazione: per quanto,

dice la cronaca, lo consentiva la ristrettezza dei luoghi. «*Mirabile visu! Numquam talem, praeter illam quae in antiqua consecratione coelestis exercitus visa est, processionem aliauis videre potuit [...]*». Un'ulteriore improvvisata processione si svolge poi nel chiostro, ed alla fine l'arcivescovo di Reims consacra il nuovo altare.

Poco meno di tre secoli più tardi, il 25 marzo 1436, con la solenne partecipazione del papa Eugenio IV, si svolge a Firenze la cerimonia per la consecrazione della nuova cattedrale denominata Santa Maria del Fiore. Era stata infatti completata la celebre cupola, anche se era ancora incompleta la lanterna e mancavano altre parti. Il papa, narra il cronista²⁴, «si partì di Santa Maria Novella [nel cui convento egli, esule da Roma, viveva da circa due anni] parato in pontificato, accompagnato, colla croce ionnanzi, da' suoi pralati e ufficiali et da' nostri magnifici Signori [...] et da' mbasciatori dello Imperadore, dello Re di Spagna, dello Re di Raona (Aragona) e dagli inbasciatori della Signioria di Vinegia e della comunità di Gienova; et collui XLVIII mitre parati, tra quali fu Cardinale di Piacenza Cardinale di Vinegia [...] el Patriarcha di Gierusalem» e molti altri vescovi, abati.

«Et andorono per la chiesa di Santa Maria Novella e alla porta d'essa fu uno palchetto di legname (largo circa due metri e mezzo) coperto di panni bianchi, turchini e drappelloni d'ogni lato e inoltre adornato con ghirlande di mortella ed altro; tenne detto palchettino a Santa Maria del Fiore et passò per San Giovanni, che fu una bella e onorata cosa, et tanto popolo, et tanto popolo per le vie per tutto e per la chiesa, che mai in Firenze non se ne vide; et giunto in detta chiesa maggiore consacrò la

lapida del detto altare sotto la chupola nuova maggiore, ello cardinale Orsini era parato et andò in su una schala appresso degli apostoli (dipinti nelle cappelle) e unse la crocie et consacrò la chiesa, ch'era durato l'ufficio, e ceremonie per lui fatte, da ora 9 insino a or XIII».

Viene poi creato cavaliere Giuliano Davanzati con relativa cerimonia. «Et poi per lo Cardinale di San Marcho [...] si disse la messa a detto altare in su detta pietra sagrata di mano del detto papa». Impartita la benedizione ai presenti e concessa l'indulgenza perpetua speciale, il papa si partì di detta capella et andossene a Santa Maria Novella [...] per la medesima via in San Giovanni et poi in su i medesimi palchetti di legname coi detti ornamenti, ritornò acompagniato da' detti cardinali, patriarchi e arciveschovi e veschovi e abati, e da' magnifici Signori di Firenze. El detto misser Giuliano Davanzati, nuovo cavagliere e ghonfaloniere di giustizia, portò la choda dietro alla Santità di nostro Signore et sempre con due mani tenne il pedale [piviale] di detro. Quando fu detto il credo alla detta messa s'offerse per la Comunità e Signioria di Firenze, a pie' di Nostro Signore, quattordici prigionieri che più tempo erano stati nelle Stinche [le carceri di Firenze] per condannagioni, che X furono i liberi della detta cappella e III rimenati per alchuni debiti a le Stinche; et questo domandò il Santo Padre alla Signioria, che i più erano presi in modo che mai non sarebbero suti rilasciati».

Nel 1506, a Roma, papa Giulio II posa la prima pietra dei piloni del nuovo S. Pietro bramantesco.

Il De Grassis, che era allora cerimoniere pontificio, ce ne racconta la vicenda²⁵: «Il papa ha detto di voler mettere la prima pietra, proprio oggi a una

delle quattro colonne che dovranno sostenere il coro ossia il ciborio della basilica del principe degli Apostoli. Terminata la Messa, col solito ordine, tutti andarono dall'altare verso l'Egitto [la chiesa di S. Stefano maggiore degli Abissini situata dietro l'abside di allora]. Era stata approntata una strada con tavole e palanche. Ma [...] molti, specialmente il papa, temevano di fare un capitombolo. Perciò il papa a quelli che stavano sull'orlo della fabbrica gridava che si togliessero di lì [...]. Nessun cardinale scese con il papa all'infuori dei due cardinali diaconi assistenti. E con noi si calarono giù alcuni muratori e un orefice che recava dodici monete ossia medaglie larghe come un'ostia da messa [...]. Da una parte della medaglia c'era l'immagine di papa Giulio con su la scritta: JULIUS LIG. PONT. MAX. ANNO SUI PONT. III. MDVI. e dall'altra c'era il disegno del tempio o edificio che egli voleva fabbricare con la scritta: INTAURATIO BAS. APOST. PETRI ET PAULI PER JULIUM II PONT. MAX. ecc. Due di queste monete erano d'oro [...] e le altre di similoro e si misero in una scodella di semplice terracotta. La pietra che fu posta era di marmo bianco [...]. Da una parte l'epigrafe: AEDEM PRINCIPIS APOST. IN VATICANO VETUSTATE ET SITU SQUALENTEM E FUNDAMENTIS RESTITUIT JULIUS LIG. PONT. MAX. ANNO MDVI.». Dovevano seguire preghiere, salmi, litanie, secondo un rituale (non deciso da Paride De Grassis) che lo stesso papa giudicò troppo lungo: ne ordinò infatti la drastica riduzione ad un solo versetto dei salmi.

Pur se riferiti ad esempi molto distanti, l'uno dall'altro, nel tempo e nello spazio, e pur se svoltisi in contesti storici, politici, culturali, artistici, profondamente diversi tra loro, i quattro riti qui ricordati contengono tuttavia alcuni elementi comuni.

Il che, per quanto attiene al nostro caso, è circostanza molto interessante.

In un libro di grande successo²⁶, Rudolf Otto individuava l'esperienza religiosa come terrore e fascino di fronte alla scoperta della potenza e del mistero divini: il «sacro» è un *ganz andere* (una diversità totale) rispetto ad ogni altra realtà umana e razionale. Più tardi, sulla medesima linea ed in parallelo con altri studiosi di storia delle religioni e dei miti, Eliade²⁷ affermava che «la prima definizione che si può dare del sacro è che esso si oppone al profano».

Ma in ciascuno degli esempi citati tale opposizione non compare affatto. Ed è questo il dato che per l'appunto accomuna quegli esempi. Malgrado le diverse occasioni e circostanze cui i relativi riti si riferiscono, l'accento dei cronisti è infatti sempre posto sulla pubblicità ed ufficialità corale del rito sacro; cioè sul suo prevalente significato assertivo e politico. Le sante reliquie da proteggere, la consacrazione da compiere, sono elementi sempre strettamente intessuti con il sentimento civico; il sacro si intreccia al profano (come dimostrano gli episodi ricordati storicamente provati).

A Modena, sono i *cives mutinenses* a catalizzare l'intervento divino per la realizzazione della loro nuova cattedrale, ed a trasferirne l'imperativo alla contessa Matilde. Lanfranco *mirabilis artifex mirificus aedificator* compare sulla scena come termine intermedio tra volontà civica e comitale da un lato ed intervento divino dall'altro.

Inoltre, in ciascuna delle due tappe della vicenda, la cerimonia si svolge in un ben preciso momento (quell'anno, quel giorno, quell'ora) e sempre alla presenza di popolo, nobili, grandi dignitari, oltreché delle autorità religiose depositarie del sacro.

Né diverso è il quadro della doppia consacrazione di S. Denis (in questo caso l'abate Suger è addirittura anche regista e protagonista della vicenda da lui stesso narrata). Ciascuna volta la scena è presentata in quel giorno di quel preciso anno, ed in quel momento della giornata.

E, nella narrazione, si insiste sempre, con notazioni colorite, sulla rappresentatività politica dei personaggi, laici e religiosi, che vi partecipano, e sulla teatralità dell'evento che si svolge di fronte al *populus* che ne è spettatore.

Lo stesso accade a Firenze nel 1436. La passerella, lunga oltre 530 metri e riccamente addobbata, allestita per la processione papale che doveva recarsi alla nuova cattedrale, attraversa la città: partendo da un'area che allora era parzialmente periferica, ma nella quale vi era una fortissima presenza tanto di ceti popolari quanto di esponenti delle maggiori famiglie cittadine (si pensi per esempio ai Rucellai ed alle tombe patrizie – gli avelli – di S. Maria Novella). E la sopraelevazione del livello del percorso rispetto a quello stradale, appunto la passerella, trasforma la processione in un vero e proprio evento teatrale che coinvolge la cittadinanza. Infine, uno dei momenti salienti della cerimonia, quasi, si direbbe quello più significativo, è la creazione del cavaliere e Gonfaloniere di Giustizia.

Come non cogliere l'effettualità civico-politica della cerimonia? Il quarto esempio, la fondazione del primo pilastro del nuovo S. Pietro, per una certa sua aria di improvvisata quotidianità (sembra un'impuntatura del pontefice a voler la cerimonia in un momento forse giudicato da altri non del tutto propizio) è ancora più significativo. Il papa Giulio II ed i cardinali temono di cadere (ed infatti nel cuni-

colo scendono soltanto due diaconi ed alcuni muratori) lungo un percorso che ha tutto il sapore di essere un semplice apprestamento di cantiere. Il pontefice si irrita per la lunghezza della cerimonia e ne sopprime una gran parte.

Malgrado ciò la pubblicità dell'evento doveva comunque essere assicurata. Molti, forse anche malignamente incuriositi (che scena gustosa se il papa fosse caduto!), si affacciano sui bordi del cunicolo. Al papa, lo si intuisce da tutta la vicenda, interessa soprattutto porre nelle fondazioni le medaglie con le scritte celebrative del committente (lui stesso) e con la data dell'evento.

Vi è una nota ulteriore di colore; alcune di quelle monete non sono nemmeno in metallo prezioso: dunque perfino il carattere sacrificale dell'offerta preziosa si appanna in questa vicenda!

Ciò che conta, per Giulio II è il suo affermarsi, mediante l'atto di fondazione della nuova cattedrale, quale cerniera di collegamento tra mondo terreno e divinità. Ed è infatti in funzione della conferma di tale ruolo che si configura l'intero progetto del nuovo S. Pietro. Infatti, come è noto, il progetto bramantesco, oltreché sulla centralità dello schema planimetrico, si fondava sul tema dell'assialità verticale di tre elementi altamente simbolici: la tomba di S. Pietro (cioè la pietra fondante della cristianità), il monumento funebre (quello di Michelangelo) dello stesso pontefice (cioè il centro dell'universalità cristiana), infine la cupola (cioè la volta celeste secondo un'antica interpretazione).

Diverso è invece il rituale consuetudinario che emerge dall'inizio dei lavori per il palazzo Strozzi in Firenze. Tribaldo, un cittadino, della borghesia mercantile fiorentina, così racconta l'importante av-

venimento cittadino²⁸: «A dì 15 di luglio 1489 cominciò a chavare Filippo di Mateo Istrozi e' fondamenti della chasa sua [...] larghi detti fondamenti cominciò presso a 4 braccia (oltre due metri) [...]. A dì 6 Aghosto 1489 in sul levar del sole appunto cominciarono a fondare e' maestri [...] detto Filippo [...] mi disse [...] toliete uno sasso e gittatevelo drento, e chosì feci, e di fatto mi misi le mani nella scharsela ala sua presenza, e pittavi drento un guatrino vecchio gliato [...] per memoria di ciò vel gitai e lui fu chontento». Poi Tribaldo manda a chiamare i suoi figli: «e la Nannina mia donna me li mandò tutte 2 detti figliuoli rivestiti e menali a detti fondamenti e presi Ghuarnieri in cholo e ghuatava laggiù e un mazzo di roseline da damascho aveva in mano ve li feci pittare drento. Dissi richorderatene tu, disse sì [...] e Ghuarnieri aveva appunto detto di anni 4 e due dì».

Vi sono da notare tre elementi: il primo è ancora una volta quello della partecipazione anche individuale ad un evento fondativo che allora, per la sua eccezionalità, si avvertiva come di pubblico interesse; il secondo è ancora una volta il lancio della moneta; il terzo, infine, è la reclamata presenza dei figli ed in ispecie di quella del piccolo maschietto, cioè di un futuro cittadino. Anche questi, che dovrà ricordare l'evento fondativo, getta qualcosa nelle fondazioni. Ed è interessante notare che questa consuetudine rituale, secondo una testimonianza di un muratore di San Gimignano dei nostri giorni era ancora viva ai tempi di suo padre²⁹.

La fondazione di nuovi centri insediativi

Nel 1247 Federico II fonda una nuova città, cui dà l'orgoglioso nome di Vittoria, impiantandola proprio

davanti alle porte di Parma che l'imperatore stava assediando da tempo. Egli pensava infatti di poter ormai conquistare e distruggere la città ribelle e si preparava dunque a sostituirla con un nuovo insediamento così come già altre volte aveva fatto.

Il rito di fondazione di Vittoria viene così descritto dal suo contemporaneo Rolandino da Padova³⁰: «*Et quia scivit quod antiqui Magnates respiciebant Ascendens, cum volebant condere Civitates et faciebant ipsimet urvum cum aratro quo circumdabant civitates [...] incepit ipse designare hanc suam novam Civitatem signo Arietis ascendente; tum quia signum est Martis, qui dicitur Deus belli; tum quia erat Librae Ascendenti contrarium in Occasum, quod est signum Veneris, qui planeta Parmae dicitur, et esse fortuna ejus*».

Forse, dice il cronista, Federico pensava che la congiunzione astrologica indicasse il declino di Parma. Invece aveva fatto male i suoi conti: «*puto quod non notavit quartum ab Ascendente fuisse Cancrum: quartum enim aedificia, domos, et civitates designat, et sic civitas sub tale Ascendente incocepta cancrizare debebat*». Dopo pochi mesi Vittoria venne infatti repentinamente distrutta da una coraggiosa e fortunata sortita dei parmensi e dei loro alleati.

Salimbene de Adam da Parma, un altro cronista ferocemente antifedericiano, lega il successo insperato dei suoi concittadini ad un intervento miracoloso. Le donne di Parma, soprattutto le più potenti e ricche, si erano rivolte alla Vergine: offrendo, in funzione apotropaica, perché cioè Parma fosse liberata da Federico, un dettagliatissimo modello in argento della stessa loro città. La loro preghiera era stata esaudita³¹.

Nel 1256, narra Matteo Spinelli³², Manfredi aveva fatto venire due astrologhi, l'uno di Sicilia l'altro di

Lombardia per mettere a buono punto la prima pietra; che poi, il mese seguente, il 26, Manfredi venne di persona a tracciare la pianta delle mura e delle strade e dette inizio ai lavori dalla parte di Levante. Il tema astrologico è fondamentale in entrambi gli episodi. Nel primo episodio, quello federiciano, compare in modo preciso il riferimento ai riti di fondazione di origine romana.

L'imperatore, nel programma ideologico della *renovatio imperii* a cui egli ispirava i suoi comportamenti politici e culturali, voleva cioè proporre l'atto fondativo come manifestazione della continuità con Roma imperiale. Però trasponendo nel riferimento astrologico la componente magico religiosa cui quel rituale, in antico, era più chiaramente ispirato.

Nel secondo episodio, la fondazione di Manfredonia, scompare il tema imperiale in senso stretto. Vi è però la diretta presenza di Manfredi nel tracciamento del circuito murario (iniziato da Levante: forse anche qui un implicito richiamo alle procedure dei cromatici romani?) e nella delineazione dei tracciati delle vie principali.

La fondazione della nuova città era dunque un atto ad alto contenuto politico: era la diretta proiezione di un legittimante potere territoriale.

In entrambi i casi è poi essenziale la componente astrologica. Della quale si trovano tracce anche in più tarde fondazioni di opere pubbliche; sia cittadine, sia strategico-territoriali in genere: per il Castello di Pesaro, per l'Addizione Erculea di Ferrara, per la Fortezza da Basso di Firenze³³.

Cosimo I, nel fondare la fortezza di Arezzo, segue una procedura incentrata sull'indicazione astrologica³⁴: «A dì 11 di giugno 1538 [...] si cominciò di fortificare per la difensione di la nostra città, a onore et

gloria dello illustrissimo nostro signore duca Cosimo [...]. Si cominciò a fondare per ponto di astrologia». Analogamente, nel 1577, per la fondazione della nuova Livorno, Bernardo Buontalenti ricorrendo ad astrolabi e orivoli «credé di esplorare nel cielo il momento più felice [...] e trovarlo alle ore sedici e due terzi, il prelato obbedì esattamente alla sua intimazione»³⁵.

Ma in altri contesti, ed anche prima della fine del Cinquecento, scompare, o non viene più ricordata, la componente astrologica. Ne conseguono quindi rituali unicamente informati a criteri di propiziazione religiosa e di affermazione del potere sul territorio da urbanizzare. A partire dal 2 dicembre 1564, su iniziativa di Cosimo I, presso a Castrocara (quella parte di Romagna era allora Toscana), viene fondata Terra del Sole³⁶.

Questa volta nelle cronache figurano l'architetto, cioè il Camerini, ed altri funzionari granducali: sono anzi loro i protagonisti del rito fondativo. «Piacendo a Dio abbiamo fatto disegno che venerdì che saremo alli otto di fare la procissione solenne che el giorno della concezione di Madonna [...] e benedire atorno tutto detto sito e subito detta la messa mettere a ogni baruardo e cortine huomini con zappe e pale che segnino in terra detto sito intorno alle corde che si dia forma al tutto [...] tanto sia fatta tal forma che non si perda e segni e tutto si farà al aude e honor di Dio e V.R.A.».

Il corteo si muove da Castrocara, narra il cronista Perini, «con la procissione de preti e frati et compagnie et il Commissario et il Capitano Marcantonio con la banda di questo loco in ordinanza e con 62 marraioli [...] et arrivammo al sito proprio della nuova Fabrica del Castello del Sole [...] et si andò

baluardo per baluardo facendovi la solita cerimonia». Poi «celebrata la messa in onore di Dio, della Madonna et di tutta la celeste corte della Ill.^{ma} V. Ecc.^{tia} in nome di V.I.E. messe la prima fitta di vanga et così ad ogni baruardo fu condotto la rata delli marraioli et in quel dì si cavò mezzo braccio per tutto il disegno della pianta».

Il tutto, aggiunge coloratamente il Camerini, «con gazzarre d'archibusi [...] che certo fu cosa bella secondo l'opinionone del vulgo e facesi tirare delle corde a masti el giorno medesimo si segnò tutto attorno con poca spesa».

Non manca anche un favorevole segno meteorologico: la nebbia che avvolgeva i luoghi si dirada durante la cerimonia ed appare il sole; che poi, terminato il rito, scompare nuovamente. La coincidenza con il nome già deciso da Cosimo per il suo nuovo insediamento fortificato non poteva non essere favorevolmente interpretata.

Parallelamente, nella seconda metà del Cinquecento, non più in Europa ma nel Nuovo Mondo, sono in pieno sviluppo le fondazioni di nuove città ad opera dei colonizzatori spagnoli. Il 31 maggio 1565 il capitano Diego de Villaroel fonda la città di Tucumán³⁷. Ne conosciamo la procedura.

Con invocazione alla Trinità, alla Vergine, agli apostoli Pietro e Paolo ed ai santi protettori della Spagna e dell'arcangelo Michele, il capitano pone un *rollo y picota* (il *rollo* viene talvolta anche definito *palo* o *árbol*) in un fosso appositamente scavato. Qui sarebbe stata la piazza della città e proprio sul *rollo* si sarebbe amministrata la giustizia.

Piantato il segnale, il capitano dichiara di fondare la città, che si sarebbe chiamata S. Miguel de Tucumán, in nome di Filippo II, primo imperatore del Nuovo

Mondo delle Indie, e dell'illustrissimo Governatore e Capitano Generale di quelle provincie.

Nel 1577, Cabrera fonda la città di Córdoba. Ma al rito consueto aggiunge un ulteriore elemento: sguaina la spada che teneva alla cintura, e poi taglia i rami di un salice esistente e li trapianta in un altro punto. Ciò simbolizzava la presa di possesso della terra in nome del re. In altri casi viene addirittura impiantata una forca. Questi rituali hanno molti precedenti nell'Europa tardomedievale.

Oltreché nella Spagna della Reconquista, cui quelli degli esempi citati si riferiscono direttamente, riti analoghi sono segnalati anche in Inghilterra, in Scozia e in alcune regioni d'Italia. Soprattutto, in questi ultimi casi, quando si impiantavano nuovi centri, in genere anche fortificati da mura, su iniziativa di re, di grandi feudatari, di corti signorili, di grandi Comuni cittadini³⁸. La componente religiosa, in tali circostanze, passava in secondo piano: compariva piuttosto, di solito, con un riferimento al culto del santo protettore della città o di chi altri promuoveva il nuovo insediamento. Veniva invece posto fortemente l'accento sulla proclamazione dei diritti del fondatore, che delegava ad un suo rappresentante (spesso viene definito tecnicamente *locator*) il compito di provvedere allo svolgimento dell'atto di fondazione. In suo nome, il delegato concedeva diritti ed imponeva obblighi ai futuri abitanti; e definiva, inoltre, le caratteristiche fisiche degli spazi e dei lotti (per gli edifici pubblici e per quelli privati) del nuovo centro insediativo.

Conclusioni

I pochi esempi qui selezionati mettono bene in evidenza come, nel quadro della civiltà europeo-cri-

stiana, sia medievale che moderna, si possa constatare una stretta correlazione tra atto del costruire e forme di potere a cui esso si riferisce: almeno quando quell'atto, per la sua natura, supera i limiti del proporsi come semplice risposta a bisogni elementari, ed assume valori che possano tradursi in forma ed occasione simbolica.

Perché così vengono ad essere riaffermati i complessi rapporti che, soprattutto nel passato, si instauravano tra enti dominanti (e corrispettivi loro modelli culturali e politici) ed enti dominati.

Nel senso, anche, che, proprio con il rito, i più forti riaffermavano il loro diritto ad imporre ai sottomessi, o ai loro governati, il proprio immaginario ed il proprio sistema culturale, religioso, simbolico, oltreché politico. Con l'effetto di conculcare, deliberatamente o no, l'originario sistema mentale e simbolico dei sottomessi: un ulteriore livello di dominanza che città e centri di potere anche non cittadini esercitavano ed esercitano sul multiforme complesso di realtà cui genericamente, e per consuetudine, si allude parlando di campagne.

Sotto questo profilo, si può qui ricordare la molto minore presenza, nelle campagne, rispetto ai contesti cittadini, di precisi documenti di vicende costruttive (ponti od altre infrastrutture di interesse non locale), ed invece il maggior fiorire di leggende più o meno poetiche e più o meno cupe è, si deve ritenere, un inequivocabile e sotterraneo segnale di questa dipendenza.

Ciò, per lo meno, sino alle soglie dei nostri giorni. Perché nell'Età contemporanea, come già rimarcato, la sempre maggiore diffusione ed abitudine all'uso dei mezzi di comunicazione a largo raggio, ed ancor più le recenti tecniche di informazione dei mass-

media, sembrano proporre, in materia, nuovi e diversi orizzonti problematici.

NOTE

¹ Saggio pubblicato in F. CARDINI (a cura di), *La città e il sacro*, Milano 1994, pp. 345-370 e, ancora, in V. FRANCHETTI PARDO, *Città, Architettura, Maestranze tra tarda antichità ed Età moderna*, Milano 2001, pp. 101-128.

² Mi riferisco a definizioni spesso usate, negli ultimi decenni, da studiosi di problemi antropologici che, anche se con diversa angolazione, si sono occupati di questi argomenti. In questo studio, oltre ai più lontani saggi di A. Graf, sono stati tenuti presenti i contributi di K. Thomas, H. R. Trevor-Roper, A. Macfarlane, M. Murray, H. Geertz ecc. Mentre, tra i lavori degli storici medievisti che più di recente hanno affrontato questi temi rinvio più specialmente ai saggi di R. Manselli (vedi seguente nota 4), C. Ginzburg, F. Cardini, S. Bertelli e di alcuni loro rispettivi allievi.

³ J. RYKWERT, *On Adam's House in Paradise*, New York 1972 (anche ed. ital. *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano 1972).

⁴ M. ELIADE, *Comentarii la legenda Mesterului Manole*, "Publicom", Bucaresti 1943. L'ed. ital. (*I riti del costruire*, Milano 1990), cui si fa sempre qui riferimento, raccoglie più saggi del medesimo autore. Per le citazioni vedi p. 7.

⁵ R. MANSELLI, *Il soprannaturale e la religione popolare nel Medio Evo*, Roma 1986, p. 4.

⁶ P. SÉBILLOT, *Les travaux publics et les mines dans les traditions et les superstitions de tous les pays*, Paris 1894, p. 141.

⁷ *IDEM*, p. 142.

⁸ *IDEM*, pp. 146-147.

⁹ M. S. LÓPEZ, *Leggende dell'Alpi*, Torino 1889.

¹⁰ P. SÉBILLOT, *Le strade*, in *op. cit.*, p. 21 e segg.

¹¹ Nel senso che emerge da C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.

¹² Sull'argomento è disponibile una vastissima serie di studi. Qui, per brevità, si rinvia a D. JACOBS, *Bâtisseurs de cathédrales au Moyen Âge*, Paris 1970; R. RECHT (a cura di), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg 1989, che contiene più ed importanti saggi con esauriente indicazione bibliografica, ed anche a V. FRANCHETTI PARDO, «Condizione umana e ruoli sociali

nel *Mezzogiorno normanno-svevo*», in G. MUSCA, Atti delle IX Giornate normanno-sveve, Bari 1991, pp. 187-213.

¹³ D. JACOBS, *op. cit.*, pp.52-53.

¹⁴ G. VILLANI, *Nuova Cronica* (ed. a cura di G. Porta), Guanda, Parma 1990, v. I, Libro VII, cap. XXVII, p. 310.

¹⁵ S. INFESSURA, *Diario della città di Roma*, in *Rerum Italicarum Scriptores* (ed. a cura di L. A. MURATORI, Milano 1734), III parte, col. 1134.

¹⁶ *Platynae Historici Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, in *Rerum italicarum scriptores* (ed. a cura di G. CARDUCCI, Città di Castello 1913), T. III, P.I.

¹⁷ Citato da P. SÉBILLOT, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁸ Su indicazione del Vasari, peraltro oggi da molti disattesa, l'opera è stata per lungo tempo attribuita a Baccio Pontelli; all'epoca un architetto abbastanza quotato. Dunque, se l'ipotizzata paternità del ponte venisse confermata, ciò rafforzerebbe ulteriormente il mio ragionamento.

¹⁹ *Platynae Historici...*, *cit.*

²⁰ AL. POPESCU-TELEGA, *Asemanari si analogii in folklorul roman si iberic* (Somiglianze e analogie nel folclore romeno e iberico), Craiova 1927. Riportato da M. ELIADE, *I riti...*, *cit.*, p. 31, che riporta ulteriori casi (leggenda di una donna incinta nel muro di Novgorod, scheletro di un bambino trovato nelle mura della fortezza di Brema) relativi a probabili riti con vittime umane.

²¹ La leggenda di S. Colombano è riportata in G. L. GOMME, *Some Traditions and Superstitions connected with Buildings*, in "The Antiquary", III, 11.

²² *Relatio translationis Corporis Sancii Geminiani*, in A. C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena. Problemi di Romanico Emiliano*, (2 voll.) Modena 1964-65, vol. I, pp. 359-366 (il testo compare anche in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello 1907). Qui sono riportate e confrontate le stesure che figurano in due diversi codici (Bibl. Est. lat., n.388, c. 4^v; Arch. Capit. di Modena, O. II ,II).

²³ *De la consecration de Saint Denis*, (anche: *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancii Dionysii*), in SUGER, *Oeuvre complète* (a cura di A. LECOY DE LA MARCHE), Paris 1867, pp. 213 segg.

²⁴ Trascrizione di U. Procacci da autografo del Priorista di Pagolo di Matteo de' Petribuoni (Bibl. Naz. di Firenze, Conventi soppressi, C. IV 895), pubblicata in *La città del Brunelleschi* (catalogo della mostra), Firenze 1979, p. 75.

²⁵ In questa occasione, il de Grassis venne però sostituito. Sulla vicenda riferisce anche più stringatamente il Burcardo. Qui mi sono servito della traduzione della relazione del de Grassis pubblicata da E. Francia in *1506-1606. Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Roma 1977, p. 17 (nelle note le notizie bibliografiche e documentarie sulla fonte).

²⁶ R. OTTO, *Il sacro*, Milano 1966 (tit. orig. *Aufsätze das Numinose betreffend*, Gotha 1923).

²⁷ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino 1984 (tit. orig. *Le sacre et le profane*, Paris 1965), p. 14.

²⁸ Ricordanze tratte da un libro originale di Tribaldo De' Rossi, in *Delizie degli eruditi toscani*, Firenze 1786, Tomo XXIII, pp. 237 segg. Il testo qui riportato si trova alle pp. 248-250.

²⁹ La consuetudine che un bambino tenuto in braccio gettasse un sasso nelle fondazioni vigeva solo per l'edilizia privata (come per palazzo Strozzi), ma non per l'edilizia pubblica.

³⁰ R. PATAVINI, *De factis in Marchia Tarvisina Libri XII* (anche: *Liber Chronicorum sive memoriale temporum de factis in Marchia Tarvisina*), in: *Rerum Italicarum Scriptores*, (ed. L. A. MURATORI), vol. VIII, Liber Quintus, Cap. XXI. *De obsessione Parmae et destructione Civitatis Victoriae*, coll. 249-250.

³¹ SALIMBENE DE ADAM DA PARMA, *Cronaca* (traduzione e cura di B. ROSSI che riprende le più note), Bologna 1987, p. 275 e pp. 283-285.

³² *Diurnali* di un cittadino di Giovinazzo che dal contesto parrebbe rilevare si chiamasse Matteo Spinelli. Vedi P. F. PALUMBO, *La fondazione di Manfredonia*, in "Archivio Storico Pugliese", anno VI, fasc. I-IV (1953), p. 380.

³³ Vedi P. MARCONI, *La cittadella come microcosmo*, in "Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura", Università di Roma, 1968, pp. 53-94; e F.P. Fiore, *Nuove fondazioni urbane e castellane*, in P. Marconi (a cura di), *I castelli. Architettura e difesa del territorio tra Medio Evo e Rinascimento*, Novara 1978.

³⁴ V. FRANCHETTI-PARDO, *Le città nella storia d'Italia*. Arezzo, Roma-Bari 1986, p. 81.

³⁵ Traggio queste notizie e tutta la descrizione della cerimonia dalla tesi di laurea di C. BAZZONI, *Ai confini del Granducato di Toscana. La costruzione della città fortezza di Terra del Sole* (relat. Prof. G. C. ROMBY), Facoltà di Architettura di Firenze, a.a.1992-93. Con riferimenti alla esauriente bibliografia ed alla documentazione archivistica in parte inedita ivi riportata.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Per questo argomento si veda M. FAGIOLO, *La fondazione delle città latino-americane. Gli archetipi della giustizia e della fede*, in "Psicon", n. 5, a. 11 (1975), pp. 34-58. Si segnala inoltre

la bibliografia ivi riportata.

³⁸ Per questo argomento oltre che M. FAGIOLO, *op.cit.*, vedi anche V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'urbanistica. Dal Trecento al Quattrocento*, Bari-Roma 1994, pp. 43-79.

Fortificazioni medievali

Parlare di Medioevo richiama in tutti noi un'Età nella quale il paesaggio europeo, ma non solo, era tutto punteggiato da rocche, castelli, borghi a loro volta arroccati e dotati di mura e porte e, soprattutto, da sequenze di città fortificate¹. Dotate cioè di imponenti cerchie difensive con torri e tratti più o meno estesi di cortine murarie: a loro volta articolate, le torri e le cortine, in varie parti e sistemi di difesa: fossati, eventuali ponti levatoi, porte principali e secondarie, sporti per caditoie, feritoie per l'osservazione ed il controllo e per il lancio di frecce, piazzole per l'impianto di macchine da lancio ecc. E, dentro le mura cittadine, un altro paesaggio fatto di spazi angusti che si insinuano entro un tessuto edilizio minuto, ma, soprattutto, caratterizzato da alte e svettanti torri spesso di altezza maggiore delle torri della cerchia. Nella nostra immaginazione questi spazi urbani ci appaiono così, ad un tempo, affascinanti e carichi di evocative suggestioni, ma anche, al contrario, dominati dalle presenze ostili di edifici

torreggianti e con scarse aperture; che (forse per inconsce consuetudini letterarie e figurative convenzionali) ci comunicano, quasi con un brivido, il senso del rischio e delle tensioni che caratterizzavano la vita degli abitanti di quelle città. La configurazione di tutti questi paesaggi dipendeva da più ragioni di ordine sociale, politico, economico, connessi con la conflittuale pluralità dei centri e delle figure istituzionali che allora esercitavano il potere, ma era anche il prodotto di elementi di ordine tecnico-culturale.

Qui cercherò di dare qualche cenno d'insieme del rapporto che nel tardo Medioevo, cioè tra fine XIII e fine XV secolo, si instaurava, quanto a tecniche militari, tra le opposte istanze delle esigenze difensive e dei sistemi ed artifici offensivi allora in uso. Con una piccola avvertenza di carattere metodologico generale. Che, cioè, estendo cronologicamente il cosiddetto Medioevo appunto sino alla fine del Quattrocento: anche se, nel frattempo, prima in To-

scana e poco più tardi in tutta Italia, già si stava affermando quel sistema culturale ed artistico che sarà definito Rinascimento.

Un dato importante da segnalare è che, dal punto di vista della cultura guerresca, sia offensiva che difensiva, e fatta eccezione per l'eventuale ed accidentale impiego, a partire dalla fine del Trecento, della polvere da sparo per mine rudimentali e per ancora più rudimentali piccole bombarde, i sistemi e gli armamenti in uso fino a gran parte del XV secolo non differivano un granché da quelli già in uso nel mondo tardoantico.

Ed infatti i trattatisti italiani (da Guido da Vigevano, all'Alberti, al Filarete ecc.) che scrivono di materie guerresche tra XIV e XV secolo si richiamano frequentemente ad antichi autori quali Vegezio, Frontino ed altri. In sostanza, le armi si dividevano nelle grandi categorie delle armi da taglio, nei vari tipi di picche, alabarde ecc., nelle armi da lancio (archi, balestre grandi e piccole, che lanciavano frecce di vario tipo, o catapulte, mangani, trabocchi ecc., che scagliavano pietre più o meno grandi).

Il quadro cambierà soltanto allo scadere del Quattrocento: perché la scoperta, allora fatta, di nuove leghe per le bocche da fuoco, di nuove più potenti polveri da sparo, cui è conseguita la possibilità di avere bocche da fuoco ad un tempo più leggere, dunque anche facilmente mobili, ed inoltre molto più efficaci, ha fatto dell'artiglieria il sistema bellico preminente.

Con ciò determinando anche un completo cambiamento nei sistemi di difesa passiva: cioè nelle mura delle fortezze e delle città.

A ciò fa riferimento Francesco di Giorgio Martini che parlando delle bombarde moderne scrive in un

suo trattato: «li moderni ultimamente hanno trovato un instrumento di tanta violenza, che contro a quello non vale gagliardia, non armi, non scudi, non fortezza di muri, perocché con quello ogni grossa torre in piccolo tempo è necessario si consumi [cosicché] in le battaglie campestre applicato questo instrumento, oltre al terrorre dal suo tonitruo causato, con tanta violenza la pietra trasporta che, strage facendo delli omini, spesse volte bisogna la vita miseramente abbandonare [...]. Onde non senza qualche ragione si può concludere più presto doversi chiamare diabolica invenzione che umana».

Anche Machiavelli, nell'*Arte della Guerra*, scritta un po' più tardi, registra il medesimo cambiamento: «Gli instrumenti co' quali gli antichi difendevano le terre erano molti come baliste, onagri, scorpioni, arcubaliste, funde; ed ancora erano molti queglii co' quali le assaltavano, come arieti, muscoli, plutei, vinee, falci, testudini. In cambio delle quali sono oggi l'artiglierie, le quali servono a chi offende e a chi si difende». Per quanto ora detto, il periodo tra fine Quattrocento ed inizi Cinquecento è dunque definito come fase di passaggio tra antica e moderna guerra e fortificazione.

Ma in cosa è consistito il cambiamento nei metodi di assalto e di difesa? Quali sono stati i motivi che hanno determinato la necessità di trasformare in maniera sostanziale i sistemi di difesa passiva cioè anche i principi sui quali sino ad allora si era basata l'edilizia fortificatoria?

Ho detto poco fa che nel tardo Medioevo il paesaggio era punteggiato da torri, da borghi fortificati, da città murate. Tutti elementi, questi, che, pur differenti per finalità e per tipologia edilizia, avevano però in comune alcune caratteristiche: tra le quali, in primo

luogo, la ricerca dell'inaccessibilità e la resistenza delle murature (che potevano essere tanto in pietra quanto in laterizio).

Di qui da un lato, quando possibile, la scelta di siti già di per sé stessi di difficile accesso (su spuntori rocciosi, in rapporto a fiumi impetuosi, od altro; ciò, evidentemente, quando si trattava di manufatti isolati o di borghi isolati nelle campagne), dall'altro lato la spinta, tecnicamente complessa, ad ottenere la maggiore possibile altezza del manufatto (tanto per le torri, sia isolate nelle campagne sia delle mura cittadine, sia delle famiglie dominanti nelle città, quanto, anche, per le cortine murarie delle cerchie difensive cittadine). Perché la maggiore altezza permetteva di controllare tutto il territorio circostante ed inoltre di attaccare gli assalitori bersagliandoli dall'alto. Il tutto non senza tener conto, naturalmente, del modo con il quale tali manufatti potevano essere utilizzati da parte di chi doveva vivervi e muoversi per difenderli.

Torri e cerchie murarie, come è noto, sono elementi noti fin dall'antichità. Ed in parte ciò è anche vero per le macchine offensive e difensive) d'assedio. Sia nei testi biblici che in tutta la letteratura epica, da Omero in avanti, sia negli scritti degli storici antichi, si fa sempre cenno alle alte mura ed alle elevate e belle torri. Per quanto attiene ai sistemi di difesa vi è dunque una certa continuità tecnica nel corso dei millenni che conducono dal mondo antico sino al tardo Medioevo. Ma in Età medievale, quando verso il X-XI secolo si risveglia la vita cittadina e si affermano nuove forme di potere, le torri entrano come elementi centrali a configurare il nuovo modo d'uso del tessuto cittadino. Sono infatti espressione dei ceti dominanti: tanto sotto il profilo della effettiva

dominanza "territoriale" all'interno della città, quanto, anche sotto quello emblematico e simbolico. Perché la capacità anche economica di realizzare manufatti tecnicamente arditissimi, e tanto più con i mezzi di allora, quali erano le torri molto spesso di varie decine di metri, era di per sé stessa una prova evidente della potenza di chi ne era il committente. Infatti, le soluzioni tecniche volta a volta adottate ci meravigliano ancora oggi.

Sono state adottate molte e complesse tecniche realizzative. Cito, ad esempio, per la loro intelligenza, le soluzioni adottate a Pisa. Là un suolo in genere inadatto a fondazioni di tipo lineare-continuo ha suggerito ai costruttori di adottare strutture per così dire a telaio.

Nel senso che la torre era realizzata con tratti di murature verticali portanti, corrispondenti alle zone angolari ed in parte ad alcune altre zone, collegati tra loro da strutture arcuate destinate a chiudere il sistema portante ed a sostenere i necessari elementi di solaio (su travi lignee o, in alcune altre parti, su volte).

In tutte le città, talvolta le torri gentilizie, ma in pratica sempre le torri delle cerchie urbane, erano poi caratterizzate da ulteriori elementi decorativi intesi ad esprimere, per così dire, la "appartenenza" politica, oppure araldica, della torre stessa. Individuabili, questi, tanto per gli stemmi od i simboli scultorei apposti in speciali punti del manufatto, quanto, anche, per la tipologia, la tecnica costruttiva ed i materiali in esso adottati.

Ne do un esempio. Le mura dell'ultima cerchia medievale di Firenze erano caratterizzate da un particolare tipo ed impiego di pietrame (filaretto di pietra forte; e le porte, anch'esse in "pietra forte",

avevano peculiari e ben evidenti caratteristiche morfologiche. Gli stessi aspetti morfologici e tipologici si ripetevano, sia pure in misura ridotta, nelle cerchie dei centri dominati da Firenze. Mentre a Siena prevaleva sia l'uso di strutture in muratura di mattoni con ricorsi di pietra chiara, sia strutture in pietra chiara. A Siena venivano deliberatamente adottati materiali "senesi". E lo stesso accadeva nelle cerchie dei centri dominati da Siena.

Insomma, il "sistema decorativo" delle strutture edilizie principali si metabolizzava in "sistema simbolico": per esprimere l'appartenenza politica dei centri territoriali.

Per quanto concerne l'assetto delle città e, soprattutto, l'imponenza delle cerchie cittadine medievali, vale la pena di leggere quanto il Villani, che era stato soprintendente alle mura della città di Firenze, racconta della ultima cerchia costruita dai fiorentini iniziata verso la fine del Duecento e poi innalzata di

circa cinque metri ed ampliata a partire dai primi anni del Trecento.

In un mio studio di qualche tempo fa ho tentato di fissare alcuni punti del rapporto che tra tardo Trecento e Quattrocento si era andato determinando tra la trattatistica di ingegneria militare e quella connessa con l'assetto e la forma delle città.

Ma concludo ricordando alcune figure di un trattato del Taccola, concittadino e contemporaneo di Francesco di Giorgio (si pone infatti anche il problema del rapporto tecnico e figurativo dei trattati di questi due trattatisti senesi) che dimostrano come, malgrado tutto, anche ad avvenuta diffusione delle armi da fuoco cosiddette "manesche" continuassero ad esistere ancora tecniche d'assalto sostanzialmente elementari.

Note

¹ Testo inedito.

I trattati sull'architettura e l'ingegneria militare dal XIV al XV secolo

Premessa
In apertura al trattato *Forme di Rocche e Fortezze*¹, Francesco di Giorgio Martini tratta con accenti drammatici il tema della bombarda: «li moderni ultimamente hanno trovato uno instrumento di tanta violenza, che contro a quello non vale gliardìa, non armi, non scudi, non fortezza di muri, peroché con quello ogni grossa torre in piccolo tempo è necessario si consumi»; e prosegue: «in le battaglie campestre applicato questo instrumento, oltre al terrore dal suo tonitruo causato, con tanta violenza la pietra trasporta che, strage facendo delli omini, spesse volte bisogna la vita miseramente abandonarè».

E conclude: «Onde non senza qualche ragione si può concludere più presto doversi chiamare diabolica invenzione che umana».

In una cronaca in rima², che descrive la guerra tra Ferraresi e Veneziani del 1482, Francesco Bellagrandi racconta così l'attacco alla rocca di Figarolo:

«E sei grosse Bombarde si piantòe,
Alla gran Roccha, decta Figharolo,
Più de tre millia colpi di Bombarde
Discaricò alle mura ghagliarde.
E tanta fu la guerra ismisurata,
Che l'una parte, e l'altra parte si faccia,
Che della Roccha gran parte ghuastata, fu,
Che star più ai merli suoi non si potìa».

Più avanti, parlando delle armi da fuoco, l'autore segnala poi l'impiego di «grossissime bombarde», e di «molti grandi, e horribile mortare».

In verità, quando scrivono Francesco di Giorgio ed il Bellagrandi le bombarde, ed anche altre armi da fuoco, venivano già impiegate da oltre un secolo. A Metz l'uso ne è già attestato nel 1328, e nel pieno del Trecento le bombarde erano comunemente impiegate anche in Italia. Per esempio, in un documento del 1391³ che riguarda gli apprestamenti difensivi di Vercelli, le bombarde vengono esplicitamente ricordate come armi di uso consueto. Perché

se, come appunto appare da quel documento, alcune delle bombarde necessitavano di riparazione, esse, evidentemente, dovevano essere da tempo in funzione. Ed inoltre, come ben risulta dal trattato dell'Anonimo delle Guerre Ussite, databile tra il 1430 ed il 1434⁴, durante le guerre degli Ussiti vennero impiegate non solo le bombarde, ma anche più aggiornati sistemi di canne da fuoco rotanti di cui vengono anche forniti disegni abbastanza dettagliati.

Dunque, gli accenni alla terribilità ed al carattere "diabolico" delle bombarde e dei mortai vanno interpretati come altrettanti indizi del fatto che a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, almeno in Italia, questi tipi di armi erano ancora percepite come una realtà non razionalmente contrastabile. La quale, oltre tutto, sovvertiva antichi e sedimentati modelli culturali e relative gerarchie di valore etico-militare: in particolare la forza, l'abilità ed il coraggio personale su cui si fondava la tradizione, anche epico-letteraria, della cavalleria medievale⁵.

È proprio alla luce di questa osservazione, che tocca il tema della cultura e della mentalità del tempo, che mi propongo di analizzare e porre a confronto la duplice serie di trattati apparsi tra fine Trecento e primo Cinquecento. L'intento è di cogliere il senso ed il significato delle scelte che li caratterizza; tenuto conto, naturalmente, del quadro culturale e tecnico entro il quale essi sono stati prodotti o hanno avuto o non avuto diffusione. Si tratta di una prospettiva critica in parte diversa da quella consueta. Sinora, infatti, gli storiografi della materia hanno guardato a tali trattati secondo due distinti criteri: o collegando le tecniche militari, di attacco e di difesa, al più generale dibattito sull'architettura e sulla città, e quindi trascurando quanto non rientrava in tale tema, oppure

considerando i due campi disciplinari come indipendenti l'uno dall'altro; quindi, non preoccupandosi di valutare il senso delle correlazioni, o mancate correlazioni, tra i due ambiti interessati.

In questo mio studio, tenendo conto dei limiti cronologici entro i quali rimanere, prendo in considerazione la sequenza delle opere qui sotto indicate:

- 1328 - 1335 e 1348 gli scritti di Guido da Vigevano;
- 1395 - 1405 il trattato *Bellifortis* di Conrad Kyeser;
- 1420 - 1440 (circa) il *Bellicorum Instrumentorum Liber* e poi il *Secretum de thesauro experientorum ymaginationis hominum* di Giovanni Fontana;
- 1415 - 1433 il *De ingeneis* e 1449 il *De machinis* di Mariano di Jacopo Taccola;
- 1430 (e anche date successive: 1472 - 1492) il cosiddetto trattato dell'Anonimo delle Guerre Ussite;
- 1455 il trattato di Valturio (stampa: 1472);
- 1450 il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (stampa: 1485);
- 1460 - 1464 (o 1468) il *Trattato di Architettura* di Antonio di Pietro Averlino detto Filarete;
- 1479 - 1480, e poi 1489, i *Trattati di Architettura, Ingegneria e arte militare*, di Francesco di Giorgio Martini.

Come si vede, e del resto come ben si sa, i principali trattati di architettura di quest'epoca compaiono solo a partire dalla metà del Quattrocento. Dunque, risulta evidente che allo scadere dell'Età medievale, cioè alle soglie dell'Età moderna, si era determinato uno sfasamento di molti decenni tra la comparsa dei trattati sulle tecniche guerresche e di quelli sull'architettura e sulle città. Ma di tale sfasamento non hanno di solito tenuto conto, ed invero sono la maggioranza, quanti si sono occupati del tema fortifica-

torio in rapporto alla trattatistica architettonica ed urbana di matrice rinascimentale.

La ricerca storiografica, almeno fino a tempi recenti, si è infatti concentrata sullo studio e l'analisi dei trattati sull'architettura e sulle città riservando solo pochi accenni specialistici all'altro tipo di trattati: in genere riferendosi ai loro autori solo quando essi erano da porre in rapporto con quelli delle opere del filone principale. Ciò non è accaduto per caso. È invece una logica conseguenza della tradizione critica, di matrice ottocentesca, che ha guardato alla cultura umanistico-rinascimentale soprattutto in chiave artistica ed in chiave letteraria. Dunque, per il tipo di approccio prescelto, trovando nel primo tipo di trattati, e non nel secondo, maggiori spunti di interesse.

Ma oggi il panorama storiografico è mutato. Da una trentina di anni a questa parte, mentre si procedeva ad un generale rinnovamento degli studi sul Rinascimento (e qui in particolare interessano quelli dedicati alla fase quattrocentesca) è stato infatti dato un nuovo vigoroso impulso anche alle ricerche sui temi della cultura tecnico-scientifica (e dunque anche del sapere legato alle discipline belliche) della medesima epoca.

Pertanto, poiché è chiaramente emerso che le correlazioni tra i due ambiti culturali erano in realtà molto più strette di quanto si era voluto in precedenza sostenere, assieme ai più celebrati scritti sull'architettura e sulle città, sono state riprese in esame e rivalutate anche le opere che trattano di tecniche ingegneresche e militari e di applicazione della meccanica: e si è anche tentato di dare un volto ed un profilo biografico agli autori di quei testi. Non sono mancate le sorprese. Per esempio, almeno gli

scrittori italiani qui richiamati, cioè Guido da Vigevano, Giovanni Fontana e Mariano di Jacopo Taccola, avevano una formazione generale assai più vasta di quanto poteva fare presumere il carattere tecnico delle loro opere. Anzi, quasi tutti svolgevano la loro attività professionale in campi diversi da quello strettamente ingegneristico: nel campo notarile, in quello medico, in quello filosofico-scientifico, e così via. Inoltre, nei loro scritti traspaiono contatti con la tradizione antica (anche se forse non sempre di prima mano) e con opere e scrittori di altri contesti geoculturali: per esempio con il mondo arabo e con quello greco-bizantino.

Tutto ciò considerato, entro ora nel merito analizzando le singole opere che, per chiarezza, suddivido in due distinti gruppi, per trarre poi, dai confronti, alcune brevi conclusioni generali.

A. Trattati a carattere più propriamente tecnico-militaresco e bellico

I. Il trattato dell'italiano Guido da Vigevano⁶, medico alla corte dell'imperatore Enrico di Lussemburgo e medico anche della regina Giovanna di Borgogna, viene scritto, e dedicato ai sovrani, in occasione del progetto di crociata in Terrasanta dell'imperatore. O, per lo meno, questa è la motivazione dell'opera indicata dall'autore; che dell'opera stessa dà anche con precisione la data: il 1335⁷. I disegni che la corredano ed esplicitano ci pongono di fronte ad una cultura guerresca ancora del tutto tradizionale: tanto sotto il profilo delle strumentazioni di attacco alle città, e correlatamente di difesa delle stesse, quanto sotto quello delle armi impiegate. Dotati di elmi e corazzature più o meno efficienti, i soldati attaccanti, e quelli difensori, usano archi, asce, picche,

spade, ed altre simili armi personali. Inoltre, essi sono impegnati a manovrare strutture di attacco, quali torri mobili e ponti volanti, che richiamano sistemi già usati nel mondo antico. Sempre, comunque, di fabbricazione del tutto artigianale e perfino, si direbbe, occasionale. Questo carattere si coglie anche in armi di offesa più complesse: ad esempio nel caso del carro pentagonale a falci e picche. Che, nella concezione d'insieme, ancora richiama modi ed attrezzi di impronta rurale: il carro è trainato da buoi, e, nel suo aspetto, eccezion fatta per le armi da taglio di cui è corredato, ricorda un normale carro da fieno. È ovvio dunque considerare che se queste erano le armi e le strumentazioni di attacco, nulla di nuovo vi era da documentare in tema di difese cittadine: mura merlate, cammini di ronda, fossati, torri di varia sezione, porte fortificate e simili secondo tecniche e soluzioni ben note fin dall'antichità. Dunque, alla data dell'opera di Guido da Vigevano il rapporto tra ingegneria militare e struttura difensiva cittadina non si proponeva come argomento degno di speciale riflessione trattatistica.

E ciò anche se, invece, molte delle cerchie murarie realizzate nelle principali città del tempo (tra fine Duecento ed inizi Trecento), e qui mi riferisco soprattutto a quelle italiane, presentano soluzioni di notevole complessità tecnica e di ingente impegno economico. Di ciò tra i molti esempi esistenti in tutta Europa ed anche in ambito mediorientale, ce ne può dare un'idea la descrizione in più capitoli che Giovanni Villani dà della cerchia muraria fiorentina avviata a costruzione nel 1333 (sarà quella definitiva). Tra i dati più importanti che l'autore fornisce, oltre all'ampiezza del circuito difensivo, colpiscono la nostra immaginazione le numerose ed alte torri,

di oltre 35 metri di altezza, che ne costituivano le principali difese. A confronto con l'imponenza di quest'opera fortificatoria, il quadro tecnico-culturale che emerge dai disegni di Guido da Vigevano appare estremamente più elementare. Ma non c'è da stupirsi. Perché nei due casi, ci si muoveva su due diversi livelli di problemi e di intenti. Destinato a durare nel tempo, ed anche a configurare la città sul piano dell'immagine politica⁸, il sistema della cerchia cittadina si avvaleva infatti di esperienze costruttive legate da un lato al concetto della staticità e della durabilità dell'opera nel tempo, dall'altro lato tese anche alla ricerca di speciali qualità estetiche. L'opera difensiva, pertanto, veniva costruita e giudicata secondo i medesimi principi e le medesime categorie di valore delle maggiori opere architettoniche pubbliche. Come è del resto ben dimostrato dalla circostanza che alla realizzazione di strutture così importanti, e simbolicamente significative, si chiamavano alcuni dei migliori architetti od artisti (pittori e scultori) del tempo.

Proiettate invece a soddisfare le esigenze di una condizione relativamente provvisoria (anche se con possibile durata di molti mesi e talvolta, come ad esempio nel caso delle crociate, anche di più di un anno), le esperienze di cui si fa tramite il trattato di Guido da Vigevano sono tutte protese a risolvere i temi della trasportabilità delle varie macchine ed armi. L'interesse principale dell'autore era cioè quello di porre in valore soprattutto gli aspetti tecnico-pratici della condotta bellica, in vista dell'ottimizzazione dei risultati da ottenere. E non era certo problema secondario quello di semplificare le operazioni di trasporto e montaggio delle varie parti delle macchine ed armi da offesa ed assedio. È dun-

que spiegabilissimo il fatto che se da un lato il trattato si estende a toccare anche alcuni campi dell'ingegneria (dalla meccanica all'idraulica) non strettamente connessi alle tematiche militaresche, d'altro lato, invece, non vi si colgono accenni a tematiche urbane. La città è soltanto un luogo da conquistare mediante il superamento o l'annientamento delle sue difese fisiche ed umane. Interessa così sottolineare quanto è stato più volte notato: che le soluzioni cui si attiene Guido da Vigevano sono sostanzialmente le medesime già adottate dagli assiri, dai greci, dai romani e dai bizantini, e che le fonti cui l'autore medievale si riferisce sono appunto quelle del mondo antico.

2. Anche il trattato *Bellifortis* del tedesco Conrad Kyeser⁹, inizialmente pubblicato dal Berthélot e poi in tutto o in parte ripubblicato più volte, presenta caratteristiche analoghe. Perché, se si fa eccezione per l'impiego di alcune armi da fuoco (piccoli cannoni, o bombarde, o simili altre bocche da fuoco) che non figurano nel trattato di Guido da Vigevano, i molti e bei disegni, a colori, che corredano il testo del tedesco, appaiono riferirsi ad una cultura bellica sostanzialmente analoga a quella dell'autore italiano. È infatti ancora il fattore umano a dominare: ivi compresi gli aspetti psicologici (lo spavento, la sorpresa, l'abbagliamento ecc.) usati come fattore di incremento della potenzialità delle armi vere e proprie. Dunque, anche se la formazione di Kyeser era più specialistica di quella di Guido da Vigevano, come del resto traspare dalla presentazione di alcune più perfezionate soluzioni tecniche, si deve concludere che tra fine Trecento ed inizi del Quattrocento vi era, in questo campo, un comune e diffuso patrimonio di conoscenze tecnico-disciplinari al quale attingevano

più autori od esperti di cose militari. Ed a tale proposito si deve inoltre constatare che, come ancora nota il Berthélot¹⁰, tale comune patrimonio di conoscenze era collegato ad una tradizione abbastanza chiaramente riconducibile ad autori del mondo antico: da Erone, a Vegezio, a Marco Greco, e così via, che erano conosciuti, in genere, secondo trascrizioni più tarde: in particolare attraverso gli scritti di Costantino Porfirogenito od anche mediante altri tramite. E se le colonne traiana ed antonina presentano strumentazioni di attacco (torri, ponti mobili, ecc.) del tutto analoghe a quelle descritte da Kyeser, mi preme sottolineare che nell'opera del tedesco ancora più evidenti sono i riferimenti a Vitruvio.

Le osservazioni del Berthélot anticipano quanto, in merito alla cultura tecnico-scientifica del primo Rinascimento, hanno poi ulteriormente documentato il francese Gille negli anni Quaranta, l'inglese Rose negli anni Settanta, ed infine i numerosi autori italiani che hanno curato i saggi e le schede contenuti nei cataloghi delle varie mostre tenutesi, su questa materia, in Francia ed in Italia negli anni Novanta¹¹.

Particolarmente importante, per il mio attuale ragionamento, è l'accento che negli ultimi decenni è stato posto sul ruolo che la cultura rinascimentale, e non solo sotto l'ovvio profilo della corrente vitruviana, ha riservato a vari settori delle scienze. Infatti, come notava Gille, a partire dalla prima metà del XV secolo si nota una certa divaricazione nella trattatistica ingegneresco-militare di area geoculturale rispettivamente italiana e tedesco-imperiale. E mi appare significativo il fatto che una consimile divaricazione si noti anche nella coeva trattatistica, specificamente architettonica, sviluppatasi nelle due stesse aree culturali.

Non è infatti senza interesse notare, come ho sottolineato in altra precedente occasione storiografica¹², che, proprio in questa seconda metà del Quattrocento, mentre in Italia appaiono i primi grandi trattati sull'architettura, da quello dell'Alberti a quello del Filarete, l'uno e l'altro concettualmente e letterariamente plasmati sul modello vitruviano, invece in area germanica compaiono trattati, per esempio quelli di Roriczer e di Lechler, a carattere più spiccatamente tecnico; cioè, per così dire, di mestiere. Gli autori germanici non sono insomma interessati a stabilire la matrice storica (antica) del loro sapere, né, come fanno gli italiani, a fondare su tale referente la reclamata autorevolezza dei loro precetti. Importanti capimastri delle principali imprese edilizie del tempo, i due autori germanici si pongono in sostanza pienamente all'interno di quella tradizione di opere tecniche dell'Europa gotica che già due secoli prima Villard de Honnecourt aveva così autorevolmente illustrato nel suo *Taccuino*; ed alla quale, invece, i trattatisti italiani, pur nell'ambito di una materia del tutto specialistica, oppongono un diverso orientamento concettuale. Come, per esempio, appare già anche nel trattato sulla pittura del Cennini, l'orientamento degli italiani mi sembra cioè determinato dal ben noto progressivo diffondersi, già a partire dal tardo Trecento, della nuova coscienza artistica strettamente imbevuta di interessi umanistici.

3. Più complessa ed articolata è invece l'opera di Giovanni Fontana¹³. Medico, ed educato nel quadro della cultura aristotelica, Gille lo presenta come un possibile allievo a distanza della scuola alessandrina¹⁴. Nei suoi scritti, il *Bellicorum Instrumentorum Liber* ed

il *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*, si combinano elementi di tecnica militare, di meccanica, di ottica, di idraulica, con spunti che sconfinano nell'astrologia, nell'alchimia, nel campo del misterioso e perfino della magia. Ed inoltre, per taluni aspetti legati a temi numerico-matematici, le sue considerazioni, come acutamente sottolineano Eugenio Battisti e Giuseppina Saccaro Battisti, trovano riscontro e giochi di sponda nei *Ludi Matematici* di Leon Battista Alberti; opera contemporanea o di poco successiva agli scritti del Fontana. E sono anche documentabili i rapporti che il nostro autore ha avuto con Biagio Pelacani, con il Grossatesta, con Alberto Magno e con la scienza araba. Il che è un evidente riflesso del grande sviluppo raggiunto dagli ambienti culturali di Padova¹⁵ e di Venezia nei quali l'autore si era formato.

Per quanto attiene al campo delle macchine militari, oltre alla presentazione di vari tipi di scale d'assalto e di grandi arieti da sfondamento, numerosi sono gli esempi di sistemi ed armi di attacco basati sull'uso di ordigni incendiari quali razzi infuocati, macchine ignifere, bombarde incendiarie e simili, ed altrettanto numerosi sono i congegni e gli "stratagemmi" destinati alla difesa. In molti casi ricorrendo anche a complessi automatismi. Situati in rocche o piccole fortezze con torri e mura, vari sistemi di argani e pulegge comandati dall'interno, e soltanto da uno o due difensori, permettono per esempio di lanciare contemporaneamente, e da più punti, dardi o pietre contro gli assalitori. Né mancano altri tipi di "inganni": torri con trabocchetti vari, specchi ingannatori ecc.

Congegni non militareschi, ma di particolare interesse, sono poi quelli delle macchine "semoventi".

Cito qui, come esempio, un veicolo costituito da una sedia montata sopra una combinazione di due gruppi di ruote collegate da ingranaggi e demoltipliche, e che è messo in movimento da una persona che agisce tirando una corda con avvolgimento e vite continua. In un altro caso, invece, il movimento del veicolo, privo di persone, dipende da un grosso peso posto lungo un piano inclinato, situato in modo che il centro di gravità del sistema risulti squilibrato rispetto alle due ruote.

Come si vede se da un lato gli scritti ed i congegni di Fontana rivelano una matura ed articolata conoscenza, ai livelli più elevati e variati, della complessità della cultura del suo tempo, d'altro lato, invece, il suo modo di guardare alle infrastrutture difensive urbane si rivela in tutto simile a quello rappresentato dalle figurazioni pittoriche del suo tempo. Nelle quali i paesaggi urbani ed extraurbani sono punteggiati da insediamenti e castelli fortificati con mura di tipo tradizionale, da torri e rocche isolate e così via.

Sono quindi paesaggi che documentano un immaginario difensivo, e di controllo territoriale, pensato in rapporto ad una cultura militaresca tradizionale; fondata cioè su esperienze sedimentate da più secoli. E ciò malgrado che, come già notato, l'uso di bombarde o di altre armi da fuoco fosse invece una realtà bellica largamente diffusa. Si potrebbe pensare che i disegni e le spiegazioni fornite da Fontana siano il frutto di una sua divagazione: un semplice *divertissement* tecnico di un non specialista. Ma così non è; anche perché Fontana più volte si riferisce ad episodi e circostanze concrete.

Per esempio, un elaborato disegno di nave anfibia su ruote richiama episodi bellici noti e documentati; che, anche se di alcuni anni più tardi, possono però

legittimamente considerarsi concettualmente coevi all'opera del nostro autore. Nel 1439 il condottiero Francesco Piccinini¹⁶ trasporterà infatti tutta una flottiglia sul Lago di Garda superando percorsi di montagna, e qualche decennio più tardi Maometto II attaccherà le difese di Costantinopoli trasportando la sua flotta sul Corno d'Oro attraverso percorsi di terra. Dunque, il tema della costruzione di mezzi "anfibi" apparteneva certamente alle tecniche militaresche del tempo.

4. Anche l'opera di Roberto Valturio¹⁷, *De re militari*, successiva sia a quella di Fontana, sia anche a quella del Taccola (di cui parlerò tra poco), segue in sostanza i percorsi tradizionali. Risultano però molto più evidenti che in altre opere dello stesso genere i legami con la trattatistica militaresca e con la meccanica degli antichi: con il solito Vegezio (in alcune versioni l'opera di Valturio è addirittura presentata come una ritrascrizione di quella antica), con Frontino, ma anche con il trattatello *De rebus bellicis* che si fa risalire ad un autore del IV secolo d.C.

In alcune macchine d'assedio, e in particolare quella a forma di drago, sono poi richiamati non ben specificati testi arabi¹⁸. Non vengono indicati invece i rapporti con l'opera, di poco precedente, di Kyeser; rapporti che, peraltro, emergono in molti dei disegni (in verità molto simili a quelli del tedesco) che illustrano il testo di Valturio. Commissionata da Sigismondo Malatesta, l'opera di Valturio, che risulta terminata nel 1455 e stampata nel 1472, ottenne subito un grande successo ed una grande diffusione. Ne esistono molte repliche manoscritte ed a stampa, due delle quali, tra l'altro, e ciò è una conferma del successo dell'opera, recano le insegne di

Mattia Corvino¹⁹. Gli studiosi di storia delle tecniche militari rilevano però che, malgrado il successo ottenuto, i contenuti dell'opera sembrano addirittura tecnicamente più arretrati di quelli di Kyeser. Vi prevalgono infatti macchine e sistemi di offesa e difesa di antica tradizione, mentre poco spazio è dato alle armi da fuoco. A me qui interessa segnalare che, conseguentemente, nell'opera di Valturio non si colgono significativi rapporti con le tematiche dell'architettura e con gli assetti delle strutture difensive delle città. Anche in questo caso sembra cioè di poter affermare che quanto esposto dall'autore presupponga il suo giudizio che i tipi di armi da fuoco allora impiegate non costituivano ancora elemento decisivo nell'attacco e nella difesa delle varie forme di fortificazione; e che, conseguentemente, egli dava per accettato e non discutibile il tradizionale modello di sistema difensivo: sia in relazione ad insediamenti urbani, sia anche in tema di singoli luoghi fortificati (rocche, fortezze isolate, torri di segnalazione ed avvistamento ecc.).

Il che, data l'epoca, non era certamente più ipotizzabile. Il ricorso valturiaco all'autorità degli antichi va cioè considerato un fattore sostanzialmente legato ad un preciso modello culturale: che però si traduce in arretratezza disciplinare.

5. Più interessante è il caso del senese, probabilmente un notaio, Mariano di Jacopo Taccola: che è stato in stretto contatto con Filippo Brunelleschi, di lui più vecchio quasi di una generazione²⁰. Per il carattere marcatamente ingegneristico della sua formazione in generale, e della sua opera in particolare, Taccola, secondo Gille²¹, potrebbe essere descritto come “un erede di Archimede”. È del resto lo stesso

Taccola a presentarsi come tale nel *De machinis* del manoscritto *Spencer* 136²². Ciò potrebbe indurre a pensare il senese più vicino di altri autori italiani alla linea dei trattatisti tedeschi. Però non dobbiamo sottovalutare il senso dei suoi rapporti con Brunelleschi. Non tanto perché nella complessa, ed a più facce, opera del maestro fiorentino primeggino le componenti linguistiche poi lette come “rinascimentali”, e non tanto, inoltre, perché tali componenti “rinascimentali” possano sporadicamente forse essere ritrovate nell'opera del Taccola; quanto, invece, perché proprio gli aspetti più tecnicistici dell'opera brunelleschiana mostrano che anche in Italia, e non solo in ambito germanico, parallelamente a quella artistica, si stava sviluppando una cultura tecnica e di mestiere con caratteri suoi propri. Cioè, almeno in parte, autonomi ed originali. Che sono poi quei caratteri dai quali si intuisce come in Italia lo sviluppo della cultura umanistica (tardo-trecentesca e soprattutto proto-quattrocentesca) in direzione di quel modello culturale che poi sarà definito Rinascimento, passasse anche attraverso una rilettura teorizzante, e cioè non soltanto di mestiere, dei saperi tradizionali²³.

Ed è proprio questo aspetto della sua opera, da un lato “tradizionale” nel senso della continuità con il suo tempo e, contemporaneamente, del recupero della scienza e dei precetti degli “antichi”²⁴, ma d'altro lato invece pienamente innovativa, che ha fatto di Brunelleschi, sia presso i suoi contemporanei, sia, ancor più, presso di noi, un personaggio centrale del panorama culturale fiorentino ed italiano del Quattrocento. Oltre che come architetto e, con minor impatto, scultore ed orefice, Brunelleschi era infatti stimato e rispettato come inventore di macchinari

(per i cantieri edilizi, per automatismi vari, ecc.), come geniale realizzatore di congegni per la realizzazione di spettacoli e feste (si conoscono alcuni importanti episodi), e per le sue proposte ed esperienze ottico-geometriche: tra queste le famosissime “tavole prospettive”. E venne anche, e qui rientriamo pienamente in tema, incaricato della realizzazione sia di fortificazioni stabili (a Pisa, a Vico Pisano, ecc.), sia di apprestamenti militari provvisori: come nel caso, in verità conclusosi con grave insuccesso, dell'assedio fiorentino a Lucca.

Così non stupisce che anche nelle opere del Taccola, il *De ingeneis* ed il *De machinis*, il clima culturale promosso nel contesto toscano della prima metà del Quattrocento dalla figura brunelleschiana, si percepisca come una sorta di onda portante che si muove al di sotto della superficie del testo. Ovviamente la statura del maestro fiorentino sovrasta, quasi fino a schiacciarla, quella del senese. Ma questi, probabilmente forzando il suo ruolo, si vanta di esser stato in diretto e quasi paritetico contatto con il Brunelleschi e di averne seguito alcuni suggerimenti proprio sotto il profilo del “mestiere”.

Di tali suoi contatti il Taccola dà un preciso resoconto con una specie di verbale di un colloquio tra lui stesso ed il Brunelleschi che Galluzzi pensa possa essere avvenuto attorno al 1430²⁵. Gli scritti del Taccola sono stati rivalutati solo da qualche decennio; è dunque solo da poco tempo che essi sono stati studiati e pubblicati non più come curiosità erudita, ma come espressione di un preciso momento della cultura tecnica dell'ambiente senese.

Si tratta di un passaggio storiografico importante. Il *De ingeneis* ed il *De machinis* sono infatti opere sulle quali aveva a lungo pesato un giudizio negativo:

quello determinato dallo schema critico che, da Burckhardt in poi, dà conto quasi esclusivo della linea della cultura architettonica rinascimentale toscana tracciandone un percorso univoco che si origina con il Brunelleschi. Percorso che però, basandosi sul preconcetto del primato artistico-letterario su ogni altra componente, non è certo privo di problemi e di conseguenze anche inquietanti. Basti infatti qui accennare che, rispetto ad esso, perfino Francesco di Giorgio Martini è stato talvolta collocato in una posizione collaterale: perché giudicato principalmente un “ingegnere militare”.

Ma, per tornare al Taccola quale “Archimede” senese, tale definizione va intesa tenendo conto del modo con il quale il “mito” del Siracusano si era diffuso nel tardo Medioevo italiano. Archimede era infatti considerato il più celebre ed originale inventore di nuovi congegni di tutto il mondo antico: anzi inventore per eccellenza. Sembra pertanto lecito presumere che in questa sua autopresentazione Mariano intenda proporre le sue macchine ed i suoi congegni come facenti parte del più generale quadro della riscoperta delle tecniche antiche: che è lo stesso atteggiamento del Brunelleschi “ingegnere”. Non è pertanto secondario segnalare quanto Taccola indica a proposito di imbarcazioni destinate a risalire la corrente di un fiume: proprio come il famoso “badalone” del Brunelleschi progettato (ma poi miseramente naufragato) per trasportare pietre e marmi risalendo l'Arno.

In conclusione, anche nelle opere del Taccola si individua un approccio al tema tecnico che rientra pienamente nel quadro della cultura umanistica del suo tempo. Il che, stante la sua formazione e le sue frequentazioni (come vedremo ha avuto più di un

collegamento anche con Francesco di Giorgio), di certo non sorprende. Il numeroso gruppo di illustrazioni a corredo dell'opera che concernono soggetti di natura strettamente militare (ve ne sono altre che si riferiscono a diversi soggetti: macchine, congegni meccanici, imbarcazioni, ecc.), è caratterizzato da molte indicazioni sull'impiego delle armi da fuoco: tanto di uso personale (*manesche* secondo l'attuale terminologia), quanto riferite ad armi da più lunga gittata.

Non mancano però i tradizionali ed antichissimi carri falcati, né vengono tralasciati tutti i soliti, ed altrettanto antichi e tradizionali, congegni di attacco alle mura delle fortificazioni nemiche. Che sono spesso raffigurati con disegni di grande efficacia rappresentativa: tali, cioè, da poter essere apprezzati anche sotto l'angolazione del loro valore artistico. È interessante notare che le armi da fuoco personali sono usate da armigeri, sia appiedati, sia a cavallo, che in genere indossano una corazza.

Si deve presumere, dunque, che questo corredo difensivo, originariamente concepito per i combattimenti all'arma bianca, mantenesse ancora un qualche valore anche contro le armi da fuoco di tipo personale. È anche singolare l'uso di animali (cani e cavalli) come portatori di armi incendiarie od impiegati per altri tipi di attacco.

Numerosi sono anche gli esempi di "stratagemmi", che ci appaiono curiosamente ingenui. Come quello del cane legato con una corda ad una campana posta sopra ad una torre di una rocca abbandonata dal castellano: il cane, posto in prossimità di recipienti per bere e mangiare, muovendosi verso il cibo, produce il suono della campana come se la rocca fosse ancora presidiata. O come l'altro artificio di far uscire

nottetempo, da una fortezza assediata, cavalieri con cavalli ferrati all'incontrario: per far credere all'assediate che erano giunti rinforzi. Ma un punto innovativo risiede nei disegni che illustrano l'impiego delle mine sotterranee per far crollare le torri e le fortificazioni nemiche.

Per il vero, la paternità di questa invenzione è stata a lungo attribuita a Francesco di Giorgio; che nei suoi trattati illustra ampiamente, articolandolo in più esempi, questo sistema di attacco. È comunque certo che vi fossero strette relazioni tra Taccola e Francesco di Giorgio: sia perché erano entrambi di matrice senese, sia perché si conoscono opere del primo annotate dal secondo, ed infine perché almeno in molti casi il disegnatore delle opere dei due trattatisti sembra essere stato il medesimo. Infatti, secondo la Scaglia²⁶, nel cosiddetto *Codicetto* conservato in Vaticano (Codex Urb. lat. 1757) alcuni dei disegni autografi del Martini sono copie di disegni del Taccola.

Proprio per la complessa serie di rapporti intrattenuti con più esponenti della cultura rinascimentale, lo aveva giustamente osservato a suo tempo Gille, Taccola costituisce dunque, in Italia, la figura di snodo tra gli autori di trattati di natura strettamente meccanica e tecnico-militare, e quelli interessati a collegare i vari settori delle discipline meccaniche e dell'ingegneria militare alle più generali tematiche dell'architettura e della organizzazione fisica delle città.

B. Trattati di carattere generale concernenti le città e l'architettura civile e militare

I. È ben noto a tutti come la prima opera quattrocentesca che si occupi in modo sistematico di archi-

tettura e di assetto e configurazione delle città sia il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti²⁷.

Scritta attorno al 1450, l'opera ebbe subito larga diffusione, ed in seguito fu anche prodotta a stampa. L'argomento delle fortificazioni è svolto nei libri IV e V. Per quanto concerne le città il tema è trattato nel Libro IV, capp. II e IV.

L'autore indica, a sostegno della autorevolezza dei suoi precetti, le numerose fonti antiche dalle quali derivano tali precetti. Mentre aleggia dappertutto Vitruvio, sono anche citati esempi di città greche, romane, cartaginesi, egiziane, babilonesi; e sono inoltre richiamati storici come Erodoto o trattatisti come Vegezio e Mariano di Jacopo e così via.

Però, poi, le indicazioni tecniche, molto dettagliate ed argomentate, risultano chiaramente collegate alle diversificate esperienze del tempo; anche con riferimenti al piano politico ed istituzionale contemporaneo. Insomma, il rapporto con la cultura degli "antichi" è assunto dall'Alberti come orizzonte di riferimento, ma non proposto come dato indiscutibile e determinante: della cultura tecnica del mondo antico si seguono cioè i concetti e le esperienze solo e fintanto che essi risultino ancora utili.

Così, differentemente dal testo vitruviano, il circuito delle mura dovrà essere disegnato tenendo conto di tracciati complessi.

Ed, a sostegno della sua tesi, l'Alberti porta l'ottimo risultato difensivo delle molte articolazioni della cerchia di Perugia dei suoi tempi.

L'autore utilizza questo esempio per sottolineare come sia importante che l'andamento della cerchia muraria corrisponda sia alle condizioni orografiche e topografiche della città da difendere, sia anche alla sua configurazione planimetrica: la forma della cer-

chia cittadine è un prodotto del luogo e della forma della città. Raccomanda inoltre che le cortine abbiano andamenti spigolosi: «Lungo la linea del muro si innalzino dei contrafforti a base triangolare, con un angolo rivolto verso il nemico, distanti l'uno dall'altro dieci cubiti, e si conducano dall'uno all'altro degli archi, formando delle volte; gli spazi vuoti che vi rimangono, a guisa di scafi d'imbarcazione, si riempiano con argilla e paglia ben battuta e rassodata. In questo modo la violenza demolitrice delle macchine belliche verrà rallentata dalla mollezza dell'argilla [o, come evidentemente si usava in Sicilia, della pomice] [...] che [...] si presta benissimo a questo scopo»²⁸. Il sistema murario deve poi avere sia tale altezza da permettere, mediante scale o rampe inclinate, un facile accesso dei difensori alla sommità, sia tale spessore da consentire il movimento, nei due sensi, dei soldati lungo gli indispensabili percorsi da predisporre internamente e superiormente (cammini di ronda) alla cerchia difensiva.

Torri rotonde, disposte a distanza opportuna l'una dall'altra, e di altezza alquanto maggiore di quella delle mura, proteggeranno l'intero sistema difensivo consentendo l'avvistamento e, più direttamente, il tiro dall'alto.

Molta importanza deve essere attribuita ai fossati: riempiti, o no, d'acqua, ma comunque ulteriormente corredati da un terrapieno rialzato verso il fronte nemico. Ciò che sempre importa, infatti, è impedire al nemico di attaccare le mura con macchine da lancio (di pietre) o di sfondarle e distruggerle con arieti o altri simili strumenti. Bisogna inoltre rendere impossibile, o molto difficile, l'uso di torri mobili da parte dell'attaccante. Un punto interessante, citato quasi di passaggio, è quello nel quale si accenna al ri-

schio che il nemico possa demolire le mura mediante l'uso di gallerie scavate alla loro base. Viene il dubbio che dietro a questa raccomandazione sia implicitamente richiamato l'impiego di mine; che, come abbiamo visto, compare tra i sistemi di attacco che verranno indicati dal Taccola; e che, per la verità, era sistema noto da tempo. Però, salvo questo possibile caso, nel *De re aedificatoria* le armi da fuoco non vengono direttamente prese in considerazione.

Mi sembra quindi interessante sottolineare almeno due tra le raccomandazioni albertiane: l'uso di torri rotonde e l'impiego di materiali morbidi all'interno della struttura delle mura e dei contrafforti. Che sono, entrambi, principi costruttivi che saranno adottati nelle fortificazioni più tarde: quelle cosiddette "alla moderna".

Considerazioni analoghe si possono fare per quanto attiene alle torri ed alle rocche fortificate: che compaiono nel V libro, al III e IV capitolo. Mentre si raccomanda, ed è questo un criterio tradizionale, che l'altezza di queste strutture debba essere la maggiore possibile, anche qui vi sono stretti riferimenti alle diverse caratteristiche che esse debbono avere a seconda del luogo (di altura o di piano) in cui rocche e torri devono venire costruite; ed a seconda, anche, del modo con il quale esse siano collegate ad altri sistemi difensivi: «La rocca deve avere in ogni caso dei passaggi agevoli attraverso cui si possano senza impedimento mandare a prendere aiuti dalle proprie truppe»; dunque essa deve poter essere interconnessa con le mura cittadine tramite un sistema di «più raggi [che] si dipartiranno [...] dirigendosi verso il circuito esterno». Perché, così, «la rocca non risulterà né all'interno né all'esterno della città». Ed anche qui mi preme

mettere in evidenza che l'Alberti prescrive che la base della rocca debba essere costruita con muratura di grosso spessore e con profilo inclinato: «di modo che le scale ad essa accostate tendano ad incurvarsi, fiaccandosi, e i nemici che si accostino alle mura non possano sottrarsi al lancio di pietre dall'alto, inoltre i proiettili scagliati dalle catapulte non facciano breccia bensì rimbalzino di sbieco».

Malgrado che qui si accenni soltanto all'uso di catapulte, appare comunque già pienamente applicato il principio dello studio geometrico dei profili delle cortine murarie, per ottenere che le traiettorie d'impatto dei proiettili non risultassero ortogonali alle mura e, che, dunque, ne risultasse diminuita l'efficacia distruttiva.

Per concludere, pur appartenendo, quanto esposto nel trattato albertiano, ad una cultura ingegneresco-militare di tipo tradizionale, e pur essendo chiaro in più passaggi quanti precetti e concetti antichi, di più fonti e specialmente di quella vitruviana, siano stati richiamati e fatti propri dall'Alberti, è però già evidente che il trattato esprime anche una nuova componente tecnico-culturale; la quale, ancorché strettamente ancorata ad una matrice geometrica di ordine generale ed a legami con l'antico, era in sostanza fondata sui dati sperimentali delle più recenti vicende guerresche.

È cioè chiaro che Leon Battista era cosciente che la tecnica militare non poteva essere indicata come vera e propria teoria da proporre come valore assoluto: occorreva tener in gran conto l'incidenza delle sempre variabili situazioni locali. Così in questa parte il *De re aedificatoria* (ma l'importanza del "luogo" e dell'interno ambientale sono concetti richiamati in tutto il trattato) assume toni e ritmi

espositivi quasi di tipo manualistico. Interessa perciò sottolineare che, sempre per quanto attiene alle strutture difensive, il debito dell'Alberti verso il testo vitruviano risulta meno cogente di quello di altre più tarde interpretazioni di tale testo. Tra le quali si può ricordare qui quella di Fra' Giocondo²⁹. Il quale, assumendo il testo antico come fonte autoritativa (si colgono qui analogie con Valturio), fornisce anche disegni delle varie componenti di una cerchia difensiva, però "attualizzata" secondo criteri tecnicamente arretrati.

Per concludere, la parte del *De re aedificatoria* dedicata alle tematiche dell'architettura militare mi sembra già in parte avviata lungo quella linea, tipicamente italiana, che darà luogo agli sviluppi più avanzati della cosiddetta Età di transizione. Dell'epoca, cioè, nella quale non sarà più eludibile il tema dell'uso delle nuove armi artiglieresche e dei nuovi proiettili metallici: più leggere e maneggevoli le prime, ed altrettanto più leggeri, ma più veloci (per effetto della scoperta di nuovi e più efficaci tipi di polveri da scoppio) e quindi più penetranti, i secondi.

2. Del testo di Antonio di Pietro Averlino, detto Filarete, esistono più copie ed edizioni. Inoltre, com'è noto, l'opera, databile nelle sue diverse stesure tra il 1460 ed il 1470, compare con due differenti dediche: l'una a Piero de' Medici, l'altra al duca Sforza³⁰. Filarete parla della sua città, Sforzinda, situata in una immaginaria valle Inda³¹, adottando l'artificio letterario di riportare in una prima parte un dialogo tra il signore ed il suo architetto e, in una seconda parte, tra l'architetto ed il figlio del signore. Il notissimo schema della città è dato dalla intersezione di due quadrati ruotati di 45 gradi l'uno rispetto all'altro,

con il risultato di ottenere uno schema di tipo stellare costituito da un poligono a sedici lati.

Questa forma, e la sua genesi geometrica, ha antiche origini e riferimenti anche simbolici³², leggibili tanto in chiave religiosa quanto in chiave astrologica e magica. Ed è inoltre lo schema geometrico dal quale dipendono molti tra gli impianti decorativi e planimetrici di numerose architetture di matrice araba. Un aspetto, questo, della composita formazione del Filarete; del resto, questa, circostanza piuttosto comune nell'Italia (e più in generale nell'Europa) di quei tempi.

Non intendo qui entrare nel merito della complessiva concezione che della città mostra di avere avuto l'Averlino. Si tratta certo di una città "ideale": nel senso che egli propone un modello urbano ben definito, del quale indica con esattezza sia le caratteristiche morfologiche (lo schema stellare in tutte le sue componenti di tracciamento geometrico), sia anche gli assetti edilizi interni.

Che sono anche in stretta correlazione con la descrizione di una società cittadina connotata in senso comunistico (come nel caso dell'educazione pubblica dei fanciulli) pur entro un sistema di potere fortemente signorile³³.

Qui mi limiterò invece a prendere in esame soltanto quanto, nel trattato, fa riferimento alla cerchia urbana. Nello schema di Sforzinda, dai sedici vertici del poligono altrettanti raggi si dirigono verso il centro di figura; e, dunque, verso il centro della città.

Non è difficile capire che i lati del poligono di involucramento dello spazio urbano raffigurano il tracciato della cerchia difensiva, e che i raggi indicano il tracciato, rettilineo, dei principali assi viari secondo i quali il centro cittadino è collegato alle mura: infatti

nel loro percorso incontrano le piazze. Dunque, forma della cerchia cittadina e forma della città coincidono. Anzi, poiché la forma della cerchia determina tanto le infrastrutture viarie cittadine quanto la collocazione del polo direzionale nel centro di figura, è proprio la cerchia difensiva a configurare la città.

Il tema delle strutture fortificate è trattato nel secondo e soprattutto nel quarto libro.

La cerchia difensiva di Sforzinda è costituita da un sistema murario alquanto alto (dal calcolo dei vari elementi si ricava un'altezza di circa 15 metri a cui si aggiunge l'altezza dei beccatelli e dei merli) e molto esteso: perché riferito ad una grande città («un muro di terra grande»³⁴).

Dalla parte esterna le mura saranno a profilo verticale. Vi saranno molte torri di pianta quadrata («di venti braccia di quadro per una»), cioè di quasi dodici metri di lato, che si innalzano di più di sei metri e mezzo oltre le cortine. L'intervallo tra le torri è dell'ordine di circa centotrenta metri. Il sistema della cerchia prevede la creazione, dalla parte interna delle mura, di due gallerie sovrapposte (larghe circa un metro e trenta e coperte a volta), destinate a consentire il movimento delle truppe dei difensori; mentre, alla sommità, il sistema dei beccatelli e dei merli allarga ulteriormente lo spazio a disposizione dei difensori fino a consentire il movimento di persone a cavallo. In vari ed opportuni punti della cerchia saranno aperte tanto le balestriere quanto le bombardiere. Due torri su pianta circolare, e di pari altezza delle altre, difenderanno le porte: ulteriormente protette da avancorpi a rivellino. Tenendo in conto la tradizione e gli esempi della romanità antica, Filarete indica che le torri saranno strutturate in modo da poter essere abitate da corpi

di guardia. Da questi elementi risulta che l'autore del trattato pensa ad un sistema difensivo nel quale, secondo le tecniche militari del tempo, sono contemplati entrambi i tipi di difesa attiva: il sistema piombante ed il sistema traente.

Quest'ultimo pensato nella duplice forma dell'impiego di armi da lancio tradizionale (balestre ed altre armi del genere), e di bocche da fuoco sia di tipo artiglieresco (le bombarde), sia anche di uso personale (scoppietti ed altro). Un'interessante osservazione preliminare del Filarete in tema di strutture difensive è quella relativa alle rocche o fortezze cittadine: «Sono ancora altri edifici d'un'altra spezie, come quelli che si fanno per fortezze a guardia delle terre, li quali sono pubblici a ogni persona per vedere, ma sono privati per cagione della proprietà che hanno in essi» (si fa riferimento al signore).

Dunque, prosegue Filarete, «così come il signore rappresenta e governa e regge tutta la sua città e così la difende ed è temuto ed ubbidito, e così la rocca, o vuogli dire fortezza, è guardata ed è un freno alla città»³⁵. Ed è sintomatico, a questo riguardo, non solo il fatto che il castello signorile (Galisforma) sia esterno alla città³⁶, (lo aveva anche consigliato Leon Battista Alberti), ma soprattutto il concetto che esso sia incluso entro un labirinto; che, si deve arguire, ne costituisce anche una difesa.

Galisforma, fatto salvo il valore simbolico del labirinto, potrebbe quindi, forse, essere già interpretato quasi come un "castello in fortezza": laddove, e torna alla memoria anche Fontana, la fortezza sarebbe appunto il labirinto nel quale il nemico si smarrisce. Per concludere, il trattato del Filarete contiene alcuni elementi di novità rispetto a quello albertiano. In primo luogo, per quanto concerne il rapporto tra

città e cerchia muraria, risulta infatti chiaro che la città è ormai pensata dall'Averlino in termini di assetto istituzionale signorile. Cosicché, proprio per questa ragione, l'intero sistema difensivo, oltre che per la protezione da attaccanti esterni, è anche concepito, almeno nel caso emblematico della rocca, per offrire elementi di difesa del potere contro possibili attacchi dei cittadini: perché la città è del signore che la governa e la controlla. In secondo luogo, appare che la struttura muraria, come già segnalato, è organizzata anche in rapporto all'uso delle bombarde; uso che, sottaciuto dall'Alberti, nella seconda metà del Quattrocento, era invece ormai divenuto consueto.

Mentre, per quanto attiene al tracciato della cerchia muraria, quella del Filarete, con i muri rigorosamente verticali, sembrerebbe di tipo più arretrato rispetto a quella, a speroni triangolari, proposta dall'Alberti. Però è la forma stellare, prevista dal Filarete, a costituire ulteriore elemento di novità. Non tanto perché questa interpreta, anche simbolicamente, quanto andava ormai emergendo in tema di fortificazioni, cioè l'utilità di presentare verso l'esterno tratti di cortine disposti secondo angolazioni variabili, così come del resto abbiamo visto che aveva già indicato l'Alberti, ma soprattutto perché quella forma emblemizza il ruolo prioritario ora sempre più assunto dal sistema fortificato nel determinare, almeno in parte, la configurazione dell'intero tessuto cittadino.

Un'ultima osservazione riguarda la figura dell'architetto costruttore di città e di fortificazioni quale emerge rispettivamente dal trattato albertiano e da quello averliniano. Alberti, sia pure seguendo la formula ossequiosa di Vitruvio, si rivolge al signore, cui

dedica il suo trattato, come un teorico che, tranne che per l'esercizio del potere, si ritiene un suo pari: per il rango culturale (l'architettura fa ormai parte delle *artes liberales*) che lo contraddistingue e lo rende autonomo.

Filarete, invece, propone il suo architetto come figura di tecnico-esecutore: gradito e cooptato dal signore, ma pur sempre, e chiaramente, un suo sottoposto. Un portato, questo, del progressivo modificarsi, rispetto ai tempi dell'Alberti, degli assetti statuali italiani: ora proiettati verso regimi dinastico-signorili, o, alternativamente, verso forme oligarchiche di fatto altrettanto, o quasi altrettanto, dinasticamente definite.

3. I vari trattati di ingegneria e architettura civile e militare che dobbiamo al senese Francesco di Giorgio Martini, e che concludono la trattatistica quattrocentesca italiana in materia di architettura e ingegneria militare, sono il risultato di più elaborazioni; che, nell'insieme, coprono circa due decenni di riflessioni ed esperienze³⁷. Solo da qualche decennio, in un crescendo di valutazioni, è stata messa in luce definitivamente l'importanza dell'opera martiniana; la quale, come quella degli altri trattatisti del Quattrocento, segue le tre principali articolazioni vitruviane (*aedificatio*, *gnomonice*, *machinatio*) dell'operare dell'architetto-ingegnere.

La Scaglia³⁸ si pone l'interrogativo di come, coloro che nell'Italia del Quattrocento operavano praticamente nelle discipline dell'ingegneria (soprattutto meccanica), potessero essere venuti a contatto diretto con le fonti antiche. Perché, scrive, nel XV secolo i testi di meccanica erano disponibili soltanto in arabo e non erano ancora stati tradotti in latino.

Pertanto, mentre è presumibile che a quei testi avessero accesso gli umanisti, è meno facile che coloro che non avevano formazione letteraria, potessero conoscere le opere degli antichi. Però è poi la stessa autrice ad osservare, correttamente, che già nel XIII secolo con Leonardo Fibonacci, e poi, nel Quattrocento, con Biagio Pelacani, Nicolò Cusano, Giovanni dell'Abaco, ed infine con Lorenzo Valla, i concetti e le applicazioni principali di quei testi meccanici circolavano frequentemente in Italia. Né va sottovalutata, aggiungo, l'importanza, per gli ambienti culturali fiorentini e toscani in generale, della attività bibliotecaria di Niccolò Niccoli che si svolgeva nell'orbita degli interessi e delle sollecitazioni di Cosimo de' Medici.

È dunque da considerare, come è noto e come sottolinea Gille³⁹, che nell'Italia del Quattrocento vi erano numerosi contatti e processi di osmosi tra le varie branche dell'operare ingegneristico ed architettonico. Ciò spiega a sufficienza la latitudine e la qualità degli apporti di Francesco tanto alla trattatistica architettonico-urbana quanto a quella tecnico-ingegneristica del suo tempo.

L'insieme della sua opera è infatti attraversata e connotata da una doppia serie di interessi ed argomentazioni. Da un lato quelle che dipendono da conoscenze della trattatistica (antica e recente) disponibile o da esperienze dirette od indirette di quanto era stato messo in evidenza dalle più recenti vicende belliche (in un momento, la seconda metà del Quattrocento, nel quale, in Italia, guerre piccole e grandi si susseguono con continuità). Dall'altro lato quelle che attengono, invece, alla ricerca di ricordo con l'antico. Con ovvi ampi riferimenti sia al testo vitruviano, sia ad altre fonti, tecniche e no, di

Età tardoantica. Un elemento da prendere in considerazione, e che distingue l'opera martiniana da quella degli altri trattatisti italiani che lo hanno preceduto, compreso lo stesso Taccola con il quale, si è già visto, esistono peraltro più punti in comune, è la circostanza che Francesco è stato direttamente impegnato, in qualità di ingegnere e di architetto, sia in alcune importanti campagne militari, sia in attività di progettazione ed esecuzione di opere difensive e tecniche in generale, sia nella realizzazione di opere civili e religiose. Possedeva dunque un bagaglio di esperienze pratiche assai maggiore di quella di quasi tutti gli altri trattatisti; bagaglio tanto più importante in quanto maturato in rapporto ad una committenza molto vasta e diversificata. Il Martini ha infatti operato al servizio della repubblica di Siena, dello Stato pontificio, del duca d'Urbino, di Alfonso d'Aragona (duca di Calabria), di Pandolfo Malatesta.

È stato dunque al servizio di committenti non solo esperti di infrastrutture civili e di problemi di tecnica militare, ma anche competenti in materia di arti figurative e di architettura. Così, scienza teorica ed applicazioni pratiche, anche proiettate su quel sottofondo di ordine simbolico, antropomorfo, ed astrologico, che caratterizza in gran parte la cultura italiana del tempo, danno all'opera martiniana un carattere tutto particolare. In essa, infatti, si incontrano in gran numero indicazioni e soluzioni, spesso innovative sul piano dei contenuti tecnici e concettuali, illustrate da disegni assai elaborati e di notevole qualità figurativa.

Per quanto attiene alle novità, o invenzioni, Francesco Paolo Fiore ha messo in evidenza come, nell'ammodernamento della preesistente fortezza di Costacciaro, il particolare tipo di rivellino realizzato

dal Martini, datato senza dubbi al 1477⁴⁰, sia il primo caso nel quale compare un sistema difensivo dalle inusitate caratteristiche formali e geometriche: «un inviluppo a più facce e una sorta di orecchione su di un lato, innovazione anch'essa di Francesco». Il rivellino di Costacciaro è dunque «una struttura che anticipa le funzioni che in seguito saranno proprie dei baluardi: la difesa, mediante tiri fiancheggiamenti, delle parti più esposte agli attacchi nemici». Taluni studiosi hanno accreditato al Martini, come suo contributo originale, anche l'indicazione della tecnica d'impiego delle mine, singole o multiple, per la demolizione di fortezze o difese nemiche ed i corrispettivi sistemi antimina. Però, come si è detto, l'uso della mina compare anche nel trattato del Taccola. Così, poiché tra i due senesi esistevano rapporti di reciproca conoscenza, resta da stabilire a chi spetti la vera paternità trattatistica di questa forma d'attacco. La quale poi, per quanto riguarda le vicende italiane, è anche pienamente attestata nell'assalto aragonese al Castel Nuovo di Napoli. Si noterà che a proposito dell'impiego delle mine non ho parlato di “invenzione” ma, invece, di “paternità trattatistica”.

Questa definizione va estesa a molte altre delle proposte contenute nei trattati di tecnica militare del tempo; dunque, anche a quelle che compaiono nelle opere di Francesco di Giorgio. È ovvio considerare, infatti, ed ha ragione a sottolinearlo Fiore, come «in quegli anni di continue campagne belliche fosse la prassi, e non la trattatistica, a precorrere i tempi»⁴¹. Qui mi preme però osservare che, proprio per questo, non si era mai effettivamente colmato il divario tra teoria, e quindi trattatistica, da un lato, e sviluppo delle tecniche militaresche e conduzione pratica

delle guerre, dall'altro lato. Anche perché, essendo molte delle più aggiornate tecniche e strategie di attacco e difesa, al possibile, logicamente coperte da segreto, almeno in parte il ritardo tra prassi e teoria va considerato un dato fisiologico. Ciò che compare nei trattati è cioè, in genere, il frutto sedimentato di esperienze note agli specialisti: spesso in buona parte superate dalla accelerata dinamica degli sviluppi del tempo. È su questo piano, per esempio, che si può spiegare quella parziale arretratezza di alcuni dei precetti martiniani che è stata rilevata da Gille e da altri specialisti della storia delle conoscenze militari.

Mi riferisco, in particolare, all'accurata prescrizione di Francesco in materia di fabbricazione di polvere da sparo, ed alla considerazione che erano preferibili cannoni in ferro cerchiato o in rame. Perché, sostiene l'autore, quelli in bronzo spesso scoppiavano. Quando, invece, nel primo caso erano già state prodotte da autori tedeschi⁴² nuove formule per ottenere risultati di maggiore efficacia, e, nel secondo caso, proprio per la scoperta di quelle nuove formule, i cannoni più moderni, anche quelli fiorentini⁴³, venivano fusi in bronzo e con alesature e calibri molto precisi.

Però il calcolo delle alesature, dello spessore e dei calibri delle bocche da fuoco, compare in maniera precisa e circostanziata anche nell'opera di Francesco di Giorgio. Il quale, insomma, sul piano della tecnica si colloca, sia pure con notevole autorità, in una posizione di crinale tra realtà nuove e tradizione. Cioè a cavallo tra un modo di guardare agli autori antichi, che, si veda il caso dell'uso dei trabocchi, è ancora espressione di conoscenze medievali, ed un modo innovativo, che, registrando i fermenti di rin-

novamento, è invece nel pieno dell'umanesimo rinascimentale. E ciò vale tanto per il clima culturale ed artistico cui è improntata la sua opera di architetto-ingegnere, quanto per quella parte dei trattati dove sono affrontati i temi dell'architettura e della città. Valgono infatti le seguenti considerazioni.

A servizio della repubblica di Siena, Francesco di Giorgio realizza alcune delle principali opere infrastrutturali della città (soprattutto l'imponente ed avanzatissimo sistema dei "bottini") e dei territori dello stato senese (in particolare opere di regimazione fluviale di cui, in analogia con quanto farà anche il Peruzzi, lascia splendidi disegni).

Per Federico da Montefeltro costruisce un numeroso gruppo di fortezze (tra le più celebri San Leo, Mondavio, Sassocorvaro, Mondolfo ecc.) e ne ammodernò molte altre (tra le quali quella già ricordata di Costacciaro).

Questi interventi hanno fatto dello stato urbinato uno dei più avanzati del tempo quanto alla ricerca tipologica sulle strutture fortificate, ed anche quanto al tema dell'organizzazione della difesa a scala territoriale; un tema, quest'ultimo, che, già perfettamente individuato dal duca di Urbino, diventerà poi dato centrale per tutti gli stati italiani. E tra i primi a realizzare opere influenzate dalle proposte martiniane vi sarà lo stato pontificio, già a partire dai primi anni del Cinquecento.

Ebbene, negli scritti di Francesco di Giorgio, questa serie di esperienze costruttive viene sistematizzata e proposta come vero e proprio risultato scientifico. I punti fortificati, scrive il senese, «debbono [...] *in loci* essere situati che sieno sì come chiavi e ligami di quello stato», concludendo poi che ciò risulta necessario «imperò che, tenendo le fortezze, lo stato

si possedé senza alcuna dubitazione»⁴⁴. Così, sempre a questo proposito, e nella medesima concezione istituzionale, sul tipico argomento rinascimentale della forma delle città, Francesco di Giorgio assume una posizione del tutto diversa da quella che avevano tenuto, prima di lui, Leon Battista Alberti e Filarete. Nei trattati nei quali il tema della forma da attribuire al circuito murario, come detto, è subordinato a quello dell'organizzazione della città nel suo complesso; cioè ad un prefissato criterio di coordinamento dell'impianto cittadino. Che in Alberti è da razionalizzare entro un quadro etico-civico, anche rispetto all'esistente, e che in Filarete va delineato in base ad uno schema geometrico-simbolico. Invece Francesco di Giorgio rovescia i termini del problema: non esiste un unico criterio per la delimitazione degli impianti urbani.

«Onde è da sapere che una terra può essere edificata in uno delli seguenti modi. Overo tutta in piano senza alcuno fiume che per essa passi, Overo tutta in piano col fiume in mezzo. Overo tutta in monte. Overamente tutta in valle, overo tutta in collina: overo parte in uno di questi membri, parte in altro, in due o più di questi membri».

Ed altre considerazioni riguardano le città portuali: marine o fluviali. La configurazione della cerchia, che sarà dunque altrettanto geometricamente variabile, determina la dislocazione e la distribuzione delle vie, delle piazze, delle infrastrutture urbane: anche con i criteri di una opportuna zonizzazione ed articolazione del tessuto cittadino secondo tracciati geometrici regolari.

Che dovranno essere preferibilmente su base reticolare quadrangolare, o su schema centrale; ma anche, soprattutto nelle zone collinari, con anda-

menti a spirale. Per Francesco di Giorgio è cioè la scelta di configurazione della cerchia l'elemento che primeggia su ogni altra considerazione. Anche se, nella chiave tipicamente umanistico-rinascimentale del pensiero martiniano, resta centrale il tema vitruviano del paragone tra città e corpo umano. Perché così come il corpo umano riassume ed esplicita, nella sua nudità originaria, ogni nobiltà e perfezione del creato, altrettanto ciò è vero per la città: assumendo che la rocca è il capo, le mura le braccia ecc. Però, una volta così proposto in sede teorica generale, secondo uno schema logico-simbolico e retorico che segue le consuetudini del tempo, le soluzioni ed i precetti specifici sulla forma urbana sono poi affrontati nel trattato sulle rocche e fortezze. Laddove si discute della loro migliore configurazione planimetrica: a salienti, a triangolo, a quadrato, a forma romboidale a quattro o sei vertici, a stella ecc. Per quanto concerne l'argomento di questa mia relazione, è questa la parte più importante dei trattati martiniani.

È infatti proprio in questa parte che compaiono, tra l'altro, le indicazioni sulla forma circolare delle torri, le varie soluzioni dei bastioni (a cuore, a triangolo, con i quasi orecchioni ecc.) dotati anche delle varie postazioni, cosiddette "traditore" (perché nascoste alla vista dell'assediarne), destinate a proteggere con tiro radente le porte od altri punti chiave del sistema fortificato.

E sempre in questo ambito sono parimenti affermati i concetti innovativi che le mura non devono essere troppo alte e che in sezione il loro profilo deve essere di forma variabile: con una parte basamentale a profilo inclinato e con le zone superiori, relativamente poco alte, a profilo diritto. Inoltre,

viene delineato il nuovo tipo di terminazione sommitaria delle rocche: con la proposizione del cosiddetto "merlone" che sarà destinato a sostituire le antiche merlature; divenute, dopo l'impiego sempre più largo dei cannoni⁴⁵, non solo inutili ma perfino dannose. Molti storiografi di tecnica militare attribuiscono la paternità di questa soluzione proprio a Francesco di Giorgio. Devo però far notare che, secondo Nicolò Machiavelli, essa deriverebbe invece da esperienze francesi⁴⁶.

È comunque il Martini a definirne per primo, in sede trattatistica, la configurazione e l'importanza. Insomma tanto che a lui si guardi come divulgatore di tecniche aggiornate⁴⁷, quanto che lo si consideri come teorico ed inventore di nuove soluzioni, Francesco di Giorgio pone in concreto le basi per futuri sviluppi delle cerchie cittadine.

Il passo decisivo, ma, sostiene Fiore, riduttivo rispetto alle sollecitazioni martiniane⁴⁸ sarà fatto già pochi anni dopo dai Sangallo: Giuliano e Antonio il Vecchio. Ma, con la loro opera, si porrà anche, nuovamente, il tema delle nuove specializzazioni militari richieste dai nuovi tempi. Il faticoso tentativo di Francesco di Giorgio, di stabilire una stretta correlazione tra le discipline ingegneresco-militari e quelle architettoniche ed urbane, avrà però ancora qualche possibilità di successo.

Si deve anzi proprio a queste residue possibilità la diffusione dei trattati martiniani: che sono stati attentamente studiati, anche nel primo Cinquecento, da quanti si sono occupati di forma della città in rapporto ai temi fortificatori. Basti qui ricordare qualche celebre esempio. Leonardo, negli ultimi anni della sua vita, ha annotato un esemplare dei trattati martiniani pur non seguendone i criteri. L'interpre-

tazione concettuale ed organica che darà Michelangelo alle sue, in verità non fortunate, fortificazioni fiorentine, rientra in fondo nel clima simbolico-organico martiniano. Infine, Pietro Cataneo, verso la metà del Cinquecento, commenta e segue i precetti dei trattati di Francesco di Giorgio.

Ma a parte questi esiti, l'opera del senese resta in una precaria posizione di crinale tra due linee e due concezioni non sempre tra loro congruenti: l'una, più accentuatamente tecnica, ed ancorata ad esperienze professionali, l'altra, marcata dal clima teorizzante del primo Rinascimento, tesa a proporre principi di ordine generale.

Questo instabile bilanciamento di posizioni potrà però durare solo per poco tempo. Già verso la metà del Cinquecento si sarà infatti riaperto un duro scontro nella netta contrapposizione, sui temi militari, tra ingegneri ed architetti. Se ne fa eco anche Machiavelli: «dove è necessaria la fortezza, non si fa conto della bellezza»⁴⁹. Dunque, ricomparirà, a partire dal Cinquecento, quella duplice linea di trattati che avevamo visto diffondersi fino alla prima metà del Quattrocento.

Conclusioni

Nell'ultimo quarto del XV secolo era ormai caduta l'illusione di poter trovare nella città quel luogo del perfetto equilibrio etico tra individuo e società i cui principi di stabilità e di razionalità, agli albori del Quattrocento, erano stati enunciati da Leonardo Bruni nella *Laudatio florentinae urbis*. Che sono poi gli stessi principi ancora dati per esistenti o possibili nei trattati dell'Alberti e del Filarete; e che appaiono anche espressi, in forma pittorica, dalla luce astratta dello spazio immobile e privo di ombre proiettate,

che è proprio della pittura di Piero della Francesca. Nell'ultimo quarto del Quattrocento, Francesco di Giorgio sembra invece già registrare i sintomi di quella caduta di illusione sul valore etico della città. Contraddicendosi sulla perfezione della città in quanto luogo della trasposizione della perfezione e nobiltà del corpo umano, accoglie infatti gli accenti pessimistici della prima cristianità: ricorda, quasi sommessamente, che la città è stata anche considerata opera di Caino. Per il senese, e considerato il terrore che incuteva l'uso ormai sempre più esteso di bombarde, «a la cui rabbiosa furia assai difficilmente né senza grande industria di potenza a essa riparar puossi»⁵⁰ la città è il luogo entro cui difendersi al possibile dal nemico. E, del resto, i confini di uno stato sono costante occasione di *inimicizie* tra confinanti. Perciò la città è anche il luogo ed il mezzo con il quale i potenti possono e debbono esercitare il potere. Restano le tematiche astrologiche, di lunga tradizione medievale, ed i loro referenti geometrico-stellari.

Ma, in risposta alle esigenze della difesa localizzata (castelli, rocche e fortezze), e delle strategie insediative cui si informano i programmi del sistema di difesa territoriale, le componenti geometriche, "ideali", dei tracciamenti delle città rinascimentali, e delle relative loro cerchie difensive, si rendono ora più tecnicamente e meno astrattamente definite. La geometria dei tracciati murari, sostiene lo stesso Martini, deve ora tener conto degli angoli di tiro delle armi di attaccanti e difensori. In definitiva la prassi militaresca condiziona pesantemente la forma e la geometria della città. Nel 1519, cioè pochi decenni dopo le opere di Francesco di Giorgio, la "città ideale" del Rinascimento potrà, e dovrà, essere si-

gnificativamente proposta soltanto nell'isola di Utopia di Tommaso Moro.

Note

¹ Saggio pubblicato in G. BERS, C. DOOSE (a cura di), *Italienische Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein*, Jülich 1999, pp. 101-154. Del trattato di Francesco di Giorgio esistono più codici non sempre tra loro concordanti. Tra i principali vi sono il Senese S. IV, il Magliabechianus ILL.141, il Saluzzianus 148, il Laurenziano Ashburnhamiano 361, lo Spencer 129 ed altri più tardi. Qui mi riferisco all'edizione critica *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* (vol. I a cura di C. MALTESE, L. MALTESE DEGRASSI; vol. II a cura di R. BONELLI, P. PORTOGHESI), Milano 1967. Per la citazione vedi vol. I, pp. 417-418. Per quanto attiene al merito della complessa questione filologica, ed alle conseguenti differenti sistemazioni e classificazioni delle varie opere martiniane, oltreché al saggio introduttivo del vol. I dell'edizione ora citata, per una più aggiornata analisi rinvio a F. P. FIORE, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1978 (con particolare riferimento al cap. II, pp. 57-84) e, dello stesso A., *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1995.

² Vedi A. ANGELUCCI, *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco, 1869-1870* (rist. anast. Graz 1972), pp. 270 e segg.

³ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁴ Seguo la datazione proposta da B. GILLE *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano 1972. Però il codice dell'opera conservato a Monaco (il *Codex latinus Monacensis* 197, I), che consta di almeno due parti distinte (di cui una è riferibile ad un senese), è invece databile, nel suo complesso, alla seconda metà del Quattrocento. Gille ritiene che l'unione delle due parti del codice sia avvenuta appunto in questa seconda fase, ma che la prima parte del trattato sia alquanto più precoce della seconda.

⁵ In proposito si veda F. CARDINI, *Quella antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Milano 1995. Per l'aspetto qui richiamato si veda soprattutto il cap. III.

⁶ Il trattato è conservato nella Bibliothèque Nationale de Paris alla segnatura ms. lat. 11015.

⁷ Cfr. M. BERTHÉLOT, *Histoire des machines de guerre et des arts mécaniques au moyen age*, in "Annales de chimie et de physique", marzo 1900, T. XIX, p. 416. Invece Gille, *op. cit.*, e quanti in seguito ne seguono l'indicazione, data l'opera al 1328 e parla di una dedica a Filippo V di Valois.

⁸ Richiamo qui il mio saggio *Segnali architettonici e riconoscibilità politica di un territorio*, in J.-C. MAIRE VIGUEUR (a cura di), *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII^e-XVI^e siècle)*, Roma 1989, pp. 727-739.

⁹ L'opera si trova nella Biblioteca dell'Università di Gottingen (63 phil.).

¹⁰ Vedi M. BERTHÉLOT, *op. cit.*, pp. 291-93.

¹¹ Riassuntivamente mi riferisco a B. GILLE, *op. cit.*; P. L. ROSE, *The italian Renaissance of mathematics*, Genève 1975; P. GALLUZZI (a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991; P. GALLUZZI, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, Firenze 1996. In queste opere compare una vasta ed articolata documentazione archivistica e bibliografica cui comunque si rimanda per approfondimenti.

¹² Vedi R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale. L'Occidente europeo*, Roma-Bari 1997. In particolare, richiamo quanto da me esposto (pp. 512-513), nel paragrafo "L'area germanico-austriaca e sue proiezioni", a proposito dei trattati di Roriczer (*Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, del 1486, e successiva *Geometria Deutsch*) e di Lechler. È interessante notare che un altro trattato squisitamente "di mestiere", come il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (fine del XIV secolo) destinato ai pittori, contenga nel proemio introduttivo un richiamo a Giotto che «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno» la cultura ed il mestiere dei pittori (C. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, ed. a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1982, p. 185).

¹³ I due trattati *Bellicorum Instrumentorum Liber* ed il *Secretum de thesauro*, sono sparsi in realtà nelle biblioteche di Monaco, di Parigi, di Oxford e di Bologna. Eugenio Battisti e Giuseppina Saccaro Battisti ne hanno tentato una ricostruzione unitaria (*Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano 1984) fornendo anche una biografia dell'autore. È a questa edizione che qui ci si riferisce.

¹⁴ Vedi B. GILLE, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵ All'università di Padova insegnava, tra gli altri, il medico Giovanni de' Dondi (1330-1389), stretto amico del Petrarca, ed in possesso di una biblioteca ricchissima di testi (di astronomia, di geometria, e di letteratura e filosofia) di autori greci, latini, ed arabi (vedi P. L. ROSE, *op. cit.*, pp. 7-9). Si deve al Dondi la realizzazione del celebre *planetarium*, cioè un orologio astronomico, che poi passò in proprietà dei Visconti quando il Dondi venne chiamato alla loro corte di Milano. Sul ruolo avuto dall'università di Padova nell'avvio alla nuova corrente umanistica tardo medievale è anche da segnalare il contributo di D. NORMAN, *Astrology, antiquity and empiricism. Art and learning*, in D. NORMAN (a cura di), *Siena, Florence and Padua*, vol. I, Yale University-Open University 1995. Qui, in particolare, si veda a pp. 198-199.

¹⁶ Vedi in E. BATTISTI, G. SACCARO BATTISTI (a cura di), *op. cit.*, la didascalia dell'illustrazione 37^v e 38^r, p. 79.

¹⁷ Nato nel 1413, operò prima a Roma e si trasferì poi a Rimini nel 1446.

¹⁸ Nell'edizione di Parigi (1553), conservata nella Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, la macchina (vedi U. SCHIITTE (a cura di), *Architekt & Ingenieur. Baumeister in Krieg & Frieden*, Wolfenbüttel 1984, scheda 210, p. 295) è così presentata: «*Arabica machina ad expugnationem urbium [...]*». La nota critica sottolinea però che il termine "arabica" deve essere inteso nel senso di "fantastica" e non in quello, etimologico, della provenienza originaria.

¹⁹ Vedi B. GILLE, *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Brunelleschi è nato nel 1377 e morto nel 1446, ed è quindi più o meno contemporaneo di Kyeser. Taccola, che sarebbe invece nato nel 1392 e morto nel 1458, sarebbe più o meno contemporaneo di Giovanni Fontana (nato attorno al 1393 e morto verso il 1455).

²¹ B. GILLE, *op. cit.*, p. 96 e segg.

²² Il manoscritto Ms. *Spencer 136* è conservato presso la New York Public Library. L'autore senese così si descrive: «*Ser Mariano Taccola alias Archimedes vocatus de magnifica ed potente civitate Senarum*». Il primo a notare questo resoconto, ed a sottolinearne l'importanza, è stato il Thorndike già nel 1955. Qui mi riferisco a P. GALLUZZI, *Le macchine senesi. Ricerca antiquaria, spirito di innovazione e cultura del territorio*, in P. GALLUZZI

(a cura di), *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, Milano 1991, pp. 19-21.

²³ Rinvio per questo aspetto alle notazioni di P. L. ROSE (*op. cit.*, p. 29) relativamente allo scambio tra l'ambiente scientifico di Padova e Firenze di cui si fa tramite, tra gli altri, Paolo dal Pozzo Toscanelli di cui sono noti ed importanti i rapporti con Brunelleschi in materia di scienza geometrica e matematica.

²⁴ Su questo punto rinvio a quanto da me esposto in *Il quadro toscano nel primo Quattrocento: avvio al Rinascimento*, in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *op. cit.*, in particolare pp. 584-594.

²⁵ Vedi GALLUZZI, *Gli ingegneri del Rinascimento...*, *cit.*, p. 20.

²⁶ G. SCAGLIA, *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autograph and Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764-1839)*, Toronto/London 1992, p. 15.

²⁷ Qui, per i riferimenti, mi avvalgo dell'edizione critica G. ORLANDI (a cura di, e con note di P. PORTOGHESI), *L'Architettura (De re aedificatoria)*, Milano 1966.

²⁸ *Ibid.*, p. 298.

²⁹ Mi riferisco all'edizione *Cicognara VI*, 696, della Biblioteca Apostolica Vaticana. L'opera, dedicata a Giulio II, ed è stata stampata a Venezia nel 1511.

³⁰ La complessa questione delle differenti datazioni ed edizioni (in volgare ed in latino) è ben esposta nella prefazione all'edizione critica di A. M. FINOLI, L. GRASSI (a cura di), A. FILARETE, *Trattato di Architettura*, Milano 1972. È a questa edizione che, per maggiore comodità, si farà qui riferimento nelle successive note.

³¹ Ho già altre volte sottolineato come il nome della valle, che fa riferimento al fiume Indo, richiama alla memoria una lontana realtà: non certo documentata all'epoca del Filarete (gli studi archeologici delle città di quest'area sono infatti recenti e, tra questi, mi piace ricordare quelli di M. Jansen sulla città di Mohenjo-Daro e su altri correlati insediamenti urbani), ma della quale il Filarete poteva avere conosciuto ed accolto i connotati di tradizioni leggendarie.

³² Ne sono state date molte interpretazioni e ricostruzioni. Tra queste segnalo M. FAGIOLO, *Il castello delle meraviglie. Nuove ipotesi sulla genesi di Sforzinda e su Galisforma*, in *Saggi in onore*

di De Angelis D'Ossat in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. s., nn. 1-10 (1983-1987), Roma 1987.

³³ Ho avuto modo in altre occasioni di esprimere le mie idee sul tema delle "città ideali" del Rinascimento. In particolare, tra le più recenti, cito *Le città ideali*, in AA.Vv., *Territorio, società e cultura nell'Età dell'Umanesimo*, Milano 1987, pp. 52-63, e la più recente rielaborazione (in occasione della relazione al Convegno tenutosi a Bonn nel 1996) *Le città ideali nella cultura rinascimentale italiana*, in M. JANSEN, B. ROECK (a cura di), *Metropolenbildung (Veröffentlichungen der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Stadt Kulturforschung, 4)*, in corso di stampa.

³⁴ Per questa e per la seguente parte in corsivo vedi A. FILARETE, *op. cit.*, p. 118.

³⁵ *Ibidem*, pp. 48-49.

³⁶ Vedi la ricostruzione grafica in M. FAGIOLO, *Il castello delle meraviglie...*, *cit.*, p. 190, fig. 8.

³⁷ Per le notizie sulle fonti originali (non tutte autografe) si rinvia alla nota 1. Si segnalano, tra i contributi critici più recenti C. MALTESE, L. MALTESE DEGRASSI (a cura di), *Francesco di Giorgio: Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Milano 1967; B. GILLE, *op. cit.*; R. J. BETTS, *On the chronology of Francesco di Giorgio's Treatises. New Evidence from an unpublished manuscript*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 36 (1977), pp. 3-14; F. P. FIORE, *op. cit.*, inoltre, dello stesso A. (oltre ad altri contributi sullo stesso tema), *L'architettura militare di Francesco di Giorgio. Realizzazioni e trattati*, in AA.VA., *Architettura militare del XVI secolo*, Siena 1988; *Francesco di Giorgio e il rivellino "acuto" di Costacciaro*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat...*, *cit.*, pp. 197-208; *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1995.

³⁸ G. SCAGLIA, *Drawings of Machines for Architecture from Early Quattrocento in Italy*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 25 (1966), pp. 90-113. Vedi anche della stessa A., *Francesco di Giorgio. Checklist and History...*, *cit.* Quest'opera ripropone criticamente tutte le edizioni e la bibliografia dei trattati martiniani.

³⁹ B. GILLE, *op. cit.*, p. 92, parla di «apertura mentale [...] curiosità universale [...] gusto universale che caratterizzano un così gran numero di ingegneri italiani del Rinascimento», ed osserva che, nei loro trattati «gli italiani della prima metà del Quattrocento apportano tuttavia uno spirito nuovo» (p. 120).

⁴⁰ Vedi F. P. FIORE, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio...*, *cit.*, p. 38.

⁴¹ Vedi *ibid.*, p. 20.

⁴² Ne erano probabili autori, secondo B. GILLE, *op. cit.*, p. 88, Ulrich Beßnitzer ed il monaco Philiberts dell'università di Heidelberg.

⁴³ Vedi B. GILLE, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴ C. MALTESE, L. MALTESE DEGRASSI (a cura di), *Francesco di Giorgio: Trattati di architettura...*, *cit.*, "Terzo trattato, Castelli e città", p. 368. Nell'incrocio dei testi del *Torinese-Saluzziano 148* e del *Laurenziano Ashbumamiano 361* (vedi l'edizione critica *Trattati di Architettura ingegneria e arte militare*, a cura di R. BONELLI, P. PORTOGHESI, pp. 3-4) si legge invece: «Adunque la rocca de' essere principale membro di tutto del corpo della città, siccome el capo è principal membro di tutto el corpo. E come perso quello perso el corpo, così perso la fortezza persa la città da essa signoreggiata» ed, inoltre, «Parmi di formare la città, rocca e castello a guisa del corpo umano, e che el capo colle appriate membra abbi conferente corrispondenza, e che el capo la rocca sia, le braccia le sue aggiunte e ricinte mura, le quali circolando partitamente leghi il resto di tutto el corpo, amplissima città».

⁴⁵ Dei cui effetti Francesco di Giorgio aveva potuto direttamente rendersi conto, partecipandovi, durante le vittoriose operazioni di assedio di Volterra (1478) da parte del duca di Urbino e del duca di Calabria.

⁴⁶ «Ora da' Franciosi si è imparato a fare il merlo largo e grosso, e che ancora le bombardiere sieno larghe dalla parte di dentro e restringano infino alla metà del muro e poi, di nuovo, rallarghino infino alla corteccia di fuori [...]. Hanno pertanto i Franciosi, come questi, molti altri ordini i quali, per non essere stati veduti da' nostri, non sono considerati»; cfr. N. MACHIAVELLI, *Dell'arte della guerra*, in *Opere complete di Niccolò Machiavelli*, Firenze 1843, pp. 553-554.

⁴⁷ Contemporanee agli scritti di Francesco di Giorgio, oltre ad alcune soluzioni di dettaglio, sono tra l'altro le rocche di Senigallia (1479) e di Forlì (1481-1483), l'ammodernamento del castello di Bracciano, e, soprattutto la rocca di Ostia, realizzata da Baccio Pontelli su progetto martiniano, nonché le mura di Grottaferrata.

⁴⁸ «La larghezza del lascito martiniano, e soprattutto delle ul-

time proposte della *Raccolta*, si isterilisce in mano ai Sangallo»; cfr., F. P. FIORE, *Città e macchine del '400...*, cit., p. 55.

⁴⁹ N. MACHIAVELLI, *op. cit.*, p. 554.

⁵⁰ Edizione critica R. BONELLI, P. PORTOGHESI di *Trattati di archi-*

tettura ingegneria..., cit., pp. 5-6. Sulla difficoltà di opporsi alle distruzioni delle mura determinate dall'artiglieria interviene anche Machiavelli (in *op. cit.*, p. 557), ammettendo che «alla rottura [delle mura] che ella non si faccia non è rimedio».

Ai confini d'Europa nel Mediterraneo: la difesa della Sicilia e l'intervento del Camiliani

Molte sono le fonti, edite od inedite, sulle fortificazioni cinque-seicentesche della Sicilia e delle sue isole minori. E poiché su questo tema molto è stato anche già scritto ed assai vasta è la mole dei riferimenti bibliografici e documentari e non potendo ovviamente darne conto in modo adeguato, entro direttamente nel merito del tema, occupandomi specificamente della relazione redatta da Camillo Camiliani a conclusione dell'ispezione, da lui effettuata tra il 1583-84 ed il 1586, a tutte le fortificazioni siciliane¹. Tratterò l'argomento a partire dalle conclusioni cui è giunta, nel 1993, Marina Scarlata. In un lavoro filologicamente assai accurato, presentato in un ponderoso, bibliograficamente ricco, prezioso volume², la studiosa palermitana ha infatti pubblicato, finalmente riuniti, il testo e la serie di disegni (ordinati secondo un'attenta ricostruzione della sequenza originaria) che accompagnano la *Descrizione delle marine del regno di Sicilia di Camillo Camiliani*. Opera che ne restituisce i pareri sullo stato

delle fortificazioni siciliane negli ultimi decenni del Cinquecento. Della *Descrizione* era ben noto il testo; ma, fino al contributo della Scarlata, ne sembravano in gran parte scomparsi i disegni; che pur si sapeva esistenti. Cosicché, sino a quel momento, per analizzare la realtà fisica e formale dei singoli poli difensivi, gli studiosi si erano in genere riferiti soprattutto ai piccoli disegni che accompagnano la relazione del senese Tiburzio Spannocchi: che aveva compiuto la sua ispezione a partire dal 1578-79 e cioè qualche anno prima del Camiliani.

A tale proposito è forse opportuno ricordare, preliminarmente, che durante tutto il XVI secolo, e con sviluppi sino al primo Seicento, in Italia, e più in generale nell'insieme del continente europeo, era in atto una transizione relativamente rapida da più antiche forme statuali verso altri assetti, sia di governo, sia socioeconomici, che si suole definire come sistemi o società di antico regime. E che, inoltre, in concomitanza o conseguenza sia del vasto quadro

di conflitti tra le aree controllate dal dominio turco nel Mediterraneo ed il mondo europeo, sia all'interno di questo di un articolato e complesso scenario di guerre, si era anche andato innescando un rapido processo di trasformazione nelle tecniche, nelle tipologie e nelle strategie belliche con determinanti effetti sull'architettura militaresca (offensiva e difensiva). E che, conseguentemente, si era anche formato un nutrito gruppo di specialisti dell'edilizia militare; tra i quali primeggiavano, tanto sul piano tecnico quanto su quello teorico-trattatistico, gli ingegneri e gli architetti italiani. Basti citare, per fare qualche esempio, i nomi di Camerini, Belluzzi, Francione, Lanci, Castriotto, Maggi, Laparelli, Lorini, Alghisi, Lanteri, Genga ecc.

È dunque, proprio riferendolo a questo panorama storico e tecnico, che mi sembra utile, in questa occasione, riprendere l'argomento del sistema fortificatorio dell'isola di Sicilia nel tardo Cinquecento, esaminandone i peculiari aspetti tecnici che emergono dalla relazione sull'indagine ispettiva effettuata dal Camiliani³. Il cui incarico gli era stato affidato dopo che, prima che a lui, analoghe ispezioni, sempre riferite al sistema difensivo delle coste siciliane, erano state commissionate ad altri architetti ed ingegneri militari: il Ferramolino, lo Spannocchi ecc. Sarà però l'*Atlante di Città e fortezze del Regno di Sicilia*, redatto da Francesco Negro e Carlo Ventimiglia Ruiz nel 1640, pubblicato in bellissima veste da Nicola Aricò nel 1992⁴, a dare il quadro finale e riassuntivo della rete difensivo-fortificatoria siciliana. Fatte le debite differenze tra le relazioni e le proposte avanzate o realizzate da ciascuno dei tecnici più sopra indicati, appare evidente, ed è un dato comune a ciascuna di quelle indagini ispettive e corrispettive relazioni, il

fatto che, durante il Cinquecento, l'Amministrazione spagnola, rinnovando continuamente, con un ritmo circa decennale, le ispezioni tecniche alle fortificazioni dell'isola, perseguiva un programma organico. Che, essendo inteso alla difesa delle zone costiere contro il sempre presente pericolo costituito dagli attacchi corsari, si traduceva in un continuativo lavoro di manutenzione, miglioria ed aggiornamento tecnico dei singoli punti fortificati.

Mettere in luce i problemi di vario ordine che emergono dall'opera del Camiliani, mi sembra dunque argomento ben centrato in questa occasione: un convegno proiettato ad analizzare il modo, il senso e le diverse realtà di opere ed interventi tesi a fissare i "confini" di insediamenti o territori "europei" dentro e fuori d'Europa. In quanto il continuo lavoro di manutenzione ed ammodernamento delle fortificazioni siciliane è una evidente espressione della volontà dell'Impero spagnolo di proteggere le linee di costa del regno siciliano: cui il governo spagnolo annetteva grande importanza nella guerra contro l'Impero turco perché esse costituivano anche una tra le più esposte frontiere dell'Europa nel bacino mediterraneo. Infatti, la Sicilia, scriveva Tenenti, appariva come una importantissima «base di partenza e di rifornimento delle flotte», sia quelle che vi trovavano appoggio, sia quelle già di stanza nell'isola. E, soprattutto, era territorio europeo fortemente interessato dal «fenomeno corsaro che per oltre un secolo ha espresso i rapporti tra Cristianità ed Islam» e che, per il suo carattere unitario oltre che per la sua durata, era indubbiamente «un fenomeno maggiore nella vita mediterranea del Cinquecento»⁵. Vi sono più prove di ciò. Basterà ricordare qualche esempio sulla spettacolarità di alcune

imprese corsare ai danni della Sicilia e sulla conseguente incidenza che quelle, come altre, hanno avuto sull'immaginario europeo di quel tempo. Secondo il Sanuto, nel 1505, Kemāl Re'īs cattura tre navi nei pressi delle coste siciliane e rende schiavi illustri personaggi: tra i quali il poeta Antonio Veneziano, il principe Moncada di Paternò ed altri. Lo stesso Camiliani, nella sua relazione, riporta che molto spesso i corsari, nella Conca d'Oro, «si sbarcano la notte [...] e la mattina tante anime quante vogliono e robba e vettovaglie si pigliano con la comodità poi dell'acqua che ivi vicino commodamente possono pigliare». Ed aggiunge che «non son molti mesi, ch'al detto luogo [Monterossello, n.d.r.] fu depredato un vascello, cioè una feluga, e pigliati tra l'altri un Cavaliere di Malta di molto valore»⁶. Anche l'incarico affidato nel 1578 allo Spannocchi [Spanoqui] da Marcantonio Colonna risulta esplicito sull'importanza della difesa da attacchi corsari: all'ingegnere senese si richiedeva esplicitamente di indicare ciò che egli riteneva necessario in tema di fortificazioni per «*remediar a las invasiones de corsarios y sacar descripción de todo aquel reino*»⁷. Vi sarebbe da riflettere sul fatto che lo Spannocchi compili la sua relazione in due diversi momenti: prima tra il 1578 ed il 1579, cioè a seguito della sua ispezione, poi nel 1596: dunque non solo molti anni dopo l'epoca della sua ispezione ma anche dopo quella del Camiliani e relativa relazione. Ma questo argomento, per la verità intrigante del quale mi sono occupato altra volta⁸, in questa occasione mi farebbe uscire dal seminato: dunque non mi ci soffermo. Mi interessa invece sottolineare la prassi burocratico-tecnica seguita dall'Amministrazione spagnola nel caso dell'incarico affidato al Camiliani:

perché, analizzandone gli aspetti, si intravedono quasi in controluce, anche i differenti orientamenti di pensiero esistenti nel tardo Cinquecento in tema di edilizia militare. La figura e la formazione del Camiliani sono state già studiate da tempo. Assieme a molti altri ne hanno trattato Samonà, la Giuffré, Boscarino, l'Alajmo, la Mazzamuto, Nicotra Rizzo, la Dufour, la Scarlata. Ne emerge, in genere, un Camiliani dalla figura polimorfa: architetto, scultore, imprenditore ed altro ancora. Tuttavia, per quanto attiene a questo mio intervento, mi interessa sottolineare che i documenti lo citano spesso anche come ingegnere. Ma, nel Cinquecento la distinzione tra architetto ed ingegnere non appare essere ancora intesa in termini di chiara e distintiva qualificazione professionale; quanto, piuttosto, in relazione al ruolo esercitato, o da esercitare, in un determinato incarico. Dunque, l'ambivalenza delle qualifiche assegnate ad una medesima figura non stupisce più di tanto. Era invece assai forte la polemica tra quanti sostenevano che l'edilizia militare era branca di attività che rientrava nel più generale alveo dell'architettura, e dunque essa poteva essere praticata anche dagli architetti, e quanti, al contrario, affermavano che l'edilizia militare non poteva e non doveva essere praticata se non da chi aveva effettivamente partecipato ad azioni belliche. Limitando, se del caso, il ricorso all'opera degli architetti solo in riferimento alla realizzazione di alcune poche, e poco significative, parti decorative di un'opera fortificatoria. Alla prima tesi si conformavano vari trattatisti quattro-cinquecenteschi; e tanto per fare qualche citazione si potrebbe ricordare un arco di autori che comprende l'Alberti, il Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Pietro Cataneo, ed altri ancora. Ma più

interessante, qui, è ricordare il parere di quanti, specialisti quali Francesco Maria Della Rovere, il Maggi, il Castriotto, il De Marchi, Girolamo Cataneo, ma anche il Machiavelli, si attenevano, invece, alla seconda tesi. Emblematico il giudizio del marchese Camillo Orsini. Il quale, secondo il suo biografo Orologi, «teneva per conclusione ferma che non poteva intendere questa professione [cioè l'edilizia militare] chi non è soldato e chi non si è trovato a pigliare i forti delle terre dei nemici [...] imparandosi molto meglio e più perfettamente questa professione con la pratica della guerra [...] che [...] con la Theoria e con i compassi tirando nelle camere linee sopra i fogli»⁹. E si noti che in questo maligno passaggio è anche adombrata la critica alla prassi, seguita da molti tecnici e di fatto diffusamente accettata ancorché riprovevole, di lavorare solo a tavolino. Non di rado anche impiegando disegni di rilievi altrui già esistenti, comunque operando senza correre il rischio di prendersi colpi di archibugio durante le operazioni di rilevazione; che invece, correttamente, essi avrebbero dovuto compiere direttamente sul campo. Ed il Belluzzi, distinguendo tra ingeneri ed architetti, affermava che «alli ingegneri che vorranno ordinare & terminare le fortificazioni, sarà de bisogno esser instrutti delle cose della guerra [così come di altre discipline che riguardano l'Architettura perché] quando anchora fusse buon Architetto, saria meglio; benché la più degna parte dell'Architettura consista nelli ornamenti, quali alle fortificazioni servono poco & più presto ha di bisogno di schiettezza & di sodezza da poter durar & resister, che d'alcuna sorte d'ornamenti»¹⁰.

Concetto questo che, in un altro passo attribuito in genere, anche se non da tutti, al medesimo Belluzzi,

viene espresso con durezza ancora maggiore: «Li Architetti & li Dottori [...] ho ditto questo non esser suo offitio, proprio non havendo già mai veduto in tanti eserciti che mi son trovato l'Architettura a combatter né meno tirar un pezo d'arteglieria, né far un forte de campo, una contramina, una traversa [...] però sarà bene che li architetti vadino a far palazi, chiese, sepolture, cornise, architravi, base, colonne, foggiami, scudi, termini, maschare & trofei, perché a fortezze convengano bone spale, boni parapetti, bone sortie e boni homeni»¹¹.

Ho citato questi pareri perché, oltre alla loro interessante, ed anche divertente, carica polemica, essi, in certo modo hanno anche a che fare con l'incarico ispettivo affidato al Camiliani. Secondo quanto risulta dalla documentazione proposta da Giuliana Alajmo¹², a soprintendere alle fortificazioni del Regno di Sicilia veniva nominato, con apposita patente regia, un architetto di riconosciuta abilità ed esperienza. Che, così, assumeva la carica di «*ingegniero de la regia guerra*» o, con altra denominazione, di «*ingegniero de este regno*». Senza, però, che gli venisse richiesta una effettiva partecipazione alle operazioni militari. In sostanza, nota Giuliana Alajmo, il Camiliani non venne nominato soprintendente alle fortificazioni, come sosteneva Samonà ma invece architetto del regno: un incarico di lata giurisdizione tecnica ed amministrativa che comprendeva, ovviamente, anche le fortificazioni. Ed è probabilmente questa la ragione per la quale, in relazione al suo incarico di ispezionare e riferire sullo stato delle fortificazioni siciliane, al Camiliani viene anche affiancato il capitano Battista Fresco. Che, a sua volta, redige una sua relazione, *Cosmografia del Littorale di Sicilia*¹³, in certo modo complementare a quella del

Camiliani; ma, almeno in taluni punti, anche ad essa alternativa. Vale a dire che al tecnico-teorico, in grado di compiere accurate rilevazioni ed altrettanto accurate restituzioni topografiche, si affiancava poi un tecnico delle azioni militari. Al quale, con tutta probabilità, sarebbe poi stato affidato il compito, per dirla con termini attuali, di vero e proprio direttore di cantiere: di lui ci si fidava in quanto dotato della conoscenza pratica dei materiali e delle astuzie tecniche del mestiere. Come infatti sembra trasparire dalle direttive che egli fornisce nel suo scritto. Anche se queste non sono poi del tutto esplicite sotto il profilo di quello che oggi si direbbe un capitolato tecnico per l'appalto e l'esecuzione dei manufatti. È da notare che, invece, il De Marchi ed il Maggi, nei loro rispettivi trattati, sono entrambi assai precisi e dettagliati rispetto alle speciali tecniche ed ai peculiari materiali che essi prescrivono, affinché vengano adottati a seconda delle circostanze e delle esigenze. Nel programma delineato dal Camiliani compaiono osservazioni sia sulle varie roccaforti delle città, sia sulle molte torri, di varia natura e destinazione, e su altri punti forti distribuiti lungo il litorale siciliano. Interessante, soprattutto, mi appare il sistema delle torri. Queste, già presenti sulle alture e coste siciliane dall'Età medievale, a partire dal Cinquecento subirono più rifacimenti e modifiche: tra il 1535 ed il 1543 per iniziativa del viceré Ferrante Gonzaga; nel 1549 ad opera del viceré de Vega; alla fine del secolo su incarico del viceré Marco Antonio Colonna. Il progetto del Camiliani dava all'insieme delle torri il significato di un sistema di trasmissione e segnalazione di dati: in quanto esse erano considerate come nodi di una più generale rete di prevenzione territoriale. Ma, a tal fine, era anche necessario che cia-

scuno di tali nodi fosse in grado di assicurarsi un certo grado di autonomia: tanto sul piano difensivo quanto su quello della sopravvivenza delle guarnigioni che li presidiavano. Mentre le maglie principali dell'intero sistema erano costituite sia dalle roccaforti più importanti, cioè Palermo, Milazzo, Augusta, Siracusa, Licata, sia da altri centri ed approdi portuali, quali Termini, Cefalù, Patti, Catania, Marsala, cui era assegnato un ruolo di servizio ad attività economiche di tipo agricolo o di scambio.

Anche lo Spannocchi aveva dato molta importanza al sistema delle torri. Riferendosi all'esempio di quelle costruite in Calabria, notava che dopo che queste erano state costruite erano diminuiti, anzi forse scomparsi, gli attacchi corsari. Così aveva proposto, oltretutto l'ammodernamento o riattamento di 62 torri, anche la realizzazione di ulteriori 123 torri costiere da collegarsi con la rete dei 24 castelli reali siciliani.

Le torri erano di tre differenti tipi (*tres traças*) distinti secondo l'importanza dei luoghi: di grandezza maggiore, di grandezza mediana, infine quelle più piccole. Se ne indicava anche il rispettivo costo in ducati: cinquecento, duecentocinquanta, centocinquanta. Venivano poi dati anche ragguagli sulle guarnigioni, sulle attrezzature e le armi ecc. Camiliani propone però un programma meno esteso. Le torri da costruire sono infatti 102 o 103: meno di quelle del programma Spannocchi. Forse, si può pensare, perché, nel frattempo, alcune torri erano già state costruite; ma, forse, anche per considerazioni di maggiore economia. Nella *Relazione* del Camiliani sono indicati i criteri cui, a suo parere, era necessario attenersi nel programma degli interventi di miglioria o di nuova edificazione delle torri:

- a) località ove i corsari potevano più facilmente o più segretamente sbarcare;
- b) località ove era più facile inviare i segnali tra torre e torre;
- c) località ove conveniva controllare e proteggere le fonti di approvvigionamento idrico od alimentare;
- d) luoghi scoscesi od impervi ove le navi corsare avrebbero potuto più facilmente nascondersi;
- e) località ove il brigantaggio locale, non necessariamente corsaro, avrebbe potuto intraprendere le sue azioni.

Interessanti sono anche le prescrizioni tecnico-costruttive. Le bocche da fuoco, si trattava però di armamenti leggeri (*smerigli, isberci grossi, pezzotti ecc.*) dovevano essere sistemate sulla copertura. La quale conveniva fosse del tipo “a dammuso”: cioè realizzata con struttura muraria a volta e non con solaio su travature. Ed allo stesso criterio si atteneva anche il Ferramolino nel suo *L'ordini di la fortificazioni*¹⁴ dettato nel 1536 per le fortificazioni di Palermo. Si trattava, dunque, di una prassi costruttiva che aveva precisi riscontri nelle consuetudinarie tecniche murarie locali: come anche oggi traspare dall'insieme della superstite edilizia corrente siciliana.

È diffusa l'abitudine di parlare di torre camiliana alludendo ad una speciale tipologia: quella di torri su pianta quadrata con base a scarpa e con particolari proporzioni. Però, come vedremo, quanto appare dalla *Relazione* non fornisce alcun sostegno a questa abitudine consuetudinaria. Infatti, Camiliani dà conto pariteticamente sia di torri su base quadrata (dunque con base a scarpa tronco-piramidale), sia di torri su base circolare (dunque con base a scarpa tronco-conica). Sempre variabile è poi il numero e la forma delle aperture ed anche le terminazioni di sommità

(una scarsa presenza di mergoloni ed una prevalente scelta di parti in aggetto su beccatelli o mensoloni, o altro) appaiono differenziarsi a seconda dei casi. Nel programma camiliano traspare cioè, in sostanza, una notevole versatilità di soluzioni: quale diretta conseguenza della valutazione delle esigenze che, caso per caso, emergevano dalle specifiche e peculiari caratteristiche di ogni sito.

Un dato che emerge è poi l'attenzione riservata alla difesa piombante: un sistema che, nel tardo XVI secolo, sembrerebbe indice di tecniche difensive antiquate. Ma che, considerato lo speciale ruolo delle torri di avvistamento, e tenuto conto altresì tanto dell'isolamento di ciascuna torre, quanto della forma di attacco (puntuale, rapido e di sorpresa) che caratterizzava l'attività dei corsari, appare invece del tutto logico. E vi è un altro elemento insolito che i disegni mettono in evidenza: una speciale terminazione nella parte alta di talune torri.

Nel progetto di torre per Punta Macauda, così come anche in quello per la torre della località Furia di Messina, o per torri di altre località (Punta Secca, Punta del Falcone, Tenda Piccola, Punta Salice, ed altre ancora) nella muratura di coronamento sono previsti ampi rialzi di forma insolita: schermi di superficie cilindrica con raccordi a ventaglio, od altra forma, in genere disposti verso monte. Evidentemente servivano per proteggere la correttezza dei segnali di fumo (i *fani*) da possibili turbative esterne: colpi di vento od altro.

Oltre a valutazioni sul tipo di armamento, ed anche sul tipo di guarnigione delle varie torri, particolare attenzione era ovviamente riservata anche ad almeno due elementi: le cisterne per l'acqua ed i luoghi per il deposito delle munizioni. Le cisterne

conveniva fossero costruite internamente alla torre, nella sua parte basamentale: «io vorrei farla nel mezo del massiccio, poiché non può far nocumento alcuno se ben fusse solamente terra pienata in quanto l'acqua, potendo haverla dentro, egli è grosso errore andar a pigliarla fuori perciocché sta al nemico a lasciar servirsene».

Il deposito delle munizioni conveniva fosse costruito in speciali riposti costruiti nello spessore dei muri, cioè ancora una volta internamente alla torre: «Quanto alle munizioni egli è cosa manifestissima, ch'esse meglio stanno in luogo asciutto et in parte che l'aria o per dir meglio il cielo non le vegga che lasciarle a beneficio di fortuna esposte a lampi, e fuoghi composti, ch'ordinariamente sopra piazze di forti castelli, o torri si maneggian, et non mi sia detto che s'indeboliscono le fabbriche, perciocché io rispondo, ch'egli non è vero, perché se né porte né finestre, né ciminiera [...] l'indeboliscono, molto meno l'indebolisce un riposto. E se per caso fusse addotta ragione, che la torre, o fortezza, ch'ella sia, potrebbe esser battuta rispondo, che non tutte le fronti ponno ad un tratto esser offese. [...] Dico bene, che le pareti in ogni modo sono più forti, che non sono quelle di parapetti, o li sporti, che si fanno fuor di quelle»¹⁵.

Queste annotazioni lasciano però aperti vari interrogativi. Nei ritrovati disegni camiliani si hanno rappresentazioni in pianta (in genere sono rappresentati due livelli) ed è data la scala in canne. Mancano però i disegni delle sezioni verticali, manca ogni rappresentazione assonometrica e vi sono solo vedute prospettico-pittoriche dell'edificio. È dunque difficile stabilire il preciso rapporto tra la pianta e l'insieme dell'edificio.

Comunque, i disegni sono classificabili in quattro differenti gruppi: disegni geografici (questi presentati con i sistemi cartografici dei portolani), disegni di progetti costruttivi o di restauro, disegni di planimetrie di cinte fortificate, disegni di vedute di centri abitati. Mi interessa sottolineare che si tratta di rappresentazioni grafiche assai diverse da quelle che Negro e Ventimiglia adotteranno nel 1640. Le quali, nel confronto con quelle del Camiliani, appaiono assai più precise e formalmente più complesse e compiute. E ciò è vero tanto per i disegni di piante, di cui si percepisce l'attenta costruzione geometrica, quanto per la figurazione dei complessi edilizi fortificati: rappresentati con ben delineate costruzioni assonometriche.

Come è stato più volte sottolineato, tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento la rappresentazione cartografica aveva compiuto importanti migliorie tecniche; tanto sul piano della effettiva rilevazione, quanto, e non meno, su quello delle rappresentazioni: da una sorta di tradizione "prospettico-vedutistica" (anche quando questa era stata costruita in base a precise rilevazioni la deformazione prospettica dei punti più lontani ne rende difficile la restituzione metrico-catastale). Nel Seicento si era infatti passati a più precise, e restituibili, elaborazioni geometriche delle realtà rappresentate. Ma la qualità dei disegni della *Relattione* suggerisce anche un ulteriore e diverso ordine di valutazioni. Un abile disegnatore, quale, per formazione, era il Camiliani, sembra non voler rinunciare ad abbandonarsi al suo intimo piacere e gusto di disegnare. Così, anche se, ed egli ne era certo cosciente, quei disegni non erano, né volevano, né potevano essere altro se non semplici sussidi di ordine tecnico-descrittivo ad

una relazione con finalità essenzialmente burocratiche, le sue figurazioni risultano però piene di gustose notazioni pittoriche (resta da decidere se veritiere o convenzionali e di fantasia): il colore e la forma delle rocce, il profilo dei monti, il colore dei tetti, le vedute dei centri abitati ecc.

Cosicché, per l'impiego di inchiostri e tempere di più colori e sfumature (rossi, bruni, azzurri, verdi, ecc.), quei disegni ci appaiono anche dotati di una loro autonoma dimensione estetica: che muovendo dal reale trascende nel mentale.

Note

¹ Saggio pubblicato in A. VARNI (a cura di), *I confini perduti: le cinte murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Atti del Convegno internazionale (Bologna, dicembre 2002), promosso dalla Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, Laboratorio Sulla Storia Dei Centri Storici Urbani, Bologna 2005, pp. 253-260.

² M. SCARLATA, *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma 1993.

³ V. FRANCHETTI PARDO, *Camillo Camiliani e le torri costiere siciliane*, in M. SCARLATA, *op. cit.*, pp. 119-133.

⁴ N. ARICÒ, (a cura di), *Francesco Negro, Carlo Maria Ventimiglia, Atlante di città e fortezze del regno di Sicilia. 1640*, Messina 1992.

⁵ A. TENENTI, *I corsari in Mediterraneo all'inizio del Cinquecento*, in "Rivista Storica Italiana", a. LXXII, fasc. II, 1960, pp. 234-287.

⁶ C. CAMILIANI, *Descrittione delle marine di tutto il regno di Sicilia [e Libro delle Torri del littorale di Sicilia] con le guardie neces-*

sarie da cavallo e da piedi che vi si tengono, Ms. I, Libro Terzo.

⁷ T. SPANOQUI, *Descripción de las marinas de todo el reino de Sicilia, 1578-1596*, Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. n. 788.

⁸ Vedi V. FRANCHETTI PARDO, *op. cit.*

⁹ G. OROLOGI, *Vita di Camillo Orsino, marchese della Tripalda, Venezia 1565*.

¹⁰ G. B. BELICI, *Nuova inventione di fabricar fortezze, di varie forme in qualunque sito di piano, di monte, in acqua, con diversi disegni et un trattato del modo che si da osservare in esse con le sue misure et ordine di levar le piante, tanto in fortezze reali quanto non reali*, Venezia 1598, pp. 2-3. L'identificazione del Belici con il Belluzzi si deve a D. LAMBERINI, *Giovan Battista Belluzzi. Il trattato delle fortificazioni di terra*, in F. BORSI, C. ACIDINI, D. LAMBERINI, G. MOROLLI, L. ZANGHERI, *Il disegno interrotto*, Firenze 1980.

¹¹ B. BELICI, *op. cit.*, p. 53; cfr., inoltre, D. LAMBERINI, *Giovan Battista Belluzzi*, Firenze 2007.

¹² G. ALAJMO, A. VERFASSER, *Architetti regi in Sicilia dal secolo XIII al secolo XIX*, Palermo 1952.

¹³ *Cosmografia del littorale di Sicilia colla descrizione delle città, terre, castelli e torri marittime di Giovan Battista Fresco*. La relazione manoscritta è conservata presso la Biblioteca della Società Siciliana di Storia Patria. Un'altra redazione del Fresco (*Planta de todas las plaças y fortalezas del Reyno de Sicilia, sacadas de orden de Su Magestad el Rey Philippo Quarto*, anno 1630) è conservata presso la Biblioteca Nacional di Madrid.

¹⁴ Vedi il *Parere* datato 6 novembre 1895 da R. Starabba per la pubblicazione di *L'ordini di la fortificazioni di quista felichi chita di Palermo dato per lo magnifico Ingegnero Antonio Ferramolino*, che risale al 1536. Il documento è conservato presso la Biblioteca della Società Siciliana di Storia Patria.

¹⁵ C. CAMILIANI, *Descrittione...*, *cit.*

L'architettura di Età aragonese in Sicilia

Ho più volte sostenuto che talune scelte architettoniche possono essere considerate come veri e propri “segnali” di appartenenza o, simmetricamente, di non appartenenza politica: naturalmente espressi in chiave simbolica od allegorica. Di ciò continuo ad essere convinto e di ciò mi servirò, in parte, anche in questo mio contributo¹. Ma non sempre è dato riconoscere l'esistenza di una correlazione diretta tra scelte progettuali e quadro di riferimento politico.

A cambiare i termini di questa correlazione intervengono infatti numerose variabili indipendenti che possono incidere significativamente nella qualità e chiarezza dei segnali eventualmente lanciati.

Un'opera architettonica non è mai il prodotto di un singolo atto o momento; è invece, ovviamente, l'esito di un processo realizzativo. Talvolta conchiuso in tempi brevi, ed allora è più facile coglierne le correlazioni concettuali, talaltra, invece, protratto per lungo tempo (con durata quasi secolare ed anche

più) e dunque soggetto a notevoli variazioni di programma e di contesto. In tal caso, dunque, risulta più difficile stabilirne i riferimenti diretti od indiretti. Né si può trascurare che a tale processo partecipano sempre, e con vari ruoli, più figure. Non soltanto quelle più ovvie del committente e del progettista (che, prescelto dal committente, gli è, in certa misura, affine: pure nel caso che tale affinità si manifesti con vivaci contrasti), ma anche, e ciò è meno evidente e spesso trascurato, quelle delle maestranze (con i loro specifici “saperi”), ed anche quelle degli esponenti delle magistrature e degli organi di controllo tecnico ed amministrativo.

Nel loro insieme questi elementi invitano a riflettere su talune questioni metodologiche. Che cioè, ed anche su questo concetto ho insistito più volte, i criteri di periodizzazione che sembra logico e lecito adottare per tracciare un quadro storiografico a carattere precipuamente politico (in senso “eventuale”), non sempre risultano parimenti uti-

lizzabili nell'ambito della storia dell'architettura. Le scelte architettoniche seguono infatti ritmi e cadenze loro proprie; che possono non coincidere (anticipandone o perpetuandone le componenti simboliche od allegoriche e le propensioni di gusto) con quelle degli "eventi" politici cui peraltro sono da ricondurre; senza dimenticare che, talvolta, medesime scelte possono essere assunte da sistemi politici tra loro differenti.

Ma anche le periodizzazioni a carattere generalizzante (Romanico, Gotico, Rinascimento ecc., e loro confinamenti cronologici) adottate in riferimento al divenire della cultura architettonica, possono spesso risultare del tutto improprie: se e quando dal quadro generale cui esse fanno riferimento si passa a quello di talune specifiche realtà locali.

Non ho premesso tutto ciò, come si potrebbe pensare, per un malvagio istinto da "Pierino" o per altri maniacali motivi accademici; ma proprio perché il caso dell'affermarsi e del diffondersi dell'architettura "aragonese" in ambito mediterraneo sfugge in genere a precise classificazioni: sia a quelle cronologico-politiche, sia, e non meno, a quelle di ordine "artistico" (Gotico, Rinascimento ecc.), abitualmente adottate nei manuali di storia dell'architettura e di storia dell'arte.

Queste premesse valgono tanto per la mia relazione quanto per quella che, dopo di me, svolgerà sullo stesso tema (ma con specifico riferimento alla Sardegna) il soprintendente Stefano Gizzi: che per la sua funzione e qualifica è meglio di me al corrente delle vicende (anche di restauro) di opere architettoniche, o di arredo decorativo, di quell'isola.

Nella storiografia dedicata all'architettura europea il periodo che va dalla fine del Duecento (che, nel

caso siciliano, è la fase delle convulse vicende conseguite al "Vespro") sino ai primi decenni del Quattrocento o alla metà di quel secolo (a seconda delle aree di riferimento), viene genericamente indicato come l'età che va dal "tardo Gotico" al primo apparire del "Rinascimento". Definizioni, "tardo Gotico" e "Rinascimento", che sono di ordine critico prima che cronologico; ma che tendono a ricondurre a due soli denominatori concettuali numerose ed importanti opere di una stagione (è stata anche definita autunno del medioevo) di una cultura artistica ed architettonica che, in quanto diffusa in più aree europee, presenta, area per area, non lievi sfasamenti cronologici e molte e diversificanti sfaccettature. E che dunque richiede analisi più articolate. In altra occasione², per questa fase, ho per esempio proposto la più generalizzante definizione di "architetture di matrice gotica e di altre linee culturali" entro la quale, si collocano, in subordine, quella di "tardo Gotico internazionale" e di "ricerca di identità nazionali".

In quest'ultimo gruppo comprendendo coraggiosamente (alcuni dicono troppo spregiudicatamente) anche i primi passi del fare brunelleschiano. Per quanto attiene al tema che qui mi è stato assegnato occorre tener conto di più elementi. In primo luogo, che, con riferimento all'architettura sviluppatasi nel bacino tirrenico centro-meridionale durante il periodo in esame (il tre-quattrocento), si parla di architettura sia "aragonese" sia "catalano-aragonese", o, se in riferimento all'area italiana, ci si attiene ad altra connotazione cronologico-geografica (architettura dal Trecento al Quattrocento o siciliana, o sarda o dell'Italia centromeridionale). Si adottano inoltre anche altre più puntualizzanti de-

finizioni: per esempio, per la Sicilia, quella di architettura “chiaromontana”. È però sempre sottesa a queste differenti classificazioni una necessaria distinzione tra architettura “aragonese” ed architettura di “Età aragonese”.

Che tanto sotto il profilo del committente quanto sotto quello delle maestranze può anche essere letta come distinzione tra segnali di dichiarata appartenenza o di mancata emissione di specifici segnali: il che, in taluni casi, potrebbe equivalere ad emettere sotterranei segnali di non appartenenza. In secondo luogo, che la comparsa, nei primi decenni del Quattrocento, di quei fermenti i cui sviluppi saranno definiti rinascimentali, ha indotto in molti storici dell'architettura un relativo disinteresse nei confronti della cultura architettonica “tardogotica”. Proposto come fase di decadenza, al tardo Gotico viene così addebitata una esasperata accentuazione decorativistica; oppure, ed in particolare nella storiografia italiana, un “ritardo” rispetto alle innovazioni.

Ma questo atteggiamento, più che ad una analisi di ordine per così dire paratattico (la descrizione di più e diverse realtà colte in un quadro sincronico) che mi sembra necessaria e comunque più interessante e stimolante, mi sembra il frutto di una impostazione critico-evolutiva a senso unico: quella di una storia dell'architettura di taglio principalmente diacronico; cioè raccontata come percorso unitario. Del quale interessa quindi (a me ed a molti altri ciò però sembra riduttivo e talvolta erroneo) evidenziare momenti ed episodi che segnano un “progresso”, e dunque giudicati con segno positivo, rispetto al quale, invece, giudicare con segno negativo i cosiddetti momenti ed episodi di “ritardo”.

Per tornare al tema dell'architettura “aragonese” (ed anche, come detto, a sue altre aggettivazioni e varianti connotative) non si può inoltre trascurare un altro aspetto storiografico. Che, cioè, gli storici dell'architettura (sia di origine iberica, sia di matrice italiana, a molti dei quali dichiaro apertamente di essere debitore delle mie stesse riflessioni) analizzano il fenomeno analizzandolo da due differenti “punti di osservazione”: o guardandolo come effetto proiettivo della cultura architettonica iberica su quella italiana; oppure come componente “localistica” della matrice iberica opportunamente filtrata e metamorfizzata in senso consuetudinario; fino, magari, al rifiuto. Cogliendo dunque nei segnali di “appartenenza o non appartenenza politica”, cui rinvia l'adesione all'una od all'altra delle scelte, anche quei sottesi e caratterizzanti “distinguo” che volta a volta, nello specifico di ciascuno scenario territoriale, sembrano voler aggettivare la scelta di campo. Come si sa, le vicende che muovendo dall'area iberica catalana si dipanano dalla fine del Duecento sino ad Alfonso (V d'Aragona, I di Napoli), hanno interessato in vari momenti ed in vario modo, le Isole Baleari, la Sicilia, la Sardegna, la Corsica, ed ancora altre aree del bacino tirrenico-mediteraneo.

Con riferimento alle isole di Sicilia e di Sardegna, interessa così analizzare, come del resto aveva già proposto Florensa, la distribuzione geografica degli episodi (maggiori e minori) di una architettura “aragonese”, rispettivamente individuabili nelle due isole. Lascio a Gizzi il compito di occuparsi della Sardegna. Il mio contributo verterà dunque, certo molto sinteticamente, soltanto su alcuni principali episodi architettonici della Sicilia e di qualche altro luogo dell'Italia peninsulare centromeridionale:

anche se e quando non ricadente in area direttamente soggetta alla corona catalano-aragonese. Non farò invece riferimento ad altri episodi riscontrabili ad Atene od a Cipro ed anche in altri luoghi. Sinteticamente si può dire che opere architettoniche siciliane classificabili come di Età “catalano-aragonese” (o simile definizione) sono riscontrabili, nella maggioranza dei casi, nelle città situate lungo le aree costiere: Palermo, Randazzo, Messina, Taormina, Catania, Siracusa, Lentini; ed inoltre Ragusa, Modica, Sciacca, Alcamo, Nicosia ecc. Non ne mancano però altri, parimenti importanti, in aree centrali dell'isola: Enna, Agrigento, o in altri minori centri (Naro, Bivona e così via).

Questa distribuzione geografica sottende, e rende manifesta, sia la complessa articolazione (e rispettiva proiezione territoriale) dei grandi gruppi familiari in continua ed alternante lotta od alleanza tra di loro, sia, e non meno, le altrettanto complesse vicende dei rapporti tra questi gruppi e la corona aragonese (e poi di questa con il mondo catalano), nonché il ruolo che di quando in quando ha tentato di svolgere in Sicilia la pur minoritaria componente angioino-papale.

Entrando nel merito è facile constatare che i numerosi esempi di architetture siciliane di questo periodo non sono tutti tra loro omologhi: né in quanto a scelte linguistiche, né in quanto ai segmenti (gli ambiti tipologico-funzionali) della produzione edilizia entro la quale essi sono inseriti. Per quanto attiene all'ascendenza iberica si deve intanto sottolineare, di questa, un importante dato: che connota e qualifica soprattutto l'edilizia chiesastica catalana. Meglio di altre (quali Santa Maria di Pedralbes, S. Justo y Pastor, la cattedrale di Manresa, ma anche la cappella

del palazzo reale di Barcellona, ecc.) mettono in evidenza le caratteristiche “catalane”, in particolare due importanti chiese di Barcellona: Santa María del Pino (1322 con più tardi sviluppi) e Santa María del Mar (1328-83). Entrambe presentano un ampio spazio longitudinale suddiviso in tre navate da colonne di proporzioni snelle e svettanti che ritmano amplissime campate. Tali che, come nelle chiese a sala, l'intero corpo chiesastico appare come spazio sostanzialmente unitario; ulteriormente ampliato e commentato da una serie di cappelle laterali inserite all'interno dei muri di contraffortamento che, aperte sullo spazio centrale, entrano a loro volta a far parte dei valori spaziali dell'insieme.

Considerato che l'altezza delle cappelle è pari a circa la metà di quella della parte alta, e finestrata, (il claristorio) del piano concettuale che delimita il vano centrale, esse, infatti, invece di contrastarne l'unitarietà, sembrano rafforzarla. Vi contribuisce infatti il sapiente effetto di contrasto luminoso che distingue la parte bassa poco illuminata su cui si aprono le cappelle, dalla parte alta della parete ovviamente più illuminata che delimita il vano centrale. Ed il transetto, poco appariscente, a sua volta non contraddice ma, invece, asseconda tali valori. Si possono ravvisare in ciò analogie con alcuni esempi del cosiddetto “Gotico *rayonnant*” francese ed anche con soluzioni proprie dell'architettura trecentesca italiana (civile e religiosa) connessa con tematiche “mendicanti”. Ma nel caso catalano questo impianto esprime valori propri nella maggiore schiettezza delle lisce superfici murarie, nei più netti profili che in esse ritagliano le aperture a sesto acuto, nelle più schematiche linee dei pilastri ottagonali e dei loro collarini sommitali, ed ancora in altre sue componenti.

Con una dialettica tra insieme e dettaglio nella quale il dettaglio, autonomamente ben disegnato, sembra ulteriormente aggiungere valore sintattico-concettuale alla superficie in cui esso è inserito.

Concetti architettonici analoghi potrebbero essere colti anche nel più impegnativo (e funzionalmente differente) caso della cattedrale di Palma di Maiorca che però qui non è il caso di illustrare. Ma, tornando alle due chiese barcellonesi, più che il loro impianto spaziale e planimetrico sono proprio le componenti del trattamento delle superfici, gli aspetti sui quali desidero in primo luogo porre l'accento.

Perché nelle architetture siciliane trecentesche se ne colgono assonanze sia in alcuni esempi di edilizia chiesastica, come, a Palermo in alcune parti della cattedrale e nella facciata del S. Francesco, o in modo meno evidente nelle due facciate delle chiese madri di Naro e Bivona, sia, ed ancor più in altri maggiori esempi di edilizia civile. In specie, nei palazzi di committenza chiaromontana e, primo tra questi, ovviamente nello Steri di Palermo.

In un articolo di qualche decennio fa Spatrisano vi leggeva componenti linguistiche di ascendenza svevo-federiciana: anche da riferire ai consuetudinari "saperi" tecnico-linguistici di maestranze locali³. L'osservazione è senza dubbio acuta, penetrante e pertinente e ne condivido l'assunto d'insieme. Ma a me interessa sottolinearne altri aspetti. Agnello, nel suo ancora essenziale saggio sull'architettura siciliana trecentesca⁴, suddivide l'architettura siciliana del Trecento in periodo aragonese e periodo catalano. In questo suo schema storiografico lo Steri rientra nel capitolo dedicato all'architettura del periodo aragonese. Anche Agnello, come Spatrisano ed altri storici dell'architettura siciliana, pone in evi-

denza le componenti localistiche del palazzo chiaromontano di Palermo. In particolar modo l'elegante ed accorto uso delle bicromie dei dettagli o a disegni zigzaganti o a fasce con uso di pomici laviche negli archivolti che incorniciano le finestre, ed anche altre soluzioni decorative quali, molto significative, l'apposizione di stemmi patrizi e dinastici.

Va d'altronde anche ricordato che lessici decorativi basati sull'accorto uso del materiale e sui giochi geometrici che ne possono derivare (magari giocando sugli effetti di chiaroscuro ottenibile con avanzamenti o arretramenti di tarsie anche dello stesso materiale) non sono insoliti in Italia: ad Orvieto ciò compare, ad esempio, nei principali palazzi cittadini (papali e comunale) realizzati sul liminare del Trecento.

In ogni caso è differente la situazione riscontrabile a Siracusa; città nella quale, una volta divenuta con Federico III capoluogo della Camera Reginale, la committenza aragonese ha prodotto, direttamente ed indirettamente, più visibili effetti nell'orientare le locali scelte urbane ed architettoniche. Va certo tenuto conto della notevole distanza cronologica che separa le iniziative palermitane, ora indicate, da quelle più tarde di fine Trecento ed oltre di Siracusa. Anche tenendo conto di ciò, non manca comunque la possibilità di cogliere il significato di appartenenza/non appartenenza di tali scelte.

Per quanto concerne lo Steri di Palermo, ma l'analisi potrebbe essere estesa anche ad altri interventi chiaromontani di edilizia civile e difensiva, ho avuto altra volta occasione di notare il significato urbano della localizzazione del palazzo palermitano di Manfredi Chiaromonte. Contrapponendola a quella del palazzo fatto molto rapidamente e concorrenzial-

mente erigere, sempre a Palermo, dal suo potente avversario Sclafani. Che per quanto di originario ne resta, mostra scelte linguistiche diverse da quelle dello Steri. Mi interessa cioè segnalare qui che anche nel palazzo Sclafani sono presenti scelte linguistiche di radicamento localistico. Ma, in questo caso, il referente appare essere piuttosto normanno che svevo: nel senso che l'intreccio degli archi decorativi che ne ritmano le facciate, pur se delineati a pieno centro e non a sesto acuto, richiamano più da vicino tematiche linguistiche arabo-normanne.

La differenza tra i due referenti tematici, rispettivamente normanno o svevo, sfuma però poi, in verità, quando si guardi agli impianti planimetrici e stereometrici dei due edifici. Sotto questo profilo anche nello Steri potrebbero infatti ravvisarsi elementi e tematiche riferibili all'architettura di Età normanna oltreché a quella sveva: in tema di tipologie e prassi costruttive si nota infatti quasi sempre una relativamente forte resistenza inerziale al mutamento. Dunque, sono piuttosto le scelte di dettaglio linguistico ad esprimere con più evidenza il contrasto Chiaramonte-Sclafani. Perché i segnali di radicamento localistico presenti nelle scelte decorative di ciascuno dei due palazzi sono, nei due casi, leggibili con diversificate aggettivazioni linguistiche.

Questa che avanzo è però una ipotesi di lettura da verificare su più ampia scala di esempi: l'analisi andrebbe evidentemente estesa anche ai molti altri episodi che riguardano altri tipi di committenti siciliani. E, per di più, vi sono casi dove più committenti, anche se di differente orientamento e collocazione politica, sono collegialmente intervenuti nella realizzazione di talune opere architettoniche. Non ho qui il tempo ed il modo di dedicarmi a questo difficile

compito, che lascio ad altri e ad altre occasioni: non escludendo nemmeno che questa più approfondita ed estesa analisi possa dar luogo a risultati che contraddicano l'assunto di questa mia comunicazione. Mi interessa così passare ora ad altro argomento. Cioè a quanto emerge in Sicilia a partire dalla fine del Trecento con sviluppi che interessano tutto il XV secolo. Perché le mutate condizioni politiche ed istituzionali di questa fase più tarda sembrano trovare un qualche parallelo nel mutare delle opzioni linguistiche e sintattiche.

Appaiono emblematici alcuni esempi: leggibili, per esempio, a Siracusa così come a Palermo ed ancora in altri centri siciliani. Conviene però partire da esempi iberici: tra questi, in particolare, dal palazzo della Generalitat di Barcellona. Nel cortile dei primi decenni del Quattrocento compaiono molti degli elementi di un nuovo e diffuso linguaggio: una sorta di temperamento tra istanze anche accentuatamente decorative (le contemporanee linee del gotico fiorito o, in Francia, *flamboyant*) ed un più rigoroso impianto, in genere progettato *ad quadratum*, destinato a contenerne le fantasiose esuberanze ed anche le declinazioni lessicali localistiche. La scala di accesso al piano superiore che marca verso l'esterno, in aggetto sulla superficie del parapetto, la sequenza dei gradini. Il loggiato superiore costituito da una serie di snelle colonne che raccolgono le linee degli archi a sesto acuto. Al livello superiore, le finestre inserite entro elementi in aggetto che ne ritmano la sequenza (secondo un sistema progettuale *ad quadratum*) e che presentano un arco a sesto molto ribassato anch'esso riconducibile alla stessa logica proporzionale e progettuale, ancora altri elementi decorativi sempre fondati sul principio

della progettazione *ad quadratum*. E si potrebbe seguire. Molti dei palazzi di Siracusa sembrano così ripetere almeno i principali tra questi elementi. Mi riferisco, in particolare, al caso del palazzo Bellomo il cortile del quale, ma non solo questa sua parte, presenta appunto caratteristiche simili. Ma per altri dettagli sia questo palazzo, sia altri (per esempio talune finestre e porte di palazzo Gargallo e quanto appariva nel palazzetto Pria), presentano soluzioni differenti: finestre bifore, profili di loggiati, vani di porte e finestre, si delineano con netto e tagliente disegno nella superficie muraria. Inoltre, le colonnine, quando presenti, appaiono molto più snelle e slanciate rispetto ai corrispettivi esempi iberici.

Non mancano però esempi di progettazione *ad quadratum*, come nelle finestre dello stesso palazzo Bellomo e di palazzo Corvaja che Agnello definisce catalane, od altri sistemi progettuali di differente accentuazione. Comunque, nel caso di palazzo Bellomo, l'allusione al tema iberico originario è del tutto evidente: Bellomo era un importante funzionario dell'Amministrazione catalano-aragonese. Ma in molti esempi di architetture religiose e civili siciliane compaiono anche altri elementi linguistici: oltre all'uso di stemmi araldici od altro, più importante è l'arco cuspidato a carena di nave (secondo la dizione iberica *arco conopial*).

Di questi sistemi decorativi si hanno ovviamente più esempi: a Messina nella cattedrale e nella Annunziata dei Catalani, nelle edicole del campanile del duomo di Agrigento, in un esempio della chiesa di S. Maria delle Scale a Ragusa Ibla, nelle finestre bifore di palazzo Corvaja, in una di palazzo Ciampoli, in altra edicola di palazzo Bellomo ecc. Ed a tutt'oggi va aggiunto anche il trattamento di incorniciature "a

bastone" (talvolta su impianto *ad quadratum* talaltra con aggiunta di elementi ad arco cuspidato), l'inserimento di stemmi araldici di varia finalità, l'uso di archi a tracciato policentrico ed a sesto molto ribassato, e via dettagliando. Il XV secolo si chiude in Sicilia con l'opera eccezionalmente importante di Matteo Carnelivari. I suoi due palazzi palermitani Abatellis ed Aiutamicristo elaborano, personalizzandole con estrema eleganza, le tematiche linguistico-decorative cui ora ho accennato che, nei singoli elementi architettonici, accentuano le operazioni di filtro linguistico nei confronti dei pur richiamati temi iberici.

Al Carnelivari si deve inoltre anche la palermitana chiesa della Catena: dove all'esterno figurano le tematiche catalano-aragonesi ma all'interno fa la sua comparsa la tematica rinascimentale.

E tematiche di questa doppia linea, non importa ricordarlo, figurano a Napoli nell'Età aragonese: gli esempi sono troppo noti perché io li richiami qui superando i limiti di tempo che mi sono stati cortesemente concessi. Ma per arrivare a concludere devo aggiungere un'ultima telegrafica notazione. Tematiche quali l'uso dell'arco a sesto policentrico fortemente ribassato, l'incorniciatura di porte e finestre con decorazioni a bastone, il ricorso a profili di archi carenati, l'inserimento di stemmi araldici, ed altro ancora si incontrano sia in altri contesti iberici (area portoghese) sia anche in ambiti peninsulari: per esempio a Sulmona ed in altri centri abruzzesi, a Tarquinia, in altri centri laziali e campani ecc. Ambiti, questi, che non rientravano direttamente nelle aree di dominanza aragonese.

Come valutare questa indubitata realtà? Ciò, ritengo, potrebbe derivare dal mutato quadro politico gene-

rale. Nel senso che, quanto alle tematiche dell'appartenenza/non appartenenza al sistema dominante, lo scadere d'importanza della presenza della corona aragonese in Sicilia, rendeva in Sicilia meno urgente e significativa la dichiarazione della scelta di campo. Andava invece assumendo nuovo rilievo il significato dell'adesione a modelli e costumi culturali di valenza più generale. In particolare, per quanto attiene all'area tirrenico-mediterranea.

Insomma, se l'accoglimento delle tematiche rinascimentali è fenomeno che compare soltanto alla fine del XV secolo (ma ciò del resto riguarda anche altre aree italiane), ciò non deve essere considerato come "ritardo", ma, al contrario, come espressione del delinearsi di un nuovo più ampio quadro di riferimento: come adesione sia a quel più vasto circuito di idee e propensioni artistiche che includeva più ambiti della cultura europea (mi riferisco appunto all'in-

sieme unitario e frammentato della cultura tardo-gotica), sia, anche, a quei fermenti che promossi dai centri dell'Italia centrale, e in contemporanea con le avvisaglie siciliane, iniziavano a circolare in molte altre aree.

Il nuovo clima culturale che coinvolge più settori del fare artistico siciliano va dunque letto come espressione del voler appartenere ad un sistema culturale di livello internazionale.

Note

¹ Intervento (non pubblicato) tenuto al Convegno *Politica, società e cultura nella Sicilia aragonese e nei paesi del Mediterraneo (secc. XIII-XVI)*, Montalbano Elicona (30 settembre-2 ottobre 2005).

² R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari, 2003, Parte Terza.

³ G. SPATRISANO, *Portali e finestre nell'architettura siciliana del Trecento*, in "Palladio", n. s. I-IV, a. XVIII, 1968.

⁴ G. AGNELLO, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Palermo 1969.

Il complesso monumentale di Sant'Andrea in flumine

Questo volume, curato da Stefania Cancellieri, è molto più di un libro che documenta il restauro di un importante complesso abbaziale e chiesastico della valle superiore del Tevere, come, a prima vista, potrebbe far supporre il titolo dell'opera *Il complesso monumentale di Sant'Andrea in flumine presso Ponzano Romano* e, soprattutto, il sottotitolo *Restauro e studi interdisciplinari*¹. E ciò per molte ragioni. Perché, in primo luogo, ciò risulta già dall'introduzione (che è invece un vero e proprio breve saggio sui principi del restauro architettonico) firmata dalla Cancellieri: che con brevi ma ben calibrati e puntuali riferimenti metodologici si richiama alle posizioni di Argan, Pane, Bonelli, Philippot, Forlati, Fancelli, Carbonara, Umberto Baldini ed ai principi fissati in documenti che regolano in Italia la disciplina del restauro. E perché, successivamente, la stessa Cancellieri dà conto in modo non soltanto tecnico ma anche critico e storiografico delle sue scelte di restauro: di cui, però parleranno (hanno parlato) gli

altri relatori. Ma anche perché, ed interessa sottolinearlo, questo libro fa parte di una collana editoriale (promossa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed editorialmente realizzata dall'editore Gangemi ormai al centro dell'editoria universitaria romana) che, a sua volta, si intitola "Lazio ritrovato". Ecco, sta qui il punto. Questo libro prova che anche il complesso di Sant'Andrea in flumine è stato ora "ritrovato" nella sua qualità ed essenza storica di presenza insediativa religiosa di durata più che millenaria: e non a caso uso la dizione "presenza insediativa". La lunga vicenda che a quanto pare, ma non tenendo conto di preesistenze di Età romano-imperiale di diversa natura, prende avvio nel VI secolo dell'Era cristiana, ci mette infatti di fronte ad un organismo che nel tempo ha avuto più volti, più destinazioni funzionali, e quindi anche più e diversificate configurazioni (tanto in senso dimensionale quanto in quello delle caratteristiche architettoniche generali e di dettaglio). E che però è sorto e si è radicato

nel tessuto e nel vissuto territoriale di quella parte del Lazio le cui componenti societarie, politiche, economiche e religioso-culturali, trovavano nel Tevere e nel Monte Soratte le loro prime ragioni di essere e di svilupparsi. Mi interessa sottolineare la matrice ancestralmente culturale della coppia geografica monte-fiume quale essa doveva venir percepita a partire dall'Età tardoantica ed alto medievale. Il primo termine di questa coppia è il monte: cioè un luogo "alto". E questo luogo alto, oltre a costituire un indubbio presidio di sicurezza per i suoi abitanti, ha anche innescato, come spesso è accaduto in più epoche ed in più luoghi, la percezione di valori di sacralità: che nel quadro della cristianità monastica si è anche espressa quale religiosità non turbata dal rumore del mondo quotidiano: mi riferisco al precetto "ora" della regola. In molte civiltà e culture religiose (dalla gremità che immaginava gli dei principali sull'Olimpo, alla civiltà indù che collocava le sue deità sulle vette eccelse dell'Himalaya, al Dio ebraico che comunica con gli uomini sull'alto del monte Sinai, al Dio cristiano che sta *in excelsis* cioè nel più alto dei cieli ecc.), le figure del divino sono appunto pensate in alto. E nel Medioevo cristiano anche il Soratte, questo luogo alto del Lazio settentrionale, è stato infatti a sua volta scelto dai monaci come luogo di preghiera e di comunicazione con Dio: edificando il complesso di S. Silvestro che poi dialogherà religiosamente ed istituzionalmente con il Sant'Andrea situato in rapporto all'approdo fluviale. In questo caso ha avuto forte rilievo l'altro termine della regola benedettina: il "labora", quello cui, in Età medievale, si sono più spesso attenuti i monaci benedettini nella loro gerarchica concezione di essere loro stessi centri di potere in diretta correlazione con la società

civile (e connesse strutture economiche) e con le altre principali sedi del potere sia religioso che laico. È quindi significativa la circostanza che in certi periodi tanto il S. Silvestro quanto il Sant'Andrea siano stati connessi con altri centri di coordinamento territoriale: quali ad esempio, in Roma, il complesso delle Tre Fontane o, per breve periodo, il S. Lorenzo in Damaso, oppure, in altri momenti, con Farfa. Il secondo termine, il fiume Tevere, oltre ad essere stato a sua volta, nella mitografia e nella storia laziale, elemento catalizzatore di leggende poleogenetiche, e quindi in certa misura divinizzato, appariva anche come essenziale risorsa energetica ed economica ed importante via di comunicazione a breve e largo raggio (il Tevere è stato navigato dall'antichità sino al XIX secolo). E, dunque, appunto quando la religiosità benedettina si andava strutturando come rete di vitali e potenti poli di controllo territoriale, proprio la qualità del Tevere di essere via di comunicazione, era logicamente percepita come elemento di consonanza tra i valori relazionali ed economico-produttivi e quelli della religiosità territorializzata. Così risultando rafforzata la percezione e la condizione di una correlazione biunivoca tra monte e fiume. Oggi, però, tanto il Monte Soratte quanto il Tevere hanno cessato di essere, e soprattutto di essere percepiti, come elementi (i poli e le fibre nervose) di una rete insediativa territoriale: entrambi, ma in modo disgiunto e cioè senza più correlazione tra di loro, svolgono infatti, in sostanza, il molto più limitato ruolo di elementi di aggettivazione di un paesaggio guardato velocemente e di sfuggita da quanti si servono dei nastri viari della ferrovia e dell'autostrada: nastri che, solcando il territorio e frantumandone l'originaria unitarietà storico-dialettica, ne hanno in

verità riconnotato in nuovo modo gli assetti e la qualità. Perciò, dal XIX secolo e poi fino agli interventi di restauro ora conclusi, il complesso abbaziale di Sant'Andrea è stato prevalentemente percepito soltanto come elemento di un quadro paesaggistico.

Il libro curato dalla Cancellieri ci pone sotto gli occhi tutti questi elementi e ci invita a rileggere, cioè a ritrovare nella nostra mente, il senso delle perdute correlazioni tra le varie componenti costitutive del territorio in cui è sorto e si è sviluppato il complesso di cui qui ci occupiamo oggi. Ci permette di ritrovare il più vero senso e significato del complesso di Sant'Andrea *in flumine* (un esplicito appellativo toponastico ora apparentemente incongruo) e ci dà anche la spiegazione sia del suo progressivo crescere, ampliarsi, dotarsi di importanti elementi architettonici, scultorei, decorativi, pittorici, sino a tutto il XVI-XVII secolo; sia successivamente, la ragione del suo progressivo e rapido decadere fino a ridursi ad un insieme di strutture più o meno fatiscenti nel quale si sono conservate solo poche tracce del suo rigoglioso ma non sempre e non tutto conosciuto passato. Resta per esempio a tutt'oggi aperto il problema di capire quali fossero gli ambienti e le strutture che giustificano la definizione di *badia* che connota il complesso: infatti, attualmente, e malgrado le attente analisi sulle quali si è fondata l'azione conoscitivo-restaurativa del restauro, non ve ne sono tracce riconoscibili.

Questa premessa mi consente di entrare più in dettaglio nei confronti sia dell'iniziativa di restauro avviata in un confortante concerto di istituzioni pubbliche (dalle soprintendenze all'università), sia delle diversificate competenze scientifiche degli autori che hanno collaborato a portare a compimento

quell'iniziativa e, successivamente, alla nascita di questo volume. Il tema del restauro di un edificio pone sempre molti e diversificati problemi sia di natura concettuale, sia di ordine tecnico ed esecutivo. E, non secondariamente, di futura destinazione funzionale: come acutamente ed onestamente sottolinea Pio Baldi nella sua pur concisa prefazione. In questo caso occorre mettere in conto che l'originaria natura (e suoi ulteriori sviluppi dal XV secolo in poi) del complesso non poteva essere mantenuta; e che, per giustificare l'impegno tecnico ed economico del restauro, bisognava dunque trovare altre nuove idonee utilizzazioni funzionali: come di fatto è opportunamente avvenuto con l'attenta interpretazione progettuale che la Cancellieri ha saputo riservare ai vari elementi configurativi e spaziali del complesso. Ed è confortante constatare che la nuova funzione di centro per attività congressuali o simili attribuita al complesso, ne abbia in sostanza riproposto in modo nuovo, ma architettonicamente non snaturante, il suo originario ruolo di nodo di una nuova rete di relazioni a scala non soltanto locale: anche se, ovviamente, ciò avviene su presupposti di forme e direttrici di comunicazione non più riferite alla via fluviale ed al connesso polo portuale.

Da tempo, nell'ambito dell'avanzata cultura restaurativa italiana, le molteplici tematiche sottese a queste iniziative si sono orientate nella direzione del restauro inteso come atto e procedimento progettuale di ordine critico-conservativo: ma non solo, e soprattutto non soltanto, in chiave ristrettamente filologica. In chiave, invece, di quel suo specifico *hic et nunc* che continua a comunicare con noi. È in questo ambito che, assieme alla Cancellieri diretta responsabile dell'iniziativa di restauro, sono stati

all'opera sia i migliori esponenti dello specifico campo disciplinare, sia, anche, molti altri esponenti di altre discipline scientifiche: storici dell'architettura, storici dell'arte, specialisti della musealizzazione dei reperti (archeologici e no) e connesse soluzioni espositive e di visita, tecnici di impiantistiche di varia natura. Considerato l'ampio ventaglio delle discipline specialistiche implicate nell'intervento di restauro, la Cancellieri parla di interdisciplinarietà tra i vari campi di attività. A me viene invece in mente l'analogia con un complesso orchestrale: dove ognuno degli strumentisti segue i tempi ed i modi musicali attribuiti dal compositore alla famiglia di strumenti, od al singolo strumento, di cui ciascuno di loro è il responsabile interprete nel quadro di un coordinamento generale (il "concerto") che dipende dalla concezione e dalla volontà artistica del direttore d'orchestra. Il quale, a sua volta, fonda le sue scelte interpretative sull'attenta analisi del testo musicale e sulla lettura critica (dunque anche sulle fonti documentarie reperibili) che di esso è stata eventualmente fatta in precedenza da altri interpreti o da musicologi. Questo paragone mi sembra possibile perché ogni autore richiama più volte nel proprio saggio sia il testo degli altri coautori, sia l'insieme delle principali fonti documentarie, sia la più copiosa produzione scientifica di riferimento.

Il libro che ci ha qui riuniti oggi, oltre ad una preliminare sequenza di brevi testi di prefazione, presentazione ed introduzione, ed a qualche pagina di «Considerazioni conclusive», ed oltre agli apparati editoriali consueti in queste pubblicazioni, è strutturato in tre grandi e distinte parti; rispettivamente intitolate «L'intervento multidisciplinare di restauro», «Inquadramento e analisi storico-archit-

tonica del complesso monumentale», «Restauri nel XX secolo. Riflessione sui diversi approcci metodologici». A ciascuna di queste tre parti hanno contribuito più autori: i cui saggi sono sempre corredati da ottime illustrazioni di varia natura (tecnica e figurativa), sia in bianco e nero che a colori, così come da precise e molteplici note e da altrettanto numerosi riferimenti documentari e bibliografici.

Io mi occuperò soltanto della parte relativa alle tematiche storico-architettoniche e storico-territoriali: cioè dei saggi (seguo la sequenza editoriale) della Segarra Lagunes, della Cerutti-Fusco, della Ramieri e della Proietti. Basta scorrere le indicazioni dell'indice per rendersi conto della differente estensione dei loro contributi (e relativi corredi di immagini ed apparati): più di settanta pagine il saggio della Cerutti-Fusco, una quarantina quello della Proietti, una quindicina quello della Segarra Lagunes, circa una decina di pagine l'insieme dei due saggi della Ramieri. Queste quantità sono editorialmente funzionali alla natura del contributo di ciascun autore e non sottendono dunque gerarchie di valore: perché, per sapienza degli autori e per fortuna di noi lettori, il valore scientifico di ciascuno dei saggi è di alto livello. In un suo importante e precedente volume, la Segarra Lagunes aveva analizzato e documentato le vicende del rapporto tra il Tevere e Roma. In questa occasione la studiosa ripercorre e documenta le vicende che hanno interessato il fiume nel suo tratto a monte dell'Urbe, scegliendo il punto di vista della sua navigabilità e dunque del suo ruolo di via idrica dei commerci. Il saggio che compare in questo volume costituisce cioè un ulteriore contributo alle conoscenze sulle vicende del ruolo del Tevere «serpeggiante e irrequieto»: inteso, il fiume, sia in quanto

risorsa energetica e fibra nervosa del sistema dei traffici nella media valle tiberina, sia, anche, quale corso idrico il cui variabile regime ha frequentemente posto, nei tempi passati, non pochi problemi di ordine tecnico-ingegneristico. Ma che, è questa l'apertura del saggio, «a monte di Roma, solca il territorio da tempi immemorabili segnando destini e determinando vocazioni di popoli, campagne e centri abitati». Tra questi ultimi sono per esempio segnalati Civita Castellana, Magliano Sabina, Ponzano Romano, Filacciano, Nazzano, Torrita Tiberina, Fiano Romano, che formavano, dice la Segarra, un organico sistema strategico di controllo dei territori attorno al Tevere.

Particolare rilievo è dato, nel saggio, allo scalo ponzanese (cioè quello prossimo all'abbazia) che continuerà a lungo, fino al secolo XIX, ad essere attivo per l'esportazione verso Roma di derrate e prodotti agricoli. Qui l'autrice analizza documenti che vanno dai quattrocenteschi *Statuti* e *Ordinaciones* sino alle disposizioni di Età napoleonica. L'analisi documenta puntualmente vari momenti e varie disposizioni, così come, in questo caso con riferimento al XVIII secolo, i compensi che venivano corrisposti ai barcaroli.

Ma la parte forse più interessante del saggio è quella relativa ai provvedimenti di ordine tecnico (invece di solito trascurati dalla storiografia di carattere territoriale) decisi ed attuati dagli ingegneri dello stato pontificio proprio dal secolo XVIII secolo sino a tutto quello successivo. Anche perché, e questo la Segarra lo aveva già sottolineato nel suo precedente volume, a svolgere questi ruoli ingegneristici erano chiamate figure di primo piano: dal Martinelli, al Meyer (che si giova anche di disegni di Gaspar van Wittel), a Giuseppe Pannini, e via via sino agli inge-

gnieri tardo-ottocenteschi. Il saggio si chiude con la notazione che nel 1826 venne concesso ad un pescivendolo romano di giovare di barche a motore per risalire la corrente al posto del più tradizionale sistema di tiro a mezzo di bufali. E con l'osservazione che di lì a poco questo sistema sarà adottato in tutto il tratto fluviale a monte dell'Urbe «con una sosta prevista nello scalo di Ponzano». Ma, in seguito, tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo, inizierà la decadenza: le complesse opere di regimentazione idraulica e di contenimento delle esondazioni del fiume hanno trasformato «definitivamente l'anima del fiume che per secoli aveva, nel bene e nel male, interagito con gli uomini».

La Cerutti-Fusco tratta il tema dei «paesaggi ed itinerari benedettini» relativi all'area che qui ci interessa. E dedica il suo appassionato e denso contributo alla sua amica di lunga data Gabriella Villetti (anche mia amica e collaboratrice universitaria però di molto più breve periodo) troppo prematuramente scomparsa: ma della quale ci restano importanti studi proprio in tema di architettura religiosa. In questo saggio (una quarantina di pagine di testo ed una trentina di pagine di fitte note) il tema assume fin dall'inizio un respiro assai ampio: sia sotto il profilo metodologico generale, sia sotto quello della ritmica delle periodizzazioni opportunamente prescelte anche in rapporto al divenire (dalle origini all'Età moderna) del complesso abbaziale.

Come un sasso (il complesso di Sant'Andrea *in flumine*) caduto in uno specchio d'acqua (cioè il territorio dell'alto Lazio) produce in esso cerchi di increspature sempre più larghi, così l'analisi della Cerutti-Fusco, partendo dallo specifico del complesso di Sant'Andrea, si allarga via via al Tevere, al Soratte

(e relativo centro di S. Oreste), agli altri centri, «rappresentabili come una costellazione», di Civita Castellana, Nepi, Ponzano Romano, e poi Rignano Flaminio, Vallerano, Corchiano, Fara Sabina, Stimigliano (con qualche differenza rispetto al già citato saggio della Segarra Lagunes), e più oltre a Roma, a Farfa ed anche a centri di primaria rilevanza europea. E si amplia ancora al divenire della regola di S. Benedetto lungo le fasi nelle quali hanno dominato potentati locali ed internazionali (tra questi i Longobardi, i Carolingi, i Saraceni, e, più avanti, il sistema farnesiano, gli Aldobrandini, e via di seguito), ed anche lungo le fasi medievali nelle quali il sistema benedettino si è articolato nelle riforme cluniacensi e cistercensi (a loro volta connesse con le più ampie implicazioni di ordine politico istituzionale in chiave imperiale e papale) ed in altre linee riformate.

La Cerutti-Fusco ci propone i risultati di una ricerca basata tanto su fonti di natura religiosa quanto su altre di natura diversa. Un aspetto importante di questa ricerca è l'analisi delle correlazioni che, nello specifico caso del complesso di Sant'Andrea, si sono stabilite, nel tempo, tra l'evoluzione e le corrispettive modificazioni liturgiche e, di conseguenza, gli effetti che ne sono conseguiti in termini di organizzazione architettonica: e ciò sia in chiave tipologico-spaziale, sia in chiave di scelte decorative. Scrive l'autrice: «Tenendo presente la basilica desideriana di Montecassino, anche per Sant'Andrea *in flumine* si può supporre che l'impianto abbia assunto un aspetto basilicale allungato, grazie all'estensione delle navatelle est ed ovest verso Nord (fino all'attuale *jubé*) [soluzione che in Italia è quasi un'eccezione!] inglobando strutture preesistenti della chiesa carolingia e spazi porticati [...].

Se questa congettura, tuttora da dimostrare, fosse fondata, la nuova *ecclesia* romanica avrebbe potuto assumere la forma di un'aula rettangolare triabsidata, suddivisa in tre navate da colonne di spoglio, con recinzione presbiteriale (sul modello cassinese)». E, dopo aver citato più esempi, prosegue: «Mantenendo la funzione di meta di pellegrinaggio in Sant'Andrea i monaci organizzarono allora luoghi di culto strettamente monastici e spazi per la liturgia più propria del santuario, introducendo o rafforzando una separazione interna alla navata che tuttavia diventava permeabile in particolari occasioni». Da queste ipotesi e riflessioni conseguono altre notazioni sul rapporto tra liturgia ed organizzazione spaziale chiesastica (con richiami a San Gallo, a Centula, a Cluny) che comprende sia il sistema del tramezzo già studiato tra l'altro dalla Villetti (ma come già detto in questo caso la separatezza della zona monastico-presbiteriale è garantita ed accentuata dal quattrocentesco *jubé* (perché vi è qui questa struttura che è invece più generalmente adottata in Francia ed altrove in età appunto tarda?), sia il sistema decorativo pavimentale di tipo cosmatesco. Sarebbe troppo lungo procedere oltre in questa puntuale e ben documentata analisi. Invito dunque non solo gli studiosi specialisti, ma anche i lettori non specialisti, a seguirne le indicazioni: “ritroveranno” e comprenderanno lo spirito vitale (liturgico ed architettonico) che ha configurato il complesso. La Proietti propone una «lettura architettonica» del complesso di Sant'Andrea *in flumine*. Il suo saggio si apre presentando il celebre piano di San Gallo come referente organizzativo e funzionale della fase carolingia del complesso laziale (ma non ne sono però indicate le analogie con il complesso del Sant'An-

drea) ed entra poi in presa diretta con le molteplici risultanze emerse dalle analisi che sono state premesse e conseguenza delle attività del restauro. È dunque un saggio molto specialistico.

Un ampio corredo di grafici (piante, sezioni, prospetti, anche corredati di indicazioni dimensionali e proporzionali fondate su sistemi metrologici antichi), di fotografie d'insieme e di dettaglio (in particolare dei vari tipi di materiali presenti in più e differenti tratti delle strutture murarie), sostiene e chiarisce, punto per punto, il testo che espone le analisi e le tesi della studiosa. È evidente, nel metodo da lei seguito, che la sua formazione è avvenuta nell'ambito della scuola romana di restauro che fa capo a Giovanni Carbonara (che firma le positive considerazioni conclusive dell'intero volume).

A questa scuola si richiamano infatti le attente analisi degli apparati costruttivi e, di qui, l'interpretazione logica delle diverse fasi di edificazione e di modifica che hanno condotto il complesso edilizio alla situazione cui si riferisce l'intera iniziativa del suo recentissimo restauro. E sono interessanti, soprattutto per gli specialisti, le proposte di analisi proporzionale delle parti chiesastiche (sia planimetriche sia in elevato) del complesso. La studiosa si sforza infatti di interpretare le leggi geometriche, fondate su tracciati e figure geometriche semplici, che ne avrebbero regolato l'edificazione.

E comparando il nostro attuale sistema metrico decimale con i sistemi metrologici rispettivamente romano, bizantino e carolingio, individua, con analisi grafica, una serie di moduli geometrici proposti come guida esplicativa alla comprensione delle dimensioni della pianta e delle altezze delle varie parti dell'edificio. È un metodo ben conosciuto ed anche

ripetutamente seguito da più storici dell'architettura. Resta però da capire, in questo ed in altri simili e numerosi casi nei quali l'edificio "attuale" è il prodotto di modifiche, ampliamenti, fasi realizzative cronologicamente differenti, e che inoltre si è impiantato su preesistenze murarie di diversa natura, in che modo quelle pur affascinanti ed individuate relazioni proporzionali abbiano poi potuto oggettivamente (anche nella materialità delle attività di cantiere) costituire l'intelaiatura mentale che ne ha guidato la realizzazione. Chiudo le riflessioni che mi ha suggerito questo libro con i due contributi della Ramieri rispettivamente dedicati, l'uno alle vicende storiche, l'altro alla esegesi delle fonti documentarie da lei utilizzate. Nel loro insieme i due contributi costituiscono le due facce di un medesimo unitario ed organico saggio. Per ragioni opportunità qui però mi soffermerò soltanto sulla parte relativa alle vicende storiche. La Ramieri si serve molto della fonte del *Chronicon* che dobbiamo al monaco Benedetto vissuto nel X secolo: in quanto quest'opera «si configura come unica fonte (anche se non del tutto affidabile, ci avverte la studiosa) per le origini del complesso abbaziale realizzato in tempi diversi».

E mi appare acuta l'osservazione che «l'introduzione di Galla [considerata la fondatrice originaria del polo religioso poi divenuto abbaziale] sembra corrispondere al desiderio del monaco di colmare il divario cronologico tra l'insediamento romano e la fondazione dell'abbazia attraverso una rioccupazione prestigiosa del sito con un edificio di culto cristiano» cioè appunto la chiesa di Galla.

Ed altrettanto interessante e fascinosa è l'aver posto l'accento sul fatto che l'avvio alla costruzione dell'abbazia debba essere riferita a Carlomagno (il fra-

tello di Pipino il Breve), che dal 747 si era ritirato sul monte Soratte divenendo monaco dopo aver abbandonato la vita politica, e che proprio la difficoltà di accesso al crinale del Soratte lo abbia spinto a scendere a valle.

Dove, avendo trovato «un antico ‘castello’ d’acqua ancora in attività», ha deciso di fondare il nuovo monastero dedicandolo ai SS. Pietro, Benedetto e Andrea (il monastero ha poi conservato solo il nome di quest’ultimo). Dal documentato e serrato saggio della Ramieri emergono le tappe più significative della storia dell’abbazia: che possono così essere sunteggiate. L’attribuzione dell’abbazia a Pipino il Breve da parte del papa Paolo I. La concessione di privilegi da parte di Carlo Magno e, come risulta da documenti, il primeggiare (inspiegabile dice la Ramieri) del monastero di Sant’Andrea, citato nel IX secolo come imperiale, su quelli vicini. Poi, sembra, il decadere di tale prestigio per effetto delle incursioni saracene. In seguito, e qui salto molti passaggi della studiosa che documentano varie ed alternanti fasi di assenza di notizie o di parziale documentazione, la decisione del quattrocentesco papa Eugenio IV di sottomettere il monastero alla giurisdizione di

San Paolo fuori le Mura, che è già un segnale di declino, e successivamente, l’affidamento in commenda, da parte di Paolo III al cardinale Alessandro Farnese. Poi ancora ulteriori segnali e fasi di progressivo declini fino alla ottocentesca trasformazione del complesso in edificio rurale e conseguente abbandono di molte sue parti. Nonché, documenta la Ramieri, l’utilizzo come materiale di spoglio, in opere di altra natura e regione, di alcune delle colonne e di altri elementi architettonici della chiesa del monastero. Questa serie documentaria è poi attentamente utilizzata dalla Ramieri per analizzare il progressivo trasformarsi e l’ulteriore decadere dell’intero complesso sino alla sua ruderizzazione e soprattutto sino alla sua perdita di identità e prestigio. Che però, e concludo come avevo iniziato, è stato ora fortunatamente “ritrovato”: cioè rivitalizzato dopo la sua lunga fase di sonno letargico.

Note

¹ Intervento tenuto alla presentazione del volume S. CANCELLIERI, *Il complesso monumentale di Sant’Andrea in flumine presso Ponzano Romano. Restauri e studi interdisciplinari*, Roma 2007, presso la sede della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Lazio, nel mese di maggio 2007.

Note su oltre centotrent'anni di interventi edilizi alla SS. Trinità di Saccargia

Assieme a molti altri monumenti architettonici della Sardegna, la chiesa della SS. Trinità di Saccargia ben al di là di studi di natura e raggio localistico (però: quanto sono importanti i cosiddetti “storici locali”) si è imposta da tempo quale monumento di primaria importanza sia in opere critico-storiografiche destinate ai circuiti specialistici, sia, anche, in pubblicazioni mirate ad un “consumo turistico” più o meno colto.

A tale proposito sarà utile ricordare che la storia delle architetture medievali di Sardegna è entrata a tutto titolo a far parte delle più generali storie dell'arte e dell'architettura medievale italiana a partire dalla fine dell'Ottocento.

I protagonisti di questa prima fase storiografica sono Lamarmora, Boille, Spano, Garzia, poi Filippo Vivonet e più specificamente Dionigi Scano. Ai due ultimi si devono, rispettivamente, una serie di *Relazioni dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Sardegna* ed una vera e propria *Storia*

dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo. Inoltre a partire dai primi anni Venti del Novecento, e fino alla metà di quel secolo, compariranno le più complete ed incisive opere di Venturi, Toesca, Salmi, Lavagnino, Delogu. In seguito, e fino ai nostri giorni, compariranno gli studi di Sanpaolesi, di Bonelli e di molti altri: che, come ad esempio Coroneo e Serra in un saggio a cura della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, prenderanno le mosse dalle opere più sopra ricordate: o per accoglierne, o per contestarne, gli assunti.

In tutta questa ormai nutrita serie di studi, le architetture medievali sarde sono state poste in relazione con quelle di matrice lombarda e, soprattutto, con quelle di ambito toscano (nelle declinazioni rispettivamente pisana, lucchese, pistoiese ecc.): a loro volta, queste, riferibili all'azione innovativa di Rainaldo e Buscheto. In questo senso, affermava Bonelli allo scadere del XX secolo, la basilica di San Pietro a Grado costituirebbe «l'anello di congiun-

zione fra la cultura e le forme lombarde da un lato e l'architettura detta pisana dall'altro»: e le forme pisane si sono poi diffuse in varie aree della Sardegna. Ma è stata spesso posta in evidenza anche una componente riferibile a maestri (o maestranze) di matrice francese.

In questo quadro, assieme ad altre chiese (gli esempi variano e si moltiplicano a seconda degli autori) rientra anche la Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos. Nella quale sono state infatti individuate componenti stilistiche e decorative di matrice toscana, e più propriamente pisana; ed i cui prototipi di riferimento sarebbero per molti il San Paolo a Ripa d'Arno, per altri, alcuni esempi lucchesi o pistoiesi.

Queste notazioni critiche trovano in verità un sostegno, che ne conferma la plausibile validità, anche in alcune fonti di natura documentaria: come risulta da quanto segue. Una bolla di Pasquale II del 1114 menziona, tra i possedimenti camaldolesi in Sardegna, la chiesa ed il monastero di Saccargia; una successiva bolla di Onorio II del 1125 confermava ai Camaldolesi il possesso di varie chiese e monasteri nell'isola; un *Condaghe* del 1116 narra le modalità e le vicende della edificazione della chiesa. In questo ultimo documento (pur se riconosciuto come tardo ed apocrifo, gli viene però attribuito un certo valore di testimonianza relativamente al momento "iniziale" dell'edificazione, o quasi integrale riedificazione, del complesso) figura infatti la richiesta dei committenti di utilizzare, per la realizzazione dell'opera, alcuni "mastros pisanos".

Di qui anche la polemica sulla effettiva data di avvio e sviluppo delle componenti "pisane" in ambito sardo: che ora il già ricordato studio di Coroneo e

Serra, seguendo (anche in sintonia con Bonelli) la tesi di Delogu e contestando le pur successive ipotesi di Sanpaolesi, indica in una fase successiva a quella "iniziale". Quando cioè, verso la fine del XII secolo od anche dopo, la chiesa venne fortemente modificata ed ampliata mediante l'allungamento ed innalzamento della navata; solo conservando, della chiesa precedente, la zona presbiteriale con le tre absidi ed un primo tratto del corpo longitudinale (che infatti è risultato insolitamente troppo lungo a confronto con la sua larghezza). O quando, forse ancora più avanti, venne costruito il campanile.

Per tornare alle considerazioni critiche di natura più strettamente architettonica, i riferimenti alla matrice lombardo-toscana della chiesa sono comunque stati precipuamente individuati, non tanto nell'impianto planimetrico a croce commissa (frequentemente adottato da vari ordini monastici del tempo) e che però, e non si sa perchè, lo Scano definisce a croce latina, né, tanto meno, nel profondo e possente portico anteposto alla facciata vera e propria ed assente negli esempi toscani; ma, soprattutto, in alcuni speciali aspetti del linguaggio architettonico ed in specie per quanto attiene al sistema decorativo d'insieme. Del quale, oltre ai più generici (lombardi) archetti di coronamento delle superfici murarie verso la copertura a tetto, vengono dunque soprattutto citati la serie degli archi su colonnette anteposti alla parete del fronte occidentale, le fasce bicrome che caratterizzano gran parte delle superfici del complesso, l'inserimento di altri elementi di dettaglio (capitelli di foggia particolare, scodelle ceramiche, rosoni, figure geometriche ed altro ancora). Tutte queste componenti del "sistema decorativo" della Trinità di Saccargia possono, più

o meno legittimamente, essere lette (ed invitano anzi a farlo) come espliciti riferimenti a modelli sintattico-linguistici di valenza ed origine tematica lombardo-toscana. Anche perché gioca a favore di questa lettura il contesto politico ed economico che ha dato origine al monumento e che ne ha guidato i successivi sviluppi. È tuttavia lecito e doveroso interporre le seguenti considerazioni ed obiezioni: sia di ordine metodologico, sia intese a cogliere le peculiarità di quel monumento.

Ogni opera architettonica è un'un'entità ed una presenza in sé unitaria: che solo per utili considerazioni classificatorie può essere descritta analizzandone separatamente la pianta, i prospetti, la sezione, l'organismo statico-costruttivo (d'insieme e di dettaglio), le componenti decorative. Ma ciò avviene spesso trascurando di indicare, di quell'opera, le dimensioni fisiche (lunghezza, larghezza, altezza), le correlazioni con altre strutture (nel nostro caso il complesso monastico) di cui essa è od è stata parte ed infine il contesto paesistico e la condizione topografica (la collocazione in piano o su dislivelli più o meno forti) dei luoghi dai quali e nei quali essa sorge. Da questo punto di vista muovono le considerazioni che ora espongo.

La chiesa faceva parte di un insieme che, anziché isolarla nei confronti del contesto edificato e dei recinti che vi si riferivano, in quel contesto si immergeva e con quel contesto dialogava: leggerne ed esaltarne l'attuale forte impatto di isolata presenza nel circostante paesaggio non è dunque operazione critica del tutto corretta; non ne è la verità storica. Ed è quindi lodevole l'attuale campagna di rilevazioni e restauri che, per quanto possibile, tende a riproporre od a suggerire l'immagine della compless-

sità dell'insieme. Ma questa considerazione assume rilevanza anche sotto altri profili. Perché nella fase dei restauri (anche audaci e perfino "disinvolti») di fine Ottocento, ed in quella delle prime storie dell'architettura che hanno preso in considerazione la SS.Trinità, è stato forse proprio l'isolato campeggiare della chiesa nel e sul paesaggio a suggerirne le possibili affinità linguistico-sintattiche con la pisana chiesa di S. Paolo a Ripa d'Arno o con quelle di Lucca (eccezion fatta per la cattedrale), o con esempi pistoiesi: che, rispettivamente, appaiono o campeggiare nel circostante ambiente paesistico, od opporsi dialetticamente (in ispecie per quanto attiene al fronte d'ingresso) al tessuto urbano in cui sono inserite, o interagire con quel tessuto. Si direbbe, così, che si è guardato alla possibile omologia configurativa del fronte d'ingresso della chiesa di Codrongianos con gli esempi delle chiese toscane senza tener sufficientemente conto non solo della presenza del portico che lascia emergere soltanto la parte alta della facciata della chiesa sarda, ma anche, butto là questa provocazione, della originaria diversa condizione architettonico-spaziale della SS.Trinità di Saccargia.

In riferimento alla facciata (per quanto ne emerge al di sopra del portico dopo le radicali modifiche intervenute con il restauro ottocentesco), la possibile (comunque sempre parziale) omologia configurativa tra la chiesa sarda e quelle toscane è stata individuata (guardandola solo come in un disegno di "prospetto"?) nel ricorrere del sistema di archi e colonnette che si antepone al vero piano murario del fronte.

Ma non si è poi preso sufficientemente in conto l'elemento architettonicamente qualificante della di-

stanza interposta tra il piano del sistema archetti-colonnette e quello, appunto, del muro di fondo. Distanza che è molto forte negli esempi toscani di solito presi come termini di confronto, e che, dunque, induce, in quegli esempi, sia incisivi contrasti di chiaroscuro tra le parti illuminate e quelle in ombra, sia il continuo variare (a seconda del punto di osservazione) delle ombreggiature portate.

Invece nella chiesa sarda quella distanza in pratica è ridotta quasi soltanto allo spessore delle membrature: diversamente da quanto accade in ambito pisano-lucchese, nella facciata della chiesa di Codrongianos risultano quasi annullati i contrasti chiaroscurali e gli archetti svolgono soltanto la funzione di articolare ritmicamente la parete.

Analogo discorso mi sembra debba esser fatto per quanto attiene alla decorazione a fasce bicrome. Negli esempi toscani, a Pisa, a Pistoia, a Lucca, queste fasce appaiono disposte secondo sequenze geometricamente (e ritmicamente) ben definite. E ciò, in sostanza, accade anche nelle architetture di quelle altre regioni (dalla Liguria, alla Campania) nelle quali è stato adottato quel genere di decorazione.

A tale proposito vale anzi la pena di riflettere, come del resto molti studiosi hanno più volte evidenziato, che questo sistema decorativo è stato adottato in centri urbani affacciati sull'area tirrenica (ed anche in altri centri interni alla penisola che ne hanno subito l'influsso) e che, a vario titolo e per vari ordini di considerazioni, sono stati in contatto con i contesti (commerciali, politici, culturali: in chiave di scambi volta a volta pacifici o fortemente conflittuali) del mondo arabo (ma non in quelli che, come, l'ambito veneziano-adriatico, subivano l'influsso di modelli di ordine bizantino).

È dunque significativo, mi sembra, constatare che a Firenze (ed in ambito fiorentino), cioè in un'area tipicamente toscana, la decorazione a fasce bicrome segua principi e modelli geometrici alquanto diversi da quelli degli altri centri toscani (Pisa, Lucca, Pistoia): perché Firenze, tra XI e XII secolo, non era ancora riuscita ad imporre la sua presenza in quegli ambiti? O per altre ragioni?

Ma, per tornare in argomento, nel caso della Trinità di Saccargia, le fasce bicrome (almeno per quanto è possibile dedurre oggi) non sono disposte secondo sequenze geometricamente rigide: in conseguenza dell'impiego di blocchetti lapidei (o tufacei) di misura variabile? O, invece, perché il suggerimento formale veniva interpretato con inventiva libertà da parte delle maestranze locali?

L'interrogativo va posto, mi sembra, anche perché non va dimenticato che il colore delle fasce che decorano le pareti (non tutte e comunque solo alcune loro parti) in cui esse sono adottate, gioca soprattutto con i toni del bruno (e non, come negli esempi dei presupposti prototipi toscani, del verde più o meno scuro) e del chiaro (ma non del bianco in quanto tale). Un discorso a sé, ma di natura simile, andrebbe fatto per i dettagli (forma e carattere dei capitelli – se originari – e delle figurazioni fitomorfe o di altra natura che li aggettivano) che rendono peculiare il complesso della Trinità di Saccargia.

In base a queste del tutto preliminari osservazioni mi sembra dunque di poter dire che l'analogia della Trinità di Saccargia con gli indicati modelli di riferimento è più di natura mentale (in senso colto e specialistico) che di natura specificamente fattuale (*hic et nunc*): a Saccargia (ma anche in altri esempi isolani) la "lingua toscana" sembra cioè esser stata

tradotta in “lingua sarda”. In Italia (ma il discorso come è noto è valido anche in numerosi altri contesti geoculturali) questo fenomeno è del resto una diffusa realtà. Perché, al di fuori appunto dell'ambito lombardo propriamente detto e per il combinarsi e mescolarsi di “saperi” di maestri “lombardi” con quelli di maestranze locali (a loro volta, queste, eventualmente influenzate da altre componenti), il “romanico” è stato ripetutamente tradotto nelle “lingue” peculiari delle aree e regioni nelle quali esso è stato accolto ed adottato.

È muovendo da queste premesse, che del resto mi sono state suggerite proprio dai saggi degli autori di questo volume, che entro nel merito di quanto essi hanno scritto e documentato. La vicenda da loro narrata si svolge lungo oltre centotrenta anni: durante i quali, sia pure con qualche periodo più o meno lungo di interruzione, si sono succedute con sostanziale continuità, e con ritmi più o meno accelerati, opere di manutenzione, conservazione, restauro, integrazione, rifacimento, eliminazione, reintroduzione, di parti architettoniche: sia strutturali che decorative.

E questa vicenda continua anche attualmente: perché, come già anticipato, sono infatti attualmente in corso (o programmati) altri lavori. Ma, al di là della già di per sé insolita continuità degli interventi di cui la chiesa della SS. Trinità di Saccargia è stata ed è oggetto, ciò che mi interessa rendere evidente è il fatto inoppugnabile che nel corso di poco meno di quel secolo e mezzo durante il quale sono stati appunto avviati e talvolta completati i vari tipi di intervento, da un lato sono mutate la cultura e le tecniche della conservazione e del restauro architettonico e, dall'altro lato, è anche continua-

mente cambiato (più o meno incisivamente e visibilmente) sia l'aspetto dell'edificio in quanto tale (cioè il suo stato di fatto e dunque la sua immagine), sia il suo modo di porsi nel contesto paesistico di riferimento.

Dunque la vicenda che ci raccontano gli autori di questo volume, ed in particolare quanto ne scrive Gizzi che di questo volume è promotore e “regista”, si propone come un interessante *case-study*¹: non solo del divenire, sempre complesso e problematico, dei criteri e dei principi degli interventi edilizi (nella gamma che va dalla manutenzione alle varie forme di intervento sottese al concetto di restauro architettonico), ma anche, e non secondariamente, dei riflessi che i vari tipi e modi di intervento hanno via via prodotto nella valutazione ed interpretazione critica del monumento. Perché se restano più o meno validi e condivisi alcuni dei criteri che comparativamente, ma per grandi linee, assegnano questa chiesa all'orbita del romanico toscano quale esso è stato importato ed accolto in Sardegna, tuttavia restano ancora da meglio definire più questioni.

Soprattutto, tra queste, quelle relative agli elementi di “singolarità” (cioè di “unicità identitaria”) di questa chiesa pur entro le già indicate e più generali “categorie” (od aporie) critiche secondo le quali, in un persistente scambio di ruoli, essa è stata descritta e valutata; e secondo le quali, conseguentemente, si è appunto intervenuti a preservarne, conservarne, modificarne, eliminarne, reintrodurne, più parti ed elementi.

Passo ora ad altri argomenti.

Agli inizi del XIX secolo, la creazione della via Carlo Felice modifica in modo radicale, in Sardegna, il sistema della grande viabilità di attraversamento

Nord-Sud dell'isola: con la conseguente maggiore vitalizzazione degli scambi di varia natura (non soltanto economici: ne risultarono innescati anche gli interessi di ordine artistico ed architettonico) tra più aree e contesti.

Ma, per quanto attiene alla vicenda cui si riferisce questo volume, l'importante dato cronologico sul quale fermare l'attenzione, è che la maggiore e più impegnativa serie di interventi sulla chiesa della SS. Trinità di Saccargia prende avvio pochi anni dopo la formazione dello Stato unitario italiano.

Era allora in atto in Italia, anche quale eco di quel più generale quadro europeo che si era andato delineando a partire almeno dagli inizi del XIX secolo (specialmente in ambito francese ed inglese ma anche in altri contesti), un impegnativo dibattito sul concetto di restauro (qui parlo dei monumenti architettonici) in quanto intervento inteso a recuperare o conservare l'autenticità di un'opera del passato.

Nell'Italia da poco unita, quel dibattito assumeva però profili peculiari: a quelli concettuali, che appunto si inserivano nel più ampio quadro europeo del tempo, si aggiungevano infatti anche quelli di altre declinazioni, dichiarate o soltanto sottintese. In particolare: quelle di ordine (*lato sensu*) politico-nazionalistico, quelle di un pragmatismo operativo e di un liberalismo di marca individualistico-borghese nei rapporti tra i diritti-doveri dello stato (e dei suoi organi centralizzanti) ed i diritti dei singoli cittadini in termini di libera e privata proprietà, quelle delle eventuali o possibili autonomie degli organi ed istituzioni locali nei confronti degli organi centrali dello Stato.

Un quadro complesso ed articolato, e non certo privo di contraddizioni, nel quale si mescolavano sia

la componente nazionalistica di stampo romantico-risorgimentale, sia la cultura laica e liberal-borghese, sia la cultura positivista (spesso tradotta in un agire più limitato e sostanzialmente pragmatico), sia confusi sentimenti di matrice municipalistica ancor prima che regionalistica.

In questo clima il concetto di autenticità finiva dunque per saldarsi sia con quello della ricerca di una più generalizzante identità italiana (ed il fenomeno è presente anche in altri settori culturali italiani dell'epoca: dalla storiografia politica e sociale, alla cultura giuridica, alla ricerca di uno stile nazionale, e così via), sia con quello della valorizzazione degli accenti localistici; ricercando, di questi, le possibili interconnessioni con altri più ampi contesti italiani.

Per quanto attiene all'ambito degli interventi di controllo e valorizzazione delle realtà locali, si intendeva quindi riassumere in un quadro nazionale unitario quanto, in materia di manutenzione e conservazione, era già stato eventualmente elaborato nelle legislazioni dei singoli Stati preunitari.

Che spesso, nelle loro normative, anticipavano anche i criteri ed i dettati delle posizioni concettuali ed amministrativo-politiche assunte, dopo l'Unità, dagli organi dello Stato italiano in materia sia di conservazione e tutela dei monumenti (anche in riferimento ad assetti e risorse ambientali), sia di rapporti tra Stato e privati cittadini.

Oltre ai noti casi dello stato veneziano, di quello toscano e di quello pontificio, ciò riguarda anche la Sardegna. Infatti Carlo Alberto («per grazia di Dio Re di Sardegna, di Cipro [...]») aveva normativamente espresso il principio che «le reliquie degli antichi monumenti e i capolavori delle arti belle tramandatici dai nostri maggiori sono non solamente

nel privato dominio delle persone e dei Corpi che le posseggono, ma nel patrimonio ancora dello Stato [...]».

Ma, per tornare ai primi anni della formazione dello Stato italiano, il faticoso ed impegnativo processo di unificazione normativa tendeva anche a spostare il preesistente criterio degli interventi sulle opere architettoniche dall'ambito di una più ristretta (ma non per questo meno incisiva) attività di manutenzione-conservazione, a quello mirato a preservare o recuperare l'autenticità di ciascuna opera.

Si intrecciavano così da un lato contributi teorici (di letterati, storici dell'arte, restauratori), dall'altro norme e regolamenti (emanati da organi parlamentari, ministri, funzionari dello Stato ecc.) intesi a fissare criteri e prassi che dovevano essere rispettati dagli organi che soprintendevano alle diversificate realtà ed esigenze locali.

Ed è in questo nuovo clima che si inserisce la fase di avvio della vicenda della SS. Trinità di Saccargia: già edificio chiesastico annesso ad un importante monastero camaldolese, ma da lungo tempo (il monastero era andato in rovina da alcuni secoli) sola superstite, ed ancor viva testimonianza, di quella più antica presenza.

Tra l'altro il contesto paesistico in cui sorge il monumento aveva subito profonde e radicali trasformazioni rispetto all'epoca della sua genesi, ed anche rispetto a quella dei suoi successivi sviluppi.

Le aree circostanti alla chiesa ed all'antico monastero, un tempo fertili e coltivate, erano state infatti a loro volta, e da lungo tempo, in parte abbandonate: causa ed effetto della perdita della antica salubrità ambientale (le relazioni tecniche sugli interventi di restauro parlano ripetutamente di ma-

lattie da cui sono stati colpiti molti addetti ai lavori) e dunque anche del degrado dell'insieme; in particolare della sua parte monastica.

Il denso e fitto carteggio tra responsabili locali (in questo caso, e fino ai primi anni del XX secolo sono all'opera in particolare il Vivanet e lo Scano, ma anche un loro dipendente tecnico) e gli organi ministeriali centrali, di cui danno conto Stefano Gizzi², Gabriela Friulo³ e Bruno Billeci⁴ (forse questo scambio era allora più facile di quanto non lo sia oggi), così come l'ottima ed opportuna scheda cronologica dei lavori di restauro compilata da Sara D'Aurelio⁵, rendono ben evidenti i differenti ruoli e le altrettanto differenti posizioni e radici culturali di ciascuno dei protagonisti della vicenda; ma anche, e più in generale, il mutamento di clima teorico ed epistemico entro cui, dalla fine del XIX secolo, ai primi anni del secolo XX e poi sino alla metà ed oltre di quel secolo, si è svolta la parte più viva ed intensa dell'intera vicenda.

Va da sé che, per quanto attiene alle opere architettoniche, il concetto di "autenticità" resta pur sempre un po' vago ed ambiguo (il termine deriva infatti dalla radice greca "autòs" che implica il riferimento ad una singola persona) e, conseguentemente, altrettanto variabile, ed a maggior ragione nel caso delle architetture, è l'interpretazione di quel concetto al momento di tradurlo nel vivo delle cogenti decisioni da adottare, volta per volta, in ogni opera o manufatto.

E ciò non solo non sorprende nella specifica vicenda di cui dà conto questo volume, ma assume valenza emblematica anche al di là di essa: la variabilità di interpretazioni è infatti realtà fenomenica che anima tuttora i dibattiti in materia di restauro

architettonico. Mi riferisco, ad esempio, alla volontà di intervenire con operazioni intese ad un restauro à l'identique: un principio, questo, più volte adottato nel corso dell'Ottocento (a partire dal pur attento e colto Viollet-le-Duc: peraltro, e sempre nel XIX secolo, parimenti condannato per motivi di ordine "etico" da Ruskin che affronta esplicitamente il tema nella «Lampada della verità»), ancora accolto nei primi decenni del XX secolo, e successivamente (però già alla fine dell'Ottocento i responsabili degli organi centrali italiani consigliavano prudenza) esecrato e condannato in sede critico-concettuale e nelle conseguenti attuali normative.

E che, al contrario, in vista di una migliore e più facile comprensione dei valori d'insieme di un monumento, viene ora invece nuovamente riproposto da taluni importanti autori: sia in quanto teorici, sia anche in quanto direttamente responsabili di interventi restaurativi.

Mi riferisco qui alla duplicità di interpretazioni del concetto di autenticità in materia di distinzioni tra esigenze statiche (la necessità di sopperire, mutandone la natura, al degrado o imminente prevedibile collasso delle componenti strutturali di un edificio pena la sua perdita) ed esigenze di "verità storica". Mi riferisco, inoltre, all'altra possibile interpretazione del concetto di autenticità che tende ad eliminare, da un edificio, tutte le addizioni (non solo le cosiddette superfetazioni prive di ogni valore) che a partire da un "certo momento", considerato come tappa finale della sua completezza, ne avrebbero modificato l'aspetto e l'assetto in nome di un sempre dubbio recupero dei "valori originari".

Ma qual'è poi questo momento se – come anche nella Trinità di Saccargia – quell'edificio deve la sua

identità (ed il suo valore?) ad un processo realizzativo di lunga durata; nel quale, in più fasi, esso ha dunque anche mutato la sua consistenza e la sua immagine?

Tutte queste ambiguità, o latitudini interpretative, del binomio concettuale autenticità-conservazione sono il *leit motiv* che sottostà alla vicenda analizzata negli interessanti saggi di Gizzi, Frulio e Billeci.

Che, sia pure con accenti e finalità critico-storiche differenti (di ordine più teorizzante la linea delle argomentazioni proposte da Gizzi, più volta agli aspetti della scelta dei materiali e delle tecniche esecutive quella seguita dalla Frulio, più attenta agli aspetti del consolidamento quella di Billeci), costituiscono tre versioni di una medesima medaglia: la SS.Trinità di Saccargia.

Ed è proprio a partire da questa metafora che emerge un ulteriore, non certo secondario, inquietante interrogativo: quali e quante sono state, nel corso di quasi un secolo e mezzo, le "monetazioni" di questa "medaglia"?

L'interrogativo (del resto già sotteso al paragrafo iniziale del saggio di Gizzi: *Premessa. Il nuovo volto della Basilica di Saccargia tra restauro stilistico e restauro scientifico*) si pone infatti con insistenza quando, come emerge da tutto il vasto materiale documentario, edito ed inedito, pubblicato in questo volume (materiale grafico, fotografico, archivistico: non privo, questo, di accenti e risvolti umani oltreché del sapore delle formule stilistico-consuetudinarie dell'epoca e relative astuzie ed anche più o meno velate minacce), questa importante chiesa del Medioevo romanico sardo è stata confrontata, come detto, con altri esempi del Medioevo romanico centrosettentrionale italiano.

Anche e perché la “*facies*” che, in più “storie dell’architettura” ne è stata esaminata e proposta, era a sua volta il prodotto di scelte di interventi analogici o stilistici non si sa quanto giustificati od arbitrari. E perché, dunque, al di là delle notizie certe sulla committenza e sulla presenza di alcune maestranze provenienti dal “continente” (per dirlo alla sarda), resta poi da stabilire se e quanto altre maestranze locali, od elementi di differente origine e formazione (per esempio di ambito francese: così come, e vi ho già fatto cenno, sostengono molti storici), od ancora altre esigenze ed opportunità, abbiano interagito con quelle: sia in rapporto ai “saperi” di mestiere, sia all’impiego di materiali (pezzature degli elementi lapidei e relativi effetti di tessitura degli strati bicromi, contrasti di colore ecc.), sia a considerazioni anche di natura economicistica od altro.

A questo aspetto si riferisce l’inciso della Friulio che, dopo aver richiamato la «nota *querelle* sui restauri ‘stilistici’ alla badia di Saccargia» quali espressione della continua oscillazione tra «la maniera stilistica e l’analogica», fa riferimento alla «poco investigata [...] tormentata vicenda degli operatori di quel restauro».

Molti edifici romanici sardi, confrontati con la SS. Trinità di Saccargia, come appunto documenta questo volume, presentano infatti differenze più o meno significative con i presupposti modelli di riferimento (talvolta anche prescelti in base ad un tramandarsi di aspetti che muovono da documenti grafici e fotografici non sempre aggiornati).

Né è da dimenticare che locali “magistri” hanno in alcuni casi apposto la loro “firma” su alcune parti degli edifici in cui essi hanno operato: ne è un esempio paradigmatico la firma apposta da “Mariano” in

una soglia della chiesa di S. Pietro di Sorres. Che significato dare a tutt’oggi?

In che senso, fino a quale punto, e con quale rigorosa acribia, è opportuno, per la Sardegna, un riesame di molte opere architettoniche del passato, così come delle loro componenti decorative, dei loro superstiti cicli figurativi, e dei loro arredi?

È un merito di questo volume riproporre tali questioni non in base a posizioni critiche a volte anche troppo astratte, ma, al contrario, a partire da una sofferta e concreta vicenda: che, lo avevano già detto i principali esponenti della scuola delle *Annales*, diviene per ciò stesso emblematica di più vaste ed ampie realtà storiografiche.

E che mette anche in evidenza lo spesso (anche attualmente) non risolto caso dei rapporti che, quanto al patrimonio architettonico (ma anche a quello paesistico e, più in generale artistico) si devono istituire tra gli organi centrali e gli organi che soprintendono ai singoli ambiti territoriali.

Rapporti che, dunque, si confrontano con le peculiari esigenze delle singole, diversificate, realtà che intervengono a sostanziare le opere artistiche in generale e quelle architettoniche in particolare, delineandone ed aggettivandone i valori identitari e connotativi: perché ogni edificio è sé stesso solo ed in quanto esso è comunque diverso da ogni altro.

E ciò, per quanto fin qui esposto, vale anche, ed a maggior ragione, proprio nel caso della SS. Trinità di Saccargia.

Note

¹ S. GIZZI (a cura di), *Santissima Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, Roma 2007.

² S. GIZZI, *I Restauri di fine Ottocento alla Basilica di Saccargia*

nella cultura dell'epoca, in *ibidem*, pp. 25-98.

³ G. FRULIO, *La cultura dei materiali nel cantiere di Saccargia (1891-1897)*, in *ibidem*, pp. 99-150.

⁴ B. BILLECI, *Stato attuale e stato normale. Consolidamento e re-*

stauro a Saccargia e nei progetti di Dionigi Scano, in *ibidem*, pp. 151-178.

⁵ S. D'AURELIO, *Cronostoria dei lavori di restauro eseguiti nella chiesa della SS. Trinità di Saccargia*, in *ibidem*, pp. 179-206.

Il duomo di Orvieto e la città. Vicende costruttive, simboliche, liturgiche

Tutto ciò che costituisce il nostro personale immaginario, mobili di famiglia ereditati, edifici (architetture storiche e no), luoghi, oggetti del nostro vissuto, od altro ancora, è così profondamente inserito nei meandri della nostra mente, che siamo indotti ad obliterarne i valori, i significati ed ancor più le continue modifiche che li hanno condotti ad essere così come noi oggi li conosciamo¹. Quegli edifici, quei luoghi, quegli oggetti, si sono insomma trasformati in presenze consuetudinarie: dunque atemporali e deprivate di significati e valori altri da quelli dell'affettività.

Ed inoltre, per restare nell'esempio, di quei vecchi mobili non conosciamo né i cassetti "segreti", né, tanto meno, quanto in essi è contenuto. Soprattutto, siamo indotti a non tener conto del contesto originario e delle finalità in vista delle quali quegli oggetti, quei luoghi, quegli edifici, sono stati creati o si sono configurati; perfino dimenticando di prendere in considerazione il fatto che quel contesto

tanto più è differente da quello attuale, quanto più esso risale addietro nel tempo. Questa osservazione si attaglia perfettamente al caso del duomo di Orvieto così come esso è oggi.

Da un lato perché nei cittadini orvietani la sua presenza determina proprio quel sentimento di partecipata affettività che ne attualizza la presenza e che ne fa elemento centrale del loro vissuto quotidiano. Dall'altro lato perché nei non cittadini (turisti non specialisti di varia origine e condizione) la cattedrale orvietana viene percepita, ed introiettata nel loro immaginario, come episodio architettonico emblematico di un "Medioevo atemporale": un superstite segno di quella "lontana città" (è noto che il termine "lontano" si colora anche di valenze romantiche!) di cui ha parlato così bene Chiara Frugoni².

Diverso, ovviamente, è il caso della produzione, critica e storiografica relativa agli aspetti costruttivi del duomo di Orvieto, di quei molti ed autorevoli studiosi nazionali ed internazionali che hanno vivificato

i dibattiti di una notevole parte del secolo XX³. I loro contributi, però, privilegiando l'analisi e la lettura delle fasi medievali del duomo di Orvieto, hanno in genere finito per porre in secondo piano, o addirittura a non prenderle in considerazione, le ulteriori significative fasi, e connessi importanti ed incisivi interventi, che ne hanno più volte modificato la configurazione interna ed esterna: tra l'altro tralasciando anche di tener conto di aspetti funzionali (cioè liturgici), e correlate valenze simboliche, che hanno motivato quelle modifiche.

Principale tra gli aspetti sorvolati o dimenticati, mi sembra il non aver messo sufficientemente posto in risalto il fatto che la cattedrale è un episodio edilizio che esprime, icasticamente e simbolicamente, il sedimentato rapporto tra tessuto edilizio (*urbs*) e tessuto sociale (*civitas*). È dunque utile, a tale proposito, un brevissimo cenno al quadro storico-politico, socioeconomico e religioso di Orvieto negli ultimi secoli medievali. Secondo quanto emerge dalla documentazione ad oggi conosciuta, è solo dalla seconda metà del XII secolo che risultano presenti ad Orvieto dei consoli⁴. Ciò, tenuto conto del contesto dell'Italia centro settentrionale, sembra dunque indicare che Orvieto ha conseguito lo status di città comunale con qualche ritardo rispetto ad altre città di quel contesto.

È però da sottolineare che il documento nel quale figura tale presenza, (che dunque evidenzia il già raggiunto statuto comunale di Orvieto) è un atto di accordo tra il papa Adriano IV ed il priore del Capitolo di S. Costanzo. Nel quale i consoli si dichiarano vassalli del papa, assumono obblighi economici e si impegnano ad ospitare il pontefice nella città⁵. È evidente che proprio questo antico giuramento

di fedeltà, e gli impegni ad esso sottesi, è l'elemento che, in particolare quando Orvieto attua una politica di espansione territoriale, darà origine a numerosi attriti tra la città ed il papato. Il complesso svolgersi della fase comunale sfocerà poi nel Governo dei Signori Sette. Organo che avrà un ruolo importante nelle decisioni relative non soltanto al divenire della prima fase di attività del cantiere della cattedrale orvietana, ma anche al superamento della crisi del 1308 con la nomina del Maitani ad unico coordinatore e responsabile di tutte le opere della cattedrale. Però, pochi anni dopo, il Governo dei Signori Sette cesserà di esistere⁶. Più tardi (1354) l'autonomia di Orvieto subirà un duro colpo: l'occupazione della città da parte del cardinal Albornoz e la correlata costruzione della rocca fortificata⁷ ai margini della città ed in posizione dominante sulla valle del fiume Paglia.

In questa, ed in altre simili e coeve vicende, il cardinale agiva infatti su impulso del papa; che, ancora ad Avignone ma in vista di un ritorno della sede pontificia a Roma, intendeva ristabilire il dominio papale sul territorio di sua pertinenza. Promuovendo, a tal fine, iniziative (anche belliche) mirate al controllo dei principali poli urbani in esso presenti (un apposito ordinamento sarà redatto proprio dall'Albornoz); poli dei quali, nel frattempo, si erano impadroniti locali figure di potere. I segni dell'avvio al declino del ruolo politico della città risulteranno però più evidenti un po' più tardi: cioè a partire dagli inizi del XV secolo. Perché, scrive Waley⁸, nella storia italiana del primo Quattrocento, il comune di Orvieto è ancora presente sulla scena solo in pochi e più o meno localistici episodi. Mi limito a ricordarne solo alcuni. Quello di quando (1413-14) la

città combatte per Giovanni XXIII contro Ladislao di Napoli rimanendone sconfitta. Quello nel quale (1415) la città di Orvieto cade sotto la signoria di Braccio da Montone. Infine, quello più tardi: quando cioè, dopo alterne vicende, la città passa sotto il dominio di Antonio ed Eugenio Monaldeschi. Da allora in poi Orvieto scomparirà dalla ribalta delle principali vicende del tempo. Ciò, infatti, risulta disperatamente evidente da come un cronista locale descrive la città del suo tempo: «*fuerunt etiam destructa multa alia castra, ville, turres, fortilitia, ubique per comitatum [...] quasi pro maiore parte omnia sunt destructa, que vix possent numerari: et ille que erant comunis Urbis veteris devenerunt ad alios possessores. Et sic finitus*»⁹. La fase recessiva della città di Orvieto durerà poi per tutto il XV secolo ed oltre.

Ho creduto di dar conto di ciò perché, entro certi limiti e con la dovuta prudenza, ritengo di poter constatare che almeno sino al XVI secolo, la cadenza delle vicende della cattedrale sembra echeggiare, o sincronicamente od invece ritardatamente, talune fasi ed aspetti generali delle vicende della città. Richiamo qui, per cominciare, una notissima ed essenziale tappa essenziale del cantiere della cattedrale: la crisi del 1308 e la pluriricordata delibera che nomina il Maitani *capud magister universalis*; nella quale, lo sottolineo anche se è a tutti ben noto, il maestro (*olim de Senis*) viene anche dichiarato cittadino di Orvieto e gli vengono riconosciuti eccezionali privilegi. Il documento, come è ben noto è del 1310; cioè, e questo conviene sottolinearlo, pochi anni dopo la morte di Bonifacio VIII (e di quanto ad essa consegue). È insomma del periodo nel quale Orvieto inizia a riprendere la sua autonomia e la sua politica espansiva.

Ma torno al Maitani. Quella nomina è certo un deciso salto di qualità nel ruolo del maestro senese rispetto a quello da lui precedentemente avuto; quando cioè, e più volte, le istituzioni cittadine ne avevano richiesto l'aiuto perché avevano ritenuto urgenti e necessari interventi di messa in sicurezza delle opere sino ad allora eseguite.

Non è peraltro da tutti condiviso il fatto che quei lavori siano stati eseguiti sotto la effettiva direzione di cantiere del Maitani: alcuni ritengono che il maestro avrebbe soltanto ripetutamente controllato l'esattezza esecutiva di quanto da lui prescritto. Comunque sia, si è trattato di interventi che hanno stravolto tutta l'intera, ed ancora preesistente, parte orientale del duomo.

A tale proposito vale anche la pena di sottolineare che alcuni disegni dello Zampi¹⁰, in genere del tutto trascurati dalla storiografia del XX secolo, ricostruiscono la pianta della cattedrale orvietana nella situazione che precede gli interventi del Maitani e, dunque, ed a maggior ragione, quanto poi da essi è derivato: soprattutto, cioè, la realizzazione delle cappelle del Corporale e di S. Brizio.

Va comunque sottolineato che quegli interventi, se da un lato erano molto impegnativi sul piano tecnico-costruttivo, e ciò è indubitato e noto a tutti, dall'altro lato lo erano però anche sul piano economico: anche se finora non è stato sufficientemente posto l'accento su questo aspetto. Resta vero, in ogni caso, che quegli interventi sono stati molto apprezzati non solo dalla committenza ma anche dai cittadini orvietani: come viene esplicitamente ricordato ed affermato proprio nel testo della delibera¹¹. Ad ogni modo è certo che è prima di quell'anno 1310 che sono state costruite le mac-

chinese strutture di contraffortamento (i puntoni sostenuti da esili archi e i massicci setti murari) del fronte orientale della fabbrica e sul prolungamento verso Nord e verso Sud dei lati del transetto.

Strutture le quali, però, e questo aspetto non va trascurato, presentano non secondarie anomalie di impianto e di tracciamento (non tutte sono disposte perpendicolarmente rispetto alle pareti di riferimento) che, a loro volta, sono riferibili alle più volte segnalate anomalie configurative del transetto (è di pianta irregolarmente trapezoidale). Ed è abbastanza ovvio ritenere che quelle irregolarità (cioè quei “difetti” esecutivi) siano state considerate ineliminabili: tenuto ovviamente conto sia delle situazioni geofisiche del sito prescelto, sia di preesistenti e non eliminabili resti strutturali¹². Tutto ciò ha poi innescato ulteriori modifiche: visibilissime e di forte impatto visivo.

Alcune sotto la personale direzione del Maitani: in particolare la sostituzione dell'abside semicircolare con una tribuna rettangolare (utilizzando i muri di contraffortamento del fronte orientale della chiesa) ed il rialzamento della sua quota di calpestio rispetto al resto della chiesa. Altre, tra quelle che qui richiamo, ed anch'esse altrettanto visibili, intervenute dopo la sua morte. Vale a dire la decisione di creare le due grandi cappelle del Corporale e di S. Brizio realizzate utilizzando, anche in questo caso, ma con opportune modifiche, l'insieme delle strutture (speroni, puntoni, contrafforti) che, due per lato, sembrano prolungare il corpo del transetto. Decisione fortemente innovativa, questa, che ha anche comportato la demolizione della parte più elevata delle due absidiole (la sesta su ciascun lato) necessitata dalla scelta di realizzare le due nuove

grandi cappelle¹³. Ma che, pur stravolgendo del tutto la situazione originaria, e dunque l'immagine esterna ed interna della cattedrale (e da ciò le aspre critiche agli interventi del Maitani), e pur nella sua forte carica innovativa, appare decisione del tutto logica.

Attesa l'invasività, fisica e configurativa, delle opere di sostegno realizzate, conveniva infatti riassorbire, quasi nascondendole in un nuovo contesto architettonico, l'insieme degli interventi di consolidamento statico.

Ma vi sono ancora altre modifiche: delle quali però, finora, non è stato tenuto conto perché estranee al diretto impatto visivo (quello dei nostri giorni) della cattedrale.

Mi riferisco a strutture situate al di sopra, entro, ed al di sotto, di un ambiente tuttora frequentato liturgicamente: la cosiddetta cripta (e le sue articolazioni) sulla quale mi dilungherò più avanti. Di talune di queste sono ben visibili le tracce, la visibilità di altre è invece problematica: ad esse, allo stato attuale, è difficile accedere. Si concludono, con queste ora ricordate, le principali modifiche di cui qui mi occupo: ma ve ne sono ovviamente molte altre, introdotte nella cattedrale sino al XIV secolo.

Un nuovo ciclo di interventi, di cui mi sono più volte occupato perché significativi per le mie ricerche, riguarda gli ultimi anni del XV secolo ed i primissimi anni del XVI.

Il primo di essi è il ciclo di affreschi del Signorelli (trascurato colpevolmente quelli di tutti gli altri) nella cappella di S. Brizio, o cappella Nova. Il programma iconologico dei quali, in particolare il tema delle rovine del mondo antico e quello del drammatico risorgere dei defunti dai loro sepolcri (speranza di un risorgere di Orvieto dalle distruzioni delle lotte

e dal più generale degrado della città?), sembra contenere taluni riferimenti alle vicende orvietane: ad esempio, in un dettaglio, è stata raffigurata la vicenda dell'uccisione del Parenzo. In ogni caso, e sotto più aspetti, l'intero ciclo costituisce la summa delle scelte artistiche ed ideologico-simboliche della cultura orvietana di quel secolo¹⁴.

Il secondo è la creazione (1499) della biblioteca Albèri¹⁵ (situata sul fianco meridionale della tribuna): si tratta della biblioteca del vescovo che era stato il precettore del futuro Pio III cui si deve la Biblioteca Piccolomini nel duomo di Siena dedicata all'umanista Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II). Tenendo conto del fatto che in questa fase di fine Quattrocento era largamente diffusa in Orvieto la cultura umanistica, è irresistibile leggere, in questo episodio, un riferimento, ovviamente in scala assai minore ma sempre nel solco dei rapporti tra Orvieto e Roma, alla biblioteca Vaticana fondata da Sisto IV e da lui affidata all'umanista Bartolomeo Sacchi detto il Platina.

In generale però, come ho già ricordato, Orvieto, durante quasi tutto il XV secolo, attraversa una fase recessiva. Alcuni segnali di ripresa economica e sociale di Orvieto compariranno negli anni Trenta-Quaranta del Cinquecento (cioè quando anche a Roma erano stati metabolizzati gli esiti drammatici del sacco del 1527). Ma tale ripresa produrrà effetti ancora più evidenti a partire dalla seconda metà del XVI secolo. È infatti in questo nuovo clima che in più parti della città verranno edificati numerosi palazzi di impianto e matrice rinascimentale-manierista, ed altri ancora saranno modificati nel medesimo solco artistico¹⁶. A ciascuno di questi due momenti del Cinquecento corrispondono incisive modifiche

dell'interno della cattedrale. Due sono gli interventi del primo periodo (gli anni Trenta-Quaranta): entrambi di committenza pontificia. Il primo motivato dalle innovazioni liturgiche promosse da Paolo III Farnese (è suo, nel 1537, il *Consilium de emendanda ecclesia* che esprime i suoi intenti riformistici; inoltre, si deve a lui l'avvio del Concilio tridentino che si aprirà concretamente nel 1545). Il secondo, invece, finalizzato a marcare l'influenza farnesiana sulla città di Orvieto. Alle innovazioni liturgiche si deve lo spostamento del grande e prezioso coro ligneo: fino ad allora situato nella parte finale della navata principale, viene ora spostato, ed ivi ricomposto, nella tribuna.

Perché, ed è appunto questo il dato liturgicamente innovativo (controriformistico), i fedeli potessero essere visivamente, e non solo, in contatto con il celebrante¹⁷. Alle finalità dinastiche del pontefice si deve invece l'altro intervento: quello (per così dire di arredo interno) esplicitamente mirato a dar luogo ad un innovante immaginario simbolico. Nella parte di navata precedentemente occupata dal coro, viene infatti realizzata un'importante pavimentazione marmorea, iconologicamente marcata dalla ripetuta presenza del giglio farnesiano¹⁸, che copre una vasta superficie della navata principale della chiesa (a partire dal transetto si estende fino alla metà, circa, della penultima campata della navata principale).

Nel secondo momento, cioè nella seconda metà del Cinquecento, viene deliberato un ben più ambizioso e radicale programma (il cui progetto attuativo si deve ad Ippolito Scalza) inteso a far assumere a tutto l'interno della cattedrale un aspetto "moderno": cioè in sintonia con il quadro della cultura architettonica della Roma del tempo.

È l'aspetto le cui linee principali saranno in gran parte (non tutto il programma è stato attuato) mantenute quali principi-guida per circa due secoli e mezzo: sino alla fine del XIX secolo quando inizierà l'opera di "rimedievalizzazione" nella chiave della allora diffusa corrente del purismo (qui in versione medievistica) adottata dal presidente dell'Opera del Duomo (il cavalier Franci) ed operativamente realizzata dallo Zampi¹⁹.

L'intero progetto, oltre a molti altri significativi cambiamenti di cui non parlo, prevedeva, da un lato, e ciò in sintonia con i principi della Controriforma, la creazione di altari nelle absidiole opportunamente modificate anche oscurando e danneggiando preesistenti parti decorative e pittoriche (alcune di importanti pittori); dall'altro lato sia di inglobare i fusti cilindrici delle colonne entro pilastri a pianta cruciforme aggettivati da elementi di ordini architettonici, ma poi questo non è avvenuto, sia la regolarizzazione geometrica della pianta della cappella del Corporale, sia ulteriori interventi in più parti della chiesa.

Cito, tra questi, la realizzazione di un importante organo tuttora esistente, inserito, e da essa sporgendo sostenuto da mensole, nella parete che divide il transetto dalla cappella del Corporale²⁰.

Un ulteriore sviluppo di questo programma, che sarà portato a compimento solo nei primi decenni del Settecento, è la progressiva introduzione nella navata centrale di un importante e complesso ciclo di statue degli apostoli (affidate a scultori anche di primo piano: tra i quali lo stesso Scalza) poggianti su plinti con marmi colorati situati ai piedi di ciascuna colonna, nonché di altre statue (principali tra queste sia la *Pietà* dello stesso Scalza sia, ed ancor

più, le due statue del Mochi raffiguranti rispettivamente *l'Angelo annunziante* e la *Vergine che riceve l'Annunzio*) da collocarsi in altre parti della cattedrale. Programma, questo, che è stato coerentemente attuato per oltre un secolo e mezzo e che ha coinvolto più artisti di primario livello. E che, sono d'accordo tutti i più autorevoli storici dell'arte, ha fatto di Orvieto uno dei più interessanti centri della scultura italiana di quel tempo. A tale proposito, interessa però anche puntualizzare che quel programma era in piena sintonia con il modello di religiosità ufficiale (controriformistico) e popolare di quel tempo: la Cambareri ha infatti documentato la solenne cerimonia, ampiamente partecipata dalle autorità cittadine e dalla popolazione, dell'introduzione della prima statua nella chiesa; indicando che tale cerimonia si è poi ripetuta, e più volte, in seguito.

Ma conviene ora tornare al primo sorgere del duomo di Orvieto: sottolineandone taluni suoi peculiari aspetti. In altre città dell'Italia centrale (in specie Siena e Firenze le cui cattedrali sono sempre, e per più ragioni, confrontate con quella orvietana) la decisione di erigere una nuova cattedrale, oltre ad ovvie e condivise finalità di prestigio (di qui il ricorso ad architetti ed artisti di livello non solo locale), era anche correlata ad altre più complesse ragioni e necessità funzionali: l'accrescimento demico della città, il necessitato ampliamento del suo tessuto insediativo, ed altro ancora.

Tuttavia, in quelle città, le cattedrali preesistenti hanno in genere mantenuto intatto, ed a lungo, il loro ruolo funzionale e simbolico. Infatti, e ciò è accaduto in più casi, quando la nuova cattedrale inglobava quella preesistente, la precedente ha

continuato ad essere officiata durante alcune fasi del cantiere: risultandone anzi influenzati tanto l'organizzazione, quanto gli sviluppi del cantiere della nuova cattedrale. Ad Orvieto, invece, tale decisione risulta principalmente motivata non tanto da considerazioni di ordine demico (sul finire del Duecento la città aveva raggiunto un considerevole numero di abitanti²¹) ma, soprattutto, dal fatto che la chiesa vescovile preesistente era in avanzato stato di fatiscenza, e che, dunque, essa era considerata difficilmente utilizzabile.

Infatti, se per le esigenze del culto quotidiano si ricorreva sistematicamente ad altra chiesa cittadina, ciò avveniva talvolta anche per talune cerimonie ufficiali. Va inoltre considerato, ed è anche questa una peculiarità orvietana, che nel far sorgere la nuova cattedrale ha avuto un ruolo essenziale il pontefice Niccolò IV: un francescano che era salito al soglio nel 1288 vale a dire solo un anno prima del famoso *Lodo* rogato dal notaio pontificio Nicola di Trevi²². La controversia cui ha dato fine quel *Lodo* trae origine da più elementi. Uno dei quali è la circostanza che la nuova cattedrale doveva riassumere, unificandole, due preesistenti chiese ed il loro rispettivo indotto liturgico-sociale ed economico-fondario²³: quella vescovile di Santa Maria Prisca e quella di S. Costanzo (dei canonici).

Perali, nel ricordare le premesse al sorgere della controversia, sottolinea l'atteggiamento conservatore dei canonici che, dunque, si opponevano alle linee innovatrici del vescovo e del pontefice: i quali, alla fine, imposero autoritativamente il loro programma²⁴. Non si può infatti non tener conto che, nel caso della cattedrale orvietana, la figura del committente non era riconducibile ad un unico

soggetto. Proprio il *Lodo* del 1289 (voluta dal pontefice e rogato da Nicola di Trevi) mostra infatti che le due parti contendenti (da un lato pontefice, vescovo ed esponenti del potere civico; dall'altro i canonici) non avevano una medesima opinione sul programma edificatorio della cattedrale: né in merito alla scelta di riunire in una sola le due chiese per dar luogo al sorgere della nuova cattedrale, né sulla sua collocazione nel tessuto cittadino. Tale programma comportava infatti la rinuncia a taluni sedimentati privilegi e vantaggi dei canonici nonché la demolizione e l'espropriazione dei loro ancora esistenti edifici e di altre loro proprietà e pertinenze (un cimitero un orto e così via).

Come è ovvio, il lunghissimo testo del *Lodo*, che richiama tutti i precedenti della controversia e dei suoi diversificati attori, è infatti puntigliosamente mirato a comporre gli interessi economici e giurisdizionali dell'una e dell'altra parte ed a definire la sequenza delle fasi esecutive di quanto deliberato e convenuto. Né è infine difficile percepire, già altri lo hanno rilevato e segnalato, che il contrasto tra le due parti si radicava anche nel loro altrettanto differente impianto concettuale (e conseguente scelta di assetto tipologico) a riguardo della erigenda cattedrale: la linea della conservazione perseguita dai canonici, quella dell'innovazione voluta dal pontefice e dal vescovo.

È dunque lecito ritenere che il dissidio, che dipendeva da molte considerazioni di ordine socio-economico e fondario, si riflettesse anche, per l'appunto, sulle scelte tipologico-linguistiche. Tanto più se si tiene conto della temperie innovativa che proprio negli ultimi due decenni del Duecento caratterizzava la cultura artistica ed architettonica dei

principali centri italiani (in particolare, per la fine del Duecento, proprio Roma) e, più in generale, l'edilizia degli Ordini mendicanti²⁵. La recente e pervasiva presenza ed attività urbana dei quali era però, in genere, mal sopportata dai canonici e dagli Ordini monastici: perché, almeno in parte, quella nuova presenza offuscava il senso, il valore, ed anche taluni privilegi, connessi appunto alla loro più antica tradizione insediativa.

Nel caso della cattedrale orvietana, come del resto in moltissimi altri analoghi casi di quel tempo, si deve inoltre considerare che la durata pluridecennale dei lavori di un grande ed economicamente e simbolicamente incisivo cantiere edilizio cittadino, non può non scontare una sua peculiare caratterizzazione transculturale: anche in architettura, così come in natura, gli "individui" sono sempre qualcosa di diverso dal genere, o dalla specie, cui essi appartengono²⁶.

Né vanno trascurati gli aspetti politici sottostanti all'opera di mediazione del pontefice: che, in sostanza, rimarcava ancora una volta l'antico patto di fedeltà e sottomissione feudale di Orvieto al papato (dal quale gli Orvietani da un lato hanno avuto sostegni e vantaggi e, dall'altro lato, subito significative sconfitte e conseguenti amputazioni territoriali).

Comunque, nella storia medievale orvietana, i legami della città con la sede apostolica, cioè il substrato politico ad esso sotteso, è tema che, come un fiume carsico, emerge, scompare, e riemerge. È l'elemento che, nel bene e nel male, marca il rapporto tra Orvieto e la Roma del papa e che si coglie molto bene anche nelle vicende che hanno condotto all'edificazione della cattedrale. È significativo, nota il Luzi²⁷, che circa due decenni dopo

Montaperti (dove gli orvietani avevano subito una bruciante sconfitta), e pur «in mezzo a quelle vicende [...] statuirono gli Orvietani l'innalzamento del loro tempio» senza tener conto delle oggettive difficoltà da superare per realizzarla laddove essa avrebbe dovuto sorgere. «Non li soggiogò il pensiero della rupe scabra ed inaccessa [...], non li soggiogò il pensiero delle prossime vie di tanta asperità che mal sopportando i carri, facevano che si desse luogo a bestie da soma pel trasporto d'immensa quantità di marmi e di materiali, [né] altre sopravvenute calamità [uccisioni, incendi ed altro], non l'abbattimento di fortilizi e di torri [...]», né molte altre difficoltà di ordine più generale. Insomma, nelle sue linee principali, la scelta di campo, cioè l'adesione alla fazione guelfa, è fattore centrale della storia politica orvietana.

Come nel caso delle vicende di cui è stato esponente e responsabile il Bonifacio VIII Caetani; che dapprima, per un suo disegno politico, era stato fiero avversario di Orvieto (la città subirà anche i fulmini dell'interdetto), ma che poi, durante l'ultima parte del suo pontificato, si mostrerà amico degli Orvietani: i quali, ma soltanto per poco, gliene sono stati grati. Dopo la sua morte (e successiva condanna), la città riprenderà infatti, ancora una volta, la sua politica di autonomia territoriale e di prestigio. Resta comunque dato altamente significativo il fatto che nei secoli XIII e XIV, ed anche più tardi, la città di Orvieto ha ospitato più volte, ed a lungo, alcuni pontefici: alcuni dei quali vi hanno anche fatto costruire i palazzi destinati ad ospitarne le sedi²⁸. Vanno però considerati anche altri fattori che hanno giocato un ruolo importante nel sorgere e divenire della cattedrale: quelli riferibili alle temati-

che della “religiosità” cittadina tradotta nella compartecipazione all’attività del grande cantiere delle istituzioni religiose e civiche e, non meno, dei singoli cittadini (con volontarie donazioni e prestazioni d’opera ed inoltre, in alcuni casi, anche quale alternativa forma di espiazione di una pena²⁹).

Un elemento che ha giocato significativamente, e che viene sempre citato nella consuetudine narrativa, è la vicenda del miracoloso episodio di Bolsena (1263). Anche se oggi la critica non considera più quell’evento come fattore determinante della realizzazione della nuova cattedrale (la data dell’episodio precede di poco meno di trent’anni la definitiva scelta del programma attuativo), resta pur sempre vero che esso ha costituito, ed ancora costituisce, un elemento qualificante del modo di essere pensata e percepita la cattedrale.

Lo dimostrano più circostanze. Che all’interno della cattedrale si conserva il Corporale e cioè il sacro lino macchiato di sangue che testimonia il miracolo. Che inoltre, per conservarlo ed esporlo alla venerazione dei fedeli, è stata realizzata una preziosa teca (vi è riprodotto il fronte della cattedrale) più tardi inserita nel raffinatissimo e preziosissimo tabernacolo situato nella cappella appositamente creata nel corso del XIV secolo.

Lo dimostra infine, ed ancora una volta lo sottolinea il Perali³⁰, l’episodio del ciclo degli affreschi di Ugolino di Prete Ilario nel quale il papa Urbano IV (al soglio pontificio dal 1261 al 1264: si deve a quel papa l’istituzione della Festività del *Corpus Domini*), seguito dal suo corteo, va incontro al vescovo di Orvieto che lo accoglie mostrandogli appunto il miracoloso Corporale. Ma sempre in tema di religiosità cittadina si deve anche tener conto di un

altro aspetto. Che cioè nella simbologia civica, e nelle ritualità religiose che vi si riferiscono, gli Orvietani fanno riferimento, oltreché, ed è ovvio, alla Vergine cui è dedicata la cattedrale, anche a S. Brizio: un santo “immigrato” perché di origine francese (è venerato anche in altra città). Il quale, però e secondo leggenda, sarebbe stato il cristianizzatore degli Orvietani: e proprio per questa ragione (forse) è stato considerato protettore della città³¹. Mi interessa comunque sottolineare che, sia in tempi passati sia anche oggi, i grandi edifici, ed il loro sorgere e divenire (anche se metamorfico), sono sempre parte significativa e significante di una città: cioè dei rapporti che, volta a volta, si intesono tra il tessuto sociale, economico e politico di una città ed il peculiare assetto edilizio che lo caratterizza. Insomma, come si coglie perfettamente anche nella “lunga durata” della cattedrale (oltre sette secoli di vita dall’ufficiale apertura del cantiere), la dinamica del divenire edilizio incide nel vissuto cittadino, e viceversa.

Cito, a tale proposito, quanto scrivono Argan e Maurizio Fagiolo con particolare riferimento all’Italia: «La storia dell’arte, e non soltanto dell’architettura, è, in sostanza, la storia dell’interpretazione della città»³². Tutto ciò mi ha invitato a ripercorrere, senza pre-giudizi di sorta, le tappe che hanno condotto il duomo di Orvieto ad assumere la sua attuale configurazione (la più recente delle sue “molte immagini” come ho scritto altra volta): che, non importa dirlo, è molto diversa da quella degli inizi. Quella dei nostri giorni è infatti il prodotto dello stratificarsi di numerosi ed incisivi cambiamenti di varia natura intervenuti dall’inizio e fino ad oggi³³. Di qui la ragione per la quale il cammino che sto

seguendo nei miei studi consiste nell'analizzare l'edificio chiesastico in tutte le sue parti (sia principali che secondarie) *iuxta sua propria principia*: cioè senza sentirmi condizionato da preclusioni di qualunque natura ed origine³⁴.

Così, ad esempio, non tengo conto di categorie critiche quali "Romanico" e "Gotico". Che, se utili come parametri generali (ma vi sono anche correnti critiche, non italiane, che negano che molta parte dell'architettura italiana del XIII secolo sia riconducibile alla consueta definizione di "Gotico"), sono in ogni caso di difficile applicazione: si trasformano addirittura in veri e propri letti di Procuste quando il cantiere di un edificio, ed è questo anche il caso del duomo di Orvieto, è rimasto attivo per più secoli.

Né, conseguentemente, tengo conto del diffuso criterio di suddividere stilisticamente la cattedrale in tre parti: "romanico" il corpo longitudinale, "gotici", invece, il transetto e la tribuna; nonché, (ovviamente) l'insieme strutturale della facciata. E tanto più perché la storiografia critica recente ha messo in evidenza come la compresenza di queste due differenti linee sia proprio un dato connotativo dell'architettura umbra di fine XIII secolo ed inizi del XIV.

Il criterio di analizzare la cattedrale orvietana *iuxta sua propria principia* è una logica conseguenza del fatto che ogni nuova linea di ricerca altro non è, in fondo, se non la prova del nostro (in questo caso del mio) interesse a porre all'oggetto indagato nuove domande: dunque a dialogare con esso (qui il duomo di Orvieto) in modo altrettanto innovativo. Perché al succedersi delle generazioni varia continuamente anche il modo di rapportarsi a quell'oggetto (in questo caso la cattedrale orvie-

tana); varia il modo di riceverne e comprenderne i messaggi empatici che esso continua ad inviarci. In altra occasione ho fatto ricorso ad una similitudine: un medesimo testo musicale viene "interpretato" in vario modo a seconda non solo di chi lo esegue, ma anche dell'epoca e del clima culturale in cui esso viene eseguito.

Non mi sono dunque sentito vincolato nemmeno dal sistema di pensiero di matrice idealistica post-crociana su cui si fonda tutta l'opera di Bonelli (non solo quella relativa ai suoi studi sulla cattedrale orvietana). E ciò indipendentemente dal fatto che Bonelli sia stato mio professore quando ero studente e che mi abbia poi riservato, una volta anch'io divenuto docente, un'affettuosa amicizia: da me sinceramente ricambiata³⁵.

Ritengo infatti che il principale insegnamento di un docente consista nell'invitare i suoi allievi ad essere coerenti con i loro convincimenti: anche se, e quando, essi muovono da impianti differenti dai suoi e pervengono dunque a risultati altrettanto differenti da quelli da lui ottenuti. L'interesse e l'obiettivo, sia critico sia, per così dire, affettivo, di Bonelli (un orvietano!) nei confronti del duomo di Orvieto, era di individuare ed analizzare le caratteristiche, figurative, spaziali, concettuali, della sua unitaria ed originaria matrice.

Di far emergere i valori e le caratteristiche del "primo progetto" delineato da un primo progettista³⁶: che però resta ignoto in quanto, ad oggi, le risultanze documentarie (anche perché spesso diversamente interpretate) non consentono di indicarne con certezza il nome. È dunque indubitato merito di Bonelli l'aver coraggiosamente tagliato corto con l'acceso dibattito attribuzionistico che si

trascinava già da tempo ma che si era vivacissimamente riaperto nei decenni centrali del XX secolo. Sono stati infatti proposti più nomi (Arnolfo, Bevingate, Ramo di Paganello, ed altri ancora; taluni, ma molto poco credibilmente, hanno anche fatto il nome del Maitani) di ideatori, progettisti, o responsabili sotto varia forma, della conduzione del cantiere: in una sorta di “gioco della torre” dalla quale, volta a volta, cadeva, o risorgeva, uno o l’altro di essi. Per quanto mi concerne, tenuto conto del ruolo, non sempre e non del tutto autonomamente decisionale, che in Età medievale era assegnato all’architetto, non escluderei che, in sostanza, il “progettista ignoto” del duomo sia soltanto una riassuntiva “figura concettuale”: quella cui allude Bonelli. Vale a dire la sommatoria dei risultati di quel criterio cui, nello svolgersi della prima fase di attività del cantiere, si sono attenute, l’una succedendo all’altra (ma non necessariamente con unitarie ed univoche scelte esecutive), le figure responsabili della realizzazione dell’opera.

Del tutto coerentemente con il suo pensiero, l’impianto critico adottato da Bonelli lo ha portato ad esprimere un giudizio di condanna degli incisivi interventi statico-costruttivi dovuti al Maitani. Ma anche se ciò nasce sostanzialmente più dall’impianto critico prescelto che dalla oggettiva realtà del divenire del cantiere, è certamente un altro suo indubitato ed originale contributo (non a caso Bonelli era uno storico con formazione da architetto) il fatto di aver affrontato il complesso tema della percezione dello “spazio interno”³⁷ della cattedrale: evidenziando gli artifici ottici (sottili variazioni metriche ed altimetriche, lievi incurvature di parte delle pareti del corpo longitudinale, sfalsamento

delle absidiole rispetto al ritmo della campate, e così via) che presiedono all’ottenimento di quei valori percettivi. Anche se, e come risulta dai disegni interpretativi da lui proposti, gli schemi visuali elaborati sono almeno in parte inconsciamente condizionati dalle visuali odierne³⁸.

Ed anche se, più in generale, ciò lo ha portato a trascurare alcune altre evidenze fisiche³⁹. Che, invece, sono proprio quelle che, ulteriormente corroborate dai risultati di più recenti indagini tecniche, mi hanno condotto a porre l’accento sullo *hic et nunc* del duomo d’Orvieto. Conseguentemente accettando, o non accettando, od accentandone solo alcuni dati certi, quanto fin qui affermato da lui e da altri.

Tre sono i temi principali che distinguono la mia ricerca da quelle di quanti mi hanno preceduto: l’insieme delle strutture di contraffortamento realizzate dal Maitani; la rimessa in questione della creazione del transetto; la cripta ed i suoi collegamenti con la soprastante area presbiteriale. Di ciascuno di questi temi do conto ora brevemente.

Appartiene al primo tema il ragionamento che ha portato Bonelli (e quanti ne hanno accolto il giudizio: in genere storici non di formazione da architetto) a condannare gli interventi strutturali del Maitani anteriori al 1310.

Vale a dire la considerazione che tali strutture alludono alla tecnica costruttiva degli archi rampanti (e quanto ad essa connesso) diffusamente adottata nell’architettura gotica d’oltralpe ed anzi considerata suo elemento connotativo⁴⁰. Della quale, però, il maestro senese non avrebbe compreso i principi. Gli archi rampanti, osserva correttamente Bonelli, avrebbero dovuto essere impostati molto più in alto (cioè in corrispondenza delle reni delle volte)

di quanto accade nella cattedrale orvietana. Qui, invece, essi sono impostati poco più su della metà delle pareti: dunque non certo in corrispondenza delle reni delle volte. Ma, come ho argomentato in un mio scritto, sono giunto ad una differente conclusione: che cioè le strutture del Maitani non sono, e non volevano esserlo, un'applicazione dei principi statici connessi all'impiego degli archi rampanti.

E non perché anche ad Orvieto le macchinose strutture di contraffortamento non contengano elementi ad arco, ma perché questi elementi, tra l'altro molto esili e snelli, fungono soltanto da sostegno ad altri elementi rettilinei (per me sono puntoni) che si appoggiano sulle pareti, per sostenerle, solo con piccole superfici di contatto. Ne va dimenticato che ciò, almeno in parte, accade anche, ripetutamente e cioè in una sorta di serialità costruttiva, perfettamente visibile ai livelli inferiori: fino alla quota fuori terra (dunque forse anche al di sotto di tale quota) delle ultime due cappelle (la sesta di ciascuno dei muri laterali del corpo longitudinale) poi parzialmente demolite ma di cui restano le parti sottostanti al livello di calpestio della chiesa.

Come risulta evidente e leggibile nel lato sud dell'edificio e come in parte sembra di poter capire dalla presenza di residui elementi strutturali (cioè demoliti in un momento successivo) situati anche sul lato settentrionale.

Sono giunto cioè alla conclusione che l'insieme degli elementi di contraffortamento altro non sia se non una sorta di litizzazione del principio del puntellamento (puntoni, sottili archi di sostegno, massici ed estesi contrafforti murari che con la loro massa assorbono e compensano le forze inclinate che vengono loro trasmesse) usualmente adottato

nei cantieri durante alcune fasi della costruzione. Ciò spiegherebbe perché, prima che fossero costruite le volte, la quota di impostazione del sistema di contraffortamento delle pareti risulti così bassa. Comunque una chiara risposta all'interrogativo se fosse veritiero, o no, il rischio di crolli di quanto fino ad allora costruito (secondo la ben nota dichiarazione ufficiale il costruito quasi *minabatur ruinam*)⁴¹ si potrà avere da un calcolo che simuli la situazione statica di quella fase del cantiere in rapporto agli ulteriori carichi ed alle spinte ingenerate dalla prevista futura costruzione delle volte: perché, in quella fase, le pareti (tra l'altro di non eccessivo spessore) di quella zona dell'edificio si elevavano ancora libere per circa venti o venticinque metri⁴².

Ma valgono anche altre considerazioni. Da un lato, che quando si è aperta la crisi del 1308 causata dall'improvviso timore di un eventuale futuro crollo, il sistema gotico con archi rampanti era conosciuto in Europa da quasi due secoli, e che, dunque, è impossibile che di ciò non fosse avvertito il Maitani. Dall'altro lato, che in Italia tale sistema è stato applicato solo raramente. Fino al XIII secolo ed inizi del XIV, il sistema ad archi rampanti compare, infatti, soltanto in alcune parti di poche chiese mendicanti. In Italia è stato infatti in genere preferito il sistema dei contrafforti parietali: unitamente, o no, a speroni.

Ma appare anche difficile credere che la decisione di addivenire a quella macchinosa e costosissima soluzione, e di presentarla come assolutamente necessaria per motivi di sicurezza statica, sia stata adottata dalle istituzioni civiche e dagli organi competenti, così pensa Bonelli, soltanto come pretesto giustificativo di un mutato clima estetico. Che, insomma, quei contraffortamenti non solo non erano

necessari, ma che essi, se fossero stati correttamente archi rampanti di matrice tecnica “gotica”, avrebbero addirittura messo a rischio di crollo le pareti. La validità del mio ragionamento appare ancor maggiore quando si tengono presenti due ulteriori e non certo secondari elementi: che, come viene esplicitamente ribadito nella delibera del 1310, quei lavori avevano ottenuto il consenso dell'intera cittadinanza, e che inoltre, in quella stessa delibera, il Maitani viene espressamente dichiarato esperto «*in speronibus*»⁴³.

Il secondo tema è quello della presenza del transetto. Bonelli afferma con decisione che esso era sempre stato presente: contesta cioè, con sottili argomentazioni di ordine progettuale, peculiari della formazione di un architetto quale lui era, i pareri di quanti (ma il suo principale bersaglio è Nardini Despotti Mospignotti)⁴⁴ avevano invece sostenuto che il transetto era stato realizzato in un secondo tempo. Ho già detto che non mi sono occupato di affrontare il problema di individuare chi ha provveduto a redigere un primo progetto e chi ha avviato i lavori del cantiere prima della cerimonia della posa in opera della prima pietra del cantiere. Resta in ogni modo vero che da tempo, comunque assai prima del *Lodo* del 1289 e come già più volte è stato notato, doveva esser stato predisposto un qualche “pre-progetto” (o progetto di massima: i francesi direbbero *éskisse*) inteso a definire luogo insediativo e caratteristiche dimensionali della futura cattedrale.

Perché è appunto quel pre-progetto (del quale si erano forse già tracciate le linee ed in base al quale, forse, si era già iniziato a scavare le prime trincee di fondazione) ciò che con tutta probabilità ha sca-

tenato l'opposizione dei canonici: poi superata appunto dal famosissimo *Lodo*. Né, conseguentemente, mi sono avventurato a stabilire chi ha oggettivamente aperto e diretto costruttivamente il cantiere (e ne ha fatto avanzare i lavori fino al 1308) seguendo le linee esecutive di un progetto che prevedeva i seguenti connotanti elementi.

Una terminazione ad abside semicircolare; la presenza delle absidiole (sporgenti rispetto ai muri esterni ma aperte verso lo spazio interno della chiesa) disposte sequenzialmente lungo i due muri esterni delle navate minori del corpo longitudinale della chiesa; inoltre, ma è proprio questo il punto in discussione, il corpo trasverso (transetto o calcidico) che introduce all'area presbiteriale.

Caratterizzato, questo impianto plano-volumetrico (la realizzazione delle due grandi cappelle rende oggi difficile accorgersene dall'interno), dal ben noto schema mendicante (che è una variante semplificata di lontane ascendenze desideriane) nel quale la quota di copertura della navata principale è la medesima di quella del transetto mentre le navate secondarie si elevano fino ad una quota inferiore. Ma che, ed in particolare nelle chiese mendicanti, risponde anche al principio simbolico-religioso di accentuare con la maggiore altezza e con le volte, la parte della chiesa destinata alle ritualità ed alle funzioni più sacrali).

Schema tipologico, questo adottato ad Orvieto, che era già in uso anche a Roma in alcune chiese del secolo undicesimo o dodicesimo e che è comunque presente nella fase duecentesca della vicina cattedrale di Todi. Ma questo schema presentava, o no, differenze rispetto a quel pre-progetto che potrebbe aver guidato i primi tracciati delle fondazioni

visto che, almeno in parte, esse erano già state realizzate al momento della cerimonia della posa della prima pietra? Di qui la mia ipotesi alternativa. Che cioè, se tali differenze vi fossero state, vi sarebbe anche stato quello che in uno dei miei scritti ho definito il momento “a” della prima fase del cantiere: gli scavi di fondazione relativi alla realizzazione di colonne che, appunto in assenza del transetto, avrebbero proseguito fino al muro di fondo della navata centrale del corpo longitudinale.

Tra l'altro, ciò spiegherebbe il perché della definizione di “basilica paleocristiana” (cioè senza transetto)⁴⁵ più volte adottata da cronachisti e studiosi prima della comparsa dell'opera di Bonelli. Di ciò ho trovato esplicita conferma in una relazione datata 1909 (aggiuntiva ad altra del 1905 dello Zampi) ed il cui testo è inedito, sui lavori da lui compiuti sotto l'area del transetto⁴⁶. Egli scrive infatti: «Nell'eseguire lo sterro era facile prevedere qualche ostacolo di antiche murature della cattedrale primitiva o della Canonica adiacente ad essa o delle fondazioni del nuovo duomo. Non è qui il caso di parlarne partitamente; dirò solo che fu rilevato trovarsi le due file di colonne posate sopra un muro unito e continuo che tutte le comprende da un capo all'altro della chiesa. Fu pure scoperto che i piloni a fascio del transetto si staccano dal muro di fondazione in due parti distinte, una più antica quella cioè della colonna cilindrica primitiva, l'altra addossata in giro alla prima, di costruzione posteriore, estesa alla totale larghezza del fondamento ed anche più, oltre quanto occorre all'area occupata dal nuovo pilone. Lo stesso riporto di muratura fu scoperto sotto i mezzi piloni addossati ai muri laterali del tempio che nella pianta primitiva

non esistevano e fu necessario costruirli successivamente per formare i valichi del transetto in testa alle navi minori. Da ciò si deve concludere che il transetto ricavato in testa al corpo anteriore del duomo fu opera posteriore; e che, per la sua costruzione secondo il nuovo tracciato di stile ogivale sulla proposta di altro architetto (al certo Fra' Bevignate) fu necessario demolire le due ultime colonne presso la tribuna in ciascuna delle due file: la prima colonna per ridurla a pilone a fascio di pianta crociforme l'altra per variarne la forma riducendola da cilindrica ad ottagonata coll'aggiunta di un costolone a semicerchio di contro al pilone: artificio questo per quanto semplice, mirabilissimo, poiché permise il passaggio dallo stile basilicale primitivo a quello ogivale adottato nel transetto, che fu poi proseguito, come si vedrà in seguito, nella nuova tribuna. Si deve però osservare che nel farsi lo sterro sotto il transetto, non fu rilevato alcun riporto nel fondamento dei muri di testa che rimasero quali si elevarono secondo il tracciato primitivo della chiesa. Chiaro appare come per la variante del transetto i muri perimetrali delle navi minori si dovettero in quella parte sopraelevare fino a raggiungere l'altezza della nave mediana e proseguire a quel piano la cornice di finimento. Avvenne però che assoggettate le nuove murature al carico e alle spinte delle volte, si verificò in esse un cedimento di rotazione verso l'esterno o d'inflessione cagionata dal rigonfiamento del muro in un piano sotto a quello d'imposta dei bottacci e delle crociere e forse per l'una e l'altra causa insieme. Per tal modo la fabbrica trovossi in pericolo suscitando serio allarme nel Popolo e nella Signoria del Comune, la quale tenuto consiglio, deliberò chiamare in Orvieto Lorenzo del

Maitano in fama di artefice esperto ed avere da lui un sicuro giudizio onde provvedere alla stabilità della fabbrica. Maitani venne in Orvieto e suggerite le opere necessarie a fortificare la fabbrica fu chiamato più volte (*multoties requisitus*) per sorvegliare l'esecuzione e condurla a compimento».

L'iniziale impianto di cui sopra, che ho indicato come momento "a" della prima fase, ben si accorda, tra l'altro, con la già segnalata posizione "tradizionalista" dei canonici ed anche con il più generale intento simbolico-concettuale delle istituzioni cittadine: in particolare quelle religiose⁴⁷.

Che cioè la nuova cattedrale orvietana dovesse risultare nobile «*ad instar Sancte Marie Maioris de Urbe*»: la basilica romana sul restauro e sulla valorizzazione artistica della quale molto si è impegnato Nicolò IV⁴⁸.

Riporto qui, inoltre, la seguente recente descrizione (non ne è indicato l'autore): «La basilica [di Santa Maria maggiore] fu oggetto di importanti interventi [...]; in particolare, durante il pontificato di Niccolò IV venne aggiunto il transetto e fu creata una nuova abside». Insomma, sempre nella prima fase dei lavori, vi sarebbe stato un momento "b" nel quale compare il transetto: che, ha ragione Bonelli, da quel momento in poi sarà definitivamente presente⁴⁹.

Ad ogni modo, risultano anche in sintonia con quanto risulta dall'inedita relazione dello Zampi i risultati di recenti indagini tecniche.

Ne emerge infatti la discontinuità costruttiva, o la imprecisione costruttiva (la non perfetta verticalità o comunque una non corretta esecuzione), del pilastro analizzato: proprio quello che si trova all'incrocio tra navata centrale e transetto. Il quale, è noto, ha subito più volte danni da eventi sismici (nel Sei-

cento, per contrastarli, sono state realizzate robuste cerchiature rimaste in sito quasi sino ai nostri giorni). Anche il terzo tema, quello relativo alla presenza dell'ambiente sottostante alla tribuna (comunemente definito cripta ed oggi accessibile solo dall'esterno), si offre a molte ed incisive riflessioni: perché vi sono presenti resti di strutture murarie che invitano a modificare sostanzialmente quanto sin qui è stato ritenuto indiscutibilmente documentato della cattedrale orvietana. I nuovi dati di conoscenza che emergono dalle dirette constatazioni sono i seguenti.

L'evidentissima presenza di due strutture murarie in calcestruzzo ad andamento in parte curvilineo che non possono non essere considerate il necessario sostegno costruttivo di due scale che collegavano l'area presbiteriale a questo ambiente. Collegamento, questo, che in seguito è stato eliminato chiudendo con visibilissime pareti murarie i due precedenti varchi di accesso: ne fa cenno, in un brevissimo passaggio, anche il Fumi.

Insomma, almeno per molti anni (per oltre due secoli, se, come presume Fumi, quella chiusura fosse avvenuta nel corso delle citate modifiche farnesiane) l'interno della cattedrale avrebbe avuto un assetto, funzionalmente, spazialmente, liturgicamente, sostanzialmente differente da quello fino ad oggi creduto originario.

Ma quando avrebbe assunto quell'assetto? Entra qui in gioco un'altra mia considerazione. Il pavimento della tribuna, è ben noto, ha un piano di calpestio più elevato di quello di tutta la parte restante della chiesa. Ciò è stato in genere o trascurato oppure spiegato come una scelta (del Maitani) di natura architettonico-simbolica: distinguere l'area presbite-

riale dal resto (si usa infatti dire che si “sale all’altare”). Questa spiegazione deriva dal fatto che il coro è stato realizzato, e dunque posto in sito, dopo la morte del Maitani. Ma sono in molti a ritenere che il disegno del coro, almeno nelle sue linee principali (poi, per la ritardata ed a lungo protratta realizzazione, sono intervenute modifiche) sia da attribuirsi al maestro senese.

È dunque possibile pensare che la presenza del coro nella parte finale della navata principale (anche se realizzato più tardi) fosse già prevista all’epoca della direzione dei lavori del Maitani. Il coro, è evidente, costituiva già una netta separazione tra la parte liturgica riservata ai canonici ed alla celebrazione della messa, e la parte della zona cui i fedeli potevano accedere. Sarebbe dunque bastato elevare ritualmente, al di là della zona destinata al coro, solo con uno o tre gradini la zona (la tribuna) dell’altar maggiore. Invece la quota del pavimento della tribuna è molto più elevata⁵⁰ di quella del resto della cattedrale e dunque anche di quella ove era originariamente situato il coro.

È in considerazione di tutto ciò che ritengo che la spiegazione che molti hanno dato di questa realtà sia frutto inconscio dei valori percettivi connessi alla situazione attuale. Insomma, mi sono detto, il notevole rialzamento pavimentale della tribuna deve avere altre motivazioni. Perché, allora, non pensare che quel rialzamento sia il segnale che l’idea del collegamento tra la tribuna con la sottostante cripta facesse già parte del nuovo programma architettonico del Maitani?

Finora questa ipotesi non è mai stata avanzata: perché i lavori di definitiva eliminazione dei resti dell’abside semicircolare, della correlata creazione

dell’ambiente sottostante alla tribuna, e del suo collegamento (le due scale) con l’ambiente sottostante sono stati eseguiti dopo la morte del Maitani. Però, rilevo, eseguiti dai suoi diretti esecutori, cioè dai suoi figli e da altri che ad essi sono succeduti; i quali potrebbero aver realizzato quanto già precedentemente previsto.

Non potrebbe trattarsi, faccio ricorso ad attuali definizioni, di uno dei tanti esempi di “progetto dilazionato”? Quanto alla cripta entrano comunque in gioco alcune altre risultanze fattuali: delle quali, anche in questo caso, non si è ancora tenuto sufficientemente conto. Ne segnalo alcune. Attualmente l’ambiente è costituito da uno spazio principale e da due altri spazi minori (quelli ove sono presenti i supposti resti delle scale).

Ebbene, in uno dei muri che delimitano la parte rituale della cripta sembra trovarsi quanto rimane di un vano (una finestra od una nicchia?) di cui però, allo stato delle attuali conoscenze è ignota la ragione o l’origine. Proseguo. Al di sotto dell’attuale pavimentazione della cripta compaiono resti di preesistenti ed abbandonate strutture murarie (una delle quali è stata rilevata anche da Bonelli): anch’esse di origine e natura finora ignota.

Ma alcune di queste potrebbero appartenere ad un sistema di contraffortamento: come già anticipato ciò che resta di una delle già ricordate strutture del Maitani eventualmente poi abbandonate, od altro? Vi è ancora un ulteriore dato finora non rilevato o non considerato: l’incontestabile fatto che la preesistente abside semicircolare (la cui faccia esterna, come già scoperto dallo Zampi e come dunque è ben noto, era a facciavista perché caratterizzata dall’alternanza delle fasce chiare di travertino e

scure di basaltina) posa direttamente, cioè senza fondazione, su di un masso tufaceo del quale segue le irregolarità. Ed infine, tenuto conto degli interventi di consolidamento attuati in anni recenti (un massiccio muro in cemento armato che posa sul terreno fondale), va anche detto, finora non è dato di conoscere con esattezza quale fosse la quota del pavimento originario.

Ho tuttavia ipotizzato che esso potrebbe essere stato realizzato ad una quota più bassa dell'attuale di oltre un metro: perché un affresco situato sulla parete di fondo della cripta si trova oggi ad un'incongrua, perché troppo bassa, altezza da terra: circa un metro e mezzo dunque, arrischiatamente, molto meno dell'altezza di una persona.

Ciò considerato e valutato, il pavimento originario poteva esser stato realizzato con un battuto in calcestruzzo (forse su vespaio) direttamente appoggiato, così come l'abside curvilinea, sul terreno di fondazione. In ogni caso, la presenza di affreschi, ve ne sono almeno due di buon livello che gli storici dell'arte datano alla seconda metà del Trecento, indica che a quella data l'ambiente cripta aveva già raggiunto una notevole importanza nel quadro della religiosità cittadina.

Passo ora ad un altro importante argomento. Che cioè non è stato ancora chiarito quale sia l'effettivo andamento del terreno, e dunque le correlate differenziate quote fondali, lungo l'intero corpo della chiesa. Va infatti considerato che l'attuale ed originario livello di calpestio della cattedrale è assai più elevato (nell'ordine di sei metri e forse più) di quello dei livelli di accesso dei palazzi papali (ivi compreso, almeno in parte, anche il palazzo Soliano); e che inoltre il piano di calpestio della catte-

drale si eleva con più gradini al di sopra dell'attuale quota della piazza⁵¹. Viene dunque da chiedersi: il dislivello tra la quota di calpestio della cattedrale dipende da un lungo ed omogeneo declinare del terreno verso i palazzi, oppure da un improvviso salto di quota magari in corrispondenza del transetto e dell'abside?

O, ancora, dipende da preesistenze edilizie o di altra natura che non si considerava conveniente demolire oltre un certo limite? Tale improvvisa discontinuità di livello potrebbe infatti spiegare perché, avendo deciso di creare una chiesa assai più grande delle precedenti presenti in quell'area, si sia deciso di costruire massicci ed alti muri (circa otto metri dal terreno di fondazione) dai quali far sorgere i possenti, autoritativi e nobili, fusti delle colonne.

Da quanto sin qui argomentato risulta evidente che vi è ancora molto da studiare sulle vicende del divenire, interno ed esterno, del duomo di Orvieto. Altra volta ho paragonato questa mia ricerca ad un'impresa alpinistica finalizzata al raggiungimento di alte vette inesplorate. Resa possibile, tale impresa, in primo luogo dal poter disporre di un ben attrezzato "campo base" impiantato a quota già assai elevata (le stratificate risultanze delle certezze) da cui muovere verso pareti e creste montuose inesplorate (i problemi finora irrisolti); in secondo luogo dalla fortunata circostanza che, almeno in una loro prima parte, le pareti da scalare per raggiungere le vette inesplorate sono già state attrezzate da altri "scalatori" con chiodi od altro supporto (i più recenti contributi) che costituiscono gli indispensabili appigli per individuare le nuove vie della scalata.

Questa metafora vuole rendere evidente quanto io, malgrado il differente approccio ed anche talvolta

dissentendo da ciò che è stato finora affermato, debba proprio a quanto altri hanno già documentato od ipotizzato ed alle loro tesi ed ipotesi critiche. Il mio debito verso questi contributi può così essere indicato. Anzitutto la più volte ricordata opera di Bonelli apparsa alla metà del XX secolo⁵² ed in quel momento senza dubbio innovativa (poi continuamente rivista ed approfondita) che costituisce il “campo base” delle mie prime “arrampicate”. Inoltre, e correlatamente, i contributi di studiosi italiani (numerosi tra questi gli orvietani) e stranieri che di quell’opera hanno accolto o non accolto o modificato le conclusioni.

E sono stati per me altrettanto significativi e stimolanti, i contributi di molti altri (i “chiodi” già piantati ad indicare altri poco battuti sentieri di ricerca)⁵³ che nella seconda metà del XX secolo si sono mossi ad esplorare i contesti (culturali, civici, religiosi, sociopolitici, urbanistici) entro i quali si sono svolte le vicende del divenire della cattedrale orvietana. Contributi che possono essere così sintetizzati. Riferimenti a nuove o reinterpretate risultanze documentarie. Pubblicazioni direttamente od indirettamente relazionabili al duomo di Orvieto apparse dalla metà del secolo scorso ad opera di Lucio Riccetti, Marilena Rossi-Caponeri, Alberto Sattoli, Margaret Carpenter, Marietta Cambareri, Augusto Roca De Amicis, Giorgio Muratore, Laura Andreani, Alessandra Cannistrà ed altri ancora. Le risultanze di alcuni saggi di scavo di qualche decennio addietro e di altre più recenti indagini tecniche e geognostiche condotte su parti costruttive dell’edificio e dei suoi strati fondativi. Infine, i recentissimi interventi di liberazione delle parti sostruttive dell’area del transetto (finora utilizzate come depo-

siti di oggetti e materiali di ogni genere) che ne hanno reso possibile l’accesso e la visita turistica e che già consentono, e consentiranno, nuove ed ulteriori tappe di conoscenza.

Va comunque sottolineato che punto di partenza di molti di questi studi (diverso è il caso di quelli conseguenti alle più recenti indagini tecniche) muovono a loro volta da un riesame critico dei documenti (archivistici e fattuali) relativi alle risultanze degli interventi di “restauro di ripristino” di fine Ottocento intesi a “rimedievalizzare” la cattedrale orvietana⁵⁴: interventi, questi, che oggi sono sottoposti a critiche.

Ma che, e non si può non ricordarlo, erano del tutto coerenti con il clima del “purismo” (in questo caso nella versione medievalistica di matrice localistico-comunale) che ha caratterizzato la cultura artistica italiana (ed anche i convincimenti in tema di restauro di ripristino) nella fase postunitaria ulteriormente prolungata negli interventi di altra natura e finalità dei primissimi anni del Novecento.

Desidero dunque aggiungere qualche nota sui protagonisti degli interventi di rimedievalizzazione (promossi dall’allora presidente dell’Opera del Duomo di Orvieto), cioè il Fumi e lo Zampi. Il primo, in quanto insigne studioso della storia della cattedrale: si devono a lui gli essenziali contributi di ricerche archivistiche poi pubblicate in varie occasioni ed in parte riassunte in un suo notissimo e poderoso volume⁵⁵.

Il secondo, in quanto direttore dei lavori dell’Opera del Duomo (e non solo) molto attento a documentare quanto man mano veniva emergendo nel procedere degli interventi che gli erano stati commissionati⁵⁶. Lo stato di fatto che era stato a

loro richiesto di modificare era quello descritto nella già ricordata e notissima opera del padre Della Valle⁵⁷ che illustra il punto di arrivo delle trasformazioni attuate nell'interno della cattedrale a partire dalla metà del XVI secolo.

È merito del Fumi e dello Zampi l'aver scrupolosamente e doverosamente reso di pubblico dominio quanto veniva man mano emergendo. Perché è proprio a partire dalle nuove conoscenze documentarie e fattuali che si è innescato il nuovo corso della saggistica del primo Novecento; alla quale, in seguito, si sono riferiti (per accoglierne o contestarne i risultati) Bonelli, gli altri studiosi del secondo Novecento ed ora anche io stesso: come risulta dai miei scritti. I quali, però, lo sottolineo esplicitamente, vanno intesi come tappe di un percorso di ricerca intrapreso lungo più direzioni ma non ancora giunto alla tappa finale.

Gli scritti qui raccolti vanno cioè considerati alla stregua delle pagine di un "giornale dei lavori" (una serie di "Interim Reports" come un mio collega tedesco ha titolato alcune sue pubblicazioni in ordine a campagne di scavo) che da un lato sconta talune ripetizioni e talvolta interpretazioni di dettaglio via via messe meglio a punto (alcuni degli scritti già altrove pubblicati sono stati qui in parte rivisti ed aggiornati), da un altro lato propone saggi originati da più e diversificate occasioni ma finora inediti, e che da ancora altro lato dà conto di nuove risultanze tecniche o fattuali.

Insomma la linea portante delle mie ricerche è la presa in considerazione di parti ed elementi strutturali e decorativi finora non considerati degni di attenzione: che sono invece le "chiavi" con le quali sto tentando di aprire i cassetti segreti, sin qui ri-

masti chiusi ed inesplorati, nei quali sono invece conservati indizi di ciò che il duomo di Orvieto sembra oggi volerci comunicare sulla sua vita plurisecolare: il continuo variare delle sue caratteristiche (configurative, costruttive, liturgico-funzionali, simboliche) ed il suo essere ancora oggi organico ed essenziale protagonista della vita della cittadinanza orvietana.

È infatti proprio da qui, molto più che, come sarebbe logico pensare, da interessi più propriamente disciplinari (la "Storia dell'Architettura"), che si è acceso il mio interesse per il duomo di Orvieto.

Perché già nel mio primo scritto relativo alla percezione di un "fuori scala" della cattedrale nei confronti della città mi è apparso ben chiaro che nell'immaginario dei cittadini orvietani, ed è fenomeno molto diverso da quello che si è instaurato nei cittadini delle altre cattedrali dell'Italia sorte o completamente rinnovate tra Duecento e Trecento, il duomo di Orvieto, percepito nella sua integralità edilizia, pittorica, decorativa, ha infatti continuativamente (cioè fino ad oggi) mantenuto il suo fortissimo, originario ed originante, valore di "simbolo urbano" (uso il termine simbolo nel suo originario significato di elemento di unione): cioè di orgoglioso elemento identitario⁵⁸ della locale *civitas* (anche se tutt'altra da quella medievale).

Quel fenomeno mi ha colpito perché, dal momento della cerimonia della posa della prima pietra del duomo di Orvieto (1290) ad oggi, sono passati quasi settecentocinquanta anni e se ne è rimasto immutato il "genoma", ne è invece cambiato più volte, e radicalmente, il suo codice identitario: nel corso dei secoli, il duomo di Orvieto ha offerto più e differenti immagini di sé stesso ma ciò senza che

ne sia risultato modificato il rapporto con la città e la cittadinanza.

E quel fenomeno mi ha inoltre colpito perché, malgrado l'imponente ed impositiva sua presenza cittadina (e paesistica), le dimensioni della cattedrale orvietana, se paragonate a quelle delle altre ad essa contemporanee, non sono certo maggiori delle altre: stanno nella media ponderale.

Prima di prendere nota dei parametri numerici occorrono però alcune considerazioni preliminari. È ben noto che nelle maggiori città dei secoli XIII e XIV quel tempo, il duomo (compresi gli spazi che lo fronteggiano e quelli ad esso circostanti), era uno dei principali poli della città: ad un tempo suo luogo e fattore qualificante, ed in certa misura anche centralizzante, dell'intero vissuto civico. In quei secoli, ed anche se a partire dalla metà del XIV secolo comincerà a farsi strada il tema dell'Umanesimo, dunque un sempre maggior affacciarsi di valenze anche "laiche" o "laicistiche"⁵⁹, tuttavia in tutte le principali città italiane (dunque anche ad Orvieto) persistevano altri tradizionali valori: religiosi e no.

Infatti la cattedrale era pensata non soltanto come complesso edilizio in grado di rispondere alle esigenze funzionali e liturgiche (tanto di natura generale, quanto connesse con le cultualità localistiche), ma anche come essenziale elemento per il prestigio della città. E non solo nei confronti del contesto interno (cioè del tessuto sociale cittadino), ma anche, e forse più, nei confronti del ben più vasto e mutevole contesto esterno (cioè con gli "altri") con il quale la città entrava in competizione. A maggior ragione se gli "altri" erano nemici, ma non meno se essi erano amici. È dato critico e storiografico costante il confronto tra la cattedrale orvietana e

quelle di Firenze e di Siena. Perché le tre cattedrali non solo hanno in comune il tipo di committenza ed ancor più architetti, pittori, scultori, ed artigiani in genere; ma anche perché, ed è circostanza non priva di interesse, l'attività dei loro cantieri si svolgeva sostanzialmente in parallelo (o quasi) con quella del cantiere orvietano.

Ciò detto ecco i dati parametrici delle rispettive cattedrali, assumendo a riferimento il numero di abitanti che ciascuna città aveva tra fine Duecento e primi decenni del Trecento⁶⁰.

Firenze aveva allora un numero di abitanti stimato tra i 90.000 o più (vi è anche chi parla di 100.000 o 120.000) e dunque la dimensione della cattedrale (quella realizzata nel Trecento) aveva un rapporto di circa 15/16 abitanti per metro quadro di superficie delle parti principali della cattedrale.

Siena aveva circa 65.000 abitanti con un rapporto parametrico di circa 25 abitanti per metro quadro. Orvieto, alla data del catasto del 1292, secondo la stima della Carpenter⁶¹ aveva circa 13.500 abitanti con un rapporto parametrico di 4,5 abitanti per metro quadro di cattedrale.

È dunque proprio questo elevato rapporto tra superficie della cattedrale e numero di cittadini l'elemento che, se paragonato con le altre cattedrali ora ricordate, permette di considerare il duomo di Orvieto quasi come un *unicum* percettivo: come riasuntivo simbolo della città⁶². Valgono inoltre anche queste considerazioni. Il simbolo architettonico di Firenze era originariamente il San Giovanni (cioè il Battistero) ma poi lo è diventato non l'intera cattedrale bensì soltanto la cupola brunelleschiana (tanto ampia, dirà l'Alberti, da far ombra a tutte le città toscane: ovviamente nel senso traslato perché,

in toscano, far ombra vuol anche dire fare invidia). A Siena l'immaginario simbolico è duplice: essendo meno incisiva la circostanza dell'emergere della cattedrale sul tessuto cittadino, è invece di più icastica evidenza l'insieme spaziale ed architettonico costituito dal binomio torre del Mangia piazza del Campo. Nel caso di Arezzo è difficile cogliere valori di simbolo nella cattedrale: valgono molto di più l'antica pieve e soprattutto il ciclo degli affreschi pierfrancescani nella allora quasi periferica chiesa dedicata a S. Francesco. Invece si può essere tentati di stabilire qualche analogia tra il valore di simbolo urbano della cattedrale orvietana e quello della più tarda cattedrale milanese.

Ma si tratta di un'analogia più apparente che reale. Il committente della cattedrale milanese è Galeazzo Visconti (un "signore" che dominava la città). È lui, dunque, in sostanza, ad aver autonomamente scelto il luogo ed il modello tipologico della cattedrale e perfino i materiali ed il linguaggio architettonico da adottare. Invece ad Orvieto, così come nelle altre città italiane ricordate, la committenza è sempre pluralistica e collegiale: è l'intero corpo cittadino, rappresentato dagli organi di governo civico, dalle istituzioni religiose (in primo luogo il vescovo, ma anche il capitolo e così via) e dalle altre istituzioni locali.

Ed è infatti interessante notare che i cittadini milanesi, differentemente da quelli delle altre città ora ricordate, non hanno introiettato nel loro immaginario civico il duomo dal momento del suo primo sorgere: sarà soltanto più avanti nel tempo che, per i milanesi, esso diverrà «el *noster dom*» (uso l'odierna espressione dialettale). Questa osservazione apparentemente secondaria sottende invece

un interessante tema storiografico: il perché del differente rapporto che, nel contesto dell'Europa occidentale, si istituiva tra l'edificio della cattedrale ed il tessuto edilizio della città di riferimento. Vale questa considerazione.

Ad esclusione di Orvieto, la quasi totalità delle cattedrali due-trecentesche italiane, in quanto di committenza pluralistica⁶³, sono in genere direttamente o mediamente correlate al tessuto edilizio cittadino. Perché, pur nelle loro maggiori dimensioni planimetriche e volumetriche, ne condividono la compattezza e fisicità muraria ed in ogni caso il loro apparire oggetti edilizi conchiusi e definiti. Inoltre, spesso (ma solo in pochi casi ad Orvieto) anche la qualità dei materiali ed il ricorso a linguaggi e sistemi decorativi condivisi con altri significativi edilizi cittadini.

Del tutto diversa è invece la natura delle cattedrali d'oltralpe e, correlatamente, altrettanto diverso è il rapporto che esse hanno con il tessuto urbano di riferimento. In quanto prevalentemente frutto di una committenza "non cittadina" (signorile, abbaziale e così via), ed in quanto caratterizzate, all'esterno, dall'affollarsi delle guglie, degli archi rampanti, delle estese e diffusamente ripetute finestrate, che diminuiscono l'entità della superficie muraria, quelle cattedrali appaiono infatti, quasi sempre, entità edilizie estranee al circostante tessuto cittadino.

Ma non perché signoreggino dimensionalmente su di esso (anche le cattedrali italiane sono emergenze volumetriche e visive nei confronti del loro tessuto cittadino), ma perché, con le loro complicate e puntute strutture che si affollano all'esterno dell'involucro murario, respingono altezzosamente il

costruito circostante: rifiutano coscientemente di stabilire con esso ogni possibile rapporto di assimilazione o di dialogo. Ed è infatti proprio la sua configurazione riferibile alle cattedrali d'oltralpe, la ragione per la quale la cattedrale milanese ci appare così diversa dalle altre coeve cattedrali italiane. Dunque, la differenziata natura della committenza, le scelte di localizzazione, di tipologia edilizia e funzionale, di linguaggio architettonico, costituiscono, nel loro insieme, un tema di ricerca che, se svolto in termini di immaginario civico, ritengo sia di preminente interesse. E ciò risulta di particolare interesse nel caso del duomo di Orvieto.

Perché il rapporto cattedrale-città, ed il correlato immaginario da esso indotto, risulta diverso da quello delle vicine e coeve cattedrali italiane. Infatti, il duomo di Orvieto non appare né immerso nel costruito cittadino⁶⁴, né, rispetto ad esso, estraneo o straniero. A differenza di quanto, e già dal XII secolo, accade con precisi intenti simbolici⁶⁵, in altre città italiane (in particolare Firenze, Pisa, Genova, Lucca, Venezia, in parte Amalfi, e loro aree di riferimento e proiezione in ambiti ad esse esterni), ed eccezion fatta per alcune grandi chiese, il sistema decorativo (l'alternanza di fasce cromatiche) che ne connota tutte le superfici esterne, e talvolta anche quelle interne, non è un elemento originariamente caratterizzante dell'architettura orvietana. Sia in un gran numero di chiese, sia nell'edilizia privatistica diffusa, sia nei principali edifici della città (palazzi pubblici, palazzi papali sorti in diretta contiguità con la cattedrale) il linguaggio architettonico tradizionalmente adottato ha altre e ben differenti caratteristiche identitarie. Insomma, di per sé stesso, il sistema decorativo della cattedrale non è un ele-

mento identitario e connotativo della città: come invece avviene per altre città italiane di quel tempo. Però, molto più di quanto accade in quelle altre città, forse per le insolite realtà geo-topografiche del sito ove si è deciso di farlo sorgere, forse per la sua impositiva "immanenza" (o con Brandi la sua "astanza"), la cattedrale orvietana instaura un rapporto dialogante (meglio: inclusivamente dialettico) sia con l'intero tessuto urbano della città, sia con il circostante contesto paesistico sul quale esso si erge autoritativamente.

È facile pensare che il futuro valore significativo di tale sua peculiare condizione d'impianto facesse fin dall'inizio parte delle linee intenzionali del programma costruttivo; e che ciò, con soddisfazione dell'intera cittadinanza, risultasse del tutto evidente quando la nuova cattedrale era già sorta (anche se non completata) ed aveva assunto le sue principali caratteristiche. Perché, laddove la cattedrale stava sorgendo, la maggior parte dell'edilizia cittadina era caratterizzata da edifici ad uno o due piani soltanto: sia che essi fossero le case dei ceti economicamente dominanti (che però erano ovviamente realizzate in base a *standard* costruttivi e decorativi elevati), sia che, invece, fossero quelle dei ceti meno abbienti e dunque caratterizzate dall'impiego di materiali economici e da prassi esecutive prive di ogni particolare pretesa qualitativa, nonché da dettagli costruttivi di scarso livello qualitativo⁶⁶.

Tale effetto dialogante doveva risultare vero anche più tardi (XIV-XV secolo ed oltre): malgrado che nel suo insieme il tessuto edilizio orvietano fosse ancora punteggiato e caratterizzato da alcune (ma non tanto poche) alte torri (cioè quelle sopravvissute alle demolizioni causate dalle lotte cittadine)

in grado di rivaleggiare visivamente con l'emergente altezza della cattedrale.

È dunque lecito pensare che il raggiungimento di quell'effetto fosse un valore espressamente "voluto" dalla *civitas* orvietana (organi di governo, istituzioni, enti laici e religiosi, singoli cittadini). Perché esso era, ad un tempo, un chiaro segnale della dominanza della città sul suo territorio ed una sorta di dichiarazione di schieramento concettuale e politico: un segnale del desiderato rapporto ideologico con Roma.

È ben noto, infatti (ne ho già parlato), che si voleva che la cattedrale dovesse risultare «*ad instar Sancte Marie Maioris de Urbe*»: l'equivalente, in chiave simbolico-religiosa, tra ciò che la basilica romana rappresentava per i romani e ciò che la erigenda cattedrale si voleva rappresentasse per i cittadini orvietani. Perché, al fondo, la preesistente chiesa vescovile, Santa Maria Prisca, stante il suo degrado, doveva risultare almeno in parte estranea al vissuto quotidiano degli orvietani: cioè non doveva essere più percepita dai cittadini come la "loro" cattedrale. Ed è forse questa la ragione per la quale, come ho spiegato in uno degli scritti qui raccolti, il duomo di Orvieto, così come appare oggi ma certamente anche come fin dall'inizio si voleva apparisse, costituisce una sorta di "fuori scala"⁶⁷ tanto rispetto allo skyline dell'intero tessuto edilizio cittadino situato sulla rupe, quanto di quello ambientale e paesistico della sottostante valle del fiume Paglia ed anche di quello della fascia collinare situata a monte della città di Orvieto.

Di ciò danno sempre conto sia quasi tutte le vedute (di più epoche: almeno dal XVII secolo ad oggi) della città; sia, e qui vengo ai più recenti esiti dei no-

stri giorni, anche quelle utilizzate e diffuse con le modalità mediatiche ed enfatizzanti del sistema pubblicitario.

Perché, soprattutto nelle vedute da lontano, i grandi edifici pubblici medievali tuttora presenti finiscono per apparire immersi, con esso confondendosi, nell'insieme del paesaggio edilizio cittadino.

Come accade perfino con le poche residuali torri del suo tessuto edilizio, e perfino con i più massivi grandi complessi edilizi (palazzo del Comune, palazzo del Popolo, palazzi papali: incluso il palazzo Soliano malgrado la sua accresciuta altezza⁶⁸).

Molto più che il sistema decorativo adottato nella cattedrale è dunque proprio questo peculiare rapporto dialogante tra la cattedrale ed il tessuto edilizio ciò che fin dal primo momento mi è apparso come fattore civicamente e religiosamente identitario della cattedrale orvietana: cioè fin da quando, nel 1990, Bonelli mi ha invitato a partecipare ad un convegno che aveva per tema appunto il rapporto cattedrale-città tra XIII e XIV secolo. Mi è apparso anche, e conseguentemente, necessario oltrepassare i consueti steccati accademico-disciplinari (Storia dell'Arte, Storia dell'Architettura, Storia sociale, Storia urbana: questa spesso, ma impropriamente, denominata anche Storia dell'Urbanistica). Mi permetto dunque, sempre avendo di mira il loro rapporto con il sorgere ed il divenire del duomo di Orvieto, di proporre i seguenti ulteriori interrogativi di carattere generale: finora, o non ancora stati posti, od i quali, ad oggi, non è stata data una risposta esauriente. Li elenco. Le motivazioni, o geotopografiche, o di preesistenze, o di altra natura, che hanno determinato la insolita e sorprendente scelta delle quote delle fondazioni considerato che i con-

temporanei (le avevano viste nella cerimonia della posa della prima pietra) le avevano giudicate *terribiliter* profonde. La decisione di costruire alti e spessi muri che emergono di oltre otto metri dal terreno di posa, come fondazione dei pilastri del corpo longitudinale: decisione veramente sorprendente perché, quando si ricorre alla tecnica della fondazione a muri continui, di regola questi muri emergono molto poco dal terreno. Le quote della preesistente viabilità e della correlata edilizia (abitativa e no). Le caratteristiche topografiche dell'area ove è sorto l'insieme dei palazzi papali e della cattedrale⁶⁹. Cercare di capire quali siano, o quali fossero, le relazioni planimetriche ed altimetriche tra le significative preesistenze dei palazzi papali. Indagare sulla scelta di localizzazione delle nuove "case dei canonici", nonché, correlatamente, da un lato sul loro essere articolate su due livelli di vita (quello più elevato che si affaccia sulla piazza sul lato nord della cattedrale, quello inferiore che si proietta su una antica strada) e, dall'altro lato e come accade anche per altri edifici anch'essi situati sulla piazza, sul fatto che esse siano fondate direttamente su massi tufacei. Infine analizzare ancora una volta, ma in rapporto a tutto quanto ora indicato, il processuale configurarsi della piazza (fino agli esiti sette-ottocenteschi). Mi sia consentita infine, andando a chiudere, un'osservazione di carattere linguistico-concettuale. Che cioè la definizione "duomo di Orvieto" differisce sottilmente da quella, in genere considerata analoga ed equivalente, di "cattedrale orvietana" (anche da me alternativamente adottata quando mi interessa far riferimento al suo appartenere, rientrandovi, ad una specifica tipologia edilizia e funzionale). Infatti, è la prima, e non la seconda, la definizione che si in-

cista nell'immaginario collettivo. Perché è comune esperienza di tutti, ed anche mia, che, allorché si arriva sulla piazza e ci si trova all'improvviso a diretto contatto con l'imponente fisicità della cattedrale e delle sue aggettivazioni (scultoree, musive e così via), si subisce una sorta di fascinazione.

Nella nostra mente e nel nostro immaginario, si produce, come altra volta ho detto, una sineddoche percettiva: la cattedrale, che è solo un elemento di una parte della città, ci sembra riassumere l'intera città ed i suoi correlati valori identitari. Dunque, oltre a quanto emerge dalla storia dell'architettura e dalla storia dell'arte, la cattedrale orvietana deve indurci alla scoperta di valori differenti da quelli delle "visibili armonie"⁷⁰ che ne configurano la sua attuale scintillante immagine esterna. Mi riferisco alle ben note e studiate componenti della facciata tricuspidale; al forte impatto dei torricini che emergono rispetto ai fianchi; alle geometrie triangolari o quadrate che regolano i rapporti proporzionali tra le sue parti principali resi evidenti dall'uso sapientemente articolato dei diversificati materiali; alle sequenze figurative di varia natura fatte di opere sculture marmoree e bronzee, di mosaici ed altre componenti decorative delle facciate.

Ma è esperienza da tutti altrettanto condivisa che l'effetto di fascinazione diventa ancor più sottilmente imperioso quando si entra nella cattedrale. Man mano che ci si inoltra, si intuisce infatti il ruolo che, quanto all'effetto di fascino, svolgono gli elementi che ne caratterizzano ed aggettivano le componenti spaziali (altezza interna, sequenza delle nicchie aperte nelle pareti, variazioni tra sobria luminosità e zone d'ombra, presenza di complessi scultorei e di arredi e così via). Dunque, conscia-

mente ma più inconsciamente, si è portati a ritenere che le strutture architettoniche, immerse in una luce diffusa e discreta, parlino un linguaggio semplice, umbratile, somnesso, di severa *mediocritas*, ma anche ritmicamente solenne, che invita al silenzio ed all'introspezione. E ciò non per caso.

A questo linguaggio, lo ha ben sottolineato Bonelli ma ne hanno parlato anche altri, è infatti sotteso un sistema di pensiero complesso, elitario e sofisticato: che dalla Romanini, ma con più preciso riferimento alla scultura di Arnolfo di Cambio, viene attribuito a «calcoli ottici esatti al millimetro e finalizzati ad una veduta unitaria [...]»⁷¹.

Ma che a me pare meglio attribuire al diffondersi della cultura ottico-percettiva di matrice araba che si era sviluppata in ambito svevo-siciliano e che, a partire dall'ultimo decennio del Duecento ha innovato tutta la produzione scultorea ed architettonica italiana del tardo Medioevo (non faccio ovviamente alcun riferimento a quanto è accaduto in seguito). Ma torno sul fatto che il duomo di Orvieto ha offerto di sé stesso molte e diversificate immagini e che il variare di quelle immagini è stato sempre funzionale, ed organico, al mutare del valore identitario che la cittadinanza e le istituzioni gli hanno volta a volta attribuito: sia sotto quello dei valori politico-culturali, sia sotto il profilo della religiosità popolare. Uno dei principali temi che riflette tale variazione riguarda le recenti vicende dell'imponente ciclo delle statue degli Apostoli (tra l'altro completo e miracolosamente, in perfetto stato di conservazione). Nei primi anni del Novecento, in omaggio alla cultura del purismo, esse sono state tolte dall'interno della cattedrale e portate, per musealizzarle, nella sala superiore del palazzo Soliano. In seguito, in pre-

visione dei rischi bellici, e dopo averle protette con strutture lignee di sicurezza, sono state spostate in altro luogo. Recentemente, liberate dai loro involucri lignei, sono state meritoriamente riammesse alla vista ed allo studio: ma in un ambiente provvisorio e comunque, sia dimensionalmente, sia spazialmente, estraneo al contesto delle statue.

Cosicché, oggi, a condizioni di sicurezza mutate e soprattutto a mutate convinzioni culturali⁷² sembra importante reintrodurle nella cattedrale: negli stessi posti (la base delle colonne ed altro) per i quali esse, con quelle dimensioni, sono state create. È così che esse riprenderebbero tutto il loro simbolico ed artistico significato di "presenza dialogante": per le seguenti altre considerazioni. Spesso, come nella tecnica cinematografica, siamo portati a guardar ad un oggetto o soggetto in movimento, secondo una selettiva e combinatoria serie di suoi "fermo immagine". se ne erano già accorti, agli inizi del Novecento, i pittori cubisti con il loro riprodurre sincreticamente il variare delle immagini di un oggetto o di una persona al variare del rapporto spazio-tempo.

Vale a dire che per comprendere perché quegli oggetti siano divenuti così come essi oggi ci appaiono, occorre passare dall'analisi dei singoli fotogrammi di "fermo immagine" ad una lettura dinamica, cioè filmica, del loro essere e divenire, appunto, nello spazio-tempo. Ma non basta. Il semplice divenire cinetico di quelle immagini non è infatti ancora racconto organico: è soltanto l'indispensabile materiale di base per giungere poi, dopo opportuni procedimenti selettivi ed interpretativi, ad un racconto organico, ad una storia di quell'oggetto. Occorre dunque scegliere, del divenire cinetico di quell'og-

getto, alcuni, piuttosto che altri, di quei “fermo immagine”. Occorre riposizionarne l’immagine nel nostro contesto attualizzato. È il compito che ho iniziato a svolgere nei confronti del duomo di Orvieto, ma che spero venga ulteriormente svolto da studiosi più giovani.

Per delineare e scrivere un nuovo racconto organico del duomo di Orvieto secondo i sempre nuovi criteri culturali. Per non fare, del duomo di Orvieto, un episodio architettonico da algidamente musealizzare. Ma soprattutto per evitare che ne sia metabolizzata l’immagine fino a farlo divenire un commercializzato oggetto turistico. Sono però convinto che siano soprattutto gli Orvietani, tuttora convinti ed accaniti sostenitori del valore identitario, civico-religioso ancor prima che artistico, del loro duomo, ad impedire questo deprecabile esito.

Note

¹ Saggio pubblicato in V. FRANCHETTI PARDO, *La cattedrale di Orvieto: origine e divenire. Scritti editi e inediti*, Orvieto-Perugia 2014, pp. 133-174.

² C. FRUGONI, *Una lontana città*; Torino 1983.

³ I loro contributi hanno sempre precisi riferimenti bibliografici: dunque i precedenti contributi di altri sono citati, riassunti e discussi nei loro studi e dunque non occorre qui farne cenno.

⁴ È questa la convinzione attualmente condivisa dagli studiosi alla quale anch’io faccio riferimento. Tuttavia il padre Guglielmo Della Valle (*Storia del duomo di Orvieto dedicato alla santità di nostro signore Pio Papa Sesto Pontefice Massimo*, Roma 1791, p. 2) scriveva: «Il primo stabilimento de’ Consoli in Orvieto si fissa dal Sigonio nell’anno 976; ma il Muratori ne dubita, tenendo egli che ciò non avvenisse prima del secolo XII. Io non ho alla mano prove sufficienti per sostenere alla lettera l’asserzione del Sigonio; dirò bene che ve ne sono da non disprezzarsi per lo stabilimento de’ Consoli in Orvieto, anche prima del detto secolo». Vedi in ogni caso la sottostante nota 5.

⁵ Un primo documento, nel quale figura la presenza di Consoli, attesta che allora (1157-1158, ma non si conoscono date precedenti a questa) Orvieto era già un Comune. Si tratta di un accordo tra il papa Adriano IV ed il priore del capitolo di S. Costanzo nel quale i Consoli si dichiarano vassalli del papa e si impegnano ad ospitare il pontefice nella città: in cambio di un versamento di 300 lire all’atto del giuramento di fedeltà. Da quel momento si precisa ed evolve la prima e nota conduzione politica del Comune. Nel 1247, verrà redatta una *Carta del popolo* e qualche anno più tardi (1251) vi è un «Capitano del popolo» cioè uno straniero assistito da quattro Anziani. Per queste notizie vedi G. DELLA FINA, C. FRATINI (a cura di), *Storia di Orvieto*, vol. II Medioevo, Orvieto 2007, pp. 14 e segg.

⁶ Il governo dei Sette si concluderà nel 1313.

⁷ Un altro tassello di quella che è stata definita «la politica delle rocche», seguita dall’Albornoz.

⁸ D. WALEY, *Orvieto medievale. Storia politica di una Città-Stato Italiana 1157-1334*; Roma (ed. it.) 1985, pp. 175 e segg. (ed. originaria in inglese Cambridge 1952).

⁹ Descrizione riportata in D. WALEY, *op. cit.* p. 183.

¹⁰ La riproduzione a stampa di alcuni di quei disegni (la pianta d’insieme ed i dettagli della zona orientale della chiesa) compare in L. FUMI, *Italia Artistica. Orvieto*, Bergamo s.d., p. 66. Allo stato attuale non sono riuscito a vedere gli originali: non mi risultano presenti né presso l’Archivio di Stato di Roma, né nella sezione distaccata dell’Archivio di Stato di Orvieto.

¹¹ Ciò assume particolare significato se si tiene conto che le spese del cantiere gravavano fiscalmente (direttamente ed indirettamente) sull’intera società cittadina.

¹² La Cambareri (M. CAMBARERI, A. ROCA DE AMICIS, *Ippolito Scalza*, Perugia 2002), nell’*Introduzione* (p. 15), scrive: «La pianta trapezoidale irregolare della cappella del Corporale è probabilmente il risultato di un adattamento all’area e alle strutture circostanti». Tornerò su questo argomento in seguito.

¹³ Infatti sono tuttora intatte e visibilissime le parti delle absidi oggi situate al di sotto del piano di calpestio della cattedrale.

¹⁴ Sul quadro della cultura (letteraria, figurativa, religiosa) orvietana tra XV secolo ed inizi del XVI, e dei suoi rapporti sia con Roma ed il papato, sia con altri contemporanei centri italiani, si veda F. DE CHIRICO, V. GARIBALDI, T. HENRY, F. MANCINI (a

cura di), Luca Signorelli “*de ingegno et spirito pellegrino*”, Catalogo della mostra Perugia, Orvieto, Città di Castello 2012. Sui temi iconologici prescelti dalla committenza, ed allo stretto obbligo di attenersi cui è stato più volte richiamato il Signorelli: per maggiori e più documentate e recenti analisi si vedano nello stesso volume i contributi di L. TEZA, *Intorno alla Cappella Nova di Orvieto: Giovanni Sulpizio e la corte dei Piccolomini*, pp. 97-108; inoltre G. L. DELOGU, *L'anima e la carne: la decorazione della Cappella Nova*, pp. 87-96. Per la Cappella Albèri si vedano L. ANDREANI, A. CANNISTRÀ, *La Libreria Albèri nel duomo di Orvieto*, pp. 153-164; inoltre A. SATOLLI, *Dalla Cappella riprodotta alla Cappella interpretata* (che si conclude con due provocatorie immagini contemporanee), pp. 165-177.

¹⁵ È stata oggetto di recentissimi ed impegnativi restauri. La decorazione delle pareti con figure di uomini illustri ed altro è stata attribuita alla bottega del Signorelli.

¹⁶ In proposito rinvio a M. CAMBARERI, A. ROCA DE AMICIS, *op. cit.* Gli esaurienti ed importanti contributi dei due autori mettono in luce episodi ed aspetti del divenire della città e della cattedrale, finora poco studiati, che illustrano tanto i rapporti tra lo Scalza e le sue committenze pubbliche e private, quanto, e non meno, le componenti della religiosità della popolazione orvietana (di tutte le sue componenti sociali così come di tutte le sue istituzioni) con particolare riferimento ai primi significativi episodi di realizzazione del programma di inserimento delle statue degli Apostoli all'interno del duomo.

¹⁷ È nel contesto controriformistico che scompariranno quasi tutte le ancora esistenti strutture di separazione (tramezzi ed altro) tra la parte presbiteriale (o con funzionalità liturgiche simili) e la parte destinata ai fedeli.

¹⁸ Sarà in seguito mutilata di alcune sue parti perché vi è stato introdotto un inserto musivo a carattere “cosmatesco” suddiviso a sua volta in due differenti aree decorative. Fino ad oggi non è nota la data di questa alterazione perché non ne esiste, a mia conoscenza, alcun riscontro documentario. Si può solo dire che essa è stata effettuata in un momento compreso tra il tardo XVI secolo e prima del 1842. Perché è di quell'anno un accurato rilievo planimetrico dell'interno della cattedrale, dovuto a due giovani studiosi russi, nel quale quell'inserto risulta appunto già esistente (i due studiosi ne attribuiscono la

presenza ad un preesistente ma non documentato altare). È invece interessante l'osservazione di Laura Andreani che attribuisce tale inserto alla consuetudine, nell'Ottocento già sedimentata, di esporre in quel luogo le salme dei defunti (con o senza catafalco) durante la cerimonia funebre. Talché, posso aggiungere, le due differenti aree decorative distinguerebbero la parte destinata all'esposizione della salma da quella destinata al rito celebrato dall'officiante.

¹⁹ Mi viene fatto notare dal prof. Giovanni Carbonara (attuale principale esponente della Scuola romana di Restauro), che il tema della autenticità (qui da me sotteso alla rimedievalizzazione del duomo di Orvieto) «non è l'autografia ricercata dal ‘purismo’ otto-novecentesco, ma un concetto elaborato già nel sei-settecento, quando sul restauro e sull'approccio alle antichità si innesta il pensiero scientifico di Galileo, Cartesio ecc.». Tuttavia resta vero, ritengo, che sul finire dell'Ottocento era fortemente avvertita la necessità di ritornare alle fasi iniziali delle opere architettoniche medievali: soprattutto quando queste erano state modificate per adeguarle alla cultura tardo cinquecentesca che allora era percepita come fattore di denigrante falsificazione. A tale proposito è interessante notare che già il Fumi, che peraltro aveva guidato l'iniziativa di rimedievalizzazione, in anni più tardi (vedi L. FUMI, *Orvieto. Monografie illustrate dell'Italia Artistica*, Bergamo s.d., p. 69) condannerà gli eccessi distruttivi compiuti nell'interno del duomo orvietano, e che, molto più recentemente, tali eccessi sono stati esplorati anche da Bonelli.

²⁰ Uno scritto, ancora inedito, di Augusto Roca De Amicis, (*Il duomo 'riformato' nei disegni di Ippolito Scalza*) che me ne ha dato cortesemente copia autorizzandomi a citarlo, analizza l'intero programma. Attendiamo con fiducia la pubblicazione di questo esauritivo ed innovativo saggio.

²¹ All'incirca 30.000 abitanti: cioè, per l'epoca, una città europea di dimensione demica medio-alta. In proposito, oltre ai più precisi studi della Carpenter (vedi successiva nota 55), rinvio qui anche a M. PETRIGNANI, *Orvieto. Note di storia urbana*, in “*Pal-ladio*”, n.s. fascic. I-III, anno XIV, (1964), p. 97.

²² Il lunghissimo e minuziosissimo *Lodo* indica, nominandoli uno per uno, tutti gli esponenti civili e religiosi intervenuti nell'atto, ed anche tutti i precedenti atti e documenti legali ed amministrativi, ma espone anche partitamente i diritti e le pretese

delle due parti contraenti nonché, ovviamente, gli obblighi che ne derivavano per ciascuna parte. È del tutto evidente che questa coscienziosa compilazione del documento tendeva a riflettere la complessità presente e futura dei termini dell'accordo e le sue ricadute di ordine insediativo ed urbanistico.

²³ Qui si innesta il tema tuttora controverso (principali esponenti della controversia Bonelli, Riccetti e Satolli) della localizzazione delle due preesistenti chiese: quella vescovile e quella di S. Costanzo. Tantopiù se si tiene conto che, e ne dà documentata notizia Bonelli, sotto l'attuale pavimento della cattedrale sono state trovate tracce di una chiesa a tre navate. È probabile, del resto vi fa rapido cenno anche lo Zampi, che si trattasse di S. Costanzo. Infatti nei documenti figura che la vecchia cattedrale è stata demolita solo quando l'insieme della nuova era già in avanzato stato di realizzazione. A tale proposito segnalo che Satolli, un appassionato studioso orvietano, sostiene che la precedente cattedrale si trovava esattamente (fino ad utilizzarne alcuni tratti murari ed alcune strutture) là dove è poi sorto il palazzo Soliano.

²⁴ Proprio questa unificante scelta, e con essa anche la localizzazione della futura cattedrale, è stata una delle occasioni di resistenza dei canonici di S. Costanzo.

²⁵ Si tenga conto che il papa Niccolò IV era un frate francescano: apparteneva ad uno dei due principali Ordini mendicanti del tempo.

²⁶ Basti pensare a come, ed in quale misura, nel corso del Trecento è stata modificata la cattedrale di S. Maria del Fiore a Firenze, oppure ricordare, più avanti nel tempo e con riferimento alla cattedrale milanese, la vicenda della realizzazione dei capitelli ad edicola della navata, ed inoltre, ed ancor più, i dibattiti "internazionali" che hanno portato alla costruzione della guglia principale.

²⁷ L. LUZI, *Il duomo di Orvieto descritto ed illustrato*, Firenze, 1866, p. IX.

²⁸ Senza tener conto di momenti precedenti nei quali vi è stata qualche significativa presenza di pontefici, tra i quali Innocenzo III (1216) ed Onorio III (1220), è poi dal XIII secolo (a partire dal 1262: cioè due anni dopo la sconfitta inflitta dai Senesi ai Fiorentini ed agli Orvietani, nella battaglia di Montaperti) che la presenza della corte papale diviene significativo fattore economico per la città. Qui, per il XIII e XIV secolo, interessa ri-

cordare, perché ad alcuni di loro si deve la sequenza della costruzione dei palazzi papali, la presenza di Urbano IV (1262-63), di Clemente IV (1266), di Gregorio IX (1273), di Martino IV (consacrato in Orvieto nel 1281, vi ritorna, ivi risiedendo, dal 1282 al 1284), infine, sul finire del 1297, di Bonifacio VIII che solleciterà la costruzione di un nuovo grandioso edificio, il palazzo Soliano, che però, ed a lungo, resterà incompiuto.

²⁹ Molte altre città dell'epoca (penso a Firenze, a Siena e così via) hanno adottato questi stessi criteri di coinvolgimento dei cittadini nello svolgimento dei lavori dei cantieri delle loro cattedrali.

³⁰ P. PERALI, *Orvieto. Note storiche di topografia. Note storiche e d'arte, dalle origini al 1800*, Orvieto 1919.

³¹ È incerto il momento del diffondersi di tale convincimento. San Brizio (quinto secolo), discepolo, non sempre a lui ossequiente, di S. Martino di Tours (a lui si riconduceva il punto di partenza di uno dei percorsi del pellegrinaggio verso Santiago di Compostella), si reca in penitente pellegrinaggio a Roma (seguendo la variante della Cassia che passava nel territorio orvietano). La leggenda vuole dunque che egli, avendo più tardi addirittura assunto il rango ed il ruolo vescovile, sia stato il cristianizzatore degli Orvietani. E, come si sa, la figura del vescovo, in quanto santo e protettore della città, è un elemento ricorrente dell'immaginario, anche politico, dei comuni medievali italiani.

³² G. C. ARGAN, M. FAGIOLO, *Storia, storia della città, storia dell'arte*, in *Storia d'Italia. I caratteri originali*, volume primo, Torino 1972, p. 736.

³³ I due ultimi ed incisivi cambiamenti sono, negli anni centrali del XX secolo, la sostituzione del deteriorato pavimento originario, e la realizzazione delle porte bronzee di Emilio Greco. Il primo dei due suscitò forti critiche da parte di Bonelli (ne è seguita anche una polemica con De Angelis d'Ossat allora Direttore Generale delle Belle Arti), il secondo dette luogo a forti opposizioni di principio. Ma oggi quelle critiche appaiono assopite e superate. Per quanto mi concerne, e vista la qualità dell'opera, esse mi appaiono perfettamente e coerentemente integrate nell'intero impaginato architettonico e decorativo della facciata.

³⁴ Vale ancora (o di nuovo) quanto scriveva Camillo Boito (*Questioni pratiche di belle arti*, 1893, p. 116): «I documenti non

sono la storia dell'edificio, massime nei suoi più vecchi periodi. Giovano sì, ma non bastano; anzi può darsi, e si dà in qualche caso, che il documento sembri contraddire l'edificio. Allora ha torto il primo e ragione il secondo».

³⁵ È quanto gli ho anche testimoniato in una sorta di lettera aperta che ho letto in occasione della giornata organizzata in suo onore dall'Opera del duomo di Orvieto per il compimento dei suoi novanta anni di età.

³⁶ Vedi R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto come problema storiografico*, in "Bollettino Istituto Storico Artistico Orvietano"; XXXIV (1984), pp. 7-9.

³⁷ Negli anni Cinquanta dello scorso XX secolo, il tema dello "spazio interno" delle architetture era al centro dei dibattiti degli architetti italiani. Il tema, più volte trattato da Bruno Zevi, faceva più ampio riferimento ai principi espressi da Giedion nel suo libro che, nella traduzione italiana (allora apparsa aveva avuto larghissima diffusione) è appunto intitolato *Spazio tempo e architettura*.

³⁸ R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento-Trecento*, Orvieto 2012 (terza ristampa dell'edizione del 2003; edizioni precedenti 1952, 1972). Qui pp. 98, 103. Se è vero che gli schemi grafici tengono conto della presenza del coro (quello poi spostato nella tribuna), resta pur sempre vero che, per un fedele situato nella parte della navata principale a lui accessibile, la percezione complessiva dell'interno della chiesa doveva essere quella di una sequenza di cadenze spaziali suddivise in al di qua ed al di là della barriera del coro. Non dunque come spazio unificante ed unitario. Mi sembra, infatti, che si debba interporre una non secondaria differenza tra percezione visiva di matrice per così dire "puro-visibilista" e percezione "fruitiva" dello spazio architettonico. Quest'ultima, infatti, è maggiormente complessa della prima perché sottende anche valutazioni "gerarchiche": la maggiore o minore accessibilità (o frequentabilità) dei luoghi. Nel caso della cattedrale orvietana, la presenza del coro (la sua altezza è dell'ordine di ben quattro metri) nella navata costituiva infatti, per i fedeli, una sorta di schermo liturgico, oltretutto fisico, che impediva, o rendeva loro meno accessibile, tutta l'area della navata occupata dal coro. Ne risultava così psicologicamente (sacralmente?) interrotta l'unità, ed unitarietà, dello spazio interno della chiesa.

³⁹ La mia critica non inficia la coerenza dell'impianto di Bonelli. È semmai imputabile ad altri, che alla sua opera si sono riferiti, il fatto che essi abbiano assunto l'insieme delle sue conclusioni come incontestabili realtà e non, invece, come conclusione interpretativa coerente con un determinato pensiero e metodo critico (quello post-crociano). Del quale è logico accogliere senza riserve tutto ciò che costituisce il contributo documentario, ed invece con opportune cautele quanto risulta da giudizi conseguenti alla scelta di campo critico.

⁴⁰ Tale opinione trascura però di considerare che l'architettura cistercense, nei suoi sviluppi di Età gotica, non adotta, in genere, il sistema costruttivo degli archi rampanti.

⁴¹ Ma Bonelli non crede alla veridicità di questa affermazione: la crede un pretesto amministrativo.

⁴² Rinvio comunque, a tale proposito, all'interpretazione che di tutt'occiò dà lo Zampi nella relazione di cui più avanti trascrivo una parte.

⁴³ Devo questa interessante puntualizzazione a Laura Andreani.

⁴⁴ R. BONELLI, *La "questione del transetto" in una inedita lettera del Nardini*; in "Bollettino Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV, 1978 (1980), pp. 21-31.

⁴⁵ Il termine "basilica paleocristiana" adottato da alcuni cronachisti ed anche da autori del secolo scorso, si presta effettivamente a qualche equivoco. È vero infatti che anche a Roma sono presenti basiliche paleocristiane dotate di transetto (o di analoghi spazi) e che inoltre, come mi ha correttamente obiettato Carbonara, la riforma desideriana (il transetto la cui estensione corrisponde all'ampiezza delle tre navate del corpo longitudinale da esso distinguendosi per l'altezza che corrisponde a quella della navata principale) nasce proprio dall'intento di riportare la chiesa di Montecassino proprio allo schema "paleocristiano". Ma è anche vero che l'autorevole Krautheimer considera quasi tipico dell'architettura basilicale tardo paleocristiana di Roma lo schema della chiesa a tre navate priva di transetto. Questo tema è stato ripreso anche di recente ed in parte su nuove basi (L. CRETI, *Osservazioni sull'architettura religiosa a Roma e nel Lazio nei secoli XII e XIII*, in F. CANTATORE, A. CERUTTI FUSCO, P. CIMBOLLI SPAGNESI (a cura di), *Giornate di studio in onore di Claudio Tiberi*, Roma 2012, pp. 91-100). L'autore del saggio, infatti, di-

scute in parte le notazioni di Krautheimer peraltro sostenendo che se fermenti innovativi (anche di provenienza ol-tremontana) affiorano nelle chiese del "Patrimonium", invece a Roma, in particolare nel XIII secolo tali fermenti innovativi non penetravano: quasiché, scrive Creti, la cerchia muraria costituì una sorta di impenetrabile barriera concettuale. Resta infatti vero che i prototipi di Santa Sabina, Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore, quanto meno sotto il profilo di una definizione divenuta consueta, cioè quella cui si riferiscono i cronachisti ed in parte anche studiosi del XIX secolo, costituiscono un buon punto di riferimento a sostegno dell'ipotesi ora da me avanzata. Anche perché essa sarebbe in linea con i contrasti tra i canonici (ovviamente sostenitori della tradizione e qui si pone l'interrogativo su quale fosse l'assetto di Santa Maria Prisca) ed i sostenitori di elementi di innovazione quali erano il pontefice (che aveva sollecitato il *Lodo* del 1289 e che ha introdotto notevoli modifiche nella parte absidale della romana basilica di Santa Maria Maggiore) ed il vescovo di Orvieto.

⁴⁶ Vedi Archivio di Stato di Orvieto, Busta (in realtà è un faldone) A.Z. b 29, fasc. 767. Il documento (*Ornamentazione del coronamento della facciata posteriore del duomo di Orvieto-Supplemento alla Memoria in data 16 luglio 1905*) è la minuta, ricca di cancellature e riprese e manoscritta a penna dall'autore su fogli protocollo, di una relazione inviata alla Deputazione dell'Opera del Duomo di Orvieto. In questa minuta si fa anche cenno a tavole disegnate dall'autore (che non ho ancora potuto esaminare) a dimostrazione grafica delle sue argomentazioni.

⁴⁷ Su questo punto riporto, ad esempio, queste acute interpretazioni (P. CELLINI, *Appunti orvietani III. Fra' Benvignate e le origini del duomo di Orvieto*, in "Paragone", n. 99, p. 7): «Qui in Orvieto, infestata dagli eretici e riscossa alla fede da strepitosi miracoli, si trattava di glorificare nuovamente Maria, *Sedes Sapientiae*, discepolo del verbo incarnato e distruttrice delle eresie, per cui ci appare logico che si parlasse di fare la nuova cattedrale "ad instar Sanctae Mariae de Urbe", cioè non tanto con le caratteristiche costruttive, quanto piuttosto con le stesse prerogative della basilica romana: giacché a chi proponeva tali divisamenti pubblicamente si condannavano le eresie e si bruciavano i libri che le contenevano».

⁴⁸ Vedi in proposito A. M. ROMANINI, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. II, *ad vocem* Arnolfo di Cambio, p. 505, che scrive «All'aprirsi degli anni Novanta, il *rayonnant* appare espressione scontata [e ciò risulta anche] nel 1290-92 nell'ambito del complesso restauro della basilica [di Santa Maria Maggiore] promosso da Niccolò IV».

⁴⁹ A tale proposito vale però anche quest'ulteriore osservazione. I muri laterali della chiesa, com'è ben evidente, sono vivacizzati dalla sequenza delle absidiole: delle quali, attualmente, restano visibili solo cinque perché la sesta di ciascun lato è stata demolita per far posto alle strutture di consolidamento del Maitani. Alcune piante ricostruttive (tra queste anche quella dello Zampi) indicano che tale sesta cappella di ogni lato della chiesa si trova nella parte di parete longitudinale che già fa parte del transetto che, visto lo schema tipologico, è la medesima del muro del corpo longitudinale della chiesa: ne costituisce soltanto il prolungamento verso l'alto. Almeno per quanto concerne i valori dell'interno la posizione di tale sesta absidiola, sembra dunque, tipologicamente, spazialmente e concettualmente insolita. Trova infatti spiegazione solo in rapporto alle cadenze ritmiche dell'esterno perché ripropone simmetricamente la distanza delle absidiole dalla terminazione (da una parte e dall'altra) del muro longitudinale. Un'altra voluta "anomalia" del duomo, oppure indizio anch'essa di ripensamenti tipologici legati alla costruzione del transetto?

⁵⁰ I gradini sono otto più altri direttamente sottostanti all'area dell'altar maggiore: necessari per consentire al celebrante di muoversi attorno ad esso durante la parte del rito sacro che si svolge direttamente sull'altare. Di conseguenza, è del tutto evidente, la ritualità del "salire all'altare" riguardando soltanto il celebrante, non era necessario elevare di circa un metro l'area dell'altare.

⁵¹ Peraltro la sua definitiva sistemazione si è avuta soltanto nel XVI secolo con ulteriori sviluppi e restauri assai più tardi.

⁵² R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto...*, cit.

⁵³ I puntuali riferimenti alle loro opere sono ovviamente indicati nel testo e nelle note dei miei scritti.

⁵⁴ Altri interventi, in questo caso per finalità pratiche (magazzinaggio ed altro), sono poi stati attuati dallo Zampi (nei primissimi anni del Novecento) nella parte sottostante al

transetto. Ed è pertanto interessante segnalare che, anche in questo caso, le parti ricostruttive sono state caratterizzate dal sistema decorativo “medievale” dell’alternanza delle fasce chiare e scure.

⁵⁵ L. FUMI, *Statuti e registi dell’opera di Santa Maria di Orvieto. Il duomo di Orvieto e i suoi restauri* (qui faccio riferimento alla stampa anastatica a cura di L. RICCETTI), Orvieto-Perugia 2002.

⁵⁶ Molto interessanti, a questo proposito, non solo le sue relazioni all’Accademia La Nuova Fenice, ma molto più, per cogliere dal vivo il suo modo di operare, i suoi carteggi con le autorità di controllo alle quali doveva rendere conto di quanto andava compiendo ed anche di quanto (tra questi un progetto, poi non realizzato, ma sulla scorta di un precedente progetto dello Scalza, per la costruzione di un campanile sul lato settentrionale del duomo) gli andava man mano commissionando l’Opera del Duomo.

⁵⁷ G. DELLA VALLE, *op. cit.* L’opera rientra dunque nel contesto della razionalità dell’Età moderna. Ciò traspare infatti in molte parti di quell’opera che costituisce un primo tentativo (ma non sempre l’obiettivo è stato centrato) di sistematico contributo alla storia del divenire della cattedrale.

⁵⁸ Sono ben conscio delle valenze tanto positive quanto negative del concetto di identità quale esso è oggi discusso dagli antropologi. Ma, nel caso, di Orvieto, mi sembra comunque logico tenerne conto.

⁵⁹ Faccio qui riferimento alle polemiche che da tempo si accompagnano al concetto di Umanesimo sia quale esso si è andato delineando in Italia a partire dalla tradizione desanctisiana e poi nel pensiero di Garin e di quanti a loro hanno fatto riferimento più o meno critico, sia, in questo caso, forse (come sostenuto in un recente saggio U. DOTTI, *La rivoluzione incompiuta*, Torino 2010), già in parte dall’Alighieri e più compiutamente da Petrarca e Boccaccio.

⁶⁰ Mi avvalgo delle stime più condivise dagli studiosi di Storia urbana.

⁶¹ Vedi E. CARPENTIER, *Orvieto à la fin du XIII^{ème} siècle, ville et campagne dans le cadastre de 1292*, Paris 1989.

⁶² Vedi in proposito V. FRANCHETTI PARDO, *Il duomo di Orvieto: un ‘fuori scala’ medievale*, in G. BARLOZZETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Orvieto-Torino-Roma 1995, pp. 53-67 (in ispecie p. 59).

⁶³ Vedi anche, in proposito, A. CADEI, (*Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Vol. II; p. 340) che scrive: «le cattedrali [italiane] sono tutte espressione di comunità cittadine particolarmente opulenti e con un peso crescente anche sull’orizzonte politico non solo italiano, ma dell’Europa del tempo». Il suo giudizio è naturalmente valido per la cattedrale di Orvieto quanto al suo essere, appunto, «espressione di comunità cittadine». Il suo giudizio sul peso politico in ambito italiano, e addirittura europeo, dei centri «opulentissimi» nei quali sono sorte le cattedrali italiane del XIII-XIV secolo, appare invece meno adatto alla città di Orvieto. E ciò spiega forse anche il perché di taluni suoi aspetti di eccezionalità.

⁶⁴ Per questo argomento, oltre al mio saggio qui pubblicato ed alla bibliografia ivi segnalata, si veda anche M. PAPI, *La visione del duomo di Orvieto*, Casamari 1974.

⁶⁵ Vedi, a tale proposito, V. FRANCHETTI PARDO, *Segnali architettonici e riconoscibilità politica di un territorio*, in J.-C. MAIRE VIGUEUR (a cura di), *D’une ville à l’autre: structures matérielles et organisation de l’espace dans les villes européennes (XIII^e-XVI^e siècle)*; Rome 1989; pp. 727-739. Inoltre, V. FRANCHETTI PARDO, *Componenti territoriali e segnali politici nelle normative e nella prassi edilizia dei centri medievali italiani*, in M. JANSEN, K. WINANDS (a cura di), *Architektur und Kunst im Abenland*; Roma 1992, pp. 36-48.

⁶⁶ Vedi M. ROSSI-CAPONERI, *Il duomo e l’attività edilizia dei Signori Sette*, in L. RICCETTI, *Il duomo di Orvieto*, Roma-Bari 1988, pp. 29-48.

⁶⁷ Il concetto dell’impatto visivo prodotto dalla cattedrale è stato più volte oggetto delle riflessioni di R. Bonelli (in ispecie, cfr., *Il duomo come problema storiografico* in “Bollettino Istituto Storico Artistico Orvietano”, XXXIV (1984), ed anche in L. RICCETTI (a cura di), *op. cit.* Qui rinvio più puntualmente al mio saggio *Il duomo di Orvieto: un ‘fuori scala’ medievale...*, cit.

⁶⁸ Un intervento dello Zampi ne ha aumentato l’altezza di alcuni metri.

⁶⁹ Ad oggi non ho i dati altimetrici precisi delle aree fondative della cattedrale, dei palazzi papali e, sul lato nord della piazza, delle case ivi esistenti, e cioè della peculiare natura dei terreni ove tali fondazioni sono posate. Ma proprio mentre sto scrivendo queste righe ho appreso che nella Facoltà di Architettura di Roma “La Sapienza” una tesi di ricerca affidata dal Prof. Giovanni Carbonara alla laureanda Sabina Bordino sta dando

interessantissimi risultati relativamente all'area ove insiste l'antico ospedale situato proprio ai margini della piazza e dell'area ove insiste il complesso edilizio indicato. Da quanto la laureanda mi ha cortesemente anticipato, penso che dalla sua ricerca potranno emergere importanti risultati in grado di fornire essenziali dati di conoscenza.

⁷⁰ È questo il titolo di un importante saggio (M. EMMER, *Visibili armonie: arte, cinema, teatro e matematica*, Torino 2006). L'autore, un matematico, mette in evidenza come quelle armonie siano appunto riconducibili a complesse formulazioni matematiche. Il rapporto tra figurazione artistica ed espressione matematica è un tema che oggi interessa molti studiosi.

⁷¹ A. M. ROMANINI, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, ad

vocem Arnolfo di Cambio, p. 505.

⁷² Alla componente puristica dominante tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, ha fatto seguito il concetto, in sostanza ad essa riferito, di autenticità. Che oggi però, e per più ragioni viene spesso e da più parti revocato in dubbio. E tanto più se riferito alle opere di architettura che già per loro stessa natura sono sempre un prodotto collettivo: intervengono sempre più categorie di esecutori. Ed il cui risultato "autentico" (cioè la fedeltà ad un progetto di cui siano dati in partenza tutti gli elementi tecnici e configurativi) viene invece spesso obliterato da numerose varianti via via introdotte in corso d'opera e comunque, e non meno, dalla effettiva conduzione del cantiere.

Il duomo di Orvieto: un “fuori scala” medievale

Una mia osservazione sul fatto che la cattedrale di Orvieto appaia “fuori scala” rispetto alla “scala” dell’insieme del tessuto cittadino circostante, ha interessato il professor Bonelli; che, dunque, mi ha invitato ad un approfondimento in merito¹. La questione da me richiamata era stata infatti già da lui precedentemente, e da tempo, segnalata² come peculiare problema del monumento orvietano: uno tra i molti problemi che ancora restano aperti. Ed infatti il concetto di “fuori scala” del duomo di Orvieto traspare ed affiora continuamente, magari anche soltanto quale annotazione sulla grandiosità dell’edificio, sia nelle osservazioni di visitatori e viaggiatori, sia in immagini figurative di varia natura, sia, infine, negli scritti di studiosi di cose orvietane in generale.

Sono stato così indotto a riflettere che doveva essere possibile, mediante una attenta ricognizione ed analisi storica, scoprire le ragioni oggettive, quelle cioè intrinseche alle qualità ed alle vicende del mo-

numento, del perdurare nel tempo di un fenomeno (l’effetto del “fuori scala”) che per sua natura sarebbe logico far rientrare nella sfera del soggettivo. In un ambito, cioè, ove il fenomeno è percepito e dato per esistente in quanto vi sia, da parte dei singoli soggetti, una speciale attitudine (culturale, percettiva, psicologica eccetera) a registrarlo.

Ed ovviamente tale attitudine è qualità estremamente variabile: sia in rapporto alla diversità dei soggetti (diversità in senso diacronico ma anche in senso sincronico); sia per il mutare, anche momentaneo ed occasionale, della loro stessa predisposizione a farsi ricettori di quel dato fenomeno; sia, infine, in relazione alle condizioni di visibilità (punto di vista, condizione atmosferica, illuminazione naturale od artificiale ed altro ancora) e facilità di osservazione. Dunque, se, come nel caso in esame, un’opera architettonica continua nel tempo a produrre una medesima e ben determinata impressione, tale impressione deve essere considerata non più come

fenomeno appartenente alla sfera del soggettivo, ma come qualità intrinseca ed essenziale di quell'opera. Stanti queste premesse, e constatato che nel caso del duomo di Orvieto l'apparire "fuori scala" è fenomeno che continua ad essere registrato da più secoli, si deve giungere alla conclusione che quell'effetto di "fuori scala" deve essere appunto considerato un oggettivo elemento di valore: a pari titolo degli altri che connotano il monumento orvietano e lo contraddistinguono come una tra le più significative opere architettoniche del tardo Medioevo italiano.

Occorre però definire quali siano gli elementi che concorrono a precisare quel valore: problema, come si capisce, assai complesso. Infatti, parlare di "fuori scala" in riferimento ad un'opera architettonica significa porre quell'opera in correlazione con l'ambiente circostante. In altri termini significa valutare in che misura i suoi dati dimensionali e volumetrici differiscano, sensibilmente, dai dati, ancora una volta dimensionali e volumetrici, propri degli elementi che compongono e caratterizzano l'ambiente circostante: sia esso di natura urbana o no. Il che, poi, invita a rendersi conto del quadro originario generale. Da un lato, comprendendo in tale quadro gli aspetti programmatici (le intenzioni e le attese) in vista dei quali l'opera è stata decisa, concepita e realizzata; dall'altro, lato misurando quanto di quel quadro originario si è realizzato e poi trasmesso nel tempo. Nel caso del duomo di Orvieto siamo così invitati a tener conto di più temi ed argomenti.

In primo luogo, bisogna pertanto cercare di definire quale fosse il rapporto parametrico che già nella fase originaria si era stabilito tra la dimensione fisica della cattedrale e la consistenza della città; intesa, tale

consistenza, sia in riferimento al numero degli abitanti, sia alla qualità del tessuto edilizio.

In secondo luogo, occorre documentarsi sull'entità e qualità dello sforzo, finanziario e tecnico, che è stato necessario alla realizzazione dell'opera; nonché sulle modalità seguite dalla committenza per corrispondervi.

In terzo luogo, va analizzato il quadro complessivo, ambiguo e sfuggente ma pur sempre significativo, fornito dall'insieme delle descrizioni e raffigurazioni che, nei secoli, hanno avuto per oggetto la cattedrale orvietana. Proprio queste, infatti, avendo contribuito a diffonderne una speciale "immagine" (più spesso prodotto "mentale" che documento), potrebbero essere responsabili del consolidarsi nel tempo di una *communis opinio* (appunto l'effetto di "fuori scala") tanto diffusa da apparire verità oggettiva. Ma in tal caso quell'effetto andrebbe riguardato come valore "aggiunto": un indotto culturale piuttosto che una qualità intrinseca al monumento.

Ciascuno di questi argomenti va poi trattato tenendo conto delle somiglianze o differenze tra il caso orvietano e gli altri casi che con esso possono essere legittimamente posti a confronto. In quanto solo a partire da tale comparazione si può stabilire in che misura il nostro edificio assomigli, o differisca, dagli altri consimili edifici eretti nelle città italiane di Età tardo-comunale. Ed in particolare dal duomo di Siena e da quello di Firenze che qui verranno assunti come termini di confronto diretto.

Sono guidato, in questa scelta, da una serie di considerazioni di ordine obiettivo. Anzitutto una certa concordanza di situazione, rispetto alla storia cittadina di ciascuna delle tre città, quanto al momento in cui ciascuna delle tre cattedrali ha avuto inizio; o,

piuttosto, quanto al momento in cui esse hanno assunto la loro più significativa configurazione. Inoltre, la considerazione che le tre cattedrali sono situate entro aree che, all'epoca, erano politicamente, economicamente, artisticamente, tra loro correlate. E, ancora, la comune circostanza che ciascuno dei tre monumenti ha contribuito a modificare e qualificare sostanzialmente il tessuto edilizio circostante e l'immagine complessiva della rispettiva città. Infine, la più volte notata coincidenza tra alcune figure di promotori e di maestri che, a vario titolo, sono intervenuti nella realizzazione delle tre cattedrali. Una circostanza, questa, da cui consegue, ovviamente, anche una certa correlazione tra alcuni aspetti dei rispettivi elementi architettonici³.

Non occorre spendere molte parole per dimostrare l'esistenza di interrelazioni di ordine politico ed economico fra le tre città: è materia ben nota. Qualche spiegazione va invece fornita in merito agli altri argomenti che qui ho assunto come dati oggettivi. E, tra questi, in primo luogo, il concetto di consonanza di fase nei momenti di avvio delle cattedrali di Siena e di Firenze rispetto alla data di avvio di quella orvietana. Nel caso della cattedrale di Siena è infatti difficile stabilire quale, tra i diversi momenti della sua travagliata vicenda costruttiva, debba essere assunto come iniziale della sua complessiva configurazione. Perché è noto che vi si distinguono almeno tre diversi programmi ed altrettante distinte fasi progettuali e costruttive: quella iniziale, del XII ed inizi XIII secolo; quella pienamente duecentesca (che si sostituisce alla prima ampliandone i propositi); quella trecentesca, ancor più grandiosa, che ebbe però vita assai corta e sfortunata, e che si concluse con demolizioni ed abbandono del relativo progetto di am-

pliamento. Ora, per le finalità che qui mi propongo, né la prima né la terza fase possono fornire, allo stato attuale delle conoscenze, dati parametrici accertabili ed utilizzabili. E ciò anche se non mancano attente e documentate ricostruzioni⁴. Mi sembra quindi metodologicamente lecito riferirmi al momento intermedio: a cui risalgono, di massima, le principali caratteristiche d'insieme dell'edificio quale è sopravvissuto e ci è pervenuto. Considerazioni in parte analoghe debbono essere fatte per la cattedrale fiorentina. Della quale chiarisco che assumerò i dati dimensionali riferibili alla fase di fine Duecento-inizi Trecento, e non quelli attuali conseguenti agli ampliamenti edilizi del pieno Trecento.

Ciò premesso entro nel merito della “consonanza” di fase tra i momenti di avvio delle tre cattedrali. Consonanza, appunto, e non, ovviamente, contemporaneità. Intendo infatti rapportare i momenti di inizio dei lavori dei tre edifici, cronologicamente diversi, a condizioni ed elementi di ordine più generale. Volendo così sottolineare il fatto che i pur diversi momenti di avvio delle rispettive iniziative edilizie, per un verso coincidono con vicende che, per la storia di ciascuna città, hanno avuto una analoga incidenza di significati; o che, per altro verso, rientrano entro cadenze storiche di più generale disegno. Rispetto alle quali, pertanto, la differenza cronologica in senso stretto può passare in secondo piano.

Pur con le necessarie prudenze (l'effettiva data di apertura dei rispettivi cantieri è difficilmente precisabile), si può cioè affermare che l'inizio dei lavori delle tre cattedrali (tenuti fermi i criteri più sopra enunciati) ricade entro un arco temporale non troppo esteso; che sia in ordine ai fattori economici, sia a quelli demici, corrisponde, per ciascuna delle

tre città, all'apice della loro fase espansiva. Coincide infatti, per ciascuna di esse, sia con il momento che precede le ricorrenti crisi trecentesche poi culminate nella peste nera, sia con occasioni di rilevanti successi interni od esterni.

A Siena la decisione di intraprendere un nuovo progetto di ampliamento cade infatti in un'epoca non lontana dalla vittoria di Montaperti. Ad Orvieto si decide di avviare l'importante iniziativa in concomitanza con il sostegno e le sollecitazioni del pontefice: correlate sia all'onda delle motivazioni religiose relative al miracolo di Bolsena, sia ad altre non secondarie componenti politiche. A Firenze la decisione di intraprendere i lavori per una nuova cattedrale coincide con più eventi: il rinnovamento del quadro politico interno riassunto negli *Ordinamenti di Giustizia*; il completamento dei disegni di espansione territoriale in Toscana; infine, i successi commerciali a scala europea e la predisposizione dei connessi programmi di riorganizzazione generale dell'immagine e delle infrastrutture cittadine.

Siena, Orvieto e Firenze decidono, cioè, di dar corso al rispettivo programma di maggior decoro ed ampiezza delle loro cattedrali in un momento che corrisponde, per la storia medievale di ciascuna di esse, ad una delle punte più elevate del rispettivo diagramma di sviluppo.

Ed in ciò è individuabile appunto la consonanza di fase: poco importa, qui, se, dal punto di vista della sequenza cronologica, le rispettive date si discostino poi tra loro di alcuni decenni!

Pur consapevole di una certa indeterminatezza e sommarietà dei valori da confrontare (anche a causa delle differenze tipologiche fra le tre cattedrali), comincio ora a parlare del primo degli ambiti proble-

matici indicati: quello degli aspetti parametrici. E poiché i confronti verranno effettuati appunto in senso parametrico, e non in rapporto a valutazioni specificatamente numeriche, i valori dimensionali verranno assunti come dati orientativi e non come valori esatti ed assoluti.

Per la cattedrale di Orvieto, tenuto conto che l'accurata ricostruzione proposta dal Bonelli per la fase precedente alle modifiche trecentesche⁵ mostra dimensioni di poco difformi da quelle attuali, si assumono dunque per validi i valori attualmente esistenti. Così, misurato sull'asse maggiore, il duomo presenta una lunghezza di circa metri 89,30 ed una larghezza di circa metri 32,75. Copre dunque una superficie di circa 2965 metri quadrati.

La cattedrale di Siena, nella sua attuale configurazione e quale essa risulta dai rilievi della Pietramellara⁶, risulta, sempre sull'asse maggiore, di lunghezza pari a metri 86,50, e di larghezza uguale a circa metri 24,50. Il transetto risulta da ampliamenti rispetto alla pianta del corpo centrale per una superficie di 582 metri quadrati circa. Dunque, nel suo complesso, la cattedrale senese copre una superficie di circa 2700 metri quadrati.

A Firenze, la cattedrale si sviluppa oggi, nel corpo longitudinale, per una lunghezza di circa 150 metri e per una larghezza di circa 38 metri. Nella parte trilobata tale ampiezza raggiunge i 94 metri circa. Con alcune opportune semplificazioni e valutazioni di media dimensionale, la superficie coperta delle parti principali risulta così pari a circa 7940 metri quadrati. Ma questi valori corrispondono a quelli conseguenti agli ampliamenti introdotti nella seconda metà del Trecento; in un momento, cioè, alquanto diverso da quello qui prescelto per le comparazioni.

Per riferirsi alla fase iniziale è opportuno, perciò, assumere quei minori valori che risultano dalle ricostruzioni di numerosi studiosi⁷. Ritengo così di poter stimare la superficie coperta del progetto iniziale nell'ordine dei 7200 metri quadrati.

La cattedrale fiorentina appare pertanto essere la maggiore fra le tre qui confrontate, mentre il duomo di Orvieto si colloca in una posizione intermedia. Sotto questo profilo non si avrebbero dunque valide ragioni per considerarlo “fuori scala” nell'ambito della famiglia di edifici religiosi cui appartiene.

E si potrebbe ricordare che, infatti, i Fiorentini si dichiaravano vincenti sulle città rivali nella battaglia per il più alto livello e prestigio tecnico ed artistico della loro cattedrale: la celebre cupola quattrocentesca (conseguente, dunque, agli ampliamenti del tardo Trecento: quella originaria avrebbe avuto dimensioni minori) di S. Maria del Fiore era così grande «da far ombra a tutti i popoli di Toscana». Ma, a ben rifletterci, e dunque contrariamente a quanto si potrebbe ricavare a prima vista da tale dichiarazione, la conclamata vittoria emanava soltanto dall'eccezionalità della cupola: e non, come taluni hanno ritenuto⁸, dall'esaltazione dell'intera fabbrica o di talune sue più significative parti.

Il che, per il mio ragionamento che concerne appunto l'intera fabbrica, è constatazione non da poco: rimette infatti in gioco tutta la questione del rapporto di scala tra edificio e città. E vi sono prove, o per lo meno indizi, che la mia osservazione potrebbe essere fondata e pertinente.

Non sarà infatti inutile ricordare che nelle immagini della Firenze trecentesca, o dei primi anni del Quattrocento, quando cioè la cupola non era ancora stata realizzata, è di solito il S. Giovanni, e non la cat-

tedrale, ad essere assunto quale monumento simbolico della città⁹. Dunque, anche se, come abbiamo visto, è proprio S. Maria del Fiore ad avere oggettivamente titolo per essere considerata la maggiore fra le tre cattedrali concorrenti, il suo impatto non ha raggiunto, nell'immaginario dei Fiorentini dell'epoca, l'importanza cui, al contrario, è subito ascisa la cattedrale di Orvieto: malgrado le sue dimensioni oggettivamente minori.

E di tale impatto dà buona documentazione uno studio del Satolli: che pone in evidenza come soprattutto la geometria della facciata del duomo di Orvieto sia stata presa subito a modello per una infinità di oggetti d'uso; e come, inoltre, tale modello sia in seguito addirittura approdato oltre oceano¹⁰. Un successo e una diffusione che parlano chiaro sull'imponenza dell'impatto fornito dalla cattedrale orvietana tanto sui cittadini di Orvieto quanto su molti altri.

E non dovevano certo essere le dimensioni fisiche, considerate in loro stesse, a colpire l'immaginazione. Oltre alle altre due cattedrali già citate, in tutta l'Italia centrale (a cominciare da Pisa) e settentrionale vi erano edifici chiesastici di grande dimensione. Inoltre, e soprattutto proprio ad Orvieto, al momento della edificazione della cattedrale non mancavano i grandi edifici laici e religiosi. Basti ricordare, per esempio, che la chiesa di S. Domenico è meno lunga della cattedrale solo di pochi metri.

Erano dunque certamente altri gli elementi che entravano in gioco nel determinare l'effetto di “fuori scala”. Occorre così passare da confronti fra le dimensioni assolute a confronti fra valori parametrici. È del tutto ragionevole che il dimensionamento delle cattedrali due-trecentesche venisse fissato

anche guardando alla consistenza numerica dei cittadini. Tenuto naturalmente conto del rapporto fra popolazione totale ed affluenza massima prevedibile: calcolata, questa, in base sia alla struttura del nucleo familiare, sia, anche, ai criteri di rappresentatività selettiva degli ammessi ai riti pubblici e solenni.

È un principio analogo, ma inverso, a quello largamente adottato da alcuni demografi ed archeologi: i quali, per valutare la consistenza della popolazione di una antica città, calcolano il numero di posti del teatro o dell'anfiteatro di quella città, e, poi, stabiliti i coefficienti di correlazione, calcolano il numero degli abitanti.

Secondo questa chiave interpretativa si trova che la cattedrale di Firenze, città che alla fine del Duecento contava circa 120.000 abitanti (quanti fiumi di inchiostro su questa cifra!), è dimensionata in base al parametro di 15 o 16 abitanti per metro quadrato di superficie delle parti principali dell'edificio. A Siena, con circa 65.000 abitanti, il rapporto parametrico è dell'ordine di 25 abitanti per metro quadrato. Ad Orvieto, con circa 13.500 abitanti, il rapporto parametrico è dell'ordine di 4,5 abitanti per metro quadrato di cattedrale.

Ne scaturiscono risultati veramente interessanti. In primo luogo, che la cattedrale di Orvieto, la cui superficie supera soltanto di un sesto quella di Siena (non è in fondo molto più grande di quella), e che è molto più piccola di quella di Firenze, è stata dimensionata con rapporti parametrici molto più elevati di quelli delle altre due cattedrali. Con un valore di impatto nella città che, dunque, è molto superiore a quello di ciascuna delle due altre. Che, inoltre, sembra del tutto giustificato il programma di ingrandimento della cattedrale di Siena. Perché se, di solito,

tale programma viene attribuito a mere considerazioni di orgoglio civico e campanilistico, si dimostra invece che i Senesi avevano forse solide ragioni di ordine funzionale per volere il loro "duomo Nuovo". Il loro torto essendo semmai di non aver tenuto conto del parere della commissione di tecnici: di scegliere, cioè, per il progettato ampliamento, un diverso e più idoneo luogo. E si giunge anche ad un'altra conclusione: che la cattedrale di Firenze, pur con le sue, in assoluto, maggiori dimensioni, occupa, quanto ad impatto con la città, soltanto un posto intermedio rispetto a quello delle due altre cattedrali. E che, dunque, avevano probabilmente ragione i Fiorentini del Trecento a centrare il loro immaginario simbolico sul S. Giovanni anziché sull'erigenda nuova cattedrale; e che i Fiorentini del Quattrocento (e dei secoli successivi) avevano buoni motivi a celebrare, come loro nuovo emblema cittadino, la cupola brunelleschiana: e quella sola.

Siamo così pervenuti a concludere che almeno un primo ordine di valori obiettivi può dar ragione dell'effetto di "fuori scala" prodotto dalla cattedrale di Orvieto nei confronti della sua città.

Bisogna ora procedere oltre, ed affrontare il tema del rapporto parametrico fra cattedrale e tipologia del tessuto cittadino: in chiave, ad un tempo, edilizia e socio-topografica.

Risultano assai utili, a tal fine, le analisi della Carpentier¹¹. Le quali documentano¹² che, all'epoca della costruzione della cattedrale, il gruppo dei "nobili" (ne parlo come gruppo preso nel suo insieme malgrado la complessa articolazione sociale ed economica degli ascritti tra i domini) corrispondeva al 9 per cento circa dei fuochi cittadini. E che di pari entità risultava il gruppo dei ceti artigianali (anche qui

fatta astrazione dalle corrispettive differenziazioni interne). Ne consegue che i due gruppi, complessivamente, costituivano quasi un quinto dell'intera popolazione cittadina, e che, pertanto, essi incidevano fortemente nel quadro sociale ed economico della città. Ma tale complessiva incidenza influenzava poi diversamente il tessuto edilizio cittadino: diverse erano, infatti, le caratteristiche dei tipi edilizi dei due gruppi dominanti; e differenti erano le scelte della loro prevalente collocazione insediativa. Gli schemi elaborati dalla Carpentier identificano i «quartieri ricchi» ed i «quartieri poveri»¹³ nel quadro delle 21 regioni secondo le quali la studiosa ha suddiviso la città alla data del Catasto del 1292: cioè al momento nel quale il cantiere della cattedrale muoveva i primi passi. Emerge così che la regione entro la quale è situata la cattedrale è tra quelle in cui prevalevano gruppi con capacità contributiva medio-bassa, e che i gruppi appartenenti ai livelli contributivi medio-alti erano insediati solo tangenzialmente all'area occupata dal complesso del duomo.

Abbiamo qui, ritengo, un secondo ordine di elementi che possono contribuire, oggettivamente, a determinare quell'effetto di “fuori scala” della cattedrale orvietana che è appunto oggetto di questo studio. Perché risulta attendibile immaginare che il tessuto edilizio circostante alla cattedrale, essendo il prodotto delle scelte insediative dei gruppi a capacità contributiva medio-bassa, dovesse essere costituito in prevalenza da elementi di piccola scala. Del genere, probabilmente, di quelli che compaiono nelle storie dipinte da Ugolino di Prete Ilario e che la Rossi Caponeri¹⁴ trova documentati. Case anche di buon livello edilizio a uno o due piani, con balconi, con portici, magari con finestre bifore: ma pur sem-

pre case basse. Non mancavano, però, nella Orvieto di fine Duecento, come già notato, edifici di grande scala. Oltre alle chiese degli Ordini mendicanti, spiccavano nel tessuto orvietano anche il palazzo del Comune, il palazzo del Popolo, i complessi del palazzo Arcivescovile e del Papa, nonché alcune torri. È possibile però che, proprio per la loro eccezionalità, tali elementi venissero, per così dire, espunti dall'immaginario urbano del tempo: così come, del resto, continuano tutto sommato ad essere psicologicamente espunti anche oggi.

In tale ragionevole ipotesi l'effetto di “fuori scala” della cattedrale, pur scaturendo da condizioni obiettive, verrebbe a configurarsi come una sorta di “sineddoche urbana”: si estendeva, e si estende, all'intera città la dialettica tra scala grande e scala piccola che si verificava, e tuttora si verifica, soltanto nel confronto fra i valori spazio-volumetrici della cattedrale e quelli del tessuto più minuto esistente al suo immediato intorno; fatta comunque astrazione dalla presenza degli altri elementi di grande scala che pur erano e sono parte di tale intorno.

Tale effetto (la combinazione tra i dati obiettivi e la guida a percepirla in un determinato modo) doveva far parte del programma ideologico della committenza e delle conseguenti scelte progettuali: era un valore architettonico deliberatamente perseguito. Lo dimostra, ritengo, proprio la dibattuta circostanza che la committenza voleva realizzare la cattedrale «*ad instar Sancte Marie Majoris de Urbe*». Perché di tale controversa frase avanzo anche io, qui, una mia interpretazione.

Nella storia della cultura urbana ed architettonica medievale si incontrano infatti altri esempi che, similmente a quello di Orvieto, propongono richiami

a edifici o a modelli urbani che, tipologicamente, nulla hanno a che fare con il caso in questione. Sono a tutti noti i frequenti richiami medievali allo schema ideologico della città di Gerusalemme: per esaltare i valori di perfezione ed armonia di città che con lo schema di Gerusalemme nulla hanno a che vedere. Ma vi è anche un altro episodio, forse meno noto e più attinente al nostro tema, che riguarda il duomo Vecchio di Arezzo: che si voleva quale riproposizione del S. Vitale di Ravenna¹⁵.

Tipologicamente tale analogia non esiste; ma, d'altra parte, il duomo Vecchio di Arezzo fu molto lodato al momento della sua costruzione. Dunque, la pur differente scelta progettuale non aveva deluso il vescovo committente. Richiami come quello del caso aretino, e come quello della vicenda orvietana, vanno quindi letti in chiave allegorica entro un quadro di similitudini indirette; di ordine psicologico. Dunque, per ritornare in tema, con l'espressione «*in-star Sancte Marie*» si volevano attribuire alla erigenda cattedrale di Orvieto significati di pregnanza fisica e ideologica rispetto all'intero tessuto cittadino: dal quale, psicologicamente, venivano espunte, come inesistenti, le immagini degli altri edifici di grande scala più sopra ricordati.

E l'intento di contenere la spinta ad un accrescimento in altezza del tessuto insediativo corrente, e quindi di esaltare indirettamente la dialettica dei rapporti tra grande scala e piccola scala degli elementi di qualificazione dell'immagine cittadina, si traduceva anche in atti e deliberazioni pubbliche.

Tra i documenti citati dalla Rossi Caponeri compare, per esempio, una deliberazione statutaria che proibiva di alzare le case vicine al palazzo del Popolo¹⁶. Anche se dettata, probabilmente, da considerazioni

di sicurezza, tale norma chiarisce comunque la volontà dei consigli cittadini di contrastare la tendenza ad infittirsi ed elevarsi del tessuto cittadino. Ed altre norme indirizzate alla rettificazione di alcune strade ed alla sistemazione di alcune piazze mettono ulteriormente in evidenza che, ad Orvieto, gli organi di controllo urbanistico avevano precisa coscienza del problema di qualificare l'immagine della città nel suo complesso. In analogia e concomitanza, del resto, con quanto accadeva in altre importanti città dell'epoca: immagine e decoro cittadino erano infatti, nelle città tardo-medievali, anche espressione di prestigio ed ordine politico¹⁷.

Diventano così preziose le analisi proporzionali effettuate dal Bonelli sui rapporti spazio-volumetrici tra la cattedrale ed il suo intorno¹⁸. E, innanzitutto, la sua pertinentissima osservazione che l'effetto di imponenza di un edificio dipende essenzialmente sia dalle condizioni della sua visibilità, sia dal rapporto tra scala umana e scala dell'oggetto architettonico. È questo il motivo per il quale, come è bene noto a chi si è occupato di psicologia della visione, qualunque modello o disegno architettonico, pur essendo in scala, non rende pienamente ragione degli effettivi valori dimensionali che l'edificio andrà ad assumere una volta costruito.

Disegno e modello, nella loro qualità di oggetti fisici, instaurano in genere un rapporto improprio o addirittura rovesciato con l'osservatore (che deve essere dunque esperto per non farsi ingannare): perché, rispetto a lui, appaiono dimensionalmente dominati, o di poco maggiori, anziché pienamente dominanti come poi accadrà nella realtà. Una volta costruito, sarà infatti l'edificio ad imporsi sulla statura umana; con una graduazione dei valori di im-

patto ed imponenza che dipendono appunto dallo scarto, reale od apparente, tra ciò che è “a misura d’uomo” e ciò che trascende tale “misura”. Dipende, in altri termini, dal confronto e dall’apprezzamento di due diversi sistemi dimensionali. Ed è proprio quanto accade nel caso del duomo di Orvieto. Attorno al quale, fatta eccezione per il palazzo Soliano, il tessuto edilizio è, per un verso, organizzato in base ad un sistema dimensionale di piccola scala e, per altro verso, disposto in modo tale da rendere possibile la veduta della cattedrale soltanto da distanza relativamente ravvicinata.

In una situazione tale, quindi, nota giustamente il Bonelli, che «il monumento occupa per intero il campo visivo»¹⁹ di chi lo osserva: con evidente accentuazione del fenomeno di percezione dell’impatto dimensionale.

Di ciò sicuramente l’architetto ha tenuto conto; come ha sicuramente tenuto conto della originaria situazione del piano di imposta del complesso della cattedrale. Il piano della piazza si inclinava infatti, allora, scendendo verso la zona absidale; ne doveva dunque scaturire l’immagine di un edificio che, quasi elemento naturalistico profondamente infisso nella roccia, se ne liberava riproponendosi a sua volta come masso architettonico unitario. E la ricorrente decorazione a fasce, alternativamente chiare e scure, allora ancor più di oggi contribuiva certamente ad esaltare tale effetto di edificio “nascente”.

Di tale effetto, oltre a quanto figura nelle analisi del Bonelli, del Brandi e di altri dà un interessante lettura lo Zucker. In un saggio di qualche anno fa²⁰, egli notava che le fasce decorative del duomo di Orvieto non danno luogo, di fatto, ad alcuna riconoscibile struttura formale (è probabile che pensasse, come

esempio opposto, al sistema decorativo della cattedrale fiorentina; perché a Pisa ed a Siena la situazione è infatti del tutto confrontabile con quella orvietana), cosicché esse vengono a formare una sorta di intelaiatura attorno all’edificio. Nel senso, mi sembra, di suggerire l’immagine di un *continuum* sempre ampliabile; e di indurre dunque, aggiungo, un ulteriore effetto di «crescita» della mole architettonica. Perché (qui seguo le analisi del pittore Paul Klee) la sequenza ad anelli produce, otticamente, una componente vettoriale verticale, e di ciò, quale artificio, si servono oggi grafici e stilisti.

Ma, restando ancora entro il quadro del confronto dialettico tra sistemi proporzionali, vorrei aggiungere una riflessione ulteriore.

La cattedrale, è noto, è situata in un punto che si pone quale cerniera tra paesaggio urbano e paesaggio non urbano. Ad una quota, quella della rupe, che ne assicura la visibilità da molto lontano: cioè secondo una condizione opposta a quella sin qui esaminata. Questa collocazione non era certa casuale e dipendeva sicuramente da più ragioni. Tra queste ritengo di dover sottolineare anche la probabilità di una pregnante qualità misterica da sempre percepita ed attribuita a quel luogo dagli abitanti della zona: se, come sembra, quel luogo era già stato fin da tempi remoti occupato da complessi sacrali. Un ulteriore motivo e suggestione, questo della sacralità, che può avere contribuito, almeno fino a tempi recentissimi, ad esaltare la predisposizione dei visitatori ad ingigantire, nell’immagine viva ed in quella della memoria, le dimensioni del nostro monumento. Con un effetto di “fuori scala”, tutto mentale, della dimensione divina posta a contatto con la dimensione dell’umano e del quotidiano.

Discussa sufficientemente a lungo la componente parametrica dell'effetto di "fuori scala" del duomo di Orvieto, occorre ora prendere in considerazione la dimensione dello sforzo finanziario posto in atto dal vescovo, dagli organi di governo della città e dai singoli cittadini, per la realizzazione della cattedrale. Infatti, se «l'idea dell'edificazione è, almeno nei primi documenti, un affare ecclesiastico», cioè iniziativa a carattere vescovile, pur tuttavia a tale vicenda «il Comune non rimane per troppo tempo estraneo»²¹. Né vi si considerano estranei i singoli privati: ben presto cominciano a disporre lasciti in favore della esecuzione di opere connesse con l'edificazione della nuova cattedrale. In tale quadro va valutato anche l'importante episodio, politico ed economico, della formazione, già nel 1292, di un vero Catasto. Si noti, a tale riguardo, che altri Comuni vi arriveranno comunque più tardi, e che Firenze arriverà al suo Catasto soltanto nel 1427. Se è giusta la prudenza del Riccetti²² nel valutare in che misura e per quali effettivi rapporti proporzionali il Catasto orvietano sia entrato direttamente nel finanziamento della costruzione del duomo, è comunque significativa la quasi contemporaneità nell'avvio delle due vicende. Ed è comunque lecito pensare che le scelte di politica finanziaria, di cui è prodotto il Catasto, stiano a fondamento degli interventi di varia natura di cui il governo dei Signori Sette si faceva carico per l'edificazione della cattedrale.

Il Maire-Vigueur²³ ha infatti notato come proprio il veloce avanzamento dei lavori di quel cantiere sia stato presentato come uno dei principali successi della nuova istituzione cittadina.

Ed è, questa, una spia già altamente significativa dell'entità e dell'intenzione, almeno politica, dello

sforzo finanziario cui si sobbarcava l'erario pubblico. Ma le numerose delibere prese dagli organi pubblici in relazione appunto agli interventi di ordine materiale e finanziario, e volti alla conduzione dei lavori per la cattedrale (delibere in precedenza pubblicate dal Fumi e recentemente riprese dalla Rossi Caponeri²⁴) sono indizi ancor più espliciti. I Signori Sette Consoli delle Arti, in occasione dell'inagurazione della nuova cattedrale, la indicano come «*mirabiliter sic constructa et fabricata sumptuosis expensis*». Dunque, tenuto conto della partecipazione finanziaria di privati e di istituzioni laiche e religiose, si può veramente sostenere, con le parole della Carpentier²⁵, che la cattedrale, almeno nella fase iniziale, era di fatto «*l'oeuvre collective de la cité et du contado*».

Invero, nell'Italia comunale del XIII e XIV secolo, tale coraltà di partecipazione non è fenomeno isolato. Anche a Siena ed a Firenze il finanziamento delle rispettive cattedrali è avvenuto con il coinvolgimento, volontario od imposto per via fiscale, delle istituzioni cittadine e dei privati. E va ricordato, inoltre, che tale generale coinvolgimento nei finanziamenti di iniziative edilizie religiose ha riguardato anche il progressivo ingresso degli Ordini mendicanti nelle diverse città. Occorre tener conto, infatti, che la struttura sociale e la mentalità dei ceti medi e superiori di tutte le città dell'Italia comunale del tardo Medioevo erano largamente permeate di quella «cristianità civica» che il Bowsky riconosce nella società senese del Trecento²⁶.

Ma, pur tenendo conto di tutti questi elementi, che tenderebbero a far rientrare il caso di Orvieto entro linee di tendenza comuni per l'epoca, tuttavia tale caso continua a mantenere un suo coefficiente

di diversità. La frequenza e l'inventiva delle occasioni e delle forme con cui le istituzioni pubbliche ed i singoli cittadini, autonomamente o d'imperio (e mi riferisco, ad esempio, alla pratica della conversione di talune pene in oblazioni personali a favore dell'Opera del duomo e ad altri consimili provvedimenti), decidono di coinvolgersi o vengono coinvolti nel sostegno alle esigenze di un cantiere così grande, resta infatti fenomeno peculiare della vicenda orvietana.

Si consideri, proprio a proposito della grandezza di quel cantiere, che si trattava di una iniziativa collocabile al secondo posto nei confronti di quella fiorentina, ma che, peraltro, la consistenza della popolazione di Orvieto era ben inferiore a quella di Firenze. Dunque, se il caso orvietano rientra, in fondo, entro le linee di una cultura urbana allora diffusa, peraltro, di tale cultura, Orvieto offre, nella vicenda della costruzione della sua nuova cattedrale, una interpretazione più totalizzante. Ed è proprio sotto questo profilo che si coglie l'impatto della cattedrale sull'intera città: di cui diviene linea portante nel processo evolutivo, ad un tempo, e della “città di pietra” e della “città vivente”. Non è forse, anche questo, un aspetto di un “fuori scala”?

Passo ora a discutere il terzo ambito problematico del tema: vale a dire il quadro che emerge dalla tradizione percettivo-simbolica del materiale descrittivo ed iconografico, relativamente copioso, che ha per oggetto il duomo di Orvieto.

Non certo analizzando, una per una, le singole immagini o individuandone le singole matrici; ma tentando di cogliere, invece, la unificante tendenza di fondo. In rapporto appunto al tema della eccezionalità, cioè il “fuori scala”, che in queste immagini e de-

scrizioni si configura con rimandi o suggestioni di varia natura.

I due saggi del Satolli²⁷ sull'immagine di Orvieto negli scritti e nei disegni, affrontano, con ricchezza di esempi e di trattazione, un'ampia gamma di temi. Ne emerge, in particolare, che la cattedrale è presentata sempre in una medesima chiave di lettura: la sua netta contrapposizione tanto al paesaggio della città, quanto a quello dell'intorno non urbano. Ed il suo prevalere, quanto all'immagine, tanto sul primo quanto sul secondo termine: giocando sempre su tre medesimi elementi.

Il primo dei quali è l'emergere della cattedrale sullo skyline della città ed il suo proporsi quale profilo terminale e riassuntivo di tale skyline. Il secondo è l'aspetto dominante della rupe orvietana sul paesaggio circostante ed il conseguente proporsi del profilo della cattedrale come emergenza di grado superiore (un'emergenza rispetto ad un'altra emergenza) nei confronti dell'intero ambito territoriale orvietano.

E non stupisce dunque che, in queste raffigurazioni, tanto l'altezza della rupe sulla valle, quanto lo stagliarsi della cattedrale al di sopra della rupe, risultino spesso esaltati rispetto alla realtà fisica. Il terzo elemento è la matrice geometrica secondo la quale la facciata del duomo è stata progettata e realizzata. E che, quasi come un *retablo* a dimensione urbana, sembra proporsi sia come superficie di contenimento e rispecchiamento dei valori dell'intero contesto urbano, sia come compensazione proiettiva del vuoto nel tessuto urbano entro il quale si è inserito il monumento.

La facciata, insomma, viene presentata quasi quale specchio simbolico dell'ordine e della razionalità

che, sembra volersi dire, regola la vita della città; o, per altro verso, quale intelaiatura armonica entro la quale inserire precisi e finalizzati messaggi decorativi. In ciò rilevandosi, in quelle immagini e descrizioni, un'idea architettonica compiutamente e maturamente espressa. La quale idea, anche se non ci sono prove, come suggerisce il Bonelli²⁸ con buona e da me condivisa intuizione, che essa fosse presente fin dal progetto originario in quanto coerente con la forma-struttura del duomo²⁹, certamente dovette farsi strada molto presto. Non è certo casuale, infatti, l'insistenza con cui illustratori e scrittori pongono l'accento sul rapporto duale che si instaura tra figurazione, musiva e scultorea, di tale facciata, ed insieme architettonico?

Perché in tale insistenza si rivela il segreto e sottile fenomeno di fascinazione offerto dal duomo di Orvieto nel suo proporsi come segnale a carattere non soltanto urbano ma anche territoriale: il fatto cioè che esso si poneva, e tuttora si pone, in ciò essendo appunto ancora oggi reperibile il suo essere "fuori scala" rispetto allo specifico contesto paesistico, quale tappa civico-religiosa nel quadro dei rapporti tra Orvieto e Roma.

La grande scala delle intercomunicazioni, varie ma anche culturali e religiose, si materializza nel "segnale" del duomo di Orvieto: che sovrappone i suoi ritmi dimensionali a quelli della scala locale. Concisione dei volumi e perfetta leggibilità stereometrica dell'impianto architettonico (malgrado le aggiunte trecentesche della parte absidale); il suo proporsi, nota il Bonelli, quale «forma aperta»³⁰; la condizione di «estremità» a sé stesso, di cui parla Cesare Brandi³¹: sono, tutti questi, elementi che chiariscono appunto la doppia serie di rapporti posta in gioco

dal duomo di Orvieto nei confronti dell'ambiente circostante. Correlato con gli elementi topografici, e dialetticamente contrapposto alle componenti del paesaggio urbano e non urbano, il monumento orvietano, letto nella sua essenzialità volumetrica e linguistica, è idoneo ad essere percepito, come appunto dimostra il repertorio iconografico e quello letterario, come elemento di un paesaggio mentale a grande scala. Perché, appunto, l'essenzialità e la concisione che lo caratterizzano, ne dilatano, nella visione e nella memoria, l'immagine. E perché, proprio nel contestualizzarsi con l'ambiente in cui è immerso, il duomo di Orvieto riesce a trascenderlo: con un effetto di "fuori scala".

Ed ecco la conclusione: il "fuori scala" del duomo di Orvieto è un dato-insito nella sua concezione architettonica ed ambientale. Non meraviglia dunque che, dal suo sorgere e fino ad oggi, sia stato, e sia ancora possibile, percepirne il valore. Ed è anzi presumibile che l'essere "fuori scala" possa continuare ad essere percepito come sua specifica categoria di valore; ove permangono, nelle loro caratteristiche di insieme, gli elementi ambientali dell'intorno immediato e del più largo contesto paesistico con i quali il monumento medievale è stato deliberatamente posto in correlazione dialettica.

NOTE

¹ Saggio pubblicato in G. BARLOZZETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), Roma 1995, pp. 53-68.

² Il problema dell'impatto prodotto dalla cattedrale affiora più volte negli scritti del Bonelli. Per una più precisa e recente impostazione, si veda R. BONELLI, *Il duomo come problema storico-grafico*, in "Bollettino del duomo di Orvieto", I (1984), pp. 7-9;

nonché le conseguenti osservazioni contenute in L. RICCETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto*, Roma-Bari 1988, p. VI.

³ È perfettamente accertata e documentata la presenza del Maitani nel duomo di Siena e di Orvieto; nonché quella del vescovo Francesco Monaldeschi nel duomo di Orvieto e di Firenze. Resta aperta la questione del primo progettista del duomo di Orvieto. Ma certe sue caratteristiche architettoniche sono state interpretate come attribuibili, direttamente o indirettamente, ad Arnolfo di Cambio od altri minori. Non si intende, qui, entrare nel merito di tali attribuzioni. Che, tuttavia, interessa ricordare per sottolineare come, anche indipendentemente dalle paternità, sia comunque possibile cogliere elementi di correlazione tra la cattedrale orvietana ed altre opere di Arnolfo. Il quale, come è noto, figura come primo progettista della cattedrale di Firenze. Considerato il taglio particolare di questo mio studio, non ritengo necessario dar qui conto della vasta bibliografia relativa al dibattito (protagonisti principali ne sono R. Bonelli, E. Carli, A. M. Romanini, C. Brandi) sulla possibile o non possibile paternità amolfiana del primo progetto del duomo di Orvieto. Tanto più che la questione è stata ripresa anche in questo contesto e note più precise potranno quindi trovarsi in altri contributi qui pubblicati.

⁴ Tra le più recenti mi riferisco a quelle proposte da E. Carli (ripresa anche da R. Bonelli e da C. Pietramellara) e da C. Brandi. Non è più accettata, invece, quella precedentemente elaborata da V. Lusini. Si vedano in proposito V. LUSINI, *Il duomo di Siena*, 2 voll., Siena 1911-1913; R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento-Trecento*, Roma 1972 (2. ed. aggiornata); C. BRANDI, *duomo di Siena e duomo di Orvieto*, in “Bollettino dell'Istituto Storico Orvietano”, XXXTV (1978); E. CARLI, *Il duomo di Siena*, Genova 1979; C. PIETRAMELLARA, *Il duomo di Siena*, Firenze 1980.

⁵ R. BONELLI, *Fasi costruttive e organismo architettonico nel duomo di Orvieto*, Orvieto, 1943; nonché, dello stesso autore, *Il duomo di Orvieto...*, cit.

⁶ C. PIETRAMELLARA, *op. cit.* Ringrazio l'autrice che mi ha messo a disposizione l'originale, in scala, del disegno di rilievo.

⁷ Le dimensioni effettive della fase iniziale sono tuttora in discussione. Recenti scavi di Franklin Toker (v. “Art Bulletin”, 1978) hanno messo in luce reperti che propongono ulteriori interrogativi. Per le dimensioni qui prese in considerazione

ho tenuto conto di quanto emerge dai più recenti studi. Mi sono riferito in particolare ai seguenti saggi D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963; A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio*, Milano 1969; C. PIETRAMELLARA, *S. Maria del Fiore a Firenze*, Firenze 1984. Per quanto concerne la sequenza delle ipotesi formulate ad oggi, a partire da quelle ottocentesche del Boito e del Guasti, rinvio alle indicazioni bibliografiche rispettivamente contenute in tali opere.

⁸ Partendo dalla vicenda dell'isolamento della cattedrale fiorentina, Enrico Guidoni (*Arte e Urbanistica in Toscana, 1000-1315*, Roma 1970, p. 242) scrive: «Così l'isolamento completo di Santa Maria del Fiore, decisamente perseguito pure in una difficile situazione urbanistica [...] è rivolto soprattutto all'esaltazione della complessa parte absidale, come già nel duomo vecchio d'Arezzo e nella cattedrale di Pisa». Ma la distanza, relativamente limitata, tra il circostante tessuto edilizio ed i fianchi del corpo longitudinale di S. Maria del Fiore non consente, di questi, vedute totalizzanti; inoltre, la quota delle coperture del tessuto edilizio più prossimo è relativamente alta. Tali condizioni spazio-volumetriche non permettono dunque di percepire la cattedrale come entità a sé stante nell'insieme del tessuto edilizio cittadino. Anzi, salvo nei casi di vedute dall'alto e da lontano (il che, per l'epoca, voleva dire vedute del tutto eccezionali ed in genere esterne alla città in quanto al di fuori delle mura) si produce un effetto di immersione: è soltanto la cupola che emerge, come autonomo episodio, a dominare l'intero passaggio urbano. Come, mi sembra, avvertivano appunto i Fiorentini del tempo.

⁹ Si confrontino, in proposito, le seguenti vedute di Firenze. a) Vedute trecentesche: *Codice del Boccaccio* (Biblioteca Nazionale di Parigi; fondo ital. 482, non datato); *Codice Laurenziano-Tempiano detto il “Biadajolo”* (Biblioteca Laurenziana di Firenze, datato tra 1320 e 1335), che consta di due miniature: in una figura appunto il S. Giovanni, nell'altra, una chiesa che sembra la vecchia Santa Reparata, ma non la nuova cattedrale, cui si affiancano da un lato un campanile di configurazione consueta e, dall'altro lato, un campanile in costruzione riconosciuto per quello di Giotto; *affresco del Bigallo* (datato al 1352); b) Vedute dalla metà del XV secolo in poi: *miniature di Pietro del Massaio* (*Codice Vaticano-Latino* n. 5699, datato 1469; *Codice Vaticano-Urbinate* n. 277, datato 1472); *Veduta berlinese detta “della catena”*

(datata al 1490 circa); *Veduta schedeliana* (datata 1493); *Veduta del Bergomense*, edizione del 1535. A partire da queste vedute ritorna sempre l'immagine della cattedrale con la cupola, precedentemente assente. Inoltre, B. DEI, nella sua *Cronica* (terminata alla sua morte nel 1492), indica fra le «33 muraglie grandissime e di gran fama e di grandissima spesa» costruite in «Florentie bella [...] al tempo di Chosimo de' Medici e di Messer Lucha Pitti...» inserisce espressamente «la famosa muraglia della chupola di Santa Maria del Fiore cho lla palla»: perché era diventata uno dei monumenti simbolici della città.

¹⁰ A. SATOLLI, *Quel bene detto duomo*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV (1978), p. 103.

¹¹ E. CARPENTIER, *Orvieto à la fin du XIII^{ème} siècle, ville et campagne dans le cadastre de 1292*, Paris 1989.

¹² E. CARPENTIER, *op. cit.*, p. 225.

¹³ E. CARPENTIER, *op. cit.*, pp. 231-232.

¹⁴ M. ROSSI CAPONERI, *Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette*, in L. RICCETTI, *Il duomo...*, *cit.*, pp. 29-48.

¹⁵ V. FRANCHETTI PARDO, *Le città nella storia d'Italia*. Arezzo, Roma Bari 1986, p. 20.

¹⁶ M. ROSSI CAPONERI, *op. cit.*, p. 35 e p. 46n.

¹⁷ V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'urbanistica. Dal Trecento al Quattrocento*, Roma-Bari 1982, pp. 25-41.

¹⁸ R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Roma 1972 (2a. ed. aggiornata), pp. 52-53.

¹⁹ R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura...*, *cit.*, p. 52.

²⁰ P. ZUCKER, *Town and Square*, M.I.T. Press 1973, (Cambridge, 1959), pp. 89-90.

²¹ L. RICCETTI, *L'Uópara de Sancta Maria Maghure". Protasi ad*

una storia sociale dell'Opera del duomo di Orvieto, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. s., nn. 15-20, voll. 1-2 (1992), pp. 169-180. Si veda anche quanto ivi richiamato alla nota 14.

²² *Ibidem*. Tuttavia, P. Pernii (cfr. R. BONELLI (a cura di), *Appendice* in L. RICCETTI, *Il duomo di Orvieto...*, *cit.*, p. 25) non esitava a scrivere (in un inedito attorno al 1920-22): «Tutti gli storici orvietani sono concordi nel mettere in rapporto fra loro la compilazione del Catasto della città e del contado fatto nel 1292 e tuttora esistente con il contributo che il Comune diede per la costruzione del duomo».

²³ J.-C. MAIRE-VIGEUR, *Comuni e signorie in Umbria, Marche e Lazio*, Torino 1987, p. 158.

²⁴ L. FUMI, *Statuti e regesti dell'opera di Santa Maria di Orvieto*, Roma 1891 e, dello stesso, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891; M. ROSSI CAPONERI, *op. cit.*, *passim*.

²⁵ E. CARPENTIER, *op. cit.*, p. 46.

²⁶ W. M. BOWSKY, *Un comune italiano nel Medioevo. Siena sotto il regime dei Nove 1287-1355*, Bologna 1986, pp. 359-360.

²⁷ A. SATOLLI, *L'immagine di Orvieto negli scritti e l'immagine di Orvieto nei disegni*. Entrambi in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXX (1974); rispettivamente: pp. 85-99 e pp. 131- 158. Corredati da alcuni testi e da una buona documentazione figurativa.

²⁸ R. BONELLI, *Fasi costruttive ed organismo...*, *cit.*, p. 9.

²⁹ R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura...*, *cit.*, p. 55.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ C. BRANDI, *duomo di Siena e duomo di Orvieto*, *cit.*, p. 14.

Angelo Ambrosi:
Santa Maria Maggiore cattedrale di Barletta (XII-XVI sec.)

L' invito a presentare il volume di Angelo Ambrosi nella prestigiosa sede dell'Accademia Nazionale di San Luca è per me doppiamente gradito¹. In primo luogo, perché mi proviene dallo stesso autore di cui avevo già apprezzato, ed utilizzato per mie ricerche, alcuni dei suoi numerosi contributi saggistici. In secondo luogo, perché mi riporta, ringiovanendomi, ad una lontana fase della mia attività accademica nella quale ho ripetutamente frequentato medievisti pugliesi: anche partecipando ad occasioni convegnistiche di varia declinazione scientifica come del resto ha voluto cortesemente ricordare l'autore del libro che oggi presentiamo, citando in bibliografia alcuni miei saggi. Ho così ritrovato in questo volume i nomi di molti degli studiosi con i quali ero stato a suo tempo in un continuativo rapporto sia bibliografico che personale. Alla mia avanzatissima età questi "ritrovamenti" fanno piacere: è come se l'orologio del tempo avesse riportato indietro le sue lancette. Il volume di Ambrosi di cui

oggi parliamo è il punto di arrivo di una sua trentennale attività di ricerche sulla chiesa Santa Maria Maggiore di Barletta anche relazionata al tessuto urbano in cui essa è inserita. Ricerche che hanno avuto avvio sistematico a partire dall'incarico conferito ad Ambrosi nel 1984 dal vescovo di Trani ed Atri, di formulare ed avviare il programma di restauro della chiesa: un edificio di durata ultra-millenaria. Che, però, non è fenomeno raro in edifici chiesastici dell'occidente medievale europeo: anzi, è quasi un dato costante. Della chiesa barlettana vanno però preliminarmente sottolineati due elementi connotativi. Che, ora denominata Santa Maria Maggiore, ha avuto in precedenza anche altre denominazioni e connotazioni ma ne è fondamentale la dedica all'Assunta (la consacrazione solenne è del 1267) perché marca costantemente la religiosità barlettana: anche con quanto di celebrativo e festivo, cioè di civico e dunque di laico, vi è connesso. La dedica è però importante anche sul piano architettonico.

È infatti intrigante, in ispecie quanto al coro della fase gotica, l'adozione della figura di matrice ottagonale (cinque lati di un ottagono regolare da ciascuno dei quali si irradiano cappelle di pianta analoga). Perché tale figura potrebbe sottendere il significato mariano (indicherebbe la fase della salvezza della cristianità) del numero otto. Ma tale numero ha avuto anche altri, pur sempre problematici, significati simbolici. Lo sottolinea infatti Ambrosi nella parte seconda del suo libro riportando gli schemi di edifici a base ottagonale proposti da Bruschi; dal confronto dei quali con lo schema della chiesa barlettana l'autore sembra però, pur rispettosamente, dissentire. Restano comunque perplessità anche sulle valenze simboliche del numero otto. Infatti, oltre ai citati contenuti religiosi, tale numero ne sottende altri di matrice laica: tra questi, e ciò spiega l'altrimenti incomprensibile introduzione di Bruschi, assieme a quelli delle soluzioni chiesastiche, anche dello schema geometrico su cui sarebbe impostata la planimetria del castello federiciano di Castel del Monte per il quale è stato anche proposto il riferimento simbolico alla corona regale. Contenuti laici che, propone l'autore di questo libro, sarebbero in sintonia con il sostegno dato all'ampliamento del coro gotico da ispiratori o committenti pugliesi di ambito, appunto, laico.

La chiesa, che via via diventerà la cattedrale che oggi conosciamo, è stata realizzata nella medesima localizzazione di preesistenti edifici chiesastici. Ma non precisamente sui loro preesistenti allineamenti murari. Né quelli dell'edificio risalente ad un periodo forse del VI secolo, né quelli della successiva "basilichetta" dell'VIII secolo (la definizione è della Belli D'Elia) a sua volta solo in parte insediata sull'area

dell'edificio più antico. Il persistere nel lungo tempo dell'interesse a realizzare una chiesa in una medesima localizzazione è fenomeno che non si riscontra sempre. Si verifica infatti, e questo potrebbe essere il caso di Barletta, soltanto se, nell'immaginario popolare e no, a quel luogo vengano attribuite speciali valenze identitarie. Mi sia così permessa un'ardita estrapolazione di quanto riporta l'autore citando un'osservazione di Antonio Brusa. Che cioè, a differenza delle vicine città di Bari (qui con l'ardita appropriazione delle reliquie di S. Nicola) e di Trani (qui per un'altra accorta appropriazione di una figura di santo non localistico) essendo stata Barletta «stranamente sprovvista di quei simboli unificatori-propriamente medievali che sono l'appartenenza ad un solo vescovo e la presenza di un santo "eponimo" della città» si sia voluto sopperire a tale mancanza con il ricorso ad una "tradizione" sacralizzante.

Nasce forse da questo sentimento il ruolo territoriale sotteso al concetto di "Chiesa Matrice" spesso adottato per indicare la chiesa barlettana? Prima di passare ad altre considerazioni, mi interessa sottolineare che in casi quali quello di Barletta, cioè il suo pluricentenario e continuativo divenire sé stessa, il programma di un "restauro" comporta scelte concettuali fattuali assai impegnative. Perché, anche se contrastanti con validamente accertate fonti documentarie (è questa la rivoluzionaria tesi avanzata da Camillo Boito sul finire del XIX secolo ed ora ripresa dai principali teorici e restauratori italiani della seconda metà del XX secolo), tali scelte devono imprescindibilmente essere sorrette dalle risultanze delle oggettive e stratificate realtà che talvolta emergono solo e proprio in esito ad interventi conservativi o restaurativi. È proprio questo il caso della

chiesa barlettana. Infatti, lo ricorda ripetutamente Ambrosi, durante taluni lavori di restauro della metà del secolo scorso (oltre ad altre testimonianze archeologiche nel sito), al di sotto del pavimento attuale sono riapparse le tre absidi (che peraltro già si pensava dovessero esserci) ed oggi meglio evidenziate e valorizzate di una preesistente chiesa di dimensioni alquanto ridotte rispetto a quelle della chiesa che conosciamo.

Tutto ciò se l'intervento di restauro architettonico, ed è questa la posizione culturale di Ambrosi, viene pensato e proposto non quale operazione meramente conservativa o, peggio, "stilisticamente cosmetica", ma come continuativa indagine conoscitiva atta a fornire sia ai restauratori, prima e durante l'intervento, le linee guida dell'intervento (eventualmente anche mutandole in corso d'opera), sia agli studiosi, ed a quanti fanno loro riferimento (ivi compresa la produzione di aggiornate guide turistiche), gli elementi per una riconsiderazione delle pregresse conoscenze dell'edificio e del tessuto edilizio in questione.

Della sua adesione a questa linea metodologica dà esplicitamente conto Ambrosi nell'introduzione a questo libro: quando indica che la sua ricerca non si è fermata a illustrare le premesse e le risultanze del programma di restauro e di quanto operativamente ne è conseguito (ed è moltissimo); ma che, al contrario, proprio quelle premesse e quelle risultanze lo hanno spinto ad ulteriormente allargare il campo delle ricerche per tener conto, anche alla luce delle novità emerse nel frattempo, dei più recenti apporti documentari e critico-storiografici: ne è prova la vasta ed aggiornatissima bibliografia che correde questo volume.

Insomma, il modo con il quale Ambrosi ha concepito e condotto il restauro della cattedrale barlettana può essere paragonato ad una sorta di sasso lanciato nello stagno della fino ad allora non molto approfonditamente diffusa conoscenza dell'opera architettonica in questione (poco prima dell'avvio del programma di restauro della cattedrale barlettana, perfino Pina Belli d'Elia, profonda conoscitrice delle architetture medievali pugliesi, e di tutta la connessa preesistente produzione critico-storiografica, considerava infatti la cattedrale barlettana un "edificio tra i più problematici"): un sasso (la ricerca!) che, cadendo nel tranquillo stagno delle conoscenze acquisite, ha provocato sullo specchio d'acqua una serie di corruschi cerchi conoscitivi (a loro volta problematizzanti!) sempre più allargati. Il che porta ad altre considerazioni. Cioè all'importanza del modo con il quale uno studioso "vede" (Le Corbusier condannava infatti «*les yeux qui ne voient pas*») un'opera architettonica per scoprirne le radici, le nascoste appartenenze, i messaggi.

E tale modo di "vedere" un'opera architettonica diviene fattore ancor più importante nel caso di un intervento di restauro. Perché l'opera da restaurare esprime ed assume valenze del tutto differenti a seconda che essa venga considerata o quale parte di un più generale e dinamico quadro di riferimento insediativo e culturale in senso ampio (simbolico, cronologico, sociologico, politico, di cultura materiale, di vissuto personale e collettivo e così via), oppure, al contrario, come organismo dotato di caratteristiche peculiari talmente innovative che non sia possibile alcun tentativo, se non in forma oppositiva, di rapportarlo colloquialmente con il contesto in cui esso è inserito.

Ambrosi ha il merito di aver costruito il suo libro guardando abilmente ed intelligentemente alla fase medievale (come vedremo cronologicamente assai estesa) della cattedrale di Barletta da entrambi i punti di vista: sia da quello del sasso che cade nello stagno, sia da quello dello stagno in cui esso cade. L'autore ha articolato il suo libro nelle seguenti tre parti:

a- Premessa ed introduzione;

b- Parte prima. Il periodo romanico (XII-XIII secolo);

c- Parte seconda. L'ampliamento gotico (XIVXVI secolo) in questo caso anche proponendo sintetiche osservazioni conclusive.

Con chiara struttura espositiva, ciascuna delle due ultime parti è a sua volta articolata in più capitoli tematici: aspetti storici, costruttivi, morfologici, linguistici, cronologici, tipologici, e così via.

Il fluente testo scritto è anche ritmicamente e fittamente intervallato da ben 110 tavole che esplicano e supportano le tesi interpretative eccezionalmente ricche sia di chiarissimi schemi grafici, sia di immagini fotografiche; queste ultime ponendo talvolta in evidenza dettagli apparentemente secondari che gettano luce sul pensiero critico dell'autore. Ho già detto che il libro restituisce il senso delle ricerche e delle risultanze connesse allo svolgimento del programma di restauro.

Mi interessa così sottolineare che è proprio in questo quadro che l'autore precisa: «l'estensione dell'edificio romanico era stata oggetto di valutazioni inesatte forse perché non erano stati presi nella giusta considerazione gli interventi stilistici di epoca remota» che hanno alterato la natura d'insieme dell'edificio. La maggior parte dello spazio editoriale è dedicato alla parte prima e cioè alla fase romanica della chiesa: circa 150 pagine!

Alla parte seconda, quella dell'ampliamento gotico, sono invece dedicate soltanto circa una sessantina. In entrambe le parti sono comunque analizzati, con precisione ed acribia, singoli aspetti caratterizzanti della chiesa di quella fase: aspetti metrici e proporzionali, aspetti morfologici, aspetti costruttivi, spesso indicazioni sull'impiego di materiali costruttivi, e così via. Con tale scrupolo scientifico che il suo argomentare richiama l'immagine delle scatole cinesi o delle matrisosche russe: ogni tema ne contiene e propone altri. Alle due parti sono anteposte una *Premessa* ed una *Introduzione* che nel loro insieme risultano di una cinquantina di pagine (anche queste dotate di tavole grafiche con schemi interpretativi ed altro). Comincio da qui.

L'*Introduzione* è un vero e proprio saggio, dotato di proprio valore critico e documentale, di storia del territorio pugliese in generale e della città di Barletta in particolare. Cito, a tale proposito, lo schema nel quale la chiesa è situata sull'asse centrale dell'antico impianto insediativo (da qui la correlata soluzione del campanile che alla sua base presenta un arco?). È la fase nella quale sono in primo piano il protomagister Simiacca ed un Ricardo (forse il duca di Andria ma la tradizione popolare ha voluto fosse Ricardo Cuor di Leone).

L'autore mette così in luce l'origine e le peculiarità dell'edificio chiesastico ponendolo in rapporto di lontananza-vicinanza con altri coevi edifici chiesastici sia pugliesi (in primo luogo, ma tornerò su questo punto, il San Nicola e la cattedrale di Bari; in secondo luogo, la cattedrale di Trani, e via via edifici chiesastici di altre città), sia italiani in genere, sia anche non italiani (soprattutto francesi e germanici). Viene così posto in evidenza sia quanto, dall'XI fino

al XIII secolo, le città portuali pugliesi siano state vivaci poli di scambi commerciali e culturali anche con lontane aree europee; sia, inoltre, e lo sottolinea Ambrosi, quanto fosse presente all'immaginario ed al sentire della popolazione barlettana (istituzioni e committenze comprese) la componente delle vicende di Terrasanta (ad esempio, riporta l'autore, quella di Ascalona). Ambrosi ne aveva già dato conto in precedenza sia nei suoi studi sulla chiesa del Santo Sepolcro di Barletta e sull'architettura dei Crociati in Puglia, sia in quelli relativi alla presenza dei Templari ed alle loro iniziative edilizie. È, questo, un tema che fa dell'architettura romanica pugliese un capitolo a sé stante nell'Occidente europeo.

Se è ben noto il carattere regionalistico (un tempo si parlava di "scuole del Romanico") delle architetture chiesastiche romaniche (quel manto bianco di chiese che nell'anno mille, scriveva Rodolfo il Glabro, ha improvvisamente ricoperto la superficie della terra), è anche ben noto il frequente trasmettersi, a scala "internazionale" (ma il termine è del tutto improprio!), di modelli e stilemi costruttivi in più ed anche distanti luoghi: però, frequentemente anche aggettivati (interpretati) in chiave localistica perché modificati alla luce del sapere delle maestranze locali, nonché dei materiali costruttivi e decorativi localmente adottati spesso per ragioni consuetudinarie e perfino contrattuali.

Ed è anche ben noto il trasmigrare degli architetti (qualifica, questa, problematica e talvolta impropria) da una ad altra area od occasione: fa bene Ambrosi a sottolineare la figura di Nicola Pisano o *de Apulia*. È qui che, ritorno sul tema, entrano in gioco le valutazioni sui rapporti tra il San Nicola di Bari e la chiesa barlettana. L'autore dà conto, in una lunghis-

sima nota, del pensiero di Krautheimer quanto al ruolo territorialmente irradiante del S. Nicola di Bari. Tesi, questa, poi ripresa da altri tra i quali anche Bonelli, che sostiene come alla «scontata risoluzione romano-cassinese» gli architetti pugliesi abbiano opposto l'edificio «capostipite delle grandi chiese pugliesi»: cioè il San Nicola. Ma Ambrosi sembra non essere convinto della generale validità di questa tesi. Sia quanto alle specifiche risultanze metriche e morfologiche, sia proponendo confronti con piante di più edifici chiesastici (dall'impianto cassinese, al San Nicola di Bari – qui appunto con riferimento a Krautheimer –, a Cluny II, alle chiese di Aversa, Venosa, ed altre ancora). L'autore fa infatti riferimento ad un combinarsi, nella Puglia della metà del secolo XI, tra «la matrice bizantina e araba delle diverse culture locali [con] le nuove tendenze architettoniche introdotte dai Normanni». Dunque, mi interessa sottolineare che l'autore dà conto della «fondazione normanna della città nel quartiere di Santa Maria Maggiore» (Ambrosi indica che un attuale percorso viario ne ripete il circuito murario). A tale proposito aggiungendo che «gli studiosi giudicano il quartiere di Santa Maria Maggiore come il più antico della città odierna» dunque in linea con un giudizio di Guglielmo Appulo che parla «della fondazione, ad opera del conte normanno Pietro, di quattro città formanti quasi una corona, nello stesso tempo, offensiva e difensiva, intorno a Trani: Barletta e Bisceglie, ubicate sulla costa, Andria e Corato all'interno».

A convalida di tutto ciò, l'autore indica infatti che la dimensione e la morfologia dei lotti edificatori di una certa zona della città sono insolite per la Puglia, e ciò potrebbe dipendere, come avviene anche in

alcune parti della chiesa, dall'influenza che la cultura urbanistico-edilizia d'importazione ha esercitato su quella locale.

È anche di grande interesse una notazione di tutt'altra natura: che cioè, e l'autore qui cita un saggio del 1974, in una parte esterna alle mura del conte Pietro esisteva forse una *domus* dei Templari che, in conformità con le «consuetudini dell'Ordine [...] aveva il possesso, ricavandone frutti» di un'estesa area sia coltivata sia acquitrinosa e dunque idonea alle attività della caccia. Tale lungo *excursus* mi vieta di entrare, se non con brevissimi cenni, nel merito di argomenti più tecnici e specialistici: e ciò per quanto attiene sia alla prima che alla seconda parte del libro di Ambrosi.

Non parlerò dunque né delle peculiarità morfologiche e linguistiche degli elementi strutturali, né della configurazione delle finestre, né dei cosiddetti falsi matronei, né dei peculiari sistemi voltati delle speciali e della soluzione piramidale dei tetti che li proteggono. Ne parleranno gli altri relatori, ed in particolare Gandolfo: dai loro contributi avremo tutti molto da apprendere!

Mi sia però ancora consentito qualche appunto sulla *Parte seconda. L'ampliamento gotico (XIV-XVI secolo)*. Prima notazione: a questa periodizzazione è sottesa un'interessante scelta metodologica della quale sono da lungo tempo sostenitore: il concetto di un fare "Gotico" tardo che, superando il consueto spartiacque stilistico situato tra XV e prima metà del XVI secolo (qui mi attengo solo alla storia dell'architettura ma il discorso è più ampio: da tempo molti studiosi, perfino Chastel, hanno espresso dubbi sulla validità generale di quello spartiacque) continua a caratterizzare a lungo buona parte della

produzione architettonica europea: ivi compresa quella italiana.

Modalità e stilemi del Gotico s'inoltrano spesso, o muovendosi sottotraccia, o seguendo percorsi paralleli, lungo le vie del classicismo rinascimentale, fino al pieno XVI secolo e talvolta anche al XVII (ad esempio in aree quali i Paesi Bassi ed alcuni ambiti della Boemia).

Seconda notazione: tra gli ultimi decenni del XIII secolo e gli inizi del XIV il quadro politico e religioso italiano (e non solo) è profondamente mutato.

Entrano in scena gli Ordini mendicanti. Si chiude il periodo delle Crociate verso la Terrasanta (e/o soltanto verso alcune tappe intermedie). Viene soppresso l'Ordine dei Templari. La curia pontificia si stabilisce ad Avignone e vi rimarrà a lungo. In Italia meridionale gli angioini, sconfitto e decapitato l'ultimo discendente di Federico II, sostituiscono gli Svevi (dunque anche le loro complesse ma ramificate radici culturali ed architettoniche e correlate componenti islamiche) tanto sotto il profilo del dominio politico quanto, e non meno, sotto quello architettonico: che è ciò che qui interessa.

Incuriosisce così che la seconda parte del libro di Ambrosi si apra, anche narrativamente, in modo, e con ritmo, in buona parte diversi da quelli della prima parte. Qui, infatti, il sipario narrativo si apre con l'istanza avanzata ed inviata al delegato della Santa Sede (ne viene proposta una data compresa tra 1280 e 1300) da trentasei notabili persone della città di Barletta per ottenere la riduzione delle imposte e dunque consentire loro di provvedere alle migliorie della chiesa di Santa Maria Maggiore ormai in stato di degrado (*pro labenti ipsius ecclesie statu...*). Ma perché tale degrado? E perché la volontà di

provvedere ad eliminarlo? Se è insolita la prassi, non lo è la sostanza. Dal XIII secolo in avanti, in tutte le principali città italiane rette da regimi politici a carattere popolano-oligarchico, era infatti sempre previsto che parte della fiscalità pubblica (perfino le pene connesse a gravi reati venivano spesso commutate in oneri finanziari od in diretta partecipazione del reo ai lavori!) fosse partecipe dei costi della realizzazione delle loro cattedrali: perché queste erano percepite e vissute come orgoglioso elemento identitario ad un tempo religioso e civico. E ciò, vi insiste molto Ambrosi, vale ugualmente per la chiesa di Barletta.

Perché, mia considerazione, anche se la città era retta con regime diverso da quello delle altre principali città italiane, ed anche se la chiesa in questione, la Santa Maria Maggiore, non era una cattedrale (ma anche a Bologna il San Petronio era ed è, per i cittadini, più importante della cattedrale), essa da un lato era comunque il maggior polo religioso cittadino e dall'altro (la dedica all'Assunta) era espressione di un sentire identitario. Dunque, anche se l'episodio ha come protagonisti solo un limitato gruppo dei suoi principali esponenti cittadini, mi sembra legittimo istituire il paragone con quanto, e proprio in quel torno di anni, accadeva per l'edificazione delle tre principali cattedrali italiane: quelle di Siena, di Orvieto, e di Firenze. Vi è semmai da chiedersi, lo ripeto, perché la chiesa fosse allora ridotta in stato di degrado o di insufficienza funzionale: fino al punto di promuovere l'emanazione della bolla papale del 1307 ove compare la frase «*ampliari et dilatari procuret opere sumptuose*».

Ambrosi si chiede quale dovesse esser stata l'idea architettonica cui si sarebbe dovuto far riferimento.

Sottolineando, a tale proposito gli aspetti condizionanti del tessuto urbano della «conurbazione di Barletta» nel XIII secolo ma facendo anche riferimento al sentire dei barlettani quanto ai significati di unità politica e religiosa sottesi alla presenza della Chiesa Matrice. L'autore indica infatti che, a suo parere, più che la vetustà ciò che prevaleva era «l'ideale civico-religioso» attribuito all'edificio «dalla parte laica della comunità».

Cioè, mi sembra di intendere, il valore simbolico della continuità della «rappresentazione architettonica dell'Assunzione della Vergine Maria, protettrice di tante città italiane». Nasce di qui, scrive Ambrosi, la scelta di adeguare le dimensioni della chiesa alle esigenze dell'accresciuta popolazione barlettana non costruendone una nuova (il che avrebbe rescisso i legami con i valori identitari attribuiti a quella esistente) aumentando in lunghezza il corpo longitudinale di quella esistente. Scelta del resto obbligata, indica l'autore, perché, stanti i plurimi condizionamenti dell'intorno, l'ampliamento della chiesa (in particolare la realizzazione del nuovo ed ampio coro) non poteva avvenire se non con l'allungamento dell'asse principale della chiesa nella direzione orientale.

Anche se ciò comportava l'azzeramento della residua preesistente area cimiteriale, quella era infatti l'unica area urbana priva di presenze edilizie fuori terra. Interessanti le conseguenze di questa scelta obbligata sulla spazialità interna.

La terminazione dell'edificio chiesastico a coro con cappelle radiali ha imposto un opportuno e progressivo ampliamento (lo *ampliari* della bolla?) della larghezza delle due ultime campate della navata principale riducendo correlatamente la larghezza

delle due navate minori (fino quasi a farle percettivamente scomparire).

Le due nuove ultime campate hanno così assunto una pianta trapezoidale producendo un effetto percettivo-spaziale di natura anti-prospettica, dunque dilatante. Da qui, osserva Ambrosi, l'impressione dell'esistenza di un corpo intermedio: quasi fosse un vero e proprio presbiterio. A dar vita a questa iniziativa è principalmente Giovanni Pipino «patrono e costruttore», (ma l'aggettivo "costruttore" ha suscitato un acceso dibattito: Pipino avrebbe soltanto partecipato ad una fase preliminare od iniziale dell'iniziativa perché l'ampliamento della chiesa ha avuto compimento solo nel XVI secolo ed oltre) che era allora una delle figure principali dell'Amministrazione angioina (sarà anche armato cavaliere in riconoscimento del suo determinante ruolo nella sanguinosa cacciata dei Saraceni da Lucera: poi le sue fortune decadono).

Molte le fonti di finanziamento: assieme ai suoi contributi, anche lasciti *pro anima* di esponenti della sua famiglia ed altri lasciti, anche testamentari, di più o meno noti esponenti cittadini. Comunque, nel dar corso all'iniziativa (tenuto conto delle modifiche intervenute nella diocesi), si deve tener conto del ruolo dell'arcivescovo di Trani, Tura Scottini e, successivamente, del senese Franciscus già vicario del vescovo di Canne (l'autore, anche con riferimento a Bresc Bautier, si soffermerà nella seconda parte del libro, in riferimento ad una più tarda età, sulla pertinenza delle rispettive aree parrocchiali). Stante anche il troppo tempo che mi sono sin qui preso, lascio ai miei colleghi l'intrigante tema delle analisi architettoniche e delle correlate tesi critiche. Qui sono ovviamente in primo piano i numerosi studi

della Bruzelius sulle componenti angioine dell'architettura meridionale: però poste in dubbio dall'autore che invece privilegia l'incidenza delle componenti "localistiche" pugliesi. Sottolineo, comunque, a tale proposito, la notazione di Ambrosi sulla presenza a Barletta di Pierre d'Agincourt.

Mi soffermerò però ancora su un aspetto del tutto particolare, che ho avuto altra volta occasione di sostenere: guardando soprattutto ad un contesto non italiano, mi sembra rilevante nel caratterizzare l'architettura di Età tardogotica, il ruolo dell'araldica di cui, praticamente in apertura della seconda parte, dà esplicitamente conto Ambrosi pubblicando gli stemmi dei principali committenti sia trecenteschi sia di età ben più tarda. Nel XVI secolo compaiono ancora gli stemmi dei Bonelli e ve ne sono altri del XVII, indicando come essi siano stati posti in opera nel corso dei lavori. E sottolineo anche l'importanza di un altro aspetto dell'accrescimento del corpo longitudinale della chiesa barlettana. Che cioè il "prolungamento" di un edificio chiesastico lungo il suo asse maggiore, con, o senza, modifiche relative ad aspetti della ritualità liturgica, non è realtà infrequente nell'architettura europea tardogotica (trecentesca, quattrocentesca ed oltre). Se ne hanno infatti esempi sia a Gerona, sia, e ne danno conto anche passati e recenti studi di Bozzoni e Carbonara, alcune chiese inglesi. Chiudo con una constatazione. Questo libro mi appare come una nuova «disfida di Barletta»: vinta alla grande da Angelo Ambrosi.

Note

¹ Testo inedito preparato in occasione della presentazione del volume A. AMBROSI, *Santa Maria Maggiore cattedrale di Barletta (XII-XVI sec.)*. *L'architettura*, Bisceglie 2015, presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 22 novembre 2016.

La geometria e la modularità come strumenti di progettazione

Premesse di ordine generale'

Nei procedimenti progettuali di architettura si nota molto spesso o il ricorso a sistemi di ordine proporzionale (in senso geometrico così come in rapporto ad aspetti antropometrici), oppure l'utilizzazione di figure base, sia della geometria piana (quadrati, rettangoli, triangoli, cerchi), sia della geometria solida (cubi, parallelepipedi, piramidi, sfere, sferoidi) che vengono ulteriormente combinati tra loro per dar luogo a figure piane ed a solidi anche estremamente complessi. Tuttavia, questo non è sempre accaduto, ed oggi, soprattutto nelle più recenti realizzazioni architettoniche, sembra accadere sempre meno. Tutto ciò è dovuto a molte cause e considerazioni: alcune di ordine concettuale, altre di carattere applicativo. Per capirne le ragioni è utile analizzare questo tema sotto il profilo storico. Prima però occorre un'altra precisazione: definire il concetto proporzionale di modularità che riporta tanto a criteri geometrici quanto a criteri di natura antro-

pometrica. Il modulo è una entità dimensionale convenzionale, liberamente assunta tanto in rapporto ad un determinato sistema di misurazione (braccio, palmo, piede, pollice, pertica, metro, yarda, miglio ecc.), quanto anche alle caratteristiche dimensionali (dalle quali dedurre tutte le altre mediante l'adozione di idonei multipli e sottomultipli di quella di base) di uno speciale elemento dell'opera architettonica. È noto, per esempio, che nel caso degli ordini architettonici si assume il diametro od il semidiametro di una colonna misurata alla sua base. Penso che nell'insieme, sia per il passato come per il presente o per l'attualità anche nel suo orizzonte "futuribile", il ricorso a sistemi di progettazione mirati ad una operazione di controllo proporzionale indiretto (riferito cioè ad una unità di misura o di figura geometrico-spaziale liberamente o convenzionalmente assunta) delle varie parti di un complesso edilizio, possa essere classificato secondo alcune categorie che qui cerco di individuare:

- a) Opere progettate secondo geometrie euclidee o riferite alle tematiche della geometria proiettiva;
- b) Opere progettate secondo sistemi antropomorfici;
- c) Opere progettate seguendo sistemi matematico-fisici di ordine complesso.

Vi sono inoltre da prendere in considerazione metodi di progettazione fondati sul controllo “diretto” del proporzionamento e basati cioè su libere scelte del progettista in assenza di ogni altro riferimento dato: metodo che viene definito talvolta, scherzosamente ma non tanto, “occhiometrico”. Questi due ultimi metodi sfuggono ad una classificazione riferita a processi razionalmente definibili. Dipendono infatti da criteri riferibili alla psicologia della visione o ad scelte ed opzioni derivate da speciali repertori formali (il mondo della natura vegetale od animale, quello delle rocce o dei minerali, quelli dell’inconscio e delle suggestioni oniriche ecc.) che pertanto non sono riconducibili a specifiche leggi di natura metrico-proporzionale. Di questi, dunque, non mi occuperò in questa conversazione.

Ciascuno dei modi progettuali ha trovato applicazione più volte ed in più momenti della storia dell’architettura. E naturalmente non soltanto nella successione cronologica delle varie opere o dei vari sistemi culturali compresenti o succedutisi gli uni agli altri, ma anche con sovrapposizioni, o parallelismi o contrapposizioni di esperienze. Così l’analisi dei diversi metodi progettuali non segue la scansione cronologica, né si pone sempre in sintonia con le tradizionali e convenzionali classificazioni del susseguirsi delle fasi od epoche stilistiche. Il tipo di analisi che qui propongo attraversa invece, intersecandovisi,

più momenti e fasi della storia dell’architettura, rivelando non sempre scandagliate analogie di comportamento tra epoche o progettisti tra loro differenti e mettendo in luce, in relazione anche alle singole aree dello spazio geostorico di riferimento, aspetti insoliti e comunque diversi rispetto a quelli del consueto e consolidato quadro dell’evolversi della progettualità architettonica.

È però interessante sottolineare che si possono trovare rapporti, o mancati rapporti, di causa-effetto anche tra modello culturale, cultura tecnica e cultura materiale, da un lato, e soluzioni e risultati architettonici dall’altro lato. Per le seguenti considerazioni. In primo luogo, perché la cosiddetta “cultura alta” (quella dei ceti dominanti: filosofica, religiosa, politica, simbolica, matematica, statica ecc.), quando sia dialetticamente correlata con la disponibilità di strumentazioni e di consuetudini costruttive di un certo tipo, svolge spesso un ruolo significativo nel suggerire e permettere alcune soluzioni al posto di altre. Mentre, quando manchi la possibilità di tale correlazione, si presenta il rischio di veder mancare il successo realizzativo di quanto proposto ed immaginato. In secondo luogo perché la cosiddetta “cultura bassa”, che per quanto attiene al “fare” dell’architettura coincide in sostanza sia con i saperi delle maestranze di minore livello gerarchico, sia con le attrezzature di cantiere, sia con la disponibilità e la consuetudine ad utilizzare certi materiali, ha a sua volta spesso condizionato, tanto in senso positivo come in senso negativo, le intenzionalità progettuali espresse dai soggetti (architetti, ingegneri, capimastri, committenti) in possesso del modello di “cultura alta”. Ed appunto sotto questo profilo, per molto tempo ed in molti casi, proprio la geometria è stata

tanto il terreno sul quale si sono confrontati i due livelli della cultura architettonica, quello “alto” e quello “basso”, quanto il crinale nello stabilire le differenze, sia gerarchiche che sociali, tra i soggetti rispettivamente in possesso dell’uno o dell’altro di quei due livelli e modelli culturali. Con l’ovvia conseguenza che quando un protagonista del processo progettuale si è dimostrato in possesso tanto dei saperi di livello “alto”, quanto di quelli del livello “basso”, sono spesso state realizzate opere architettoniche di qualità; talvolta di qualità innovativa.

a) Opere progettate secondo le geometrie euclidee o riferite alle tematiche della geometria proiettiva

Nell’ambito del mondo mediterraneo, le prime codificazioni sul tema geometrico-proporzionale risalgono probabilmente all’Età tardoclassica; e, con più impegno e formule applicative, all’Età ellenistica. A questo ordine di problematiche si attiene così anche Vitruvio: che con il suo *De Architectura*, fortunatamente ma fortuitamente sopravvissuto all’oblio del tempo, ha avuto la ventura di riflettere i saperi del suo tempo (l’Età augustea erede sia del mondo italico quanto di quello ellenistico) e di aver poi più o meno influenzato tanto alcuni aspetti della cultura architettonica dei secoli medievali, quanto, in seguito, quelli di Età rinascimentale; a loro volta, ritrasmessi, questi ultimi, sino all’Età moderna e contemporanea nel filone della cultura architettonica di matrice umanistico-rinascimentale: ne sono una conseguenza i trattati sull’architettura del filone culturale inaugurato nel Quattrocento dall’Alberti e poi sviluppatosi per più secoli: dal Cinquecento, al Seicento al Settecento, sino alle tarde conseguenze del XIX secolo.

Ciò, come cercherò ora di sintetizzare muovendo dalla situazione medievale, è avvenuto in più modi.

I. Cultura dell’Età medievale e suoi riferimenti a sviluppi e riprese sei-settecentesche ed anche contemporanee

Alla fine dell’undicesimo secolo (sono per esempio documentate conoscenze dei testi vitruviani nell’ambito dell’abbazia di Cluny, ma proporzionamenti di questo tipo sono anche presenti nelle architetture cistercensi delle origini), tale influsso si avverte nell’uso di un proporzionamento delle varie parti di un edificio (chiesastico) secondo rapporti dimensionali che si richiamano alle serie numeriche (armoniche) vitruviane. Inoltre, sia in più esempi figurativi (Lanfranco nella costruzione della cattedrale modenese, il monaco Gunzo che spiega all’abate Ugo di Cluny il progetto della nuova grande chiesa detta Cluny III, la “costruzione del Tempio di Salomone” in un manoscritto inglese ecc.), sia anche in iscrizioni (per esempio nella cattedrale di Foligno), la tesi vitruviana dell’importanza della geometria si riflette nell’indicazione che chi è in possesso di conoscenze geometriche, e delle relative applicazioni di ordine pratico-costruttive, assume funzioni direzionali nella realizzazione di opere architettoniche importanti: e, quindi, ha in esse un ruolo decisivo. Che infatti viene confermato a tecnici di quel tipo dal grado gerarchico relativamente elevato da loro raggiunto anche nella società del tempo, la quale, si badi, non era invece certo incline a sopravvalutare quanto atteneva alle “*artes mechanicae*”.

Ma Lanfranco a Modena è un mirabile *magister*; Antelami è uomo comparso sulla scena del cantiere per ispirazione provvidenziale; a Foligno, Atto (o Attone) è il “*lothomus*”, cioè colui che sa definire la

forma stereometrica delle pietre da costruzione (i “lapicidi” eseguiranno quanto indicato dal *lothomus*), e dunque il vero e proprio progettista e direttore di progetto.

E sappiamo anche che almeno in Francia, nel XII secolo, gli architetti si presentavano in cantiere con i guanti e non toccavano i materiali di costruzione (anche se poi, a quanto pare, guadagnavano più degli altri esecutori): erano dunque situati ad un alto gradino della scala gerarchica nel processo di realizzazione dell’opera architettonica.

Villard de Honnecourt, nel suo famoso “taccuino”, dà poi conto del tracciato geometrico che presiedeva tanto alla realizzazione di chiese, quanto anche alla configurazione di elementi dell’immaginario simbolico e decorativo, di ordine scultoreo, che ne aggettivavano molte parti.

Il ricorso alla struttura geometrica, quale verità sottostante ad ogni aspetto dell’architettura medievale (dalle parti strutturali a quelle, come detto, decorative), diverrà costante ed ancora più evidente verso gli ultimi secoli dell’Età medievale.

Ogni forma ed ogni dimensione metrica verranno determinate a partire dalla combinazione dei due metodi della progettazione “*ad quadratum*” o “*ad triangulum*”, od ancora con l’adozione di figure di cerchi (dimensionalmente riconducibili al quadrato circoscritto).

Poi, seguendo opportuni processi di combinazione dei rispettivi criteri, ed anche giovandosi dei procedimenti del “ribaltamento” (tema tipico della geometria descrittiva: siamo nell’orbita pitagorica o euclidea) dei lati o delle diagonali dei rispettivi poligoni, e dunque pervenendo anche a porre in essere rapporti proporzionali “aurei” (rapporto tra lato del

quadrato e diagonale dello stesso quadrato) tra singoli elementi o parti del complesso. Spesso, inoltre, giovandosi della combinazione di tuttociò sempre al fine di giungere a configurare il progetto come il prodotto di riconoscibili (ed “avvertibili” dall’osservatore esperto) intelaiature geometriche rette da leggi proporzionali ed armoniche.

Per scegliere un noto esempio medievale, il procedimento è per esempio perfettamente visibile nella facciata del duomo di Orvieto. Di estrema importanza si è dimostrata la cultura geometrica nelle applicazioni relative alla lavorazione in serie delle pietre da costruzione: ne sono leggibili i risultati nella forma delle modanature delle volte gotiche, ed anche, certo non secondariamente, nell’organizzazione del cantiere che si è articolato in “logge” a “pie’ d’opera” per la predisposizione dei vari elementi costruttivi.

Ma questo procedimento non è solo proprio dell’architettura medievale europea. Anzi, l’applicazione della progettualità su base geometrica è uno dei principali caratteri dell’architettura arabo-islamica; la quale, inoltre, ha certamente avuto notevoli influenze sulla produzione architettonica di più aree dell’Occidente europeo. Inoltre, e certo non secondariamente, di esso si hanno numerosissime applicazioni anche nell’architettura rinascimentale (dove la proporzione aurea è frequentemente ricercata ed adottata) e perfino in quella di Età contemporanea. Gli elementi (aperture, logge, ecc.) delle facciate di molti tra gli edifici di Le Corbusier, organizzati in base ad una concezione apparentemente libera (la facciata libera: uno dei “cinque punti” dai lui proposti per l’architettura moderna) sono infatti progettate tenendo conto di tali principi. Ritorno ora alla cul-

tura geometrica del Medioevo europeo per notarne altri aspetti. Nel corso del XIV secolo, e con sviluppi sino agli inizi del XV, in area germanico-imperiale, ma non in Italia dove prevarranno strutture proporzionali fondate su geometrie di tipo proiettivo, né in Francia dove si avranno altre scelte di ordine geometrico, i criteri più sopra ricordati verranno anche codificati in appositi trattati. Ne sono stati autori appunto architetti e capomaestri germanici (tra tutti cito Roriczer) attivi nei cantieri delle cattedrali di Colonia, di Strasburgo, od in quelli dell'area boema (con speciale riferimento a Praga e dintorni).

Trattati, questi, che hanno dunque un carattere piuttosto applicativo che teorico: che cioè provengono dal "mestiere" più che da premesse teoriche di ordine generale.

E di questo aspetto della cultura tardomedievale sono interessanti alcuni sviluppi tardoseicenteschi e, in parte, settecenteschi, secondo principi di "contaminazione" (i francesi direbbero *métissage* con un termine di difficile traduzione italiana).

Si può infatti notare, a questo proposito, che una delle vie in cui si incamminerà la cultura barocca e tardo-barocca, sarà appunto quella che tende a recuperare le tematiche geometriche complesse a suo tempo adottate dalla cultura tardo-gotica di area centro-europea.

Così, in ambito centro-europeo, e tra tardo Seicento e primo Settecento, i punti di riferimento alla cultura barocca saranno preferibilmente individuati nelle sperimentazioni borrominiane e guariniane: quelle che, a fronte della componente sovranazionale del barocco italiano (romano e meridionale) o del classicismo (la *Renaissance*) francese (considerate espressione del cristianesimo cattolico?), per-

mettevano di recuperare le tematiche tardogotiche che erano, in certa misura, pensate e valutate come prodotto di modelli culturali autoctoni (protestanti? È nota la definizione di "tedesche" che gli avversari attribuivano alle scelte formali del Borromini).

Forse questo aspetto, in certo modo anticlassico (si è parlato spesso della relazione che le architetture borrominiane mostrano di avere con l'architettura di Età tardoromana), ha indotto anche nelle avanguardie della fine Ottocento e dei primi anni del Novecento, in Europa come in America, comportamenti e principi progettuali che trovano assonanza con tematiche geometriche complesse: prevalentemente centrate su matrici triangolari od esagonali, o su rettangoli notevolmente allungati e sulla combinazione tra loro di tutte queste matrici, anche anamorficamente proiettate su superfici curve.

Con risultati tettonici che suggeriscono squilibri dinamici e calcolate disarmonie: e che si richiamano a procedimenti progettuali condotti secondo regole non "vitruviane", o che si appellano direttamente ad universi formali tratti dal mondo naturale e da quello delle rocce e dei cristalli minerali.

Forme, le une e le altre, che presuppongono sì concetti matematico-geometrici, ma che di questi privilegiano soltanto quelli di natura complessa: curve riconducibili a funzioni matematiche variabili, cristallografie a matrice stereometrica multipla, aggregazioni in parte legate all'intervento di fattori tellurici o climatici che hanno sconvolto gli assetti geometrici di partenza, e così via.

Ed anche in questo caso è interessante constatare che queste categorie progettuali si sono precisate inizialmente in area germanica, in area nord-europea ed in area nord-americana.

2. Cultura rinascimentale e suoi sviluppi ed assonanze nell'Età moderna e contemporanea. Le tematiche legate alle concezioni della geometria proiettiva ed ai concetti della matematica infinitesimale

È a tutti noto che la cultura umanistica, dopo i suoi primi passi tardo-medievali, trova in Italia una sua nuova formulazione nel secolo XV. La quale, presto definita “Rinascimento”, si diffonde nel resto d'Europa a partire dagli inizi del secolo XVI. Oltre all'entusiastico riferimento al mondo dell'antichità (più letto “idealmente” che accolto ed indagato “storicamente”), tale modello culturale pone l'uomo al centro dell'universo, considerandolo figura perfetta del creato. Così egli, l'uomo rinascimentale, diventa il punto di osservazione e di riferimento (concettuale, percettivo, ordinatore) dello stesso universo. È dunque ovvio che sia proprio la condizione dell'uomo, anche “osservatore”, ad essere posta in primo piano. Dal suo occhio partiranno i “razzi”, come scrive l'Alberti, che raggiungono e definiscono i contorni delle cose osservate e così ne rivelano la configurazione come fossero visti da una finestra aperta. La struttura degli oggetti non dipende dunque dalla loro configurazione geometrica intrinseca e di partenza, come avveniva nel modello culturale medievale, ma dalla “piramide visiva” e dalla griglia spaziale pensata ed assunta dall'occhio dell'osservatore come strumento di conoscenza (dunque di “riconoscimento”) dell'oggetto. Necessariamente la geometria che regola la configurazione degli oggetti (nel nostro caso le architetture) non è dunque più soltanto euclidea ed armonica (secondo l'antica lezione vitruviana), ma anche proiettiva. Da intrinseca all'oggetto, la figurazione geometrica si fa anche estrinseca ad esso: in quanto si pone in rapporto alla

“lettura” ottica, proiettiva e percettiva, che di esso fa l'occhio dell'osservatore. Sta in questo passaggio, mi sembra, il significato “simbolico” che il Panofsky attribuisce alla “prospettiva” rinascimentale, così distinguendola da ogni altra forma di rappresentazione dello spazio tridimensionale.

Spazio che, è ovvio, dovrà avere pertanto valore unitario ed unificante (anche nel teatro si rappresenteranno eventi in rapporto all'unità di tempo e di luogo dell'azione), e che, quindi, sarà presto pensato come “centrale”, eventualmente anche con simmetrie raggiate od altro (Bramante, Fra' Giocondo ecc.), o comunque proporzionato secondo sequenze metrico-numeriche di tipo armonico: cioè “vitruviano”. Che è quanto gli architetti ed i trattatisti del Rinascimento (dall'Alberti in avanti) credono di intravedere nella sintassi e nel lessico (dell'architettura degli “antichi”, creduta cioè anche greco-ellenistica, ma che invece ne era soltanto l'interpretazione romano-imperiale e paleocristiana) del sistema degli “ordini architettonici” da loro indagato e “riscoperto”.

Ma la componente proiettiva, durante il Seicento e dunque nell'ambito di sistemi filosofici innovativi, assumerà presto anche le valenze di una proiettività verso l'infinito. Ora concettualmente “raggiungibile”: non certo, sarebbe contraddittorio, materializzandolo in una dimensione fisica, ma trasformandolo in un contesto mentale ed allegorico quale dato allusivo di proiezione “verso” l'infinito. E ciò viene ottenuto con procedimenti tanto di ordine analogico (lo spazio “infinito” può essere “costruito” analogicamente spostando al di là dei confini visivi il punto di fuga delle linee rette che entrano nella configurazione – edilizia, urbana, paesistica – di quanto pro-

gettato), quanto di ordine “illusivo”: facendo intuire spazi, strutture o sistemi statici inesistenti, o valori dimensionali diversi (maggiori o minori) da quelli realmente realizzati. Anche le componenti mentali, tra le quali si situano proprio l’illusività o l’allegoria, diventano così strumenti di progettualità: e ciò proprio a partire da elementi concretamente realizzati su base geometrico-matematica e proiettivo-prospettica.

b) Opere progettate secondo sistemi antropomorfici

Da un certo punto di vista anche tutta la metrologia che precede l’adozione del sistema metrico decimale (che riconduce invece a quantità di ordine geografico), rinvia ad unità di misura dedotte dal corpo umano: ho già fatto cenno al pollice, al palmo al piede, al braccio e così via. Però, in questi casi, tali unità di misura acquisiscono pur sempre un valore, astratto, di unità dimensionale base; pur se esse richiamano quantità dimensionali perfettamente intellegibili perché tratte dall’esperienza delle dimensioni delle parti del proprio corpo di adulto.

Altra cosa è, invece, il concetto della ricerca proporzionale su base antropomorfica. Qui il passaggio è molto più concettuale.

Ciò che si pone in evidenza è la fisicità del corpo umano: quale entità posta al centro dell’universo fisico e formale e dunque quale dato concettuale di riferimento per ogni altra dimensione del mondo delle forme. È abbastanza ovvio che, soprattutto in Età rinascimentale, e proprio per il tipo di cultura umanistica cui si richiama il Rinascimento, sia l’intera figura umana ad essere proposta come valore di riferimento: anche con alcune interessanti varianti e

declinazioni. Così se per Leonardo da Vinci la figura umana a braccia aperte è riconducibile al doppio valore del quadrato e del cerchio, cioè di due figure in perfetto equilibrio centrico, per Francesco di Giorgio è invece l’intero sistema degli ordini architettonici ad essere chiamato al confronto con la figura umana, anche marcando la diversità tra le proporzioni della figura maschile e quelle della figura femminile. Rispettivamente individuate, da lui, nell’ordine dorico ed in quello ionico.

Cosicché, sul piano antropologico e filosofico, malgrado gli apparenti rinvii all’indietro nel tempo (l’uomo è misura di tutte le cose, diceva un filosofo presocratico), tali modi di pensare i rapporti tra uomo e cose sono espressione di un pensiero tutto rinascimentale. Infatti, nella cultura moderna e contemporanea, permeata di criteri di accertamento storico, le proporzioni e gli elementi del lessico e della sintassi degli ordini dorico e ionico sono interpretati in maniera del tutto diversa: come un traslato mentale della condizione costruttiva delle origini, legata a cioè alle tecniche costruttive della carpenteria lignea e senza alcun riferimento alle dimensioni dell’uomo (o della donna).

Mentre richiamano figurativamente, semmai, alcuni elementi tratti dal mondo degli animali (parti ossee come gli astragali, o forme ovoidi, ecc.), o derivati dalla natura vegetale (palmette, fioretti, foglie d’acanto, e così via), o da altro ancora.

Su di un piano non diverso mi sembra debba esser collocato anche il criterio modulare (il “Modulor”) assunto, tra gli esponenti del Movimento Moderno, da Le Corbusier.

Il sistema di misura denominato “Modulor”, come è noto, è rappresentato nel celebre disegno del-

l'uomo con il braccio alzato: a sua volta schematizzato in una sovrapposizione di figure geometriche a doppia ogiva. (È comunque da segnalare che questo sistema di proporzionamento è stato applicato da Le Corbusier in parallelo ed in concomitanza con quello geometrico-proporzionale di cui ho parlato precedentemente).

Però, anche se è sempre la figura umana (tradotta nell'immagine del "Modulor") ad essere il principio regolatore dei rapporti da stabilirsi tra le varie parti di un complesso architettonico, ora, a differenza da prima, si va alla ricerca dei modi idonei a rapportare la fisicità del corpo umano alla percezione e sperimentazione del valore dimensionale degli spazi architettonici entro i quali l'uomo "individuo" (non è più dunque l'uomo rinascimentale), trascorrerà la sua vita. Insomma, la figura del Modulor non corrisponde alla figura dell'uomo leonardesco cioè a quella dell'uomo rinascimentale: questo era il centro attorno al quale si disponeva ed organizzava lo spazio geometrico ed il suo occhio il punto concettuale da cui partivano i "razzi" di configurazione degli oggetti, l'uomo schematizzato nel Modulor è invece "inserito" in uno spazio costruito che lo coinvolge e di cui, rapportandovisi, sperimenta le valenze fisiche e psicologiche.

c) Opere progettate secondo sistemi matematico-fisici di ordine complesso

Anche questo insieme di opere può essere suddiviso, a sua volta, in due sottogruppi:

- 1) progettazione senza base geometrica definita;
- 2) progettazione secondo modelli matematici e statici che danno luogo a superfici complesse.

1) Progettazione senza base geometrica definita

Il primo dei quali, come già visto anche nelle argomentazioni precedenti, è riscontrabile nelle architetture di più epoche, mentre il secondo, sottintendendo sistemi di calcolo riferibili a sviluppi della matematica moderna ed a correlati principi statici anch'essi teorizzati in Età moderna, appare più direttamente, e parafrasando Panofsky si potrebbe dire simbolicamente, connesso con la progettazione attuale. Anche se esempi di questo tipo di progettazione, ma solo sotto l'aspetto della sperimentazione di cantiere, possono essere rinvenuti in varie e precedenti fasi della storia del costruire.

Per quanto attiene al primo sottogruppo, è difficile descrivere le caratteristiche delle opere che vi si riferiscono. Vi rientrano comunque importanti categorie e tipi di costruito. Per esempio, le costruzioni con impasti di terra, o fango, od altro, con leganti naturali (paglia, erbe, crini di cavallo, ecc.), ma anche quelle "scavate" entro speciali formazioni geologiche (grotte, cavità di vario ordine) o che queste hanno variamente riconfigurato per adattarle alle esigenze umane. Se ne trovano esempi nella penisola araba, nel medio e vicino oriente, ma anche in Italia meridionale (i Sassi di Matera ed altre architetture rupestri pugliesi e salentine), in Turchia (Cappadocia), in Spagna (a Granada) ecc.

È ovvio che in tutti questi casi il tema geometrico preconstituito sia di impossibile ed anche impensabile adozione: è proprio il contesto locale a fornire i dati dimensionali ed a suggerire, caso per caso, le soluzioni e le proporzioni progettuali. Ed in questo sottogruppo rientrano anche architetture che per scelta programmatica, del progettista o del committente (o di entrambi), si richiamano alle condizioni

naturali ora ricordate. Ve ne sono più esempi nel passato, ma molti anche in Età moderna. Tra queste ultime se ne trovano in opere militari, o in altre destinate a speciali sperimentazioni tecnico-scientifiche, o in architetture legate a sistemi teosofici (il Goetheanum di Rudolf Steiner) o a taluni aspetti dell'architettura espressionista (la torre Einstein, a Potsdam, di Mendelsohn), oppure in contesti destinati a speciali comunità socio-economicamente e tecnologicamente evolute (penso ad opere di Paolo Soleri), e così via.

2) Progettazione secondo modelli matematici e statici che danno luogo a superfici complesse

Al secondo gruppo appartengono opere che si caratterizzano per il ricorso a soluzioni che richiedono forme di calcolo o concezioni statiche speciali. Vi rientrano molte tra le opere realizzabili mediante l'impiego o di cemento armato o di fibre e membrane varie realizzate con materiali idonei ad essere configurati (con opportuni accorgimenti) in superfici involucri (che hanno però una precisa e fondamentale funzione statica) di tipo geometricamente complesso e variabile. Mi riferisco a tutte le superfici definibili come "rigate", a quelle "resistenti per forma", e così via. In tutti questi casi la definizione formale dell'opera è precisabile e configurabile in sede progettuale mediante il ricorso a sistemi di calcolo molto avanzati o ad altri tipi di sperimentazione analogica; ed ora, a larga maggioranza, di ordine informatico. Sembra dunque che a questa categoria possano appartenere soltanto opere connesse con i metodi e la cultura più attuale. E, nel fondo, ciò è vero. Ma anche in questo caso la storia dell'architettura mostra che, sia pure in forma embrionale o, più

tardi, sperimentale, esempi di questo ordine di soluzioni erano state adottate e sperimentate anche assai indietro nel tempo. Volte a superficie complessa (con alternanza di "fusi" e di "unghie") sono presenti nell'architettura adrianea, volte embrionalmente leggere o alleggerite sono presenti nell'architettura tardoromana e protobizantina. Sperimentalmente si era infatti capito che l'adozione di volte con speciali forme geometriche permetteva soluzioni statiche e tecniche apparentemente "paradossali". Si era capito, inoltre, che opportuni accorgimenti per l'alleggerimento della massa costruita erano resi possibili proprio dall'adozione di queste soluzioni geometriche. E quanto alle superfici rigate o coniche (per esempio le cosiddette "trombe" poste a sostegno di cupole od altro), queste, ricondotte a soluzioni ancora una volta di tipo sperimentale, cioè conseguenti ad intuizioni statiche di "sistema", e quindi non esattamente calcolabili secondo le conoscenze matematiche del tempo, sono state ripetutamente adottate nelle architetture tardoromane ed ancor più in quelle arabe od in quelle dell'occidente romanico.

Note conclusive: rapporti tra strumentazione tecnica e soluzione progettuale

In apertura a questa conversazione ho notato di passaggio che il rapporto tra cultura "alta" e cultura "bassa" è leggibile, in architettura, anche sotto il profilo del rapporto tra ideazione ed eseguibilità delle opere immaginate. Sotto il profilo del controllo concettuale della validità formale e spaziale di quanto immaginato dal progettista. Od anche perché l'ideazione progettuale dipende spesso dai suggerimenti che il vero od il virtuale forniscono appunto al progettista. Vi è così una correlazione abbastanza stretta

tra il tipo di geometria prescelta e la possibilità di verificarla per renderla in termini esecutivi. L'uso del compasso, dell'archipendolo, della squadra, dei tra-guardi, e via di seguito, riporta forzatamente ad una progettualità fondata sul modello culturale della geometria piana. L'uso di altre strumentazioni per delineare curve lineari (il "curvilineo") amplia le possibilità dei tracciati curvi ben al di là degli sviluppi delle curve tracciate con il compasso e con le sue ulteriori applicazioni (le curve a più centri, perfino le curve ellittiche – anche se queste sono un portato abbastanza tardo: i primi studi sull'ellisse sono presenti in disegni di Leonardo, di Peruzzi –, le curve a chiocciola ecc.), ma, in fondo, appartengono allo stesso modello culturale euclideo e proiettivo. Così gran parte della progettualità antica, medievale ed anche moderna, sembra riflettere, nelle applicazioni progettuali, il rapporto tra queste strumentazioni ed i risultati cui si desiderava pervenire.

Ed ancora negli "studi professionali" di architetti ed ingegneri di anni recentissimi, si adoperavano tavoli da disegno con i "parallelinei" o con i "tecnigrafi" che ottimizzavano strumentazioni di disegno in fondo tradizionali. Tanto che, quando si sono presentate esigenze progettuali e statiche differenti da quelle cui corrispondere con questo tipo di strumentazioni, è stato sempre necessario ricorrere alla costruzione di "modelli" in scala proporzionale o comunque configurati analogicamente al "vero". Un deciso salto qualitativo e concettuale, salto perciò di estrema importanza, si è verificato con l'in-

troduzione di strumentazioni legate all'informatica e, di conseguenza, con la possibilità di pervenire ad una progettualità che consente la verifica della realtà virtuale di quanto immaginato.

Chiudo con questa osservazione. In tempi recenti la ricerca architettonica sembra orientata a sperimentare forme di superfici involucri e di solidi inseriti nello spazio, le cui caratteristiche non erano, in precedenza, controllabili secondo principi analitico-geometrici. Oggi, con la strumentazione informatica è addirittura possibile "costruire" e verificare "virtualmente" i valori formali di curve o di solidi riferibili ad equazioni di grado superiore ed anche a "numeri irreali". Sono portato a concludere che i nuovi orientamenti formali delle architetture più recenti siano il prodotto dell'introduzione dei nuovi strumenti informatici di cui è dato disporre. Si sarebbe cioè riprodotto il fondamentale cortocircuito tra "sapere" tecnici ed "invenzione" architettonica. Ma in questo caso tale circuito può solo verificarsi al livello della "cultura alta". Di cui sono detentori le sole élites culturali, tecniche ed economiche.

Quali ne saranno gli effetti sul contesto sociale ed ambientale? Quale la ricaduta in termini di organizzazione del cantiere e di formazione ed impiego delle maestranze?

Note

¹ Conferenza tenuta il 25 maggio 2001, nell'ambito del Corso di Perfezionamento in Storia della Progettazione architettonica, dell'Università degli Studi Roma Tre, diretto da Mario Manieri Elia.

L'inganno come strumento progettuale

L'argomento che intendo sviluppare in questo studio riguarda un particolare tipo di *inganno*: quello che si attua mediante speciali pratiche architettoniche finalizzate al raggiungimento di risultati formali o spaziali di ordine concettuale. Un tipo di inganno, dunque, che non ha nulla a che fare con le frodi che, a vario titolo (metrico contabile, di qualità del materiale ecc.), possono essere perpetrate nella fase esecutiva di un'opera architettonica. Il genere di inganni di cui qui mi occupo sono dunque quelli che assurgono addirittura alla dimensione di irrinunciabile strumento di comunicazione e di realizzazione di un prestabilito programma estetico ed ideologico¹.

Pertanto, come si intuisce immediatamente, non sempre si danno le condizioni culturali per il ricorso a tali pratiche; perché tali forme di inganni possano entrare a far parte degli strumenti progettuali ritenuti non soltanto ammissibili ma perfino consigliabili.

È infatti evidente che considerazioni di ordine etico, prima ancora che pratico, potrebbero opporsi (e di fatto vi si sono opposti nel passato e tuttora talvolta vi si oppongono nel presente), alla adozione di metodi progettuali che tendono a raffigurare, o anche soltanto ad alludere, a valori architettonici che scavalcano, od azzerano, il rapporto tra verità fattuale (cioè fisica) e verità concettuale, cioè mentale (quindi non fisica). Valori, dunque, che fanno a meno del postulato secondo il quale il risultato estetico, per imperativo etico (tanto in senso laico che religioso), deve assolutamente essere ottenuto soltanto in rapporto alla "verità" di quanto realizzato: sia che lo si analizzi sotto il profilo dei materiali, sia sotto quello della natura del sistema statico e spaziale, sia sotto quello dimensionale.

Per quanto concerne la storia dell'architettura, il tema dell'inganno sussunto come strumento progettuale è più volte entrato, per poi riuscire, nelle teorie e nelle valutazioni critiche in base alle quali

sono stati giudicati i risultati volta a volta raggiunti da questo o quell'architetto, ed in questa o quella opera. In talune fasi è anzi proprio attorno a tale tema che si sono andate costruendo gerarchie di valori nei confronti di tesi e di poetiche più o meno largamente condivise da architetti e critici di quella certa epoca.

È noto, per esempio, che il ricorso alla pratica dell'inganno ha avuto notevole fortuna, per limitarci all'Età moderna, almeno a partire dall'Età manieristica. E sarà anche utile ricordare che lungo il XIX secolo (ma con premesse che risalgono all'indietro e per esempio al tardo Settecento) è stato proprio il dibattito sul rapporto tra eticità ed artisticità (come non ricordare gli scritti appassionati di John Ruskin e di William Morris?) ad innervare il dibattito sulla cultura architettonica europea. E che, di conseguenza, le considerazioni sul ruolo etico del fare architettonico hanno costituito l'elemento catalizzatore di quella serie di ricerche ed esperienze architettoniche che, da Giedion in poi, si è soliti raggruppare sotto il comune denominatore di Movimento Moderno (pur considerato, questo, nelle sue variabili e nei suoi articolati sviluppi successivi).

Perché per l'arte europea contemporanea, come notava l'Argan una trentina di anni fa nel proporre ad un livello generale il problema della natura dello spazio (e qui mi sento di comprendere nel suo ragionamento anche lo spazio architettonico), lo spazio non è visto come «struttura fissa ma come insieme di funzioni»; pertanto se «il vedere è, *ab antiquo*, posto in relazione immediata col conoscere, il fare [è posto in relazione] con l'attività morale»². Il che, nell'ambito della cultura artistica occidentale, sempre secondo l'Argan, non è invece accaduto in

epoche passate; specialmente quando la ricerca artistica si proponeva di realizzare «un progetto che, ponendosi come momento preliminare del valore», fosse poi atto a garantire «un indefinito prolungarsi della validità del valore stesso»³. Con l'evidente corollario, che ritengo di poterne derivare, che quel «valore» doveva cioè essere garantito contro ogni condizionamento: compresi, quindi, quelli insorgenti dalla realtà fattuale.

È proprio questo il punto che interessa il nostro argomento: perché il tema dell'inganno quale strumento progettuale si è proposto, e continua a proporsi, ogni volta che gli architetti intendono stabilire un chiaro nesso culturale tra la loro opera ed un certo referente teorico, tipo o modello⁴ (il «momento preliminare del valore») che esso sia, indipendentemente da ogni condizionamento operativo e da ogni sorta di ostacolo che possa opporsi o frapporsi alla realizzazione del prefissato obiettivo culturale (morfologico, spaziale, tecnico ecc.). Infatti, entro quel quadro problematico ed in quella contingenza culturale, il progetto diventa, e come tale è pensato e redatto dal progettista, un preciso ed irrinunciabile itinerario intellettuale verso il raggiungimento di un determinato valore architettonico susunto come valore architettonico assoluto. Rispetto al quale, dunque, non possono essere né dati né accettati compromessi o limiti di alcun genere.

In questo caso l'operazione progettuale, per essere attuata, richiede un salto qualitativo che riguarda la comunicazione dei valori in gioco: in quanto essi, così, passano direttamente dal progettista all'osservatore fruitore scavalcando la fisicità (corporea, materiale, dimensionale) dell'edificio realizzato.

In sostanza, come accade nel processo fisico della «sublimazione» per il quale si passa direttamente

dallo stato solido a quello gassoso, altrettanto, nel nostro caso, il fruitore, muovendo dalla percezione sensoriale e fisica delle oggettive qualità spaziali e corporee dell'edificio (cioè anche delle sue concrete qualità dimensionali), è guidato a passare direttamente alla percezione e sperimentazione di una diversa realtà, di ordine allusivo o strettamente mentale, ricostruibile soltanto al di fuori dello stato solido dell'edificio. E ciò proprio mediante l'elemento catalizzante e scatenante costituito dallo strumento progettuale dell'inganno.

Più ordini di problemi risultano implicati in questo salto dal fisico al mentale. Infatti, la qualità del rapporto che l'architetto progettista istituisce tra realtà fisica e realtà mentale, cioè l'allusione al "modello" o al "tipo" dell'opera architettonica, è influenzata di più fattori che interagiscono l'uno nell'altro secondo tematiche di ordine psicofisico, percettivo, consuetudinario ecc. Fattori che, in tale processo di "sublimazione" ed "allusione", si trasformano pertanto in paradigmi di confronto culturale tra due culture (quella del progettista e quella dell'osservatore fruitore) che si presuppongono omologhe: almeno rispetto a talune cognizioni e convenzioni ed a talune esperienze, in quanto collegate alla frequentazione di comuni ambienti e contesti antropologici (estesi, questi, anche alla distinzione tra ceti urbani e ceti rurali oltreché tra aree geostoriche). E mi riferisco, in primo luogo, allo stratificarsi di esperienze sensoriali elementari (quali leggerezza e peso; luminosità od oscurità, altezza e larghezza; e simili) che pur percepite differenzialmente, a seconda delle esperienze individuali, sono poi riconducibili ad un comune denominatore all'interno del proprio gruppo di appartenenza.

In secondo luogo, alludo al sedimentarsi, conscio od inconscio, di forme dell'immaginario (e più in generale della matrice culturale), peculiari dei componenti dei gruppi e dei ceti cui la comunicazione dei valori dell'opera architettonica è destinata. Ed alludo anche, infine, al livello di istruzione, e di competenza in materia, proprio dei destinatari della comunicazione dei valori veicolati dall'opera architettonica. Per quanto concerne la possibilità dell'architetto progettista di servirsi degli strumenti di inganno, speciale importanza deve comunque, ed in ogni caso, essere assegnata ai meccanismi della psicologia della visione. I quali, se hanno fatto oggetto di speciali ed approfondite ricerche a carattere scientifico da parte di fisiologi (con evidenti riflessi anche in campo artistico) fra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del nostro secolo, nelle loro valenze principali erano comunque già stati ben intuiti ed utilizzati da architetti del passato (a partire dall'antichità classica greca e romana e poi, via via, nelle varie stagioni artistico culturali sino appunto ai nostri giorni). Ad esempio, nell'ambito della percezione della qualità e dimensione di uno spazio architettonico, era stato ben capito fino da tempi remoti che il tipo ed il colore di un certo materiale (impiegato per una certa membratura architettonica), così come le condizioni di luce in cui tale membratura viene vista, illudono di una realtà fisica e funzionale che può discostarsi da quella fattuale. Ma meno nota, perché meno facilmente percepibile da non specialisti o comunque da non esperti, è la circostanza che le modalità del funzionamento statico di un sistema costruttivo possono apparire, a certe condizioni ed in relazione alle caratteristiche morfologiche degli elementi tecnici di cui tale si-

stema si compone, del tutto differenti da quelle che all'esame statico esse risultano effettivamente essere. Come accade, ad esempio, nel caso dei "fasci polistili"⁵ dei pilastri e delle nervature che caratterizzano le volte di molti edifici gotici. L'impressione (ed il fascino che ne deriva) che tali fasci e tali nervature canalizzino i flussi delle spinte verso elementi e linee di resistenza è il più delle volte frutto di una illusione ingannevole.

Nei fatti, il funzionamento spesso è più complicato; in quanto dipende anche da fattori di compartecipazione di più elementi strutturali, ed in quanto va tenuto conto anche che la realizzazione cantieristica e materiale delle singole membrature del sistema statico non è sempre il prodotto di rigide distinzioni tra le singole parti. Indipendentemente dalla loro configurazione a fasci, i pilastri resistono infatti al carico in tutta la loro sezione e non soltanto lungo le linee delle nervature che li qualificano architettonicamente.

Parimenti, e indipendentemente dalla apparente agilità nervosa delle singole costolonature degli archi, è l'insieme di ognuno degli elementi di pietra o di laterizio (che danno forma all'apparenza fibrosa di tali costolonature) l'elemento che, unitamente ad una parte delle "vele", assicura della resistenza della copertura (senza tener conto, poi, che nelle più tarde realizzazioni molte nervature sono soltanto espressioni di graficismo decorativo e che in taluni casi tali nervature sono addirittura sorrette da tiranti).

Assai numerosi sarebbero gli esempi da citare in relazione all'ingannevolezza di ciò che figura essere l'effettivo sistema statico di un certo edificio. E basterà qui accennare al celeberrimo caso della cu-

pola brunelleschiana di S. Maria del Fiore in Firenze il cui reale funzionamento sembra ancora sfuggire, al di là di ogni apparenza, ad ogni precisa riduzione a modelli statici analiticamente calcolabili.

Altrettanto lunga sarebbe anche la serie degli esempi da ricordare in rapporto alle "deformazioni" o "correzioni"⁶ ottiche volta a volta introdotte in opere architettoniche del passato: a partire da quelle rilevate in talune parti del Partenone e di altri edifici dell'antichità greca ed ellenistica.

Un tema, quello delle "correzioni", che del resto, e non a caso, viene direttamente accolto dalla cultura rinascimentale e teorizzato anche dall'Alberti. Per esempio, quando scrive: «Ho osservato che nei templi di più vaste proporzioni [...] si ricorreva all'allungamento del piedritto della volta, sicché risultassero degli archi la cui freccia superasse il raggio di un terzo; espediente che oltre tutto conferisce eleganza alla costruzione, perché in tal modo la volta nell'elevarsi acquista in agilità e scioltezza. Altro punto da non tralasciare: nelle volte i piedritti devono essere allungati in modo che le frecce degli archi superino la lunghezza del raggio almeno di tanto quanto l'aggetto delle cornici impedisce di vedere a chi osservi dal centro del tempio»⁷.

Volendo con ciò sottolineare la necessità che la perfezione geometrica del semicerchio dell'arco a tutto centro deve essere apprezzata da chi la vede, e non in sé stessa: e ciò anche a costo, appunto, di "correggere" in sede progettuale ed esecutiva, la costruzione geometrica dell'arco; che, nei fatti, non nasce a partire dall'imposta sul pilastro, ma ad un livello più alto di tale imposta: di quel tanto che sarebbe sottratto alla vista dell'osservatore in conseguenza dell'aggetto delle cornici del capitello.

Perché, con il De Fusco, nel Rinascimento, «le stesse conformazioni architettoniche sono in pari tempo conformazioni e rappresentazioni dello spazio»⁸; e perché, più in generale, l'intera concezione dello spazio rinascimentale, per lo meno nella sua versione prospettica, contiene ed esprime contenuti di valore simbolico⁹.

Gli accenni all'Età classica, all'architettura gotica, a quella rinascimentale, nonché ulteriori riferimenti, che sarebbero doverosi, alle successive fasi dell'architettura europea fino ad oggi, mostrano quanto il campo da analizzare sarebbe vasto e stimolante. Ma ciò non è proponibile in questa occasione. Mi limiterò pertanto a prendere in esame soltanto tre diversi e significativi esempi; cronologicamente susseguenti l'uno all'altro e rispettivamente situati il primo entro il quadro dell'architettura rinascimentale, gli altri entro l'architettura dell'Età barocca. Del resto, le due stagioni, quella rinascimentale e quella barocca, pur diversamente caratterizzate da problematiche culturali diverse e, di conseguenza, da proposte teoriche e realizzazioni architettoniche distinte, rinviano comunque, con dialettica interdipendenza, l'una all'altra.

Sono confortato in questa mia scelta dalla constatazione che il problema del rapporto tra opera realizzata ed idea, e dello scarto talvolta assai grande che è dato riscontrarvi, è stato più di recente studiato proprio con particolare riferimento a queste epoche: probabilmente perché se nel tardo Seicento il tema dello spazio illusivo ed allusivo (un prodotto dello strumento progettuale dell'inganno) ha avuto una delle sue più avanzate punte teoriche e realizzative in architettura (bisognerebbe, a tale riguardo, occuparsi anche del

ruolo degli specchi largamente usati quali elementi compositivi e spaziali); tuttavia l'Età rinascimentale ne aveva già individuato gli elementi problematici; e ne aveva posto le precise premesse in talune opere, quasi esperienze di laboratorio, assai emblematiche e significative.

Tra quelli possibili ho considerato particolarmente utili, per questo studio, i tre esempi seguenti: la terminazione con un finto coro della chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano; il colonnato prospettico della cosiddetta "galleria" nel cortile di palazzo Spada in Roma; la soluzione definitiva della cupola della cattedrale di S. Paolo a Londra.

Dovute, rispettivamente, a Donato Bramante, a Francesco Borromini, a Christopher Wren, le tre opere, diverse tra loro quanto al tema architettonico e tipologico, ed altrettanto diversificate in rapporto all'epoca ed all'ambiente geostorico e culturale hanno tutte in comune il fatto di essere state prodotte con il ricorso essenziale alla pratica deliberata dell'inganno: prospettico nei primi due esempi, strutturale nel terzo.

Santa Maria presso San Satiro in Milano

Come è noto, in questo edificio la zona terminale dietro l'altare maggiore raggiunge, nella realtà fisica, una profondità non superiore a poco più di un metro. E tuttavia, per un osservatore che si ponga in un determinato punto della navata principale del braccio maggiore della chiesa, lo spazio chiesastico sembra prolungarsi in un coro di conveniente lunghezza, coperto con una volta a botte che di massima ripete, nella forma e nei modi decorativi, la copertura della navata. La perfezione del risultato è tale che una immagine fotografica (forma di ripro-

duzione che utilizza un mezzo basato su principi ottici che si avvicinano a quelli delle condizioni di progetto) scattata dalla giusta distanza, illude in tutto e per tutto del prolungarsi dell'edificio oltre l'altare. Parimenti il transetto della chiesa risulta da una struttura a due navate: ma sul lato opposto a quello ove si apre la navata minore dello stesso transetto, è ricavata una decorazione architettonica che ripete gli elementi architettonici di passaggio tra navata maggiore e minore.

Tali circostanze scaturiscono da preesistenti condizioni: dal fatto che l'attuale transetto era all'inizio un oratorio a sala, e che una strada ne delimitava, e tuttora ne delimita, il lato ove, appunto, non esiste la terza navata e ove si prolunga il finto coro. Allorché (probabilmente a partire dal 1481) si fece strada l'idea di costruire la nuova chiesa a croce latina ed a tre navate (un'idea attribuita a Bramante), riutilizzando l'antico oratorio quale transetto, non risultò però possibile, proprio per la presenza della strada, acquistare il terreno per realizzare il quarto braccio di croce, cioè quello coro, e la terza navata del transetto.

Logica e prassi avrebbero consigliato, di fronte a tali vincoli, di progettare un edificio di diversa tipologia per tenere tali vincoli in debito conto. Al contrario, il Bramante, ed è questo il punto, ha reputato necessario realizzare comunque il modello chiesastico prestabilito, indipendentemente dalla impossibilità pratica di disporre delle aree necessarie. È qui il salto concettuale che ci interessa sottolineare. «Tutto l'edificio vive per questo colpo di genio», nota infatti il Forster¹⁰ a proposito della scelta bramantesca di realizzare in forma prospettica, cioè illusoria (mediante l'uso accorto e virtuosistico di

elementi della decorazione plastica), quanto concretamente non era invece possibile ottenere.

E proprio per tale “colpo di genio” il coro prospettico di Santa Maria presso San Satiro diventa episodio architettonico di primaria importanza: in quanto, osserva il Bruschi, è «il primo esempio di applicazione dei principi dell'illusionismo prospettico a un vasto edificio concreto». È la prima volta, nell'ambito della cultura prospettica rinascimentale, che si applica anche all'architettura “costruita” il principio dell'equivalenza (già affermato dalla pittura) tra immagine e realtà. In effetti in Santa Maria presso San Satiro poiché, come già detto, le condizioni materiali si opponevano allo sviluppo completo degli elementi costitutivi del modello teorico, il quarto braccio della croce «che deve costituire il fondale dello spettacolo [...] sarà solo rappresentato a bassorilievo a simulare una inesistente profondità» e dunque «i mezzi dell'illusionismo prospettico [...] potranno fare reale l'impossibile»¹¹. Tale ardito tentativo e tale salto concettuale (il processo di sublimazione dal reale al concettuale) va collegato alla convinzione che i valori spaziali che l'architetto intendeva esprimere e comunicare fossero attingibili soltanto con il ricorso a «norme fisse e scientificamente fondate»¹². Perché, al di là anche del dato contingente, soltanto norme di questo tipo potevano proporsi quale riferimento certo per il raggiungimento dell'armonia delle parti e quale via verso un più sicuro equilibrio: cioè verso il superamento delle contraddizioni ed irregolarità connaturate a scelte e giudizi di carattere individuale.

Il Bramante, in tal modo, sembra porre particolare attenzione a quell'aspetto della compiutezza organica del prodotto artistico già teorizzato dall'Al-

berti nel celebre passo «*sit pulchritudo quidam certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur*»¹³.

Ma non è distante nemmeno dalle posizioni di Leonardo da Vinci che proclama: «Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza de tutt'il mondo? Lui è capo della astrologia; lui fa la cosmografia; lui tutte le umane arti consiglia e corregge; questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generato»¹⁴. Perché così egli assegna all'occhio la funzione creativa; e perché, di conseguenza, propone l'oggetto, compreso quello architettonico, come immagine da vedersi e non come realtà indipendente dall'atto del vedere.

Se si considerano i rapporti che proprio in ambiente milanese intercorrevano tra Bramante e Leonardo, la coincidenza tra le convinzioni del secondo e l'esperimento architettonico attuato dal primo in Santa Maria presso San Satiro non può non far riflettere. E non può passare in secondo piano un'altra importante coincidenza cronologica: quella fra l'epoca dell'esperimento bramantesco milanese e l'epoca di stesura del *De perspectiva pingendi* di Piero della Francesca.

Ove, tra l'altro, l'autore inveisce contro quanti «stanno in dubitazione la prospettiva non essere vera scientia giudicando il falso per ignoranza»¹⁵; marcando con ciò un punto teorico di estrema importanza perché «l'idea [...] di dare maggior peso alle leggi di rappresentazione più che all'oggetto stesso è certamente l'idea più originale e moderna che ispira tutto il trattato di Piero della Francesca»¹⁶. Il trattato è databile entro un periodo compreso tra il 1480 e qualche anno prima del 1490. È, in pratica,

contemporaneo alla chiesa bramantesca. Dunque, poiché è ormai quasi certo un collegamento, almeno in ambiente urbinato, tra Piero della Francesca ed il Bramante (interessato ed impegnato in quell'ambiente in ricerche prospettiche che seguiranno in Lombardia), sembra del tutto logico pensare che tra i due artistici fosse da tempo stabilita una certa analogia nel modo di concepire la prospettiva quale strumento di oggettivazione dello spazio.

Di quel particolare spazio prospettico pensato come realtà mentale e scientifica, che, teorizzato nel trattato e nelle opere pittoriche pierfrancescane, coagula in una loro dimensione astratta e fuori dal tempo, gli eventi ed i personaggi che ne sono protagonisti.

Il “colpo di genio” che ha presieduto alla progettazione e realizzazione della chiesa bramantesca può essere ben spiegato proprio alla luce di questa concezione spaziale; nella quale la prospettiva, in quanto “vera scientia”, gioca per l'appunto un ruolo decisivo nel rendere reale, mentalmente reale, quanto fisicamente era impossibile ottenere.

Ciò che il Bramante ricercava era l'oggettivarsi di un preciso tipo chiesastico, pensato come “modo performativo” e come “evento” dello spazio prospettico. E l'atto progettuale bramantesco, nel momento nel quale, realizzato, si sostanzia dell'inganno prospettico, crea tale tipo dichiarandolo senz'altro esistente. Vale a dire che in modo del tutto analogo (per usare l'esempio del Sahlins), a «come fanno certi ben noti atti verbali: “Vi dichiaro marito e moglie”»¹⁷, il Bramante dichiara: la chiesa ha un coro e tale coro è di conveniente profondità.

Il tipo di chiesa al quale si richiama il Bramante non è di difficile individuazione: è un edificio che inten-

deva proporsi quale più avanzata applicazione del programma architettonico avviato a suo tempo dal Brunelleschi.

Condivido del tutto, al riguardo, quanto avevano già osservato sia il Chierici che il Bruschi¹⁸. Sia perché proprio negli stessi anni (fine anni Settanta, inizi anni Ottanta) era in corso il completamento del Santo Spirito (chiesa rimasta, alla morte del Brunelleschi, ad uno stadio esecutivo poco più che iniziale), sia perché tale completamento aveva innescato una accesa polemica di ordine linguistico e metodologico nell'ambiente degli architetti fiorentini dell'epoca; una polemica che aveva avuto sicuramente larga eco anche in altri ambienti.

Per l'argomento che sto qui discutendo ritengo dunque che cada molto opportuna la riflessione del Bonelli relativamente al posto che l'esperimento bramantesco occupa nei confronti della tradizione prospettica di origine toscana: «Questa tradizione linearistica e prospettica rappresenta ancora, all'inizio del Cinquecento, con tutto il peso del prestigio acquisito dal Brunellesco in poi, il movimento conduttore della cultura architettonica, la sicura conquista dei tempi moderni.

Ma Bramante, proprio nel momento in cui si accinge alla sua opera di rinnovatore, rifiuta l'incommensurabile apporto di questa eredità [...]. Formatosi fuori di Toscana ed attraverso una educazione pittorica, egli sostituisce spesso l'illusione spaziale alla costruzione geometrica, lo spettacolo alla spazialità, come in S. Maria presso S. Satiro, nel Belvedere e in S. Pietro¹⁹.

Il che ripropone, per l'appunto, il problema dello scambio concettuale, nell'opera bramantesca, tra realtà e finzione, o inganno. Un inganno che diviene

dunque preciso ed intenzionale strumento di progettazione architettonica.

Nel caso del coro di S. Maria presso S. Satiro, la condizione perché l'inganno (o la realtà mentale) si verifichi è che l'osservatore si ponga in un punto preciso (ed in questo senso convenzionalmente conosciuto sia dall'osservatore che dall'architetto pittore) della navata maggiore della chiesa: cioè al centro di tale navata ed a due terzi circa (in corrispondenza della penultima campata prima del braccio di croce) della sua lunghezza.

Tale collocazione corrisponde al punto dal quale è possibile guardare verso il fondo della chiesa sotto un angolo visuale che non superi quello prescritto dalle regole prospettiche rinascimentali (e diffusamente dimostrate nel trattato pierfrancescano), quando tali regole dovevano essere applicate per riprodurre, nel quadro, le dimensioni reali dell'oggetto raffigurato. Donato Bramante, in tal modo, aveva dunque fatto proprio l'insegnamento dei suoi predecessori e contemporanei. In particolare, si era anzi attenuto ai contenuti proiettivi di cui si sostanzia la concezione prospettica: «l'idea, cioè, di dare maggior peso alle leggi di rappresentazione più che all'oggetto stesso»²⁰.

Perché in tutta la chiesa si riscontra una generalizzata applicazione del metodo progettuale di allusione ad una realtà (di valore assoluto) percepibile soltanto nella dimensione astratta e mentale. In Santa Maria presso San Satiro, oltre alle leggi prospettiche, viene infatti richiamata, con le stesse finalità di strumento allusivo, anche la legge simmetrica. La quale veniva proposta dalla cultura rinascimentale come essenziale strumento di armonia secondo gli enunciati albertiani della *concinnitas*.

Ciò è dimostrato da quanto segue. Il transetto della chiesa, come già detto, risulta fisicamente costituito da due navate: una maggiore ed una minore (corrispondente, questa, alla larghezza delle navate minori del braccio principale di croce).

Ma sulla parete della navata maggiore del transetto (quindi dalla stessa parte della chiesa ove, in corrispondenza dell'asse principale, è stato realizzato il finto coro prospettico) sono delineate in leggero rilievo altrettante arcate su lesene quante quelle che separano, nel transetto, la navata minore della navata maggiore. In questa soluzione architettonica non si pone in atto alcun "inganno" per "sfondare" illusivamente la parete. Appare tuttavia chiaro che il procedimento progettuale adottato ripropone, anche in questo caso, un rapporto tra realtà fisica e realtà mentale in tutto e per tutto analogo a quello illusivo più sopra analizzato.

La serie di archi e di pilastri a lesena spiegano come la chiesa avrebbe dovuto configurarsi qualora "banali" circostanze fisiche non vi si fossero opposte: un edificio la cui configurazione avrebbe dovuto rispettare in ogni sua parte le leggi della simmetria, in quanto riferito ad un modello chiesastico giocato sulla intersezione di due bracci di croce ciascuno a tre navate. Una ipotetica superficie a specchio disposta lungo l'asse di mezzogiorno del transetto potrebbe infatti riflettere simmetricamente l'intero organismo della chiesa ed il corrispettivo gioco proporzionale dei suoi valori spaziali. E tale specchio esiste: è il quadro di riferimento intellettuale richiamato dal Bramante e da lui omologamente proposto quale modo mentale del vedere dell'osservatore. Appare insomma chiaro che l'inganno prospettico e l'inganno simmetrico, proposti come

strumenti di attuazione del programma architettonico, vanno considerati come elementi essenziali per il raggiungimento di verità armoniche di ordine concettuale: tanto più vere quanto più liberate dagli inganni di una condizione contingente.

La galleria prospettica di palazzo Spada in Roma

Circa due secoli dopo l'episodio bramantesco, Francesco Borromini realizza in Roma (1635 circa), nel cortile di palazzo Spada, un episodio architettonico altrettanto celebre: la "galleria prospettica" che si apre perpendicolarmente ad uno dei lati del cortile del palazzo. Nel frattempo, la riflessione critica attorno al tema del rapporto da istituirsi tra verità fattuale e verità mentale aveva compiuto, nel fare artistico, un notevole cammino. In ciò, ovviamente, essendo stati assegnati anche nuovi ruoli e nuove finalità al tema dell'inganno ed in particolare dell'inganno prospettico.

Ad esempio, Daniele Barbaro, nel suo trattato del 1569 scriveva: «la vista non riceve alcun oggetto senza lume, essendo che la luce faccia che la forma corporale diventi spirituale, e che le specie visibili si moltiplichino, e siano fatte atte ad esser comprese dal senso del vedere». Affermava, inoltre, che «la Prospettiva [...] è a due scienze sottoposta, cioè alla naturale, e alla Geometria: dalla Geometria ella riceve la linea, e la sua ragione, dalla naturale il vedere»²¹. Come si vede risultano accentuati, in tal modo, gli elementi del vedere rispetto a quelli fattuali e concreti. Una quindicina di anni dopo anche il Lomazzo, nel suo trattato del 1584, dichiara: «Et se mi dici che le immagini non rappresentano le cose naturali, & artificiali à l'occhio, ma à l'intelletto, &

alla memoria, io rispondo, & concedo essere il vero, che l'ultimo fine delle immagini è l'intelletto». E poco oltre: «in somma l'occhio insieme con l'intelletto humano, regolato con l'arte della prospettiva ha da essere la regola, la misura & in una parola il giudice della pittura e della scoltura [...]. Adunque è necessario conformarsi all'occhio, & do non si può fare in alcuna maniera seguitando la proportion naturale; ma bisogna del tutto che osservi la proportion à l'occhio visuale; che così conseguirà i suoi fini, cioè honore, & utilità»²².

Sulla stessa linea teorica, il distinguere tra modi differenti di riprodurre ed imitare gli oggetti, si colloca tra gli altri anche il Comanini; che, qualche anno più tardi (1591), faceva dichiarare ad uno dei personaggi che intervengono nella disputa su cui si impernia il suo dialogo: «L'imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata [...] rassomigliatrice ovvero icaistica, e l'altra [...] fantastica. La prima è quella che imita le cose, le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti».

E proseguiva, affrontando con l'intervento di un altro dialogante il problema del "diletto" che si consegue con la contemplazione: «È certo, o Guazzo, se noi parliamo de' corporali piaceri, che il diletto trae sempre seco la noia e quella in sua vece sempre in noi lascia, tosto che esso da noi si scompagna. Ma non così degli spirituali avviene, perciò che il diletto della contemplazione è cagionato negli uomini non perché esso da loro il suo contrario discacci, ma perché la contemplazione è dilettevole secondo sé stessa e di sua natura». E conclude: «perciò diletta l'imitazione, perché serve all'apparire et al contemplare»²³. Con queste sue riflessioni il Comanini accentua ulteriormente, come si

vede, il tema della contemplazione delle immagini in quanto fonte di «diletto» di per sé stesse: dunque anche nel caso che esse raffigurino od alludano a «cose non esistenti».

È stato così compiuto un passo di notevole importanza lungo la via che a partire dalla quattrocentesca oggettivazione dello spazio prospettico (nella chiave ad esso data dal Brunelleschi) ha condotto la cultura artistica (inclusa anche l'architettura) verso la ricerca e l'affermazioni di diversi valori spaziali, mediati da una nuova concezione dello spazio prospettico inteso anche in modo indipendente dalla concreta realizzazione del costruito. E tale via verrà ulteriormente percorsa, fino a conseguenze estreme, nel diciassettesimo secolo.

Alla metà del Seicento, il tema dell'invenzione fantastica ed il tema del meraviglioso risultano infatti al centro della cultura artistica italiana ed europea. Così lo Sforza Pallavicino nel suo *Trattato dello stile e del dialogo* del 1662²⁴ dedica il capo XVII al tema «Del mirabile falso o tratto dal falso affine di congettare». Egli sostiene: «In primo luogo vuoi porre che la principal dilettevolezza dell'intelletto consiste nel meravigliarsi [...] in tanto la meraviglia è scaturigine d'un sommo piacer intellettuale, in quanto è sempre congiunta col saper ciò che prima era ignoto».

E prosegue: «Avvegnaché non tutti possono procacciarsi le vere perle dell'Eritreo, le vere porpore della Fenicia, s'è inventata l'arte del falsificare l'une e l'altre nell'apparenza. Così; perché non a tutti gl'ingegni, né sempre, è dato di trovar verità improvise, hanno cercato gli uomini di acquistarsi l'applauso con la falsità colorita di vero [...]. E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto

è più lodevole quanto più inganna, avvegnaché quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di verità».

La conclusione in chiave moralistica nulla toglie al più vero intendimento dell'autore; che, come si vede, caldeggia a chiare note il ricorso alla pratica dell'inganno artistico. La sua posizione era largamente condivisa da molti altri teorici dell'epoca, e trovava da tempo vasta eco negli ambienti dei letterati e degli operatori artistici.

Ne è un esempio il *Trattato della Pittura e Scultura, uso, et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore*, pubblicato qualche anno prima (1652) «ad istanza de' Sig.^{ri} Odomenigico Lelonotti da Panano, e Britio Prenetteri»²⁵: pseudonimi sotto i quali vanno letti i nomi di Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini (Pietro da Cortona). Almeno per uno di loro, visto che «L'anagramma del frontespizio [...] restituisce facilmente i nomi di Gio. Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini ma la sua risoluzione lascia intatto il problema di separare le spettanze per attribuire *unicuique suum*, il vero equivale all'immagine»²⁶. Come risulta, tra l'altro, in questo passo del trattato: «Et io considero, che al vero aspetto delle cose equivale la dipinta immagine delle cose, e come quello si dice libro insegnativo comune, così questa può ricevere tale appellatione»²⁷.

È questo il quadro di riferimento culturale entro cui va collocato l'episodio della "galleria prospettica" borrominiana. Nella sua fisicità essa consiste in un vano con pianta a forma di trapezio molto allungato, lungo i cui lati maggiori sono disposte colonne a sezione ellittica poggianti su basi anch'esse trapezie. Diametri delle colonne e dimensione delle basi sono via via sempre più ridotti, secondo un co-

stante rapporto di diminuzione. Il pavimento e la copertura sono inclinati secondo direttrici convergenti. Tutti questi elementi architettonici, per la loro configurazione ed anche per la loro decorazione, contribuiscono ad accentuare l'effetto di profondità desiderato e programmato dall'architetto. Inoltre, un attento gioco di aperture sulle pareti laterali e perfino nella copertura (una sorta di cannocchiale di luce, dissimulato, immette luminosità diffusa verso il centro fisico della galleria) contribuisce con la graduazione dei valori luminosi a suggerire il senso di una struttura architettonica immersa in un ambiente spazioso ed arioso.

Al contrario dell'episodio bramantesco, in questo caso l'immagine spaziale cui intendeva riferirsi l'architetto non è in rapporto con un modello architettonico morfologicamente determinato. Allude, invece, ad un elemento tipologico, la galleria, largamente impiegato dal Cinquecento in avanti nei palazzi più prestigiosi; e, sotto diverso profilo, nelle parti di collegamento tra spazi chiusi e spazi aperti delle ville suburbane. In particolare, per l'allusione ad un vano colonnato coperto a botte con lacunari, sembra anche voler evocare quella tradizione del palazzo patrizio romano che aveva raggiunto il suo primo più compiuto ed elevato esempio nel palazzo Farnese in Roma.

La pratica dell'inganno quale strumento progettuale assegna così a ciascuno degli elementi architettonici un suo preciso compito, illusivo ed allusivo, all'interno di un meccanismo progettuale assai complesso. Il palazzo Spada (già Capo di Ferro) preesisteva infatti, nelle sue parti principali, all'intervento borrominiano; ma l'idea di realizzare la galleria prospettica sarebbe stata concepita come

evento architettonico, significativo ed autonomo, sin dalle fasi iniziali dell'incarico progettuale²⁸. Ciò indica che ne va colto il significato di proposta, valida in sé stessa, di ricerca di valori spaziali che si verificano ed esauriscono nel momento stesso della contemplazione. La galleria, in quanto elemento prolungabile verso un luogo infinito, va dunque considerata come metafora dimostrativa dell'esistenza di una realtà spaziale tendente all'infinito: che a sua volta rinvia a quella cultura, appunto dell'infinito, che la scienza filosofica e matematica del tempo, anche in termini ottici fisici, andava proponendo come dato innovativo della percezione spaziale.

La galleria di palazzo Spada, e l'inganno spaziale di cui essa è sostanziata, costituisce dunque un preciso contributo, tutto mentale, alla dimostrazione architettonica (o meglio retorico architettonica) della percepibilità dello spazio infinito (di uno spazio quindi tutto mentale) tramite l'esperienza sensoriale dell'occhio che se ne fa strumento.

Con la galleria prospettica di palazzo Spada il Borromini ha insomma compiuto una sorta di «esperimento in vitro dello spazio innaturale»; di quello spazio che «contemporaneamente, o forse posteriormente andava realizzando in S. Carlino»²⁹.

In quanto, con l'Argan, «la prospettiva del Borromini, benché sviluppata sul filo della più rigorosa logica geometrica, tende a contrarre o addirittura annullare lo spazio. Invece di prolungare o sviluppare lo spazio reale nell'illusorio, sostituisce lo spazio reale col fantastico; è il mezzo non della determinazione, ma del capovolgimento dei valori»³⁰. L'architetto si è deliberatamente servito del tema dell'inganno e della “meraviglia” per comunicare, tramite lo scavalco del dato fisico ed og-

gettuale, la qualità di uno spazio architettonico non altrimenti attingibile se non della dimensione mentale. Proprio l'inganno, come sosterrà pochi anni dopo lo Sforza Pallavicino, «generando nuova ammirazione, divien maestro di verità»³¹.

La galleria di palazzo Spada è, insomma, qualcosa di paragonabile alle molte “camere catrottiche” ed ai numerosi “teatri” e “strumenti metamorfici” (nonché agli esperimenti anamorfici) che venivano realizzati nell'Europa del Seicento³².

Oggetti tutti che infatti erano fondati sul tipico postulato della cultura barocca, secondo quanto notato dal Baltrušaitis, che «il raggio ottico non è il conduttore passivo di una sensazione prodotta da un oggetto, ma ricrea l'oggetto, proiettando nella realtà le sue forme alterate»³³.

L'inganno prospettico (ma anche la doppia verità delle immagini anamorfiche) va quindi letto nella sua essenza di strumento guida per il raggiungimento di realtà concettuali non attingibili nel mondo del concreto e del finito; in assoluta concordanza culturale con quanto la teoria del calcolo infinitesimale (ed i suoi presupposti: il concetto di infinito ed infinitesimo) andava via via elaborando nel Seicento.

Tornando alla galleria prospettica di palazzo Spada, ed al tema dell'inganno quale strumento per la realizzazione “sublimata” di determinati valori architettonici, anche per quest'opera il presupposto progettuale non era dunque «ricostruire una situazione naturale, ma di opporre ad essa e alla esperienza dello spazio non architettonico [cioè non fisico ma mentale], una situazione artificiale»³⁴.

E di tale poetica era ben al corrente certamente lo Spada, il committente, cui viene offerto l'effetto

“meraviglioso” dell’opera come elemento di qualificazione spaziale e culturale.

Nella società seicentesca, ove anche la comunicazione sociale e politica veniva attuata in forma di spettacolo (di contemplazione dello spettacolo), i valori degli spazi architettonici (e soprattutto di quelli possibili perché pensati possibili) dovevano essere comunicati con il ricorso a tecniche e strumenti di rappresentazione che equiparavano scena e realtà: in un reciproco scambio (anamorfico?) tra realtà e suo doppio; cioè fra oggetto fisico e sua immagine mentale.

La cupola della chiesa di San Paolo a Londra

Posteriore di qualche decennio all’opera borrominiana, la soluzione definitivamente adottata da Sir Christopher Wren per la cupola situata all’intersezione tra i due bracci di croce della chiesa di S. Paolo dà luogo ad un ulteriore sviluppo del tema dell’inganno in architettura. O, meglio, al tema delle più verità di un’opera architettonica.

Una tradizione costruttiva, accolta ormai da tempo, aveva mostrato i vantaggi statici del suddividere in due calotte diverse, ma collegate l’una all’altra, il funzionamento statico di una cupola di grande dimensione. Ma d’altra parte, per esempio nel caso della cupola di San Pietro in Vaticano, completata soltanto alla fine del Cinquecento e che dunque, nel XVII secolo, costituiva un episodio quasi “contemporaneo”, si era anche constatato come talune prefissate opzioni formali dovessero poi venire in parte modificate per motivi statici durante la realizzazione dell’opera. E tra l’altro proprio il San Pietro in Vaticano era stato anche uno fra i più clamorosi casi di presa di coscienza da parte di un architetto

del diverso ordine di problemi che entrano in gioco, rispettivamente, nel versante formale ed in quello tecnico statico di un edificio di grande dimensione. Come è noto, infatti, il Buonarroti, con il suo traumatico e risolutivo intervento progettuale teso a riproporre il rapporto di scala tra cupola maggiore e cupole minori previsto dall’originario impianto bramantesco³⁵, ha posto le premesse per costruire, sopra ciascuna delle cupole minori una ulteriore falsa cupola della cui realizzazione si incaricherà in concreto, più tardi, il Della Porta. La riflessione sulla validità del modello originario (la verità di Bramante propugnata da Michelangelo) era stata così condotta tutta sul piano dell’immagine.

E tale cinquecentesca vicenda esecutiva si è svolta proprio in concordanza cronologica con i già ricordati enunciati del Comanini relativi al «diletto della contemplazione». Quanto ciò può aver influito, un secolo più tardi ed in un diverso contesto culturale (quello inglese del tardo Seicento antiromano), nelle scelte del Wren per il S. Paolo?

Quanto ciò si è trasferito nell’episodio londinese magari anche tramite l’intermediazione con la cultura classicista francese?

Certo, l’esperienza romana doveva costituire comunque un punto di riferimento. Non è dunque irragionevole prenderla a punto di partenza per la soluzione poi adottata dal Wren. La scissione progettuale tra le diverse esigenze statiche e formali costituiva infatti una rassicurante premessa per la soluzione dei complicati e contraddittori problemi che il Wren intendeva risolvere nel San Paolo; e che riguardavano sia gli aspetti della funzionalità dell’edificio, sia lo stato di fatto dei luoghi in cui l’edificio era collocato.

L'architetto voleva cioè tener conto da un lato dei dati del problema statico e distributivo, dall'altro lato di quelli connessi con il risultato formale cui egli intendeva appunto pervenire nel realizzare il sistema tamburo cupola.

E ciò sia sotto il profilo dei valori spaziali dell'interno, sia sotto quello della sua immagine esterna: di oggetto architettonico posto in dialettico paragone con l'intero edificio e con l'ambiente urbano circostante. Sotto quest'ultimo profilo, infatti, qualora fosse stato adottato il tradizionale³⁶ modello statico a doppia volta, le dimensioni dei bracci di croce della chiesa, e soprattutto la loro altezza, non avrebbero consentito, stante la situazione dei luoghi, una visione della cupola che desse ragione del ruolo architettonico centralizzante che la cupola doveva invece avere nel programma figurativo prescelto. In certo modo essa sarebbe sembrata un episodio minore, affogato nell'intersezione tra i due bracci di croce della chiesa.

Rispetto all'immagine esterna risultò dunque necessario alzare l'imposta della cupola su di un corpo cilindrico (il tamburo) per riportare le proporzioni dell'insieme ai rapporti voluti. Ma ciò aggravava i termini del problema architettonico nei confronti degli obiettivi spaziali che si intendeva realizzare all'interno.

Perché il rialzamento della imposta della cupola al di sopra dei già elevati corpi di fabbrica dei due bracci di croce avrebbe finito per far perdere al vano cupolato il ruolo (per il quale esso, in definitiva, veniva realizzato) di episodio spaziale centralizzante e coagulante dell'intero insieme dello spazio architettonico interno. In sostanza si riproponeva per Wren, in misura assai più accentuata, lo

stesso problema che si era dovuto affrontare nella grande chiesa romana. Ed anche Wren decide così di sganciare il problema dell'immagine spaziale interna da quello dell'immagine volumetrica esterna. Ma se l'inganno di costruire le due cupole minori del San Pietro indipendentemente dalla quota di quelle interne (che sono infatti situate assai più in basso e al di sotto della linea di gronda dell'intero complesso) riguardava episodi architettonici di secondo livello, al contrario l'inganno è predisposto dal Wren nell'episodio centrale della sua opera.

Ed oltre tutto, nel quadro della cultura scientizzante che gli è propria (Christopher Wren apparteneva alla *Royal Society for improving natural knowledge by experiments*), l'architetto inglese scinde il problema in ulteriori altri tre problemi ai quali corrispondono tre diverse strutture: cioè tre diverse cupole.

La prima, quella collocata più in basso, e visibile solo all'interno, è realizzata in muratura con cerchiatura metallica alle reni ed è configurata secondo i canoni spazio formali (cupola emisferica rialzata) della tradizione classicistica; la seconda, invisibile dall'interno e dall'esterno, ed anch'essa in muratura, ha un andamento conico ed è destinata a sostenere la lanterna; la terza, la più elevata, visibile dall'esterno, è realizzata in struttura lignea con rivestimento in lastre di piombo. In tal modo, il programma architettonico è risolto in tutte le componenti.

La prima cupola garantisce infatti il rapporto con il tipo architettonico di riferimento e realizza i risultati spaziali che da esso l'architetto si attendeva; la seconda cupola rende staticamente possibile (in una sorta di organismo che rinvia ad esempi gotici) innalzare la struttura leggera della lanterna ben al di sopra di un tamburo circondato da un colonnato;

la terza cupola, oltre a porsi in un chiaro rapporto di dominanza e di centralizzazione rispetto a tutta la chiesa (ma anche rispetto a tutto il tessuto edilizio circostante), si pone dialetticamente in correlazione con i modelli di quel classicismo, serliano o palladiano, che interessava le cerchie elitarie della cultura inglese dell'epoca.

Così, nel caso del San Paolo londinese, le tre cupole corrispondono a tre verità diverse: e ciò equivale, in tutto e per tutto, a parlare di tre diversi inganni. L'unitarietà del programma architettonico è infatti del tutto illusoria o meglio del tutto allusiva e mentale.

La verità complessiva di Wren, riassuntiva delle sue tre verità parziali, è percepibile soltanto come prodotto di una concezione metaforica od anamorfica dell'architettura. Perché nessuna delle tre cupole restituisce, nella sua fisicità, l'integrità del programma architettonico perseguito dall'architetto e perché nessuna di tali tre cupole è più o meno vera o più o meno falsa delle altre due.

Il tema progettuale si è dunque ulteriormente complicato. Se nelle ricerche anamorfiche dei pittori coesistevano due verità (le due differenti immagini che si presentano alla vista dell'osservatore quando questi si sposta da uno ad altro punto di osservazione), nel caso londinese coesistono tre verità: che sono anch'esse percepibili dall'osservatore a seconda del suo trovarsi o all'interno della chiesa, o all'esterno, o nello spazio interposto tra le diverse cupole. Tecnica costruttiva e scientificità dei calcoli strutturali da un lato; coerenza nei confronti di modelli concettuali dall'altro lato. Ha così luogo un episodio architettonico conseguente al ricorso a tre diversi inganni programmaticamente predisposti

per attingere ad una realtà, a più livelli, la cui unità è tutta mentale.

Note

¹ Saggio pubblicato in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Saggi in onore di Renato Bonelli"; n.s., nn.15-20 (1990-1992); Roma 1992, pp. 71-78.

² G. C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964 («Il concetto della realtà nell'arte contemporanea»), p. 101.

³ *Ibidem*, p. 100.

⁴ Per i concetti di "tipo" e di "modello", che qui vengono utilizzati in stretto riferimento ai problemi di architettura, si veda l'analisi (ancora valida) di G. C. ARGAN in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, 1966, s.v. *Tipologia*. Si rinvia anche alle fonti ed alla bibliografia ivi contenute. In particolare, interessano qui le osservazioni: «Il tipo si configura così come uno schema dedotto attraverso un procedimento di riduzione di un insieme di varianti formali ad una forma base o schema comune» (col. 3); e «il tipo è un modo di organizzazione dello spazio e di prefigurazione della forma» (col. 4). Argan si rifà alla definizione di Quatremère de Quincy (*Dizionario storico di architettura*, a cura di V. FARINATI, G. TEYSOT, Venezia 1985) che dà al termine *tipo* il significato di oggetto di riferimento da cui possono nascere più oggetti che non si assomigliano, mentre il *modello* è un oggetto da copiare. Secondo Argan però «il tipo viene accettato come una premessa, cioè come il risultato di una indagine culturale preliminare all'operare artistico» in quanto «il momento dell'accettazione del tipo è un momento di sospensione del giudizio storico» ed evoluto «alla formulazione di un nuovo valore». Non è utilizzabile ai fini di questo saggio la definizione di G. CANIGGIA, in *Dizionario Enciclopedico di architettura e urbanistica*, VI, 1969, s.v. *tipo*; considerato questo un prodotto dell'esperienza utilizzabile «mediante la memoria, operante a livello di coscienza spontanea». Quanto al termine *modello* è stato anch'esso adoperato con significati diversi nel tempo. In Età rinascimentale barocca indicava un preciso oggetto (costruito con materiali idonei) tendente a fissare le caratteristiche dell'opera da eseguire. Figura così nei contratti di affidamento di incarico, nei concorsi, nelle memorie e cronache ecc. F. BALDINUCCI, in *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681, ne dà la seguente definizione: «È il modello prima

e principal fatica di tutta l'opera serve agli architetti per stabilire le lunghezze, larghezze, altezze, e grossezze [...] ed ancora per deliberare sopra le maestranze diverse [...] siccome per ritrovare la spesa che debba farsi in essa». In questo saggio al termine *modello* viene invece attribuito il significato di referente ideologico e tipologico: quello che in architettura gli è stato in genere attribuito dopo l'Età neoclassica. Infatti, l'architettura neoclassica «finisce per assumere a modello la tipologia architettonica e non l'architettura classica» (G. C. ARGAN, *Tipologia*, cit. col. 4). Ciò accade ancora oggi e soprattutto in opere del cosiddetto "post moderno".

⁵ I pilastri "polistili" sono in genere realizzati con blocchi in pietra sagomata, l'uno sovrapposto all'altro. L'elemento resistente è dunque dato dal blocco di pietra nel suo complesso e non da quelle sue parti periferiche che, nella loro successione e sovrapposizione, configurano gli elementi lineari incaricati apparentemente di convogliare i flussi e le componenti statiche del sistema. Non diverso è, in genere, il caso delle volte a più nervature e ramificazioni che compaiono nelle architetture tardogotiche europee. Anche qui, salvo eccezioni, è l'insieme costruttivo della volta a resistere, piuttosto che l'intreccio delle singole nervature. Le quali (per esempio in opere inglesi, tedesche, boeme ecc.) risultano essere spesso mero artificio decorativo.

⁶ Il tema delle "deformazioni e correzioni ottiche" è stato più volte trattato con riferimento a varie epoche. Per esempio, nel caso del Partenone, è stato constatato che la superficie dei piani della gradinata dello stilobate su cui poggia il tempio sono convesse e che le distanze tra gli assi delle colonne del porticato non sono tutte uguali. Nel primo caso si è tenuto conto che una superficie perfettamente piana viene percepita da un osservatore come se fosse convessa (ciò dipende dalla curvatura dell'occhio umano); nel secondo caso si è tenuto conto che le colonne più esterne sono vedute da un osservatore contro uno sfondo del cielo (a differenza di quelle più centrali che sono viste contro la parete della cella), e che la maggiore luminosità di tale sfondo illude di una maggiore ampiezza. L'architetto ha dunque provveduto "a correggere" tali "difetti": nel primo caso realizzando superfici, come detto, leggermente convesse; nel secondo caso diminuendo leggermente la distanza tra le colonne più esterne. Vedere in proposito, le os-

servazioni dell'Alberti, nel *De re aedificatoria*, VII, in L. B. ALBERTI, *L'architettura*, trad. a cura di C. ORLANDI, Milano 1966.

⁷ *Ibidem*, II, p. 612 (testo e note). Il brano qui riportato risulta dall'integrazione del testo con la nota esplicativa dell'autore che commenta «Regola di visualizzazione che tende a rendere pienamente visibile l'intera superficie della volta».

⁸ R. DE FUSCO, *Il progetto d'Architettura*, Roma-Bari 1984, p. 25.

⁹ Per questo argomento si rinvia, tra le altre, alle seguenti opere: E. PANOFKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Berlin-Leipzig 1927; *IDEM*, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952, 1973; Y. WHITE, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1967; S. Y. EDGERTON JR., *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, Evanstone, San Francisco, London 1976, 2a. ed. (in particolare, il cap. XI ove l'A. polemizza con il Panofsky). Si rinvia inoltre a D. GIOSEFFI, s.v. *Prospettiva* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, 1963, coll. 140-151.

¹⁰ O. H. FORSTER, s.v., *Bramante* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, 1958, col. 765.

¹¹ A. BRUSCHI, *Bramante*, Roma Bari 1973, pp. 61, 65 (questo saggio è rielaborazione del precedente *Bramante architetto*, Roma Bari 1969). Va però anche registrata la precedente posizione del Gioseffi (D. GIOSEFFI, *Prospettiva...*, cit., col. 150) che afferma: «Quanto al falso coro del Bramante (una modesta strombatura in rappresentazione di un intero braccio di fabbrica), esso resta un paradosso isolato nell'ambito dell'architettura di radice quattrocentesca brunelleschiana. Va qui premesso che il modo di essere prospettico dell'architettura del Brunelleschi consiste anzi nel rifiutare ogni effetto di illusionismo spaziale».

¹² E. PANOFKY, *Idea. Contributo...*, cit., p. 36.

¹³ V. *De re aedificatoria*, VI, 2, in L. B. ALBERTI, *L'Architettura*, a cura di P. PORTOGHESI, Milano 1966.

¹⁴ *Conclusiones infra il poeta et il pittore*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, Milano Napoli 1971, p. 246.

¹⁵ PIERO DELLA FRANCESCA, *De perspectiva pingendi*, a cura di G. NICCO FASOLA, Firenze 1984, 2a. ed., p. 97. L'edizione è preceduta da un importante saggio di G. NICCO FASOLA (*Il trattato de perspectiva pingendi*) e la presentazioni di E. BATTISTI E F. GHIONE. Della stessa autrice si veda anche G. NICCO FASOLA, *Svolgimento del pensiero prospettivo nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, in "Le Arti", 3, 1942, pp. 5971; *IDEM*, *Prospettiva*,

in "Emporium", CV, 1942, pp. 18.

¹⁶ F. GHIONE, *Breve introduzione sul contenuto matematico del «De Perspectiva pingendi» di Piero della Francesca*, in PIERO DELLA FRANCESCA, *De Perspectiva...*, cit., p. XXX.

¹⁷ Uso le definizioni "modo performativo" ed "evento" nella chiave antropologico-culturale usato da M. SAHLINS, in *Isole di Storia. Società e mito nei mari del Sud*, Torino 1986. In particolare mi riferisco alle osservazioni: «l'atto crea, in modo performativo, il rapporto adeguato, proprio come fanno certi ben noti atti verbali: "Vi dichiaro marito e moglie"», e «Un evento diventa tale nel momento in cui viene interpretato. Soltanto quando viene assorbito nello, e dallo ordinamento culturale esso acquisisce un significato storico [...]. L'evento è una relazione fra un avvenimento e una o più strutture: il fenomeno in sé viene assorbito come valore significante, e da ciò deriva la sua specifica efficacia storica» (*Ibidem*, *Introduzione*, pp. XII e XV).

¹⁸ G. CHIERICI, *Bramante*, Milano 1954, pp. 56; e soprattutto A. BRUSCHI, *Bramante architetto...*, cit., quando in riferimento al transetto e poi all'intera chiesa, nota: «Lo sviluppo allungato dello spazio, già delimitato dalle strutture incorniciate doveva avergli suggerito il riferimento alla Cappella Pazzi. Oltre che nello schema d'insieme, rivisto, ovviamente, con tutta diversa concezione dei rapporti spazio struttura, il Brunelleschi risultava evocato nella singolare soluzione della parasta angolare» (p. 124); e quando prosegue osservando che: «l'attuale transetto di S. Maria presso S. Satiro [...] testimonia [...] una piena [...] comprensione [...] nel metodo brunelleschiano. Ma indica insieme il proposito di aggiornare il Brunelleschi sulla base delle sue stesse ultime esperienze (ad esempio il perimetro articolato con nicchie in S. Spirito [...]). L'impianto del S. Spirito costituisce un modello, uno schema ideale» (pp. 127-131).

¹⁹ R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960, p. 88. Si confronti anche la posizione di G. C. ARGAN, *Il problema di Bramante*, in "Rassegna marchigiana", 1934.

²⁰ V. nota 16 *supra*.

²¹ D. BARBARO, *La pratica della prospettiva*, Venezia 1569, rist. anastatica Sala Bolognese 1980, p. 7 («Capo V. della Distanza»).

²² G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura diviso in VII Libri nei quali si contiene tutta la Teoria e la Pratica di essa Pittura*, Mi-

lano 1584, pp. 246-47 («Libro Quinto della Prospettiva»). Su tutta la questione si veda inoltre, per una sintesi, L. SALERNO, s.v. *Trattatistica*; e *Repertorio dei trattatisti dal Secolo XV al XIX* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, 1966, coll. 100-106 e 111-113; per altri aspetti più particolari A. GAMBUTI, A. ANDANTI, F. CAMEROTA, *Architettura e prospettiva tra inediti e rari*, Firenze 1987.

²³ G. COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantova 1591, in *Scritti d'arte del Cinquecento...*, cit., I, pp. 388, 408.

²⁴ S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma 1662 in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. RAIMONDI, Milano Napoli 1960, pp. 200-202.

²⁵ O. LELONOTTI DA FANARO, B. PRENETTERI, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore*, Firenze 1652.

²⁶ V. CASALE (a cura di), *Ragione teologica e poetica barocca, in Il Trattato della Pittura e Scultura di G. Domenico Ottonelli e Pietro da Cortona*, Treviso 1973, p. XVI.

²⁷ O. LELONOTTI DA FANARO, B. PRENETTERI, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso...*, cit., p. 52.

²⁸ R. SINISGALLI, *Borromini a quattro dimensioni*, Roma 1981, p. 932. Nel testo si confutano anche quanti (Neppi, Ravalli) negano la paternità borrominiana.

²⁹ P. PORTOGHESI, s.v. *Borromini*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, 1958, col. 723.

³⁰ G. C. ARGAN, *Borromini*, Verona 1952, 2a. ed. 1978, p. 43.

³¹ V. nota 21 *supra*.

³² Si veda, su questo argomento, J. BALTRUŠAITIS, ed. ital., *Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction* (*Le Miroir: révélations, science fiction et fallacies*, 1979), Milano 1981. Ed. inoltre, *IDEM Anamorphose ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1969, ed. ital. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano 1978.

³³ J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi...*, cit., p. 12.

³⁴ P. PORTOGHESI, *L'angelo della storia*, Roma-Bari 1982, p. 83.

³⁵ La questione delle cupole minori è ancora problema aperto. Si rinvia qui, a quanto scriveva J. S. ACKERMAN, in *L'architettura di Michelangelo*, ed. ital., Torino 1968, p. 87, in merito alla effettiva paternità d'itali cupole: «Non siamo in grado di dire in quale misura Michelangelo abbia influenzato la soluzione definitiva scelta per le cupole minori: è probabile che

egli le abbia progettate, ma a quanto pare non è rimasta traccia di tale progetto. Le cupole minori riprodotte nelle incisioni sembrano essere del Vignola, mentre quelle esistenti furono costruite su disegno di Della Porta».

³⁶ Mi riferisco in particolare alla soluzione adottata per il S.

Pietro in Vaticano dal Della Porta. Sulla complessa vicenda dei profili studiati da Michelangelo, ed il loro rapporto con la soluzione realizzata da G. Della Porta, si veda ora G. C. ARGAN, B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 277-280.

Brevi note su tre palazzi romani

Palazzo Farnese¹

Il 24 settembre 1493 il papa Alessandro VI Borgia, che regna dal 1492 al 1503, nomina alcuni nuovi cardinali. Tra i quali, ricorda Stefano Infessura cronista del tempo, spicca *unum de domo Farnesia, consanguineum Juliae bellae eius concubinae*: cioè Alessandro Farnese fratello di Giulia. Comincia da qui sia la fortuna politico-ecclesiastica dei Farnese, sia la vicenda della edificazione del celebre palazzo di famiglia. Il 30 gennaio 1495 il nuovo cardinale, con ingente esborso di capitali, acquista nei pressi di Campo de' Fiori, luogo che già dalla seconda metà del Quattrocento, era divenuto un importante polo della vita cittadina, il vasto ed articolato complesso edilizio (se ne conoscono le ragguardevoli caratteristiche dall'atto d'acquisto) già palazzo Albergati-Ferriz ed a quel tempo posseduto dai frati di Santa Maria del Popolo. I successivi sviluppi delle acquisizioni fondiarie (comprese rettificazioni ed occupazioni di spazi pubblici minori) sono troppo

dettagliati e complicati per essere qui ricordati. Si può però sostenere che già il primo acquisto prefigurerà anche le linee della perimetrazione d'insieme del futuro palazzo Farnese. Dopo la morte di Alessandro VI nel 1503 ed un brevissimo interregno di Pio III, nello stesso anno 1503, salirà al soglio pontificio Giulio II della Rovere: che sarà papa fino al 1513. Il pontificato di Giulio II imprime una svolta importantissima all'intero assetto urbanistico ed architettonico di Roma. Sia perché darà l'avvio all'edificazione del nuovo San Pietro secondo l'impulso del progetto di Bramante, sia anche perché allo stesso Bramante sarà affidato il compito di prefigurare l'assetto di un nuovo "centro direzionale" della città, dunque anche l'aspetto architettonico dei relativi edifici, secondo l'asse rettilineo della nuova via Giulia (in verità una direttrice che già esisteva). Alla quale, al di là del Tevere, faceva poi riscontro l'altro asse rettilineo di via della Lungara destinato ad assolvere differenti esigenze urbanistico-funzionali.

La creazione della via Giulia, che si presume avviata tra il 1507 ed il 1508, avrebbe mutato sostanzialmente l'assetto dell'area urbana in cui era inserito l'erigendo nuovo palazzo Farnese. La nuova impostazione urbanistica spostava infatti verso il fiume il cuore rappresentativo e direzionale del centro cittadino e dunque declassava, ponendole in secondo piano, le vivaci attività del Campo dei Fiori. Ambito verso il quale risultava di fatto proiettato l'erigendo palazzo, e che, dunque, avrebbe forse dovuto essere modificato appunto per tener conto del predisposto nuovo assetto urbano. Ma la fortuna era evidentemente dalla parte del Farnese e dei suoi personali interessi. Nel 1513 muore il papa della Rovere (quasi contemporanea è anche la scomparsa di Bramante) e gli succede un giovane Medici (nipote di Lorenzo il Magnifico) che assumerà il nome di Leone X: il quale muterà i propositi urbanistici del papa Della Rovere promuovendo un assetto urbano favorevole alle scelte del Farnese. La politica urbanistica di Leone X, anche marcata dalla promulgazione della nuova norma urbanistica del 1516 che concentrava nella figura del pontefice il controllo dell'attività dei *magistri viarii* (tradizionale magistratura cittadino-comunale), si proponeva infatti obiettivi urbanistici diversi da quelli del suo predecessore. Perché, abbandonato il progetto di fissare il centro direzionale sull'asse di via Giulia, risulteranno invece ora impostati i presupposti per lo sviluppo verso Nord della città: con il tracciamento dell'asse di via di Ripetta (ed il potenziamento dell'omonimo porto cittadino) convergente con la via Lata (via del Corso), e con la valorizzazione della piazza del Popolo ove poi, con la successiva apertura di via del Babuino, confluirà l'ulteriore famoso tridente viario romano.

In questo vasto quadro del rinnovamento leonino della città rientrava anche, ed è un elemento che interesserà la successiva vicenda del palazzo Farnese, il progetto di creare un grandioso palazzo (ne era stato affidato l'incarico al fiorentino Giuliano da Sangallo nel 1513) il quale, muovendo dalle aree di proprietà medicea situate nella zona di Sant'Eustachio, si sarebbe proiettato direttamente sulla piazza Navona. Mentre un grandioso porticato con doppia fila di colonne costituiva, appunto secondo il progetto di Giuliano da Sangallo conservato a Firenze, l'elemento spaziale di raccordo tra piazza e palazzo propriamente detto. Nella concezione leonina, certo anche per interessi di famiglia, il centro cittadino tornava cioè a privilegiare le zone antiche e tradizionali della città. Il progettato palazzo, tramite piazza Navona, sarebbe stato in connessione con la via Papale; il Pantheon sarebbe divenuto una sorta di cappella palatina; la sede della Sapienza (cioè l'università) sarebbe stata inglobata nel nuovo palazzo. In realtà questa grandiosa idea del pontefice non ebbe poi seguito; ma la parte di impianto urbano che ne venne realizzata ebbe positivi riflessi sul palazzo Farnese. Che, seguendo l'impostazione progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane (il progetto risale probabilmente al 1517 cioè ai primi anni del pontificato di Leone X), poteva quindi mantenere il suo originario impianto con il fronte principale rivolto verso la via della Regola e poi verso Campo de' Fiori. *L'itinerarium urbis Romae* redatto da Fra' Mariano da Firenze nel 1518, riporta: «*quod palatium hoc anno a fundamentis ipse [cioè Alessandro Farnese] sumptuosissime reparari incepit, marmoreis et pulcris columnis illud ornatum reddens, ut apparet cum via recta a porta palatii ad campum flore usque*».

In altri termini, secondo le scelte programmatiche di Alessandro Farnese, l'asse principale del fronte del palazzo si prolungava in una nuova via appositamente creata che, tramite Campo de' Fiori, si immetteva sulla via papale (oggi modificata e sostituita con il corso Vittorio Emanuele). Ciò era possibile proprio in forza della nuova norma urbanistica del 1516: che consentiva espropri forzosi se intesi all'ingrandimento ed abbellimento dei principali palazzi e, dunque, anche all'abbellimento dell'insieme della scena urbana. Sappiamo da Giorgio Vasari che Antonio da Sangallo fece più progetti e che Alessandro Farnese ne prescelse uno che era articolato in due appartamenti destinati agli eredi Pierluigi e Ranuccio. La costruzione procedeva, in effetti, lentamente ed a tappe; però seguendo un preciso programma progettuale cui seguivano le corrispettive progressive acquisizioni edilizie e fondiari. Il progetto del Sangallo si collega alle indicazioni di Vitruvio sul tema del palazzo secondo l'interpretazione (vedi la copia esistente nella Biblioteca Vaticana) che del testo vitruviano aveva dato Fra' Giocondo nel 1511: anche per quanto attiene al rapporto tra la griglia geometrica di una città ideale, cioè perfetta, e gli edifici principali che in essa avrebbero dovuto venire realizzati. Ma il quadro politico generale stava mutando. Dopo la morte di Leone X nel 1521 ed il breve pontificato di Adriano VI (un papa non italiano), nel 1523 sale al soglio pontificio un altro Medici: che prenderà il nome di Clemente VII. Nel frattempo, la crisi politica e religiosa si stava facendo sempre più acuta. Nel 1527 si arriverà al Sacco di Roma con le conseguenti spoliazioni, rovine, distruzioni ed affronti al sistema religioso; ed anche, non secondariamente, con lo sconforto ed il persistente sentimento di

paura che ne conseguirono. Con effetti pesantissimi non solo sul piano degli interventi urbanistici, ma anche, più in generale, su quello della produzione artistica ed architettonica. Tra l'altro si erano allontanati da Roma, in modo talvolta drammatico e rocambolesco, i principali artisti ed architetti del tempo. Ma l'elezione nel 1534 del papa Farnese, che prese il nome di Paolo III, restituì ai romani la fiducia. Il nuovo pontefice inaugura infatti una nuova linea di sviluppo urbanistico primariamente puntando alla salubrità ed alla sicurezza della città. Imposta così aggiornati sistemi fortificatori nelle diverse parti della città (dall'Aventino, al castel Sant'Angelo ed al Vaticano); rinnova l'immagine e la funzione dei complessi del Campidoglio collegandoli anche al palazzo di San Marco (con il cosiddetto "corridore" oggi non più esistente); migliora le infrastrutture cittadine; modifica più tracciati viari. Inoltre, solleva i romani dal pagamento delle «angharie carichi e pagamenti di gabelle» loro imposti da papa Sisto in poi; sostiene la necessità di preservare, rendendole consone alla cultura cristiana, le memorie dell'antico (anche gli oggetti e le statue: quella di Marco Aurelio venne allora portata sul Campidoglio); fa riprendere con nuova lena la costruzione del San Pietro secondo il progetto del Sangallo. E, tornando a quanto qui interessa, sviluppa ulteriormente, già dal 1535, il palazzo di famiglia; del quale era stato iniziato il vestibolo, la scala ed una sola parte. Ma ora è lo stesso Sangallo a decidere che occorrevano nuovi propositi architettonici. Secondo il Vasari «Antonio alterò tutto il primo disegno parendogli habere a fare un palazzo non più da cardinale ma da pontefice». È stato tuttavia osservato da qualche studioso che il nuovo progetto del palazzo rispondeva anche,

o piuttosto, alle necessità del solo erede rimasto: cioè il duca di Castro. I lavori presero un nuovo ritmo a partire dal 1536 «*pro decoro Urbis et platee domus Farnesie ed anche per ottenere magnum commodum et ornamentum platee [...] et palatii Farnesiorum*». In effetti ora, e proprio secondo le dichiarate intenzioni progettuali sangallesche, il palazzo diventa non più soltanto la residenza di un cardinale, ma la vera residenza papale attorno alla quale si insediano funzionari e figure eminenti della corte pontificia. Alla nuova concezione architettonica del palazzo Farnese conseguirono anche numerose trasformazioni della rete viaria e dell'assetto edilizio di tutta l'area interessata dagli interventi: a partire dalla via dei Baullari, destinata a svolgere un importante ruolo di valorizzazione del palazzo farnesiano. Vi sarebbe anche stato, ma in effetti non se ne ha documentazione concreta, un progetto di Michelangelo che prevedeva un ponte di collegamento tra il palazzo ed il giardino farnesiano posto al di là del Tevere. In questo periodo viene anche trovato, in pezzi, il grande complesso scultoreo del Toro Farnese; che, restaurato, verrà più tardi installato a fare da ingresso al giardino del palazzo Farnese.

Sangallo, sulla scia di Bramante, adotta i criteri vitruviani dell'uso dell'ordine dorico per il piano terreno del cortile cui, procedendo verso l'alto, seguiranno, canonicamente, l'ordine ionico ed una speciale versione dell'ordine corinzio-composito. Non è qui il caso di entrare nella esposizione di tutte le complesse ricerche metrico-proporzionali del Sangallo che risultano dai numerosi disegni che si conoscono perché conservati soprattutto a Firenze. Interessa però sottolineare la coraggiosa innovazione architettonica di configurare l'atrio come un ambiente a

tre navate suddivise da file di colonne di granito rosso-scuro. Che richiama, ma con significative varianti, gli schemi delle antiche basiliche romane: la navata centrale è coperta a botte, mentre le altre due hanno copertura piana, essendo poi il tutto completato da soluzioni a decorati lacunari di stucco che a loro volta richiamano temi dell'architettura imperiale romana delle età dal secondo secolo in poi. Nel 1546 muore improvvisamente Antonio da Sangallo. I lavori eseguiti fino ad allora erano consistiti nella realizzazione della facciata quasi sino alla cornice superiore: per la quale, in base ad un concorso, anche Michelangelo aveva predisposto un coraggioso modello ligneo. Al piano nobile erano state quasi completate le sale d'angolo ed una cappella; erano inoltre state costruite le cisterne della corte ed i sistemi idrici. Ma altri elementi essenziali, come il "tinello" ed altre parti, erano ancora incompleti. Possediamo numerosi elementi di conoscenza degli interventi realizzati dal Sangallo sino alla sua morte: non è qui possibile ricordarli. Interessa piuttosto passare ad esaminare le trasformazioni apportate da Michelangelo all'opera del Sangallo. La principale tra queste riguarda la facciata del palazzo che risulta accresciuta per la maggior altezza attribuita al piano superiore: in particolare nel tratto compreso tra le finestre e la cornice. Quest'ultima, realizzata secondo il precedente modello ligneo del Buonarroti, è, come si vede tuttora, assai sporgente rispetto alla facciata ed altrettanto ricca in importanti dettagli architettonico-decorativi: come nel caso delle grandi mensole a modiglione. Per molte ragioni gli interventi michelangioleschi ebbero però effetti negativi sulla statica dell'intero edificio: si resero dunque necessari idonei e non piccoli lavori di

consolidamento. Si attribuisce inoltre a Michelangelo la modifica, tra il 1548 ed il 1549, della finestra centrale del piano nobile: allo scopo di inserire lo splendido stemma architettonico con le insegne araldiche del papa regnante. E, a quanto sembra, a ciò consegue anche la modifica del sistema delle colonne della finestra. Così, in sostanza, l'intero impaginato della facciata risulta da allora caratterizzato dal rapporto tra l'enfasi architettonica data all'asse centrale e la forte sporgenza del cornicione superiore, nonché dall'apporto di definizione dell'impatto architettonico della facciata sottolineata dalla terminazione bugnata dei suoi due lati esterni: con un "segno" architettonico sintetico e forte che ben valorizza anche il ritmo alternato dei timpani delle finestre del piano nobile e quello della terminazione a due spioventi, ma senza elemento di trabeazione, dell'ordine delle finestre dell'ultimo piano. Al medesimo gruppo di idee appartiene anche la scelta progettuale michelangiolesca relativa alla soluzione degli ordini architettonici dei due piani superiori del cortile e del corpo posteriore del palazzo; e con questi interventi, anche la eccezionale dimensione spaziale della galleria interna che, in certo modo, allude al tema della loggia sul giardino. Si deve ancora a Michelangelo la soluzione di parti del palazzo che risultano articolate mediante l'artificio della non corrispondenza tra la facciata e gli ambienti interni: vi rientra appunto anche la necessità di impostare la volta della galleria, ritmata da lesene, ad una quota adeguata alla sua dimensione spaziale. Ciò mi permette di sottolineare l'importante passaggio concettuale, operato da Michelangelo qui come del resto anche a San Pietro, che consiste nel concepire l'opera architettonica come un insieme sintetica-

mente e visivamente unitario, e non più come il prodotto della applicazione di un sistema progettuale le cui modulazioni proporzionali fossero dettate da principi rigidamente legati alle "regole" degli ordini architettonici: come era invece costume della cultura post-bramantesca del tempo e dunque anche di quella del Sangallo. Questa osservazione dovrebbe essere sostenuta da una più estesa e precisa analisi delle varie innovazioni tematiche e linguistiche michelangiolesche: che si incontrano sia in questo palazzo, sia nel San Pietro, sia, anche, nelle opere fiorentine. Non è però il caso di scendere qui in queste problematiche. Interessa però ricordare che abbiamo una qualche idea del progetto michelangiolesco in una incisione del Lafréry. Ma vale anche la pena di segnalare altre soluzioni costruttive di difficile attribuzione e datazione: la circostanza che le parti della facciata attualmente in mattoni a faccia vista presentino qua e là interessanti schemi (non sempre però geometricamente regolari) di disegni a scacchiera di colore diverso dal restante: quasi a riprendere il tema delle tarde soluzioni romane in tema di *opus reticulatum*. Su ciò vi sono state recentemente accanite discussioni e divergenti pareri interpretativi. Paolo III muore nel 1549. Il palazzo restava ancora incompiuto. Così, in seguito, al completamento del palazzo lavoreranno più architetti: particolarmente significativi sono, in questo contesto, i lavori eseguiti dal Vignola attorno al 1557 ed il memorandum redatto da Giacomo Della Porta forse nel 1574. Seguiranno altre numerose e più tarde vicende sia di ordine dinastico, sia a carattere architettonico. Con modifiche e completamenti più o meno estemporanei. Ne sono conseguiti più interventi di restauro, gli ultimi dei quali si sono com-

pletati con i lavori terminati nel 1999. Chiudo accennando al fatto che tanto la scelta dei complessi statuari antichi, quali il già ricordato Toro ma anche l'Ercole, così come gli splendidi affreschi dei Carracci, del Domenichino e del Lanfranco, ed altre parti decorative, rientravano in un preciso programma iconografico: ulteriormente connotato e punteggiato da evidenti valenze simboliche farnesiane; anche ribattute dalla quasi maniacale diffusione in più parti esterne ed interne del palazzo ed altro ancora degli stemmi araldici con gigli.

Palazzo Barberini

Il 5 agosto 1623 viene eletto papa il cardinale Maffeo Barberini, appartenente ad una famiglia toscana originaria di Barberino di Valdelsa, che assume il nome di Urbano VIII. Era un attento e raffinato cultore delle discipline umanistiche ed un appassionato collezionista di opere ed oggetti d'arte; inoltre andava formando una biblioteca, che diventerà celebre appunto con il nome di Biblioteca Barberiniana, nella quale saranno conservati anche manoscritti e codici rari. Era in contatto con importanti scultori tra i quali Pietro Bernini e Francesco Mochi ed abbiamo anche suoi ritratti scolpiti in marmo da Gian Lorenzo Bernini. Malgrado le sue differenti dichiarazioni iniziali, i suoi parenti furono invece colmati di favori: cappelli cardinalizi, il principato di Palestrina, priorati conventuali. Tanto che, alla sua morte, mutato dunque il quadro politico e di potere, i suoi eredi furono, almeno inizialmente, fortemente perseguitati.

Poco dopo esser stato eletto papa, Urbano VIII fa spargere la notizia del suo interesse ad acquistare il palazzo degli Sforza situato nei pressi delle Quattro

Fontane. È qui necessaria una precisazione che ci riporta a qualche anno più addietro. Cioè al corto ma intenso pontificato di Sisto V (1585-1590), già cardinal Peretti, durante il quale venne attuato un vasto programma di riorganizzazione e di nuove prospettive di sviluppo urbanistico dell'intera Roma, sostenuto sia dalla rete dei nuovi acquedotti destinati ad alimentare le zone alte della città, sia dalla molto più evidente creazione di grandi assi viari che costituivano una rete di collegamenti con le principali basiliche (ne è stata anche data una lettura simbolica, come rete stellare).

Ne faceva parte anche l'asse viario, detto via Felice dal nome del papa Sisto V, che muovendo da Trinità di Monti, e senza tener conto dei forti dislivelli, si dirigeva (e tuttora si dirige) verso Santa Maria Maggiore incrociando ortogonalmente l'altro lungo asse della via Pia (ripeteva in parte il tracciato dell'antica Alta semita di Età romana: ora via XX Settembre) diretto verso la porta Pia. Coticché, soluzione non certo rara nel tardo Cinquecento (si pensi ai Quattro Canti di Palermo), quell'incrocio venne anche segnato e decorato architettonicamente: nel nostro caso con le Quattro Fontane.

Alla fine del XVI secolo, ed anche nei primi decenni del Seicento, tutta quell'area era però ancora poco edificata ed era sostanzialmente costituita da vigne o spazi a verde. Lo stesso palazzo degli Sforza (due corpi di fabbrica di tre piani più altri due piani di mezzanini) era in sostanza poco più di quanto di edilizio era stato realizzato dai precedenti proprietari, i Carpi, in quella che allora era appunto una vigna. Coticché nelle piante di Roma del tardo Cinquecento e primo Seicento tutta l'area di riferimento viene in genere ancora indicata come "*Vinea Sfortia*".

L'intervento urbanistico di Sisto V (progettato e realizzato da Domenico Fontana) aveva tagliato in due la proprietà degli Sforza dando luogo ad un vasto lotto di forma praticamente trapezoidale delimitato dalla via Pia, dalla via Felice e da un'altra corta via che muovendo da una piazza, detta piazza Grimana od anche «*platea dominorum de Barberinis*» (ed ora, modificata, piazza Barberini), si piegava dirigendosi verso il convento di Santa Susanna.

L'area presentava (e tuttora presenta) fortissimi dislivelli (dell'ordine fino a sei metri) soprattutto verso la piazza, ma non solo, cosicché questa situazione altimetrica sarà destinata a condizionare la disposizione e configurazione del nuovo palazzo e delle connesse aree a giardino. Subito dopo l'acquisto iniziale, cui si aggiunsero altri piccoli appezzamenti di terreno, i Barberini, considerato che nell'area erano anche presenti resti murari antichi, richiesero a più esponenti della cultura del tempo pareri sul modo migliore di realizzare il loro nuovo palazzo. Ne risultò un interessante dibattito essenzialmente fondato sulle teorie architettonico-tipologiche allora esistenti in materia.

Un anonimo, che per varie ragioni viene ipotizzato possa essere il fiorentino Giovan Battista Doni (se ne conserva il parere in un codice), propone una soluzione aperta, con una loggia al secondo piano, un *atrium* sul modello delle ville romane, complessi sistemi di canalizzazioni di riscaldamento ad acqua calda, ed anche un teatro dotato di vasi di risonanza in bronzo: secondo quanto raccomandava Vitruvio in materia di acustica teatrale. Un altro anonimo, che è stato proposto di individuare in Cassiano Dal Pozzo, suggerisce, invece, di realizzare, collegandolo al corpo esistente, un palazzo a blocco (ne disegna

anche una pianta) prospettante verso un giardino (che, oltre a molti merangoli, avrebbe dovuto anche contenere un'area segreta riservata alla coltivazione di piante rare), sull'esempio o delle ville di Frascati o di quelle palladiane, o di quelle illustrate nei libri del Serlio. Il palazzo doveva avere un atrio al piano terreno, una stanza di forma ovata per i conviti, un teatro, una libreria aperta anche agli studiosi, ed infine anche appositi ambienti destinati alla raccolta di «tutte le cose naturali, e artificiose, antiche e moderne, che possono apportar meraviglia [ecco un tema manieristico e barocco] ò in qualche modo dilettere, et instruire l'humano intelletto». Vi furono anche molte altre proposte: tra le quali quella del nipote di Michelangelo, cioè Michelangelo Buonarroti il Giovane. Ed anche Pietro da Cortona preparò un progetto: che però non fu accettato perché troppo costoso.

L'incarico della progettazione e costruzione del nuovo palazzo venne comunque affidato al vecchio e malandato Carlo Maderno, che era anche l'architetto della Fabbrica di San Pietro e del palazzo Apostolico, ed i lavori presero avvio agli inizi del 1627 con la collaborazione di varie persone. Tra queste anche il giovane Francesco Castelli in qualche modo parente del Maderno, che solo in seguito assumerà il nome di Francesco Borromini e che continuerà a prestare la sua opera sino alla fine della costruzione; cioè anche dopo la morte (1629) del Maderno. Nella versione maderniana il nuovo palazzo barberiniano venne avviato come blocco chiuso che si intesseva e collegava con l'esistente palazzo Sforza, le cui modulazioni ritmiche erano marcate da serie di paraste a carattere ancora tardocinquecentesco: così come anche oggi risulta nell'ala che fronteggia le attuali

piazza e via Barberini. Subito dopo la morte del Maderno la responsabilità della progettazione e della conduzione dei lavori venne affidata al giovane (era nato a Napoli nel 1598 ed era un coetaneo del Borromini) e brillante Gian Lorenzo Bernini: che era già stato introdotto alla corte pontificia dallo scultore Pietro suo padre, e che godeva della stima e dell'ammirazione di Urbano VIII come si sa anche da celebri episodi. Quale fu, dunque, il ruolo giocato dal Borromini nella costruzione del nuovo palazzo? E perché, da allora in poi, Bernini e Borromini divennero rivali? In proposito è illuminante quanto sulla vicenda scrive alla fine del Seicento il fiorentino Filippo Baldinucci: «Sapendo che il Borromini [...] anche per il Maderno aveva maneggiato e seguito il Palazzo delli Barberini, [il Bernini] lo pregò che in tale occasione non l'abbandonasse promettendogli che haverebbe riconosciuto con una degna ricompensa le molte sue fatiche così che il Borromino si lasciò vincere dalle sue preghiere [...]. Et il Bernino attendeva alla sua scultura et per l'architettura lasciava fare tutte le fatiche al Borromino et il Bernino faceva la figura di architetto di San Pietro e del Papa. Et infatti Bernino in quel tempo in tal professione era innocentissimo [vale a dire del tutto inesperto]. Tirate che furono dal Borromino a buon termine le fabbriche di quel pontificato il Bernino tirò gli stipendi ed i salarii tanto della fabbrica di San Pietro come del Palazzo Barberini et anche li denari delle misure. E mai diede cosa alcuna per le fatiche di tanti anni al Borromino, ma solamente bone parole e grande promessa e vedendosi il Borromino deluso et deriso lasciò et abbandonò il Bernini con questo detto: non mi dispiace che abbia avuto li denari ma mi dispiace che goda l'onore delle mie fatiche».

Se è vero il racconto del Baldinucci, come dar torto al Borromini?

Torniamo al palazzo. Modificando il progetto del Maderno, esso si presenta in facciata come un edificio con due ali sporgenti collegate da un ampio corpo edilizio a tre piani; cioè secondo un già noto schema ad U: a Roma se ne ha un famoso esempio nella peruziana Farnesina di Agostino Chigi ma altri esempi se ne hanno in molti ed altrettanto famosi edifici italiani del secondo Quattrocento e del Cinquecento. Ma, nel caso del palazzo Barberini, questo schema è adottato per un edificio di ben più grande dimensione. Al piano terreno si apre un porticato costituito da una serie di archi inquadrati dall'ordine architettonico secondo i principi linguistici e sintattici ormai divenuti costanti dal Cinquecento in poi. Al piano nobile appare una sorta di loggia chiusa da grandi finestre che la Magnanimi, nella apposita monografia sul palazzo, definisce come un «effetto di loggia». Al secondo piano vi sono alte finestre inserite entro strombature apparentemente molto profonde perché ottenute con l'artificio di stucchi decorativi disegnati in fuga prospettica. Al di sopra del tetto si presenta poi, in secondo piano, la testata di un corpo di fabbrica disposto ortogonalmente alla facciata.

È un elemento architettonicamente e progettualmente molto significativo: si tratta, infatti, del grande salone centrale con la volta splendidamente affrescata da Pietro da Cortona con la gloria Barberini. Risulta dunque evidente che quella sala è stata considerata fin dalla fase progettuale come parte integrante dell'architettura del palazzo. Cioè come elemento significativo di quello speciale modo di concepire, e far comprendere, lo spazio architetto-

nico proposto, anche illusionisticamente, come spettacolo generale: che è tipico del fare barocco berniniano. Allo stesso ordine di considerazioni appartiene anche la soluzione architettonica adottata in entrambi i piani superiori della facciata principale del palazzo. Al piano nobile, il ritmo delle grandi finestre non corrisponde agli ambienti interni. Un abile gioco di vetrate scure nasconde, quando ciò risulta utile, ma non è possibile accorgersene, il ritmo differente delle partizioni dei muri divisorii degli ambienti. Al secondo piano, come già detto, le finestre sembrano affossarsi rispetto al piano di facciata ben al di là della realtà costruttiva. E soluzione illusoria analoga è stata adottata da Bernini nel grande spazio, in origine a cielo aperto, della grande scala su pianta quadrata situata tra il corpo maderniano, cioè alla sinistra di chi entra nel palazzo, ed il grande fronte centrale. In questo caso il raffinato spettacolo si fa più complesso. Avviando una ricerca che troverà più ampi e complessi risultati nella Scala Regia del Vaticano, anche nel palazzo Barberini le pareti risultano convergere e la rampa delle scale sembra assai più imponente della realtà per la presenza di stucature architettoniche delineate prospetticamente. Ed a dilatare visivamente lo spazio vi sono poi nicchie semicirculari che accolgono gruppi scultorei simbolici dell'immaginario antico. Effetti suggestivi differenti sono poi anche offerti dalla scala a chiocciola posta sulla destra di chi entra: e che si rifà a precedenti bramanteschi ed a loro successive ripetizioni. È stato spesso, ed anche autorevolmente, ipotizzato che questa scala possa essere direttamente attribuita alla mano del Borromini; più recenti letture stilistiche, così come risultanze documentarie, fanno ora propendere per una collaborazione

tra i due architetti. Di eccezionale livello concettuale è poi, oltre al già citato grande salone centrale, la raffinatissima e calibratissima sala ovata che si pone come elemento di passaggio tra il grande salone affrescato da Pietro da Cortona ed il giardino interno. L'ovale della sala è disposto con l'asse maggiore in direzione ortogonale rispetto a chi entra: con un effetto di dilatazione spaziale i cui risultati ottici si vedranno ripetuti, a scala assai più grande, sia nella chiesa di Sant'Andrea, sia, più avanti e con dimensioni ovviamente ancor più imponenti, nel grande vaso della piazza San Pietro. Molto è stato scritto su questa disposizione. Ambienti a pianta ovale erano infatti già stati adottati in alcune chiese romane dal Vignola e da altri. Però in quegli esempi l'asse maggiore dell'ovale era quello percorso da chi entra. Sappiamo inoltre, come già detto, che soluzioni ovali erano anche state proposte nei consigli e progetti iniziali per il palazzo Barberini e che anche Maderno ne aveva tenuto conto. Però non abbiamo la possibilità di sapere quale fosse la direzione dell'asse principale dei relativi ambienti.

Resta così in piedi la convinzione che la soluzione adottata a palazzo Barberini sia una innovativa scelta berniniana. Nella sala ovata le pareti sono segnate architettonicamente da paraste in stucco che ne modulano e commentano metricamente le superfici; mentre la porta d'accesso (mediante un ponte) al giardino, e le due finestre diffondono una luce senza contrasti. Tutto è bianco: con una luminosità astratta che rinvia ai temi di una filosofia post-platonica. Infine, la facciata posteriore, soprattutto per quanto attiene alla parte centrale, va attribuita ad un disegno del Maderno: troppo evidenti sono le assonanze stilistiche con le soluzioni della facciata del San Pietro.

Al di sopra del tetto, oltre al grande volume del salone cortonesco, compare un altro corpo di fabbrica: si tratta della grande biblioteca barberiniana. Più complessa la questione che attiene alla sistemazione del piano terra e delle sue successive trasformazioni. Il porticato che appare sul fronte principale con sette campate, si restringeva originariamente in un secondo ordine di cinque campate ed infine con un terzo ordine di sole tre campate. Al fondo, una grande vasca completava l'impressione di essere entro un grande ninfeo: ma non vi era alcuna comunicazione con il giardino posteriore. Quasi subito dopo il completamento dei lavori risultò tuttavia necessario prevedere un facile accesso delle carrozze al giardino posteriore.

Di qui, il grande scavo in trincea che appunto immette, con un viale in salita, nel giardino posteriore e quindi anche la necessità di rialzare il livello dei vani delle due finestre della sala ovata, con un effetto in verità non felice perché contraddittorio rispetto alla purezza degli assunti spaziali berniniani. Le ultime tre campate del grande "ninfeo" del piano terra vennero così ridotte ad una sola mentre si rese necessario aprire due vani scala secondari sui lati di quell'ultimo vano. In questo caso con la creazione di due singolari piccoli portali con colonne ed archi di forma del tutto eretica rispetto ai canoni degli ordini architettonici: dunque con soluzioni linguistiche notevolmente diverse da quelle berniniane.

Al Bernini si deve inoltre un'altra sorprendente soluzione: quella del grande arco che collega il corpo di destra del palazzo ad un giardino segreto. Qui la "meraviglia" barocca si trasforma in vera e propria sorpresa e sconcerto per l'osservatore, anche attuale: l'arco è volutamente proposto con la ghiera

parzialmente rotta; quasi che la struttura stesse in precarie condizioni statiche. Si tratta di un artificio che, pur nel gioco illusorio, mi sembra voler alludere al rapporto tra l'architettura nuova ed i resti di architetture antiche: insomma al rapporto tra il palazzo della nuova città seicentesca e la sedimentata, plurisecolare, storia di Roma.

Palazzo Pamphilj a piazza Navona

Chi sono i Pamphilj proprietari del grandioso e bel palazzo di piazza Navona? Quella dei Pamphilj è una casata che proviene dall'Umbria, ed i cui esponenti più significativi ed importanti giungono a Roma nella seconda metà del Quattrocento. È però un po' più avanti nel tempo che comincia l'ascesa della famiglia: quando, tra il 1484 ed il 1492, Giovanni Battista Cibo diviene papa con il nome di Innocenzo VIII. Un membro della famiglia Pamphilj, Antonio, divenuto procuratore fiscale del pontefice, dà allora infatti avvio ad una serie di acquisti di case in varie zone di Roma e comincia l'ascesa dei Pamphilj anche nel senso della ricchezza economica ed edilizia. Il salto di qualità si avrà però due secoli più tardi: quando nel 1644 Giovanni Battista Pamphilj diviene papa con il nome di Innocenzo X. Ma allora le vicende della Guerra dei Trent'anni e la conclusiva pace di Westfalia del 1648 avevano alquanto indebolito e isolato lo stato pontificio nei confronti del resto d'Europa. Ed era dunque anche in parte diminuito il ruolo trionfalistico che i precedenti pontefici avevano attribuito alla città di Roma.

Così, venendo al nostro argomento, interessa sottolineare che il papa Pamphilj, che pontifica sino al 1655 e cioè per ben undici anni, interviene sull'urbanistica di Roma in misura assai più limitata dei suoi

predecessori. In sostanza la sua azione risulta infatti incentrata quasi esclusivamente sulla piazza Navona (o piazza in Agone) e sui suoi immediati dintorni: anche se, per la verità, si deve ad Innocenzo X sia l'impianto berniniano del palazzo di Montecitorio, sia qualche altra iniziativa.

L'elezione al soglio pontificio di Innocenzo X è l'occasione d'oro per l'ascesa ed il successo di Borromini; contro, almeno in una prima fase, l'oblio ed il declino della figura di Bernini. Nel corso dei secoli la piazza Navona si era conformata ed articolata in relazione al fatto che le fondazioni dei suoi edifici poggiavano sulle sottostanti e superstiti strutture murarie del circo di Domiziano. Ne è dunque scaturita la forma oblunga che ancora oggi ne caratterizza l'invaso. Ma la piazza era anche il luogo dove la martire Agnese era stata esposta al ludibrio dei passanti; e dove però, secondo la leggenda sacra, il corpo nudo della santa sarebbe stato immediatamente sottratto agli sguardi dal miracoloso immediato fluire della sua capigliatura.

Piazza Navona era perciò anche un luogo significativamente importante nel contesto della cultualità dei martiri cristiani. Alla nuova immagine della piazza, il papa dedica particolare cura ed attenzione. Sappiamo infatti dai cronisti del Seicento che Innocenzo X passava molto tempo ad osservarne e controllarne i progressi dei lavori di sistemazione e rimodellazione secondo un nuovo disegno. Che, alla fine, farà assumere a piazza Navona il ruolo di luogo destinato ad attività di vario ordine e natura ma anche a feste ed apparati cerimoniali di varia occasione. La piazza ha così acquistato, da subito, il carattere funzionale e simbolico di luogo di spiccata centralità per la vita dei cittadini romani. Innocenzo X si de-

dica alla costruzione del nuovo palazzo di famiglia poco dopo essere salito al soglio pontificio. I Pamphilj abitavano già in una casa situata nei pressi della piazza Navona: di cui ancora si riconosce il prospetto nell'ala dell'attuale palazzo che prospetta sulla via di Pasquino. Ma il pontefice pensa di ingrandire quella sua residenza. Dà dunque corso ad un accelerato programma di acquisizioni di immobili nell'area della allora importante zona di Parione del quale si dà carico il cardinale Camillo Pamphilj senior. Della situazione urbanistica esistente abbiamo sia un disegno che mostra il palazzo tra via dell'Anima e la via che va a piazza Navona, disegno firmato «lo Hieronimo Rainaldi Archit.º M.º di Strada» sia una pianta redatta nel 1645 che mostra il palazzo del cardinal Pamphilj col «portone di mezzo Principale» (in realtà non si trova nel mezzo).

Esiste inoltre un documento dei Maestri di Strada di Roma che concede al cardinal Camillo Pamphilj la licenza di costruire nel suo palazzo di piazza Navona «nel sito pubblico fuori della facciata di d.º Palazzo con resalti, due Resalti nelle Cantonate et un altro Resalto nel mezzo», nonché di fare «le Ringhiere sopra alli portoni, et a tutte le altre Fenestre della med.^{ma} Facciata».

Come si vede anche allora nel centro storico vi erano norme da rispettare e licenze da richiedere alle preposte autorità cittadine. Tra le case acquistate, ampliate e ristrutturare, oltre a quelle possedute dai Millini e da altri, interessa qui sottolineare quella comprata dai Cibo nel 1646, perché entrerà a far parte della realizzazione del nuovo palazzo. Che dal pontefice sarà poi donato alla cognata (vedova del fratello Pamphilio): si tratta della celebre Olimpia Maidalchini destinata ad essere la dama più ricca e

potente della Roma innocenziana (sarà detta la Pimpaccia di piazza Navona); alla quale, pertanto, si rivolgevano per ottenere favori ed incarichi, scrittori, artisti ed architetti (tra questi vi è forse anche Borromini che, in polemico contrasto con Gian Lorenzo Bernini, avrà gran parte nel determinare la fisionomia architettonica della piazza). Secondo i maligni, Olimpia protesse anche le meretrici perché queste la colmavano di denari. E la stessa venne dunque presa di mira dalle satire popolari anche giocando con il suo nome: «*olim pia, nunc impia*». Non mancarono, inoltre, velenosi versi satirici:

«Per chi vuole qualche grazia dal sovrano
aspra e lunga è la via del Vaticano:
ma se è persona accorta,
corra da Donna Olimpia a mani piene
e ciò che vuole ottiene.
È la strada più larga e la più corta
perché ad Olimpia più che all'Olimpo
mirano gli occhi del papa».

I Pamphilj si uniscono ai Doria, anche nel doppio cognome, per il matrimonio nel 1671 di Anna Pamphilj con il principe Andrea Doria. Ma i Doria-Pamphilj sceglieranno di abitare nel celebre palazzo del Corso, mentre quello di piazza Navona venne da allora utilizzato per ospitarvi cardinali, scrittori, altri ospiti di riguardo e diventerà anche sede della Società Musicale di Roma: come ben documentato per la presenza di una figura e di scritte che celebrano Giovanni Pierluigi da Palestrina. Infine, secoli più tardi, cioè nel 1968, il palazzo viene acquistato dall'Ambasciata del Brasile.

La vicenda della edificazione del palazzo, che nei documenti di archivio viene indicato come «casa grande» si avvia nel 1647 con la demolizione di una

casa che stava nell'area della futura piazza. Un cronista del tempo descrive così i fatti: «Fu dato ordine fusse spianata una casa grande in piazza Navona, che stava appresso S. Giacomo degli Spagnoli et occupava una parte di detta piazza stringendo la strada incontro, al palazzo delli Torres, e così stava di rimpetto al palazzo delli Pamphilji, che hora si fabbrica, nel quale abita Donna Olimpia, cognata del papa. Questa casa fu fatta edificare dal card. Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VII, per far dispetto alli Torres et, oscurarli la lor casa, et dovendosi hora demolire per ornamento del palazzo di casa Pamphilji, fu messa una tassa sopra le case di piazza Navona et per li rioni di Parione, Ponte, Sant'Eustachio e Pigna, in ragione di baiocchi otto e mezzo per palmo, con molto rigore». Era un bel salasso! Ma anche una furba applicazione di una legge che papa Gregorio XIII aveva emanato alcuni decenni prima (valeva anche allora il proverbio che dice: nei confronti degli avversari le leggi si applicano, nei confronti degli amici si interpretano).

L'incarico di progettare il nuovo palazzo e dirigerne i lavori venne affidato a Girolamo Rainaldi, che nel 1612 aveva ricevuto l'importante titolo di «architetto del popolo romano» e nel 1644 quello di architetto di corte conferitogli proprio da Innocenzo X. Contemporaneamente ai lavori per il palazzo Pamphilj, il Rainaldi si occupa anche dell'avvio della contigua chiesa di S. Agnese: ma sarà poi sostituito dal Borromini chiamato anche a realizzare la elevata, vertiginosa, e celebre cupola.

Il nuovo palazzo risulta articolato in due corpi di fabbrica separati dal cortile, che tengono conto delle preesistenze: tra queste, come detto, quella del precedente palazzo Cibo opportunamente modificato

e ristrutturato. Palazzo e chiesa erano le tappe principali della trasformazione della piazza (cui conseguirà la realizzazione sia di due fontane con vasca di Giacomo Della Porta, una delle quali con statua su disegno del Bernini mentre quella più a Nord resterà priva di statua sino al XIX secolo, sia di una terza fontana tutta di mano del rivalutato Bernini, cioè l'audacissima fontana dei Fiumi). La quale piazza, dunque, passerà dalla sua precedente e un po' dimessa immagine, a spazio urbano fortemente connotato in senso scenico: corrispondente, cioè, alle concezioni artistiche, ed architettonico-urbane, di quel tempo. Nel 1645 a Girolamo Rainaldi, ed a suo figlio Carlo, viene anche affiancato Francesco Borromini: che presta la sua opera fino al 1650 e che quasi negli stessi anni lavora, su incarico di Donna Olimpia, anche all'impianto urbanistico di San Martino al Cimino. E che inoltre, prima e dopo quel momento, realizzerà in Roma molte opere di eccezionale rilevanza.

L'opera del Borromini al palazzo di piazza Navona si limita, in sostanza, alla sola esecuzione del progetto del Rainaldi. Esistono però disegni borrominiani, non accettati, che appaiono improntati ad una concezione architettonica dell'impaginato della facciata del tutto diversa da quella rainaldesca: l'articolazione del fronte in tre parti, separate da lesene di lieve spessore così come si vede nel caso della facciata del palazzo di Propaganda Fide prospettante sull'attuale omonima via (la facciata su piazza di Spagna è invece del Bernini).

Come è stato documentato, di impronta borrominiana, all'esterno del palazzo Pamphilj, non può evindersi che l'altana (cioè la testata del corpo della galleria) che, più tardi, sarà ripetuta per simmetria

anche al di là della chiesa. Più interessanti sono invece gli interventi borrominiani all'interno del complesso edilizio: ed è appunto nell'interno che il palazzo Pamphilj disvela tutte le sue rilevanti qualità architettoniche e pittoriche. Sulle quali prevale, in particolare, la decorazione della galleria dipinta da Pietro da Cortona ed inoltre la grande sala, con volta a botte impostata nel sottotetto, situata tra i due cortili. Qui il Borromini offre un saggio della sua abilità di costruttore: per compensare la spinta della volta inventa infatti una speciale ingabbatura metallica sepolta nella muratura soprastante e di ciò si vanta pubblicamente ed ufficialmente.

Certo, a confronto con altri palazzi, come il palazzo Farnese od il palazzo Barberini, il palazzo Pamphilj di piazza Navona non è tra quelli che impongono prepotentemente il loro volume e la loro stereometria sul circostante spazio urbano con le loro peculiari e riconoscibili caratteristiche architettoniche. È infatti, il risultato di più e successivi interventi di ristrutturazioni e dell'opera di più architetti e direttori dei lavori. Costituisce però un insostituibile complemento architettonico della piazza sulla quale esso si proietta, oppure, per stare in tema musicale, risulta essere una sorta di essenziale basso continuo che risuona in tutta la quinta occidentale della piazza marcata dalla arretrata facciata della chiesa di Sant'Agnese: a sua volta, sovrastata sia dal verticalismo del corpo cilindrico e cupolato, sia dai due campanili che ne commentano l'ardimento costruttivo.

In questo senso, e poiché fine del programma innocenziano era quello di fare della piazza Navona un vero e proprio spazio scenico, il fronte della piazza di cui è elemento importante anche il palazzo Pamphilj, ancor più dell'alquanto modificato fronte del-

l'opposto lato orientale, appare tuttora come essenziale aggettivazione architettonica di una piazza il cui valore e fascino persiste immutato nel tempo facendo di piazza Navona uno dei luoghi emblematici della Roma barocca dei papi.

Vale la pena di chiudere con una descrizione che del palazzo dà il Cardinal Cesare Baronio nel 1697: «Nell'anno istesso del 1647, avendo il Pontefice Innocenzo fatto demolire alcune case, che impedivano la vaghezza della medesima piazza, gl'aggiunse un ornamento rarissimo, qual fu il suo regio Palazzo unito con la suddetta chiesa [che, prosegue, è] abbondante di belle fontane, statue, e nobili pitture, tra le quali è

la Galleria dipinta à fresco dal celebre Pietro da Cortona che vi rappresentò l'azioni principali del Troiano Enea [opera realizzata tra il 1651 ed il 1654]; vedonsi nelle belle camere molti quadri ad olio di Guido Reni, del Guercino, di Giuseppe d'Arpino, & altre con alcune statue antiche, & una copiosa libreria per la rarità dei volumi assai stimata».

Note

¹ Conferenza tenuta a Roma in occasione del ciclo di concerti *Movete al mio bel suon. Celebrando Monteverdi*, eseguiti da *Concerto italiano* e diretti da Rinaldo Alessandrini, Palazzo Farnese 12 maggio 2006, Palazzo Barberini 13 maggio 2006, Palazzo Pamphili 14 maggio 2006.

L'architettura toscana del Seicento

Una, ormai lunga e consolidata tradizione critica guarda all'architettura italiana del Seicento assumendo temi, ricerche e risultati del "Barocco" come termini di paragone e come linee discriminanti per stabilire la scala gerarchica dei valori culturali ed artistici allora in gioco. Sempre in base a tali criteri viene poi stabilito ciò che è "dentro" e ciò che è "fuori" dell'architettura "barocca" e di conseguenza viene emesso il giudizio sul grado di "aggiornamento" o di "arretratezza" della produzione architettonica delle aree e degli operatori culturali presi in esame¹.

A fondamento di questo schema critico sta l'ipotesi che sia possibile e lecita una analisi evoluzionistica e per così dire teleologica della cultura architettonica. Ora anche a voler prescindere da tale preliminare questione e trascurando dunque un problema di estetica assai controverso, si deve comunque sempre convenire che, agendo in tal modo, si fa oggettivamente riferimento soltanto alla sequenza diacronica

dei diversi sistemi culturali ed artistici che volta a volta sono poi risultati dominanti. Ma, come si vede, questo schema nasce da valutazioni compiute *a posteriori* e non tiene dunque conto degli schemi critici sincronici: quelli cioè ritenuti validi al momento nel quale si manifestano i primi sintomi e segnali di una nuova temperie o tendenza che solo più tardi potrà essere riconosciuta come dominante.

L'architettura toscana del Seicento ci propone il problema, del resto non infrequente, della produzione di una cultura architettonica non allineata alle più nuove tematiche; di una produzione propria di un'area che si è mantenuta invece fedele a schemi, valori, ideologie (cui dunque continuava ad ancorarsi) elaborati in momenti precedenti, quando proprio quell'area (ora scaduta di rango soprattutto quanto agli aspetti economici e politici), era stata a sua volta il polo centrale di un sistema culturale dominante la cui area di influenza era stata assai vasta. Pertanto, se si desidera penetrare all'interno del

quadro culturale che è proprio di un'area siffatta, e non si desidera appiattirne sbrigativamente i risultati sotto un generico giudizio di "non allineamento" e quindi di "arretratezza", non si può applicare all'architettura toscana del Seicento lo schema critico-storiografico più sopra richiamato.

In questi come in altri simili casi, bisogna invece tener accuratamente conto del fatto che aree già poli dominanti possiedono una loro "identità culturale" deliberatamente prescelta perché avvertita come "memoria storica collettiva e qualificante". E che questa, a sua volta, è il corrispettivo di una peculiare "identità territoriale" ed "antropica" che si teme vada perduta sotto l'incalzare di altri modelli culturali; verso i quali appunto si fa barriera per impedire che la nova temperie sgretoli la matrice stessa di quella entità (storica, sociale, culturale) per la quale quell'area è divenuta ciò che essa è in quel momento. In altri termini, occorre tener conto che situazioni di progressivo declino politico ed economico, com'è avvenuto per la Toscana seicentesca, spingono i più attenti esponenti della cultura locale (committenti ed operatori) a filtrare preliminarmente (talvolta fino alla non accettazione) schemi, ipotesi, modelli, stilemi, elementi linguistici, provenienti dalle nuove aree dominanti. Anche perché questi vengono avvertiti come forme di prevaricazione culturale ed artistica, che si andrebbero ad aggiungere alle altre forme di subordinazione assai meno resistibili.

Se si segue questo schema critico e si individua di conseguenza la particolare scala di valori che ne scaturisce, è possibile accorgersi che l'architettura toscana del Seicento, contro ogni apparenza di declino, si presenta come un preciso articolato e vivace sistema culturale. All'interno del quale, anzi, è possibile

individuare altri ben riconoscibili subsistemi. Infatti, si possono individuare, con sufficiente chiarezza, almeno tre diverse linee ed aree di produzione; rispettivamente definibili l'una come "area" o linea fiorentina, l'altra come "area" o "linea" senese, la terza come "area" o "linea" pistoiese.

È ovvio che, in ambito toscano, la linea fiorentina appaia e si comporti come espressione della cultura del centro dominante, rispetto alle altre due "linee". È ovvio anche, di conseguenza, che l'ineliminabile confronto con la cultura architettonica "barocca", in pieno rigoglio nei principali centri italiani (in particolare a Roma con l'opera di protagonisti quali nel tempo il Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Fontana ma senza includere, per il nostro ragionamento, il Borromini) dia risultati diversi in ciascuno dei tre casi.

a) La linea e l'area fiorentina

La produzione architettonica seicentesca di matrice "fiorentina" si caratterizza per la sua coerenza ed aderenza alle scelte tematico-linguistiche dell'ambiente culturale fiorentino del tardo Cinquecento. Continua cioè ad avere quali suoi punti di riferimento il Vasari, l'Ammannati, il Buontalenti, già principale protagonista dell'Età tardomanieristica. Ma a questa constatazione se ne possono aggiungere altre: in primo luogo che il sistema culturale "Barocco" non ha avuto echi significativi nell'architettura fiorentina del XVIII secolo; in secondo luogo (considerato che la storiografia rispecchia spesso le condizioni e le scelte degli esponenti delle culture dominanti) che anche la produzione storiografico-critica sull'architettura seicentesca fiorentina è piuttosto scarsa. Si deve anche rilevare che, al contrario di quanto avviene alla scala architettonica d'insieme, altri aspetti

della produzione artistica toscana – la pittura, la scultura, il teatro, la musica, le cosiddette “arti minori” (cioè gli arredi, le tappezzerie, il mobilio, il costume ed altro) – erano invece molto spesso perfettamente allineati alle linee di tendenza del gusto “barocco” dominante. Infine, e certo non a caso, si deve notare che, per questi ultimi aspetti, è disponibile una produzione storiografica molto più diffusa ed approfondita di quella dedicata all'architettura.

Si può già trarre qui una prima conclusione: la Toscana del Seicento non è “disinformata” sul gusto barocco; né, in certi settori della sua produzione artistico-culturale, quel gusto viene sempre rifiutato. La mancata eco in architettura della dominante cultura barocca non può perciò essere affrettatamente attribuita ad un fenomeno di emarginazione involutiva o di oggettiva decadenza. Quella mancata eco, per meglio dire, quel mancato allineamento al Barocco romano, devono perciò essere interpretati come segnali del perdurare segreto (narcisistico?) di una realtà culturale pregressa e di una cosciente operazione di vaglio critico ed ideologico.

In questa ottica è soltanto il concetto di identità culturale l'elemento che ci consente di applicare uno schema critico coerente con il caso che qui si intende esaminare.

Se si adotta uno schema critico che sia tratto dall'interno stesso del problema storico su cui indagare, che non dipende quindi da ipotesi e schemi aprioristici, solo allora la cosiddetta fase involutiva può essere valutata come tentativo cosciente degli operatori fiorentini, e dei loro committenti, di mantenere intatti i propri caratteri distintivi (per essere più precisi: i caratteri “pensati” come distintivi) identificati in un determinato modello culturale ed in una

precisa espressione artistica. Una volta avviati per questa strada il problema di vaglio critico dell'architettura seicentesca toscana si sposta in modo decisivo. Contro l'accerchiamento dei sistemi politici ed economici (italiani e no: lo stato della Chiesa, l'Impero austriaco, la potenza spagnola) in espansione anche a danno dello stato mediceo; contro l'espansionismo di modelli culturali ad essi riferibili, la Firenze seicentesca oppone una cultura che vuole essere espressione di uno “stato di città”.

La rielaborazione o sviluppo di una cultura localistica, il prolungamento nel tempo dell'ipotesi della “cultura del Principe”, su cui lo stato mediceo si era gloriosamente assestato fra tardo Cinquecento e i primi anni del Seicento, altri più sottili concetti, quale il riconoscimento del valore del disegno come metodo logico e strumento progettuale: sono questi gli elementi che possono essere considerati, nel loro sistema, un preciso connotato culturale nella difesa contro l'insorgente immagine di quello stato totalizzante, che prenderà la forma del Leviatano di Hobbes, e contro i modelli culturali che lo esprimevano. La Toscana medicea, pur organizzata in forma di stato assoluto, è pur sempre uno stato che si regge sulle diversificate classi egemoni delle singole città. È, in fondo, ancora Botero a farci da guida nella “lettura” di uno stato la cui “grandezza” si pensava derivata dalla “grandezza” delle sue città principali. Non stupisce perciò che sia ancora il Manierismo tardocinquecentesco a far da guida alla cultura architettonica toscano-fiorentina almeno fino ai tre quarti del secolo XVII.

Ma il parallelismo tra sistema politico e sistema culturale, che ora ho introdotto, non è certo di natura deterministica: non è criticamente lecita l'ipotesi

dell'esistenza d'una stretta biunivocità di rapporti tra modello politico-sociale e modello culturale; né, tanto meno, è accettabile un nesso di causalità diretta tra i due termini. Siamo qui al nocciolo del problema. Ci si deve chiedere se proprio quel parallelismo non sia un segno di decadenza od involuzione analogo al fenomeno di decadenza sicuramente toscana del Seicento. Non potrebbe essere giudicato, quel parallelismo, segno di un affievolirsi di tensione anche nella produzione di cultura?

A rispondere su questo punto ritengo siano sufficientemente espliciti i risultati che la Toscana continuava ad offrire alle tematiche culturali del momento: si pensi ai progressi che essa ha fatto compiere alla cultura europea nei campi delle scienze fisiche e naturali, nello sviluppo delle forme teatrali e musicali, nelle discipline ingegneristiche e militari e così via.

Dunque: è vero che la Toscana politica, economica, sociale, mostra indiscutibili segni di una crisi sempre più accentuata man mano che ci si addentra nel XVII secolo; è vero l'affievolirsi del dinamismo imprenditoriale che aveva caratterizzato l'attività delle classi dirigenti toscane nei secoli precedenti; sono vere altre analoghe considerazioni sulla scarsa incisività dell'insieme del sistema toscano nelle realtà politiche-economiche del XVII secolo. Non è altrettanto vero però il declino del quadro culturale offerto dalla Toscana del Seicento. Non si deve quindi parlare di involuzione culturale *tout court*; semmai, per l'architettura, è più corretto parlare del prolungarsi di una battaglia di retroguardia. Una battaglia nella quale si trova anzi, se la si giudica con appropriata attenzione, un coefficiente di nobiltà e di coerenza: quella stessa coerenza che si attribuisce al gesto di

un comandante che, identificandovisi, affida la sua figura morale alla nave che affonda.

Fuor di metafora o di retorica (ma l'una e l'altra erano comunque parte della cultura seicentesca europea e perciò anche di quella toscana) le produzioni architettoniche di un Bernini o di un Pietro da Cortona, se guardate in chiave cronica e non in quella – costruita *a posteriori* – della successione dia-cronica, dovevano apparire ai fiorentini del Seicento non tanto parametri di riferimento del precisarsi di una nova temperie culturale, quanto, invece, e più semplicemente, quali variabili personali introdotte entro un quadro culturale ed artistico che, già ricco e variegato, poteva comunque accogliere senza particolare turbamento, ulteriori elementi di variabilità. Una linea "fiorentina" aveva dunque un suo posto legittimo all'interno di tale variegatazza; poteva anzi aspirare a presentarsi come elemento di continuità e di affidabilità nello sviluppo culturale del momento. Il Baldinucci sembra aderire proprio a questa ipotesi. Nel tracciare il suo allargato panorama delle *Notizie Dei Professori del Disegno Da Cimabue in Qua* egli dedicò agli architetti fiorentini del Seicento (i Parigi, i Silvani, il Pieroni) "memorie" di estensione e dettagliatezza quasi pari a quella delle "memorie" relative al Bernini ed a Pietro da Cortona; al quale ultimo viene anzi mosso il rimprovero – di evidente marca fiorentina – di aver progettato per i Gesuiti una chiesa che costava troppo.

L'architettura toscano-fiorentina aveva giocato quasi tutte le sue carte migliori allo scadere del Cinquecento; cioè all'epoca della cosiddetta "nascita della Toscana" intesa, questa, nella sua doppia accezione di entità di carattere statuale ed ideologico. È noto che in tale seconda chiave, e nel programma di con-

creti interventi volti alla creazione di strutture ed istituzioni pubbliche, all'architettura e alla letteratura erano stati affidati compiti e finalità di primo piano. È perciò logico che l'impulso impresso a quei settori della politica culturale ufficiale continuasse nel tempo a produrre effetti tangibili e riconoscibili anche in epoca più tarda. È anche facile capire dunque perché le ipotesi e le scelte compiute alle soglie del Seicento continuassero a condizionare e caratterizzare la produzione artistico-culturale locale.

Dando luogo, almeno fino oltre la metà del secolo XVII, ad una sorta di "storia separata" dell'architettura fiorentina. Tanto più, poi, che i tre lustri in cui essa si è svolta coprono un arco di tempo che corrisponde al succedersi di ben due generazioni di operatori successive alla stagione del Buontalenti e dell'Ammannati.

Tenuto conto di ciò, riesce possibile fissare tre linee di sviluppo, o meglio tre fasi, attraverso le quali, durante tutto il Seicento e fino agli inizi del Settecento, è passata la produzione architettonica di linea "fiorentina". La "prima fase" ha come principali esponenti il Nigetti, il Cigoli, il Caccini, il Pieroni, don Giovanni de' Medici, il Parigi, il Foggini; una "seconda fase" si riassume emblematicamente nell'opera di Gerardo e Pier Francesco Silvani; una "terza fase" trova nell'opera di Alessandro Ferri uno degli interpreti più validi. Queste tre fasi corrispondono al progressivo allontanarsi delle diverse generazioni architettoniche dalle scelte tardomanieristiche proprie degli architetti dell'Età di Cosimo I e dei suoi due figli Francesco e Ferdinando.

Giorgio Vasari il Vecchio, Bernardo Buontalenti, Bartolomeo Ammannati, avevano dato luogo a tre diversi aspetti e filoni di ricerca all'interno del

Tardomanierismo toscano in rapporto al tipo di committenza ed al grado di autonomia nei confronti della cultura degli ambienti legati alla corte. Occorre tener presente proprio questa triplice via "fiorentina" alla cultura manieristica per comprendere gli sviluppi che da essa si dipartono nel corso del XVII secolo.

Si può allora individuare lo svolgersi di una vena centrale di questa linea fiorentina dell'architettura; cui, meglio di altre, si attaglia quella definizione di Postmanierismo talvolta attribuita a tutta l'architettura toscana del Seicento. Le matrici a cui si riferiscono le architetture di questa linea son individuabili preferibilmente nei temi linguistici buontalentiani ed ammannatiani. Vi aderiscono il Caccini, il Nigetti, don Giovanni de' Medici, tre Parigi (Alfonso il Vecchio, Giulio, Alfonso il Giovane) ed in parte il Foggini. L'adesione postmanieristica, caratteristica propria di tutti gli architetti di questa generazione, ha però motivazioni diverse. Nel caso dei Parigi si può per esempio pensare ad una sorta di eredità culturale di marca e sapore quasi familiare. I due principali membri della famiglia dei Parigi avevano legami familiari con l'Ammannati: Alfonso il Vecchio ne era cognato, Giulio ne era nipote. Questa adesione alla tradizione ammannatiana trova una sua evidente conferma in più di un'occasione: sia nel completamento del cortile di palazzo Pitti (*melting pot* della famiglia Parigi con l'architettura ufficiale), sia nel *Taccuino* di memorie (che tutti e tre i Parigi tengono con precisione ed accuratezza) in cui i temi e la figura dell'Ammannati aleggiano come presenze ineliminabili. Giulio, la figura più significativa ed autonoma tra i tre Parigi, intreccia talvolta la componente ammannatiana sia con i temi buontalentiani, sia con un certo rigorismo di sapore

vasariano. Ne scaturiscono opere come il convento della Crocetta, la loggia del Grano (1619), il complesso della villa Baroncelli (1622), il loggiato dell'ospedale di S. Maria Nova (1623).

La differenza tra le opere dei più anziani maestri e le esperienze del Parigi (mi riferisco qui soprattutto a Giulio che, come detto, è il principe esponente della famiglia), si coglie nella maggiore propensione di quest'ultimo ad una disposizione discorsiva degli elementi architettonici; ad un comporre secondo i dettami della disciplina retorica (è qui la componente "aggiornata" di questa architettura?), ad una sorta di "recitar-cantando" travasato dalla musica all'architettura.

Così all'aria pungente, tagliente, ironica, forse amara e dissacrante, del linguaggio del Buontalenti; al "mestiere" intelligente, colto, versatile, disponibile, dell'Ammannati, fa riscontro, nell'opera di Giulio Parigi, un atteggiamento meno spregiudicato, più ossequioso, più sussiegoso. Non è tanto il vocabolario architettonico a mutare; è invece il ritmo del periodo che, ora, si fa più attento ai temi del "decoro" sociale e civico. In sostanza, il prolungarsi dell'esperienza tardocinquecentesca, per così dire, sembra passare, saltando l'estate, da una fase di piena primavera ad un tardo e meditativo autunno.

Più articolata e complessa la valutazione dell'adesione tardomanieristico della parte restante di architetti di questa prima generazione seicentesca: il Caccini, il Nigetti, don Giovanni de' Medici, il Foggini. Gli ultimi tre dei quali interessano di più il nostro discorso. La committenza principale di questi tre ultimi architetti è sostanzialmente quella degli ambienti di corte; quegli stessi ambienti, che avevano affidato al Buontalenti la realizzazione di loro significativi pro-

grammi architettonici. È dunque ancora il clima buontalentiano a caratterizzare le scelte linguistiche di questo gruppo di architetti. Ma l'appartenere ad un rango sociale più elevato di quello cui appartenevano i Parigi; una maggiore dimestichezza con un retroterra culturale più ampio; forse un maggior grado di indipendenza concettuale nei confronti della "tradizione" ufficiale, hanno consentito al Nigetti, a don Giovanni de' Medici, al Foggini, di spostare più in avanti i confini linguistici stabiliti dalla triade Vasari, Buontalenti, Ammannati. Il diffondersi di una cultura artistica ancorata a criteri e scale di valori che via via venivano definiti all'interno dell'Accademia fiorentina e da questa sostenuti e diffusi nella società culturale del tempo; l'affinarsi di tecniche decorative tese alla valorizzazione delle esigenze di un gusto sontuoso e, ad un tempo, scientizzante; la disponibilità della committenza di corte, o comunque delle élites sociali, ad investimenti architettonici di prestigio: sono questi i principali elementi che hanno consentito la rielaborazione delle tematiche architettoniche affermatesi alla fine del Cinquecento. L'episodio emblematico di questo novo clima è il concorso, prima, la realizzazione, poi, dell'imponente mole della cappella dei Principi in San Lorenzo. In quest'opera don Giovanni de' Medici ed il Nigetti (1604) scavalcano il prestigio, del resto già declinante, del Buontalenti: il cui progetto non venne infatti accettato. Lo spazio architettonico, inventato ed elaborato dal Medici e dal Nigetti, risulta dall'articolazione planimetrica ed altimetrica di forme contrappuntisticamente dissonanti, e si arricchisce di cromatismi e lucentezze geometricamente controllate. Il successo tecnico e decorativo dei "commessi" in pietre dure diviene qui un elemento

architettonico pregnante, riflettendo il valore emblematico che la Firenze seicentesca attribuiva a quel magistero artigianale. Esso divenne infatti segno distintivo di un fare aristocratico che raccoglieva la eredità e le sollecitazioni dei collezionismi pre-scientifici; riassumeva anche gli echi e le suggestioni della dialettica tra natura (la naturalità geologico-storica delle pietre dure) e razionalità geometrica (le stesse pietre dure “lette” come espressione di un ordine od archetipo geometrico); stabilisce infine il rapporto tra ragione e mondo ad essa esterno. Quando, di quest'ultimo, si sia in grado di accogliere correttamente i suggerimenti formali: come, ad esempio, dimostrano le numerose figurazioni sollecitate dalla “pietra paesina”.

La cappella dei Principi, in seguito ed ancora oggi, è stata più volte giudicata negativamente. Ma dai contemporanei (non solo dai fiorentini) fu invece considerata una delle architetture più interessanti e sollecitanti del tempo.

Questo giudizio può forse essere oggi ripreso almeno in parte: l'opera sta a dimostrare come l'architettura fiorentina dei primi anni del Seicento fosse ancora dotata di una sua carica propulsiva intrinseca; fosse cioè in grado di esprimere valori ed elaborare temi e linguaggi che le erano peculiari. In un autonomo svolgersi delle sue ricerche tardomanieristiche parallele a quelle dell'ambiente romano (da Maderno a Gerolamo Rainaldi, l'uno e l'altro impegnati a superare via via la difficile eredità e presenza delle opere michelangiolesche) il Nigetti, cui si deve la caratterizzazione definitiva della cappella mausoleo, riesce infatti a proporre una nuova sintesi artistica, fondata sul presupposto della unità delle arti del disegno e sulla abilità artigiana che se ne fa-

ceva tramite. È, qui, dunque, che si coglie l'essenza di una riconoscibile linea fiorentina all'architettura. Quando, più tardi, l'ambiente architettonico romano avrà maturato compiutamente i suoi canoni e le sue scelte ed assumerà (soprattutto con il Bernini e con Pietro da Cortona) il ruolo di centro culturale dominante, la linea “fiorentina”, attestata sulle sue posizioni, dovrà fare conti e misurarsi con la produzione del “Barocco” romano. Il confronto si avrà a Firenze almeno in due occasioni.

La prima, forse la più significativa, riguarda la vicenda relativa all'incarico ricevuto da Pietro da Cortona (che, si badi, era pur sempre un toscano) di redigere un progetto per la costruzione dell'oratorio dei Filippini. Di questo progetto si è persa una documentazione certa. Solo alcuni disegni di carattere generale, esistenti al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, possono forse essere riferiti a questa opera; ma allo stato attuale delle conoscenze non si va oltre tale traccia indiziaria. Conosciamo invece lo svolgimento della vicenda, ricordata, tra gli altri, anche dal Baldinucci. Al momento stesso dell'apertura del cantiere (1645-46) i padri filippini tolgono al Berrettini l'incarico che gli era già stato affidato in precedenza (forse anche su sollecitazione della corte medicea per la quale il Maestro cortonese stava eseguendo importanti affreschi in palazzo Pitti). La scusa addotta era che l'opera sarebbe stata troppo dispendiosa. L'incarico venne affidato a Pier Francesco Silvani. Sulla speciosità delle motivazioni di tale infortunio professionale è lo stesso Pietro Da Cortona a testimoniare. In una lettera del 1646 egli commenta infatti: «[...] credo forse che sia stata la causa non il non aver avuto l'animo grande [...] ma il non essermi accomodato forse a' costumi [...]»

cioè agli intrighi e ai meandri tortuosi degli ambienti professionali della Firenze dell'epoca.

Questa vicenda interessa il nostro discorso non tanto sotto il profilo della qualità dell'opera progettata dal Cortona, quanto, invece, per il fatto che mette in luce l'ottica e la mentalità con la quale la committenza si è posta di fronte al problema dell'affidamento degli incarichi architettonici.

Il Cortona, insomma, per quanto artista famoso, non era affatto considerato "autorità" indiscussa e al di sopra della mischia; per di più egli era un "esterno". La scala dei valori architettonici elaborata negli ambienti architettonici romani non venne, cioè, recepita come nuovo modello culturale inoppugnabile: a quel modello si preferì, invece, quello già sperimentato e che scaturiva da circoli professionali locali.

Questo episodio, con la presentazione della vivace polemica che oppone professionisti "esterni" a professionisti "locali", ci consente di renderci conto delle caratteristiche proprie della "seconda fase" dell'architettura del Seicento.

Gherardo e Pier Francesco Silvani ne sono sicuramente le figure più emblematiche. Professionisti affermati della "seconda generazione" fiorentina del Seicento, si deve a loro la maggior parte delle opere architettoniche di committenza privata. I due sono, infatti, gli architetti di fiducia delle principali famiglie patrizie fiorentine. Le loro opere possono dunque essere considerate come rispecchiamento delle convinzioni od opzioni culturali di quelle famiglie.

Come già ricordato, il Baldinucci dedica a Gherardo e Pier Francesco lunghe biografie. Anche qui, come nel caso della stirpe dei Parigi, emerge il carattere professionistico dell'attività dei due Silvani, padre e figlio, che si trasmettono mestiere e committenti

con la continuità del loro studio professionale. I due architetti riescono, con abilità e correttezza, ad allargare i teoremi del linguaggio vasariano inserendovi le sottili e polimorfiche suggestioni formali del Dosio o taluni morfemi del Buontalenti. Così la loro architettura riesce sia ad allinearsi con i tentativi di sistematizzazione sincretistica di Giorgio Vasari il Giovane, sia ad essere disponibile ed attenta alle variabili di quella particolare ricerca architettonica che si alimentava delle esperienze, mosse e fantasiose, proprie delle architetture effimere destinate agli apparati festivi o funebri o celebrativi in genere.

Questo aspetto del loro linguaggio, un "discorrere" più che un "ricercare", consente ai Silvani di passare disinvoltamente da una ad altra tipologia architettonica, dalla piccola alla grande dimensione, pur rimanendo aderenti alla tradizione urbana di Firenze. Per esempio, il "fuori scala" del grande impianto del S. Gaetano, che si impone altimetricamente e volumetricamente sugli ambienti circostanti, esercitando su di essi una forte pressione spaziale, non costituisce affatto una novità per il tessuto urbanistico fiorentino. Conferma invece quella che sembra essere una costante dello *skyline* urbano tradizionale.

Dal Trecento in poi, infatti, esso è stato sempre marcato da grossi e forti episodi architettonici (pubblici e privatistici) che, nella loro dissonanza spazio-volumetrica con il restante tessuto urbanistico, propongono in una dinamica dialetticamente percepibile la sequenza degli ambienti cittadini.

La sintesi linguistica operata dai Silvani nei confronti delle matrici tardomanieristiche fiorentine veniva dunque ulteriormente convogliata dentro un contesto urbanistico tradizionale, di cui confermava valori e gerarchie. È appunto qui che si coglie la logica

di sviluppo della linea “fiorentina”. Ed è anche in questo quadro culturale e professionistico che deve essere iscritto l'episodio degli incarichi conferiti a *Ciro Ferri*. Questi, un allievo del *Berrettini* ed estraneo all'ambiente professionale fiorentino, fu incaricato, tra l'altro, di progettare ed eseguire la cappella di *S. Maria Maddalena dei Pazzi* (1685) in collaborazione con *Pier Francesco Silvani*. Si sarebbe dunque portati a credere che l'ostracismo e lo sciovinismo, di cui era stato vittima l'illustre *Pietro da Cortona*, si fossero nel frattempo andati attenuando.

Ritengo, invece, che i due episodi abbiano avuto sviluppo differente perché era effettivamente diversa la situazione.

In primo luogo, perché, circostanza da non sottovalutare, l'incarico affidato al *Ferri* riguardava un'opera molto meno incisiva, nel quadro architettonico fiorentino, di quella che avrebbe dovuto eseguire *Pietro da Cortona*. Tanto più poi che la cappella di *S. Maria Maddalena dei Pazzi* rimaneva all'interno di un complesso architettonico il cui marchio fiorentinistico-cinquecentesco era già stato fissato nella matrice sangallesca.

In secondo luogo, perché l'autonomia decisionale di *Ciro Ferri* era comunque limitata (quindi controllata) dalla compartecipazione di *Pier Francesco Silvani* all'incarico. Il maturo professionismo locale non veniva quindi estromesso da presenze esterne; queste ultime, anzi, venivano poste sullo stesso piano e livello degli esponenti della cultura locale e forse addirittura in subordine rispetto ad essi. Inoltre, gli aspetti più propriamente tecnico-architettonici (cupola e lanternino) nonché il solito pavimento a pietre intarsiate, assicuravano una patente di fiorentinità a tutta l'operazione.

Antonio Ferri, che possiamo indicare come la figura più significativa della “terza fase” dell'architettura fiorentina del Seicento, pur collocandosi nel solo della tradizione professionistica locale, riesce a spostare le tematiche del suo maestro *Pier Francesco Silvani* su posizioni più aperte ai nuovi fermenti.

Antonio Ferri riesce infatti a mediare la tradizione fiorentina tardocinquecentesca (in particolare quella cui si riferiscono i più importanti palazzi cittadini e che fa capo ai temi buontalentiani ed ammannatiani) con le sopravvivenze del tardo Barocco romano e con taluni accenti del Classicismo.

Come dimostrano il grande palazzo dei *Corsini* (1694), al quale, oltre al nostro, hanno lavorato lo stesso *Pier Francesco Silvani* ed il *Tacca*, esponenti della generazione più anziana, nonché *Alessandro Galilei*, esponente delle nuove generazioni; la villa *Corsini* (1698-99); i restauri e rifacimenti della villa di *Lappeggi* (1693-1708); nonché altre numerose opere. Non è dunque un caso fortuito il fatto che al *Ferri* venga offerto un riconoscimento di scala non soltanto cittadina: nel 1721 egli venne infatti nominato accademico di *San Luca* assieme allo *Juvara*. Gli inizi del XVIII secolo segnano, dunque, la fase conclusiva della “storia separata” dell'architettura fiorentina del Seicento, ed il suo reinserimento nel più largo alveo delle correnti e delle ricerche europee. Si sarebbe tentati anzi di stabilire una sorta di simmetria tra le vicende dell'architettura e quelle della vita politica e dinastica della corte granducale medicea.

Allo spegnersi della dinastia medicea, ed al corrispettivo inizio della dinastia lorenesa, corrisponde una nuova fase. Mi riferisco al passaggio da un'architettura marcata dall'impronta localistica, ad un'architettura le cui forme, linguaggi e temi architettonici,

appaiono inseriti nelle correnti riscontrabili nel più vasto ambito europeo. Proprio questo aspetto era già stato notato, del resto, anche dalla Cristiani Testi; la quale, per esempio, paragona il santuario del SS. Crocifisso a S. Miniato con certi impianti dei “costruttori” inglesi di Bath.

C'è però da chiedersi come mai gli architetti fiorentini, senza sforzo e senza scosse, siano riusciti in questa operazione di rapido adattamento alla nova temperie culturale. La spiegazione di tale mutamento di indirizzo deve essere trovata, ritengo, nella doppia linea di sviluppo del gusto cui, come accennato, si è attenuta la committenza fiorentina nel corso del Seicento.

Quanto sono andato sin qui esponendo ha messo infatti in evidenza le componenti della ideologia “fiorentina” con particolare riferimento al rapporto architettura-città. Si trattava, in sostanza, di insistere sui valori di una cultura che cercava di mantenere una sua prescelta “identità” territoriale e culturale. Quella preoccupazione “territoriale” che è infatti individuabile in tutti i centri del territorio “fiorentino” all'interno del granducato mediceo. Al punto che si potrebbe addirittura disegnare una mappa abbastanza precisa di tale “territorio” sulla sola scorta di analisi del linguaggio architettonico. Quell'area si estende infatti da Castiglion Fiorentino (cioè lungo la zona delle bonifiche della Val di Chiana), alle zone di più diretto contatto con Firenze, e poi verso la Val di Nievole ed il Mugello. Ma si interrompe ai confini con l'area di gravitazione dello stato senese. Là, l'edilizia pubblica e privata ripete temi ed accenti vasariani ed ammannateschi.

Tutto quanto già qui esaminato riguarda l'interesse della committenza pubblica e privata a dichiarare pa-

lesemente, nel rapporto architettura-città, cioè nello spazio del “pubblico”, la propria appartenenza ad un determinato ambito ideologico-culturale.

Ma questa scelta non si coglie affatto nell'altro ambito delle correlazioni ambientali: cioè quello privatistico ed intimo che si stabilisce tra ogni singolo committente e gli ambienti e le mura della casa in cui vive. Qui, nello spazio del “privato”, dove si svolgeva la vita della famiglia anche nelle occasioni delle ritualità e degli scambi sociali, la ricerca di identità culturale e territoriale specifica veniva meno. In questo caso la spinta ad aderire al gusto dell'epoca risultava, evidentemente, più forte del desiderio o del sentimento politico-culturale che più sopra ho definito come ricerca di “identità culturale ed ambientale”. Così l'architettura degli interni (saloni, scaloni, androni, atri, etc.) è aperta alla sperimentazione del “Barocco” nel suo continuo ed aggiornato divenire. Ne sono testimonianza gli stucchi, le decorazioni pittoriche a soggetto architettonico, i grandi affreschi di pareti e soffitti (vi hanno lavorato Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Luca Giordano etc.), la stessa organizzazione degli spazi architettonici ed ovviamente l'architettura dei giardini. Questa sperimentazione è stata quindi alimentata da una linfa, assai vitale, che ha potuto agevolmente sfociare nella proiezione urbana di forme architettoniche mature, allorquando, agli inizi del Settecento, mutata la temperie culturale e politica, è sembrato ovvio ai committenti ed agli architetti fiorentini spostare su altre posizioni gli obiettivi della ricerca di una loro identità.

b) Le linee non fiorentine

Un quadro diverso configurano le esperienze architettoniche delle due principali aree “non fiorentine”,

la senese e la pistoiese. La diversità trae origine dalle antiche radici storiche ed artistiche di ciascuna di queste due aree. È sufficiente richiamare alla mente, a tale proposito, l'alto ed originale livello artistico, rispettivamente da esse raggiunto dal XV al XVI secolo, per comprendere come Siena e Pistoia siano riuscite a continuare ad esprimere, anche più tardi, loro individuabili ed autonome "opzioni culturali": nel tentativo di resistere, per lo meno nella ricerca artistica, alla egemonia che Firenze esercitava sull'intera Toscana.

È del tutto ovvio, ed infatti ciò veniva più o meno tacitamente accettato, che gli interventi sulle fortezze, sulle cerchie murarie, sulla fondazione di nuovi centri di controllo e di riorganizzazione del sistema territoriale dello "stato vecchio" fiorentino e dello "stato nuovo" senese (Livorno, Grosseto, Siena, Radicofani etc.), venissero affidati dai granduchi medicei (in particolare da Cosimo I a Ferdinando I a Cosimo II) ad architetti ed ingegneri di fiducia granducale. Dunque, a "fiorentini" od a tecnici cooptati come tali (tra questi, per esempio, si collocano il senese Lanci o i Cantagallina).

Meno ovvio e meno accettato era però che la cultura "fiorentina" volesse imporre la propria egemonia in altri campi dell'edilizia di interesse pubblico. L'immagine degli ambienti urbani configurati ed aggettivati dalle architetture del Pieroni, del Foggini, del Tacca, del Mechini, tendevano a diffondere un linguaggio architettonico che doveva apparire quale veicolo di penetrazione culturale delle scelte centralistiche; un linguaggio ed una penetrazione che da molti segni appaiono recepiti con una certa insofferenza dai "non fiorentini". Dunque, accanto all'edilizia di committenza pubblica (sia opere pubbliche infra-

strutturali, sia opere con finalità celebrative od ideologiche che interessavano la Corte granducale), si svilupparono, in area senese e pistoiese, ambienti professionali tesi a raccogliere le eredità e le matrici culturali autoctone, talvolta dotate di radici assai illustri. In area senese, l'agile linguaggio peruzziano costituì per esempio una facile e ricca fonte di riferimento, un modello di comportamento progettuale, da cui attingere impianti architettonici e tecniche esecutive. A Pistoia, una certa rudezza nell'uso dei materiali legati alla tradizione manifatturiera locale (pietra, legno, ferro) trasforma dall'interno le tematiche e gli stilemi architettonici "fiorentini", dando loro nuovi significati e nuova forma espressiva.

L'architettura senese del Seicento sviluppa così dalla fine del Cinquecento in avanti una sua sottile linea di ricerca. Ne fanno parte validi professionisti quali Domenico Schifardini (con l'impianto della collegiata di S. Provenzano del 1592 poi completato nella cupola da don Giovanni de' Medici); il Giovannelli (per esempio con la facciata dell'oratorio di S. Giusto del 1653 e con la facciata della chiesa di S. Raimondo del 1655-1657); il Franchini con la chiesa e monastero di S. Paolo (1645) e con la chiesa di S. Antonio alle Murella (1682-85).

A Pistoia, la generazione degli architetti della seconda metà del Seicento, in particolare Domenico Marcacci (sagrestia della chiesa della Madonna dell'Umiltà ed altri lavori nella Fontenuova di Monsummano dovuta al Mechini), riprendono la polemica sotterranea che Jacopo Lafri aveva avviato con la cultura architettonica fiorentina ufficiale (in particolare con Vasari ed Ammannati) all'epoca della ristrutturazione della chiesa dell'Umiltà e degli interventi nella cattedrale (1599).

Tenuto conto di queste “opzioni”, cioè della aspirazione a svolgere una specifica ed autonoma ricerca architettonica, pur nell’alveo di una comune cultura toscana, si può capire perché sia a Siena, sia a Pistoia, committenti ed architetti abbiano instaurato, con il Barocco romano, rapporti che in certi episodi sono molto più stretti di quelli che contemporaneamente si erano andati stabilendo tra gli architetti fiorentini e romani del Seicento.

Della “politicità” di queste adesioni fanno fede, sia nel caso di Siena che in quello di Pistoia, le due occasioni nelle quali la scelta di servirsi del linguaggio architettonico barocco coincide con la nomina a pontefice di un membro di una famiglia cittadina: un Chigi per Siena, un Rospigliosi per Pistoia.

Sembra logico pensare e concludere che le due nomine abbiano creato le condizioni, e soddisfatte le ambizioni, di elevare ad una dimensione non soltanto localistica (rispettivamente senese e pistoiense) l’impatto della produzione architettonica specifica di ciascuna delle due aree; a portarla cioè a livelli delle correnti culturali nazionali: con ciò scavalcando l’egemonia che Firenze voleva continuare ad avere sull’intero quadro della produzione architettonica toscana.

L’architettura seicentesca e protoseicentesca toscana, ma non strettamente fiorentina, analizzata da questa meno consueta angolazione critica, assume dunque connotati molto interessanti: anche perché, sono, in un certo senso, paradossali.

Nomi di prestigio non locale, quali, per citare i maggiori, Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana, hanno

lasciato loro tracce (talvolta con opere certe, altra volta con opere soltanto più o meno legittimamente loro accreditate da una tradizione orale e popolare) nelle aree senese e pistoiense, cioè in aree che la cultura del capoluogo dello stato mediceo considerava soggette e, come oggi si direbbe, provinciali. Per quanto riguarda l’architettura fiorentina, tali tracce o non esistono o sono riferibili a data assai più tarda. Il Bernini segue nel 1658 la cappella del Voto a Siena su incarico dei Chigi. Vi sarebbe, inoltre, una sua non accertata presenza a Pistoia. Carlo Fontana lavora a Siena (nel 1680 nella villa di Cetinale e Parco della Tebaide) ed a S. Quirico d’Orcia (1680 per palazzo Chigi). Mancano tracce di una effettiva presenza berniniana a Firenze; viceversa, nel capoluogo toscano Carlo Fontana esegue, ma soltanto nei primi anni del Settecento (1701 e seguenti), i disegni per il palazzo Capponi, che comunque verrà poi completato e restaurato da altri. Presenze di operatori non locali si avranno più tardi: il Galilei a Firenze, lo Juvara a Lucca, nei primi anni del Settecento, dunque in epoca che non interferisce nella “storia separata” dell’architettura toscana del Seicento.

Si può dunque concludere che proprio la presenza di architetti di rango non localistico, in aree come quella senese e pistoiense, sono i segnali della volontà di riscatto che gli ambienti culturali di quelle aree hanno voluto emettere nei confronti della pretesa egemonia della cultura del capoluogo.

Note

¹ Saggio pubblicato in “Bollettino Centro Internazionale Studi di Architettura Andrea Palladio”, XXIII, 1981, pp. 99-117.

Una vicenda della storia dell'architettura europea La cultura rinascimentale, manieristica e barocca nelle relazioni tra Italia e Praga

Primi segnali'

Nel castello di Praga, nell'ala di Ludovico compaiono finestre di tipo italiano. E dato più significativo, nel lato nord della celebre grande sala di Vladislao, opera eccelsa di Benedikt Ried (o Rejt), si affacciano due doppie finestre, datate 1493, di dichiarata impronta rinascimentale italiana. Esse, pur inserite nel contesto di un'architettura chiaramente tardogotica, sono infatti coraggiosamente caratterizzate dal preciso, quasi letterale, alludere alle celebri finestre del palazzo Ducale di Urbino, realizzate circa quindici o venti anni prima.

Uno studio di Jan Koutsky², nel riferirsi a questa circostanza, mette però in evidenza che, tenendo salva l'indubitabile citazione, nei fatti, cioè nel principio proporzionale che regola il dimensionamento di ciascuno dei due episodi architettonici, si devono registrare differenze concettuali non secondarie.

A Praga non è rispettato il rapporto 1:2 fra larghezza ed altezza delle finestre; che invece esiste ad

Urbino e che della finestra urbinata costituisce un dato qualificante. Va detto peraltro, ciò modifica in parte il giudizio dello studioso, che ad Urbino vi sono comunque altre finestre, di impianto figurativo analogo a quelle ora citate, che presentano un rapporto tra i lati maggiore di quello cui accenna lo studioso: sono quelle della facciata ad ali del palazzo Ducale. Ove, nota Pasquale Rotondi³ dal cui saggio Koutsky trae i suoi grafici, «le proporzioni vi si affermarono profondamente diverse, strette ed allungate». La differenza tra i due episodi architettonici, quello di Praga e quello di Urbino, peraltro esiste; ed anzi i fattori di differenziazione sono ben più evidenti di quanto non sia il variare dei rapporti proporzionali tra i lati delle finestre dei due edifici. Oltre al fatto che le paraste che incorniciano le finestre della sala praghese appaiono più corpose di quelle urbinati, il dato da sottolineare è che a Praga lo schema urbinata è adoperato nel caso di una finestra crociata e binata, mentre ad Urbino le fine-

stre sono monofore. Ma, tornando allo studio di Koutsky, in esso sono giustamente analizzati anche altri episodi di presenze di temi rinascimentali italiani nel medesimo contesto tardogotico della sala di Vladislao: le finestre del lato sud, quelle del lato est, il portale della vecchia sala dell'Assemblea, e quello dell'accesso alla scala equestre.

In ciascuno di questi ulteriori episodi il riferimento ai modi rinascimentali italiani è ancor meno letterale che nel primo citato. Nelle finestre sud, al posto di paraste, troviamo semicolonne incassate nel muro: secondo un principio formale opposto a quello italiano di quel tempo. Nel portale della sala dell'Assemblea, le paraste risultano ruotate come se fossero assoggettate ad un moto di torsione, ed anche la soprastante trabeazione sovrastata da cornice curvilinea, pur se di impronta classicheggiante, è connotata da proporzioni non canoniche. Nel portale che dà accesso alla scala equestre⁴ il sistema architettonico che incornicia il vero e proprio vano-porta, costituito da due colonne laterali e da una trabeazione parzialmente incassata nel muro e nella volta, da luogo ad un'apertura caratterizzata da un arco di tipo carenato: che è elemento tipicamente tardogotico. È dunque facile concludere che tutti questi elementi danno conto di un modo certamente peculiare di accogliere gli stilemi ed i morfemi rinascimentali; reinterpretandoli, cioè, in un fare progettuale caratterizzato da spregiudicata decontestualizzazione dei singoli elementi.

Resta però valida la suggestione ad assumere l'insieme dei dettagli architettonici della grande sala praghese, pur nelle libere scelte da cui essi sono connotati, come dato sintomatico ed emblematico dell'affacciarsi del Rinascimento italiano a Praga; e,

contemporaneamente, anche del modo con il quale le forme ed i principi di quel nuovo modello culturale sono stati liberamente accolti ed interpretati. Un filtro si frappone infatti, almeno in questa fase, al contatto diretto tra l'architettura praghese e quella rinascimentale italiana.

Perché, nel tardo XV secolo, parere unanime degli storici che si sono occupati di questo argomento, l'*opus italicum* si è diffuso in area praghese tramite l'ambiente della corte di Mattia Corvino. Dove effettivamente era stato Ried e dove erano presenti molti artisti italiani⁵. Vi sono poi anche altri episodi di cui tener conto. Un ulteriore tipo di finestra rinascimentale, databile al 1492, si trova nel castello Kaceřov, ed altri esempi, della stessa epoca sono riscontrabili qua e là nelle architetture boeme.

Ma le relazioni tra l'architettura boema e quella della penisola italiana, e più in generale tra due ambienti culturali, relazioni che si erano interrotte nella fase hussita (gli hussiti erano contrari alle componenti dell'Umanesimo italiano), risalgono in verità ben più all'indietro nel tempo. Senza risalire troppo addietro nei secoli⁶, Heinrich Parler III (della famiglia di Peter Parler, il geniale architetto imperiale attivo a Praga nel XIV secolo, autore, tra l'altro, della seconda fase di sviluppo, quella più significativa, della cattedrale di S. Vito a Praga) aveva per esempio preso parte ad una delle consultazioni internazionali indette per la realizzazione della cattedrale milanese. Inoltre, ancora nel Nord della Penisola, ed in particolare a Bolzano, sono riscontrabili taluni influssi di ambito parleriano.

Mentre, reciprocamente, nell'area mineraria di Kutná Hora l'insediamento, in Età tardo Medievale, di gruppi di artigiani di matrice italiana ha determi-

nato il configurarsi, in quell'importante centro (dove in S. Barbara ha lavorato Ried), di forme dell'edilizia residenziale di impronta appunto italiana. Inoltre Brebanek documenta la presenza, durante la fase delle guerre hussite, di boemi che si laureano nelle università italiane e che poi insegneranno in quella praghese. E, reciprocamente, dopo la fine delle guerre hussite, è documentata la presenza a Praga di vescovi italiani per ordinare sacerdoti boemi ed anche quella di almeno un docente, il veneziano Gerolamo Balbo, nell'università praghese⁷.

Dal canto suo Mest'an ricorda poi gli echi della cultura italiana in area boema: sottolineando che già nel primo volume della *Dějiny české literatury* (1959) si rilevava la presenza e l'influenza esercitata sugli ambienti culturali di Praga da Petrarca e da Cola di Rienzo: «L'eco e l'influenza delle opere di autori quali Dante, Petrarca [...] Boccaccio [l'elenco si riferisce anche a tempi più tardi citando Machiavelli e Castiglione], è oggi in sostanza esplorata»⁸.

Nel quadro culturale dell'Europa del tardo Trecento e del Quattrocento la circolazione di maestranze edili e di capomaestri ed architetti, così come quella delle immagini delle loro principali opere architettoniche, ed anche quella di opere trattatistiche o manualistiche, era una realtà molto diffusa.

Cosicché, nelle architetture di quasi ogni area dell'Europa di quel periodo, è spesso possibile avvertire, ad un tempo, sia esiti di interessi e ricerche locali, sia referenti di ordine appunto internazionale.

Considerata la centralità dell'area boema nel contesto culturale, politico ed economico del cosiddetto "autunno del Medioevo" europeo appare dunque evidente che, come, in un senso più generale dice Norberg-Schultz⁹, confluiscono nell'architettura

praghese oltre a temi di natura locale, anche temi di diversa matrice.

Osservazioni metodologiche

La data del 1493 dell'ala di Vladislao del castello di Praga¹⁰, paragonata a quella della produzione rinascimentale italiana, risulta, a prima vista, ritardata. Ma è proprio tale circostanza a proporre un problema di ordine storiografico generale: quello di stabilire in che misura le periodizzazioni applicabili ad un determinato ambito geostorico e culturale possano poi essere assunte come valide, e addirittura proposte come metro di giudizio su anticipi o ritardi, quando variano i contesti di riferimento. Nel nostro caso ciò significa decidere se l'adozione degli stilemi dell'*opus italicum* alla fine del XV secolo debba essere, o no, assunta come indice appunto di un "ritardo"; e, subordinatamente, di che entità esso eventualmente risulti. Va innanzitutto osservato che mentre accogliere periodizzazioni storiografiche di ordine cronologico (Età medievale, Età moderna ecc.) appare metodo del tutto legittimo perché fa riferimento a categorie omologhe, appunto quelle delle "Età", invece il contrapporre la categoria "Rinascimento" (quello quattro-cinquecentesco) alla categoria "Medioevo" comporta una forzatura: elevare a categoria di ordine generale, in sua opposizione, un dato invece essenzialmente culturale (il "Rinascimento"). Dunque metamorfizzando il dato culturale per trasformarlo in dato cronologico. Di qui l'eventuale giudizio su ipotizzati "ritardi" nell'accoglimento dei modi o stilemi riferibili al "Rinascimento" di matrice italiana.

Ma, differentemente dalla visione totalizzante e burckhardiana del tema, anche nel quadro d'insieme

della stessa architettura italiana del Quattrocento, la categoria “Rinascimento” appare applicabile soltanto partire dalla seconda metà del XV secolo.

Se infatti, a Firenze l’opera del Brunelleschi inaugura la stagione dell’architettura rinascimentale; tuttavia ciò avviene ancora minoritariamente¹¹. Di tali innovazioni, anche sul piano teorico, si fa infatti portavoce l’Alberti. Tuttavia, anche in Italia, gli esiti delle proposte brunelleschiano-albertiane si coglieranno in genere dopo gli anni Sessanta. Anzi, in alcuni casi, e specialmente nelle aree centrali, meridionali ed insulari (Lazio, Abruzzo, Campania, Sicilia, Sardegna), anche più tardi. E inoltre, persistono modi tardogotici anche in quei cantieri italiani che, iniziati alla fine del XIV secolo, durano poi lungo (per esempio la cattedrale milanese, o la chiesa di S. Petronio a Bologna e via seguitando).

In altri termini anche in Italia, nel pieno del XV secolo, si possono ancora cogliere fenomeni di contaminazione (non solo sotto il profilo del cosiddetto “principio di conformità”) tra modi “tardogotici” e modi “rinascimentali”¹². Ed è addirittura possibile sostenere, e ciò è utile annotarlo in relazione al tema dei rapporti italo-boemi, che anche in Italia il tema del persistere di modi del “pensiero” o della prassi di ascendenza gotica potrebbe essere colto anche in architetture di epoca assai più tarda. Ad esempio, nel pieno del Seicento veniva rimproverato a Borromini di farsi ancora espressione, visto il suo modo di progettare, di “modi tedeschi”; cioè “gotici”¹³. E ciò, naturalmente, non soltanto in riferimento al “vocabolario” da lui adottato, (che è comunque un “vocabolario” molto personale), ma anche in rapporto al suo stesso modo di operare. Era cioè proprio la sua “lingua” architettonica, composta da fonemi

post-rinascimentali, ad apparire agli occhi dei suoi contemporanei carica di “accenti” diversi da quelli che si erano consolidati nella tradizione cinquecentesca e tardocinquecentesca italiana.

Ma, pur di fronte a tali obiettive circostanze, la storiografia sull’architettura italiana del Quattrocento tende a mettere sempre in evidenza le “novità” delle architetture quattrocentesche: a considerare cioè le tematiche “rinascimentali” (brunelleschiane, albertiane, bramantesche) come modello di riferimento e di confronto in termini di “anticipazioni” o “ritardi”. Appunto rimarcando la qualità e l’influenza dell’apporto italiano nel divenire dell’architettura europea alle soglie dell’Età moderna. Proprio a partire da questo schema critico risulta però necessario adottare un diverso criterio di periodizzazione a seconda che ci si riferisca, o non, all’Italia.

Nella Penisola, pur con le precisazioni più sopra fornite, la categoria critica “architettura del Rinascimento” può essere cioè legittimamente assunta già a partire dal terzo decennio del XV secolo. Altrove invece, e dunque anche in area boema, tale categoria appare utilizzabile sporadicamente alla fine del Quattrocento; ma, più generalmente, dalla prima o seconda decade del Cinquecento in avanti. Con uno sfasamento, quindi, dell’ordine di almeno trenta anni e più. In area boema, ma non solo, la “rinascenza” si diffonde cioè quando in Italia è stato superato il discrimine concettuale e cronologico costituito dall’opera del Bramante e di Raffaello, entrambe caratterizzate dall’aspirazione a proporre i modi degli “antichi” come universalmente validi.

Dunque, il Rinascimento viene accolto in area boema quando in Italia già iniziavano, per esempio con Giulio Romano, ad apparire i fermenti ed i bri-

vidi del primo poi del pieno “Manierismo”: nella sua doppia valenza sia di sistema normalizzato normalizzante, dunque esponibile in trattati, sia di sequenze ed invenzioni trasgressive rispetto a queste stesse norme.

Di tale circostanza il tema storiografico della diffusione dei modi rinascimentali in Europa deve tener in conto – proprio per comprendere e valutare le diversità che in più casi si determinano tra le architetture italiane del XVI e primo XVII secolo – quelle di altre aree europee delle stesse epoche.

Perché, fuori dal contesto italiano, la diffusione dei modi e delle “mode” rinascimentali appariva, in sostanza, come “fenomeno d'importazione”; cioè di adozione di uno, fra i molti altri possibili, dei modi di fare architettura; o, addirittura, come repertorio di forme tra le quali scegliere quelle ritenute più interessanti e congeniali. Spesso, dunque, senza cogliere, di tali forme, la valenza generale: il proporsi cioè come preciso ed organico sistema concettuale. Per quanto sin qui detto, e per tornare al primo apparire dei modi e delle forme rinascimentali in area boema in generale, ed a Praga in particolare, la data del 1493, non appare, di per sé definibile come espressione di un “ritardo”.

Rispetto alle tendenze rinascimentalistiche che di lì in avanti si diffonderanno in tutta l'Europa, le date praguesi non sono in fondo molto diverse da quelle di molti altri centri europei del tempo.

Piuttosto è interessante sottolineare che, rispetto a tale tendenza, la vicenda dell'architettura boema, fin dal tardo Quattrocento e poi nei secoli dal XVI al XVIII, presenta comunque talune sue autonome caratteristiche; e dà anche luogo spesso a soluzioni del tutto peculiari.

I canali d'ingresso dell'opus italicum a Praga

Più in generale la domanda da porsi è allora quali siano stati i canali d'ingresso dei modi dell'*opus italicum* in area boema, e più specificamente nella città di Praga; ed inoltre quali interpretazioni siano state date di tale *opus*. Perché, in sostanza, molti tra gli studiosi che si sono interessati all'architettura boema sono tra loro concordi nel rilevare l'autonomia declinazione che, rispetto al restante quadro europeo, a tali modi è stata data appunto in ambiente boemo. Pavel Preiss, nel suo libro¹⁴ sull'opera di artisti italiani, o di matrice italiana, a Praga nei secoli dal XV al XVIII, e sull'incidenza che essi hanno avuto nel dar vita alle locali architetture, rispettivamente rinascimentali, manieriste, barocche, tardo-barocche (queste nelle varianti Rokokò e Barocco radicale), giustamente contrae la fase iniziale: riassumendo sotto la definizione di fase rinascimentale sia, come visto, referenti di ordine tardoquattrocentesco, sia, anche, esperienze ed episodi architettonici che nella periodizzazione critica di matrice italiana sono invece già definibili come manieristici.

L'autore sostiene, infatti, che il vero momento dell'arrivo di tali artisti in Boemia è quello che consegue all'ascesa di Ferdinando d'Asburgo al trono di Boemia; cioè agli anni successivi al 1526. Una data, questa, che cade in un periodo nel quale si verificano circostanze particolarmente incisive, ma su altro piano, anche per l'Italia. Sei anni prima, il 1520, era morto Raffaello. Il 1527 sarà l'anno del “Sacco di Roma” da parte delle truppe imperiali: tragico episodio della lotta di religione tra protestantesimo e cattolicesimo cui consegue la diaspora degli architetti e di altri artisti che fuggono da Roma. Una data

dunque, questa del 1527, che riferita a Roma, e più in generale all'Italia, viene spesso assunta come termine *post quem* di avvio di una nuova stagione architettonico-culturale che, se per un verso risulta maturamente classicista, per altro verso, invece, appare già manierista: sia nella stessa Roma (ad esempio nel palazzo Massimo del Peruzzi ed ancor più nei suoi disegni tardi, o con l'opera di Pirro Ligorio che si svilupperà attorno agli anni Quaranta del secolo ecc.), sia, con più chiara evidenza, altrove nella Penisola (a Mantova, a Ferrara e, poco più tardi, anche a Firenze).

Per tornare al quadro boemo, secondo quanto risulta a Preiss e non solo a lui, fino al 1526 i nomi di artisti italiani appaiono in area boema soltanto sporadicamente. Dunque, mi pare di dover concludere, per Preiss episodi come quelli già citati, sono da considerarsi solo avvisaglie locali; che inoltre non dipendono dall'opera diretta di italiani od italici (cioè della Svizzera italiana). Conseguentemente, per la medesima impostazione, anche l'opera di Bonifatz Wolmuth viene proposta da Preiss su di un piano certo parallelo a quello degli "italiani", ma non coincidente con esso; ed anzi, come risulta da vari episodi della sua attività professionale, addirittura ad esso alternativo. In effetti, tanto nella celebre cantoria di S. Vito, quanto nel grande complesso della Pallacorda, il richiamo alle tematiche italiane, apparentemente forte, è invece sottilmente trasfigurato in una diversa realtà architettonica. Nel primo caso, inserendo elementi (mensole su capitelli) con modalità del tutto assenti nella sintassi italiana ed accentuando, inoltre, la rastremazione verso l'alto degli elementi dell'ordine. Nel secondo caso, di ben altro impegno volumetrico, alterando i rapporti tra il va-

lore coordinante dell'ordine architettonico e la superficie graffito che ne contesta la priorità. Il che mostra che Wolmuth, al di fuori di ogni forma di meticcio architettonico, ha saputo reinterpretare personalmente le tematiche italiane secondo criteri che ne modificano il carattere e che ne sono declinazioni del tutto sue personali.

La tesi di Preiss non tiene conto, però, del fatto che i tramiti tra un ambiente culturale e l'altro possono essere anche indiretti; o, come nel caso della vicenda praghese, essere anche frutto di un tipo di relazioni che oggi, con linguaggio informatico, definirei "interattive". Con ciò volendo io indicare che così come l'architettura praghese si è modificata sotto l'influenza degli apporti del Rinascimento italiano (alla metà del secolo proprio con Wolmuth, in seguito con molti altri), d'altra parte anche tali apporti si sono poi, a loro volta, spesso modificati a contatto con la realtà e le tradizioni costruttive praguesi.

Per quanto attiene al momento nel quale, nell'ambito della cultura rinascimentale, il quadro "interattivo" di relazioni tra Italia e Boemia si intensifica ed assume dimensioni più consistenti, non vi è dubbio che esso vada collocato al periodo di poco successivo all'ascesa al trono di Ferdinando; o addirittura verso la metà del Cinquecento¹⁵. Ed è dunque accettabile la proposta, a suo tempo avanzata dalla Frejkova, di individuare come Rinascimento boemo il periodo compreso tra il 1530 ed il 1580¹⁶. E qui appare in tutta chiarezza la differente periodizzazione tra ambiente italiano ed ambiente boemo (alla quale peraltro non si attengono Libal ed Horyna che seguono invece lo schema italiano)¹⁷. Infatti quel cinquantennio connota in Italia tanto, nella sua prima metà, gli sviluppi maturi della Rinascenza (per esem-

pio con Antonio da Sangallo) quanto, a partire dagli anni Quaranta, le architetture innovative di Michelangelo e quelle di tutta la fase manieristica: queste ultime nelle diversificate linee, rispettivamente fiorentina, romana, lombarda, genovese, veneta e così via. Periodo anche, quel cinquantennio, nel quale è in pieno sviluppo la fase centrale della vicenda del S. Pietro in Vaticano; che si concluderà, almeno per quanto concerne la fabbrica, con gli interventi di Giacomo della Porta e del Vignola: da considerarsi, a loro volta, come premesse alle più tarde, sofferte soluzioni di Carlo Maderno (un ticinese!) per il completamento della fabbrica con l'allungamento del corpo longitudinale e la costruzione (1607-1614) della grande facciata.

Il primo importante episodio architettonico rinascimentalistico nel quale, a Praga, compare con chiarezza il nome di un italiano è il progetto, ad opera di Paolo della Stella, del padiglione del Belvedere (1538). Quest'opera, di committenza imperiale, marca dunque l'avvio di modi (o mode?) italiani¹⁸ estesi ad un intero organismo architettonico, e non relativi solo ad alcune sue parti (come invece era avvenuto nella sala di Venceslao e nel castello Kaceřov). Il progetto iniziale venne in realtà poi modificato e realizzato da altri maestri italiani, ma sotto la direzione e con la partecipazione di Bonifatz Wolmuth, soltanto dopo la metà del secolo (1555 o 1557): cioè successivamente alla costruzione della basilica palladiana. È importante sottolineare perché nell'insieme dei caratteri del padiglione si avverte un esplicito richiamo alla basilica vicentina di Palladio¹⁹. Anche se taluni autori rilevano piuttosto assonanze con il palazzo della Ragione di Padova, ed anche se, nella parte superiore della fabbrica, ove

interviene Wolmuth, vi è chi, nell'alternanza delle finestrature e delle nicchie lunettate e concave che ne articolano la superficie muraria, intravede un riferimento al romano tempietto di S. Pietro in Montorio del Bramante.

Resta comunque il fatto che, anche se, come detto, l'edificio presenta alcuni caratteri della fabbrica vicentino-palladiana, o di quella padovana, tuttavia le soluzioni realizzate nel Belvedere ne sono sempre una libera interpretazione, quasi che nell'edificio (ciò appare ancor più verosimile se si considera che esso è il frutto di due diverse fasi costruttive) fosse stata operata una fusione tra il predominante tema tipologico d'insieme (la basilica palladiana, o, alternativamente, il palazzo della Ragione di Padova) ed un tipo di porticato che, con elementi eteronomi (il tipo di capitelli, il materiale impiegato, il proporzionamento delle colonne, altri dettagli decorativi e degli ordini ecc.) riporta invece insolitamente a temi postbrunelleschiani. Come del resto accade non solo altrove in Europa, per esempio in Germania²⁰, ma perfino nella stessa Italia: in opere realizzate da architetti non collocabili tra i protagonisti di primo rango, come è appunto, il caso del della Stella. Infatti, pur senza contare i numerosi esempi di porticati toscani quattro-cinquecenteschi, nei quali il tema brunelleschiano è stato deliberatamente adottato, un analogo fenomeno di 'meticcio' linguistico si incontra per esempio anche ad Udine, nel grande porticato di Giovanni da Udine ed altrove.

Bisogna dunque convenire che la combinazione, o meticcio, tra referenti diversi è fenomeno frequente o laddove l'architetto non intendeva condurre la sua progettazione in modo metodicamente rigoroso; o se capomaestri e maestranze conserva-

vano una certa libertà decisionale ed operativa rispetto alle idee progettuali dettate da un qualche altro importante architetto; o se, alternativamente, si riferivano solo genericamente (forse pragmaticamente) ad un determinato trattato. Almeno sino alla metà del Cinquecento, questa situazione si è infatti verificata anche a Praga e nel suo circostante contesto territoriale. Dove in quest'epoca, e salvo la possibile ed eventuale presenza di Scamozzi, sono giunti operatori italiani appunto non di primo rango rispetto al quadro italiano. A Praga l'adesione all'architettura rinascimentale-manieristica è avvertita non come convinto adeguamento ad un determinato metodo progettuale ed al suo coerente complesso di elementi e dettagli, ma, piuttosto, come generico orizzonte culturale o meglio, come citazione importata e memorizzata di quell'orizzonte culturale. Non diversamente, per riferirmi all'Età degli "antichi", da come l'orizzonte culturale del mondo greco-ellenistico è stato preso in conto dall'architettura romana tardorepubblicana e dalle architetture adrianeae.

Il tema della definizione di una adeguata, e quindi diversa, periodizzazione architettonica, rispettivamente riferibile alle vicende italiane ed a quelle dell'area boema, va dunque posto in correlazione con quello della altrettanto diversa periodizzazione da adottare relativamente ad altri aspetti della ricerca storiografica: in particolare per quanto concerne l'aspetto sociale, politico, economico, militare. È, per esempio, un dato indiscusso che il fenomeno hussita abbia determinato una interruzione nei rapporti culturali ed artistici che si erano istituiti nel XIV secolo tra area italiana ed area ceca. Vi è anzi chi attribuisce proprio a tale interruzione il particolare e peculiare aspetto che l'architettura di matrice

rinascimentale ha avuto in Boemia. Ma è altrettanto significativo che cadenze cronologiche essenziali per capire le vicende dell'architettura italiana non sempre risultino altrettanto essenziali altrove; e viceversa. Più importante è notare che quando due diverse linee cronologiche si incontrano in un punto del loro percorso, ciò dà luogo a fenomeni di consonanza o di meticcio: tanto sul piano culturale quanto su quello del costume.

È così da segnalare che, come documenta Pánek, proprio attorno alla metà del Cinquecento i flussi di viaggiatori cechi, verso e dall'Italia, si siano fortemente intensificati. E che ciò avveniva in un «periodo in cui in Italia il Rinascimento raggiungeva il suo culmine e si iniziava a smorzare, mentre nelle terre ceche aveva appena iniziato ad imporsi». Risulta così centrata la riassuntiva osservazione dello studioso che, sulla base dei documenti da lui analizzati (per lo più relazioni di viaggio) dichiara che «su questa base ci si può creare almeno un'idea generale del modo in cui i viaggiatori cechi [...] riflettevano la differenza tra l'epicentro e la periferia del Rinascimento e del modo in cui percepivano l'avvicinamento di queste due parti dell'Europa»²¹.

Ci si può cioè rendere conto che l'importazione dei modi italiani in area ceca era fenomeno avvertito come accettazione di qualcosa che era "altro" rispetto alle opzioni e consuetudini locali; e che era "altro" anche rispetto agli sviluppi che tali opzioni, localmente, avevano avuto in precedenza come effetto di scelte autoctone. Così se il pieno del Cinquecento è stato connotato da alcuni studiosi inglesi come "*Italistic age*", ciò avviene perché l'Italia del Cinquecento, cioè l'Italia del Rinascimento maturo, è anche il luogo ed in parte la causa di scontri tra i

grandi potentati europei del tempo. Sia, per quanto attiene alle potenze non italiane (Francia e Spagna) tra di loro, sia anche, per quanto si riferisce al quadro italiano, tra i vari potentati italiani (naturalmente quelli di maggior peso: incluse le dinastie che si sono succedute al soglio pontificio) che, volta a volta alleati o non a quelli stranieri, tentano di opporsi ad ogni tentativo di egemonizzazione da parte di altri. Ed inoltre l'Italia, in questa prima parte del XVI secolo, è anche il luogo nel quale si consuma la complessa vicenda della Controriforma: con incisive conseguenze sul pensiero e sul fare architettonico. Tutto ciò ha però avuto sviluppi diversi al di fuori dal contesto italiano. È ben noto, per esempio, che lo scontro religioso tra protestanti e cattolici ha interessato l'Italia nella prima metà del Cinquecento; mentre in area boema, superata la fase delle guerre hussite, esso si è manifestato con virulenza nel primo Seicento: con la crisi del 1620 e durante e dopo le ulteriori fasi della guerra dei Trent'anni. Per tornare all'argomento dei flussi di viaggiatori tra Boemia ed Italia: chi erano coloro che li alimentavano e in che senso e lungo quali percorsi essi si incanalavano? Analizziamo in primo luogo il flusso nel senso Boemia-Italia. I viaggiatori di parte ceca, ed il loro atteggiamento nei confronti degli ambienti cittadini e produttivi italiani, sono ben rappresentati, secondo Pánek, da un certo Hasištejnský, che, tramite Venezia, si recava in Terrasanta; e che era: «un magnate cattolico di cultura umanistica [...] membro di quella generazione dell'aristocrazia ceca che aveva abbandonato il modo di vita guerresco dell'epoca posthussita e aveva iniziato a dedicarsi intensamente all'amministrazione dei propri latifondi»²². Per lui il mondo italico era veramente un mondo differente

dal suo e che con il suo aveva soltanto qualche tratto in comune. In particolare il nostro, che viaggiava per motivi religiosi, vedeva tali somiglianze specialmente, anzi quasi esclusivamente, negli aspetti della religiosità italiana. Conviene mettere l'attenzione sugli elementi di differenziazione che ad Hasištejnský interessava ricordare. Per questa mia analisi è cioè importante sottolineare che ciò che colpiva in modo speciale il viaggiatore ceco era constatare come maestri i italiani fossero, e fossero stati, perfettamente in grado di attribuire particolari accenti alle residenze e sedi dei vari principati, del patriziato e dei ceti aristocratici italiani: con il risultato di pervenire ad un armonico comporsi di "scene" urbane. Forse, viene in mente, nella stessa linea delle "scene" di città ideali dipinte (o comunque ispirate) da Francesco di Giorgio²³: o, anche, come eco trasferita, delle scene urbane che si andavano realizzando nelle varie occasioni di rappresentazioni teatrali. Ma ancora più importanti, per quanto qui mi riguarda, sono i viaggi intrapresi alla metà del XVI secolo (1548-1551), verso Genova, verso la Lombardia, verso Venezia, verso Mantova, da gruppi di signori e cavalieri cechi a servizio degli Asburgo. Il tutto sia nel quadro del precisarsi di un modo di viaggiare che, più avanti, sarà connotato come il "viaggio in Italia", sia anche nell'ambito delle relazioni internazionali (dinastiche, politiche, economiche, militari ecc.) tra il ramo asburgico della corte boema e le famiglie principesche dei Gonzaga, degli Este, dei Medici²⁴. Dopo l'interruzione dell'influenza italiana causata dalle vicende hussite, quei viaggi vanno infatti considerati come segnale di ripresa di comunicazione tra l'ambiente culturale ed architettonico italiano e quello ceco: sia nel senso Boemia-Italia sia anche

nella direzione Italia-Boemia. Questa, tra l'altro, è segnata anche dalla presenza a Praga del Piccolomini, il futuro papa Pio II, che scriverà una storia della Boemia. Superate le crisi precedenti, molti dei castelli, palazzi e residenze cittadine di area praghese, ed anche taluni centri insediativi, a partire dal XVI secolo e fino al secolo XVIII (Český Krumlov, Telč ecc.), si sono così configurati in base a modelli architettonici ed a stili di vita, all'italiana (dalle decorazioni a stucco, agli elementi di arredo – e, tra questi, gran peso hanno avuto i lavori di “commesso” in pietre dure di matrice fiorentina²⁵ – agli oggetti d'uso, alla musica). Proprio perché molti tra gli esponenti dei ceti dominanti praghese erano entrati in diretto contatto con l'Italia del tempo tradone lo stimolo a ripetere nelle loro residenze boeme quanto li aveva affascinati in quelle italiane. Così, quegli esponenti hanno commissionato ad operatori di matrice italiana opere architettoniche improntate alla cultura rinascimentale italiana. Oltre a Pieroni, ed a Baccio del Bianco, presenti in Boemia solo per un certo periodo, la fine del Cinquecento ed primi anni del Seicento sono il momento, per citare i più rappresentativi, degli Aostalli, di Giovanni Fontana, del Gargioli, di Andrea Spezza, del Filippi. Ma questi, all'indubitata origine culturale rinascimentale, per esempio riscontrabile in modo inequivocabile nel palazzo Wallenstein ed in special modo nella famosa loggia sul giardino²⁶, hanno dato subito un accento peculiare, cioè un' impronta localistica alle loro opere. Soprattutto nell'adeguamento dei rapporti proporzionali tra le parti dei singoli elementi architettonici. Come per esempio nello stesso palazzo Wallenstein, ove almeno i due portali laterali non rispettano le proporzioni italiane. O, ancora, nel

palazzo Rozmbersky, ove figura l'inserimento di torri, o di torrette pensili, le une e le altre su base poligonale e spesso inserite in angoli o spigoli.

O quando vengono adottate coperture con volte a bulbo, o simili, oppure tetti a spioventi più inclinati di quelli generalmente in uso nell'Italia centrale e padano-veneta. O, ancora, come accade nel palazzo Schwarzenberg (ove sono all'opera gli italiani Giovanni Ventura ed Agostino Galli); nel quale singoli elementi di impronta rinascimentale (le finestre, il portale ecc.) sono inseriti in un contesto di forme proprie dell'edilizia residenziale nordica. Quali in specie la terminazione delle facciate a gradoni ricordati da modanature curvilinee che ricorda talune soluzioni di architetti italiani a Mosca (anche là si è avuto un fenomeno di contaminazione italica rispetto a consuetudini locali), oppure soluzioni “rinascimentalistiche” di area fiammingo-olandese ed altro ancora. A questo punto è possibile avanzare un'ipotesi: che ciò si verifichi anche perché, è importante sottolinearlo, questo primo gruppo di operatori era costituito da artisti e maestranze provenienti da un'area (zona ticinese, valle d'Intelvi, area dei laghi settentrionali)²⁷ che era “periferica” rispetto a quelli che Chastel definiva «i centri del Rinascimento» dell'Italia di allora. E che, pertanto, si sentivano meno coinvolti, dunque anche meno condizionati, dalle ricerche linguistiche, metodologiche e tipologiche che si andavano compiendo in tali centri. Si tratta di un fenomeno interessante, perché artisti di provenienza “lombarda” o “ticinese”, immigrati anche a Roma quasi nei medesimi anni, forse per la presenza di insigni maestri e comunque a fronte di un contesto architettonico ed urbano fortemente carico di valori dell'antico, danno luogo

ad opere relativamente ben integrate con tale contesto. Il che mostra che s'era andato ripetendo, ma con segno opposto, la medesima attitudine all'integrazione delle maestranze italico-settentrionali con il contesto locale.

Un primo significativo canale di scambio "interattivo" tra l'Italia ed il contesto ceco-praghese è dunque senza dubbio quello dei committenti aristocratici. Di cui è importante conseguenza "a cascata", cioè come proiezione e riflesso di quanto avveniva a livello aristocratico, anche la serie delle committenze delle cerchie altoborghesi e dell'alto funzionariato. Se l'influsso italiano sulle residenze aristocratico-principesche praghese si coglie con maggior evidenza nelle scelte tipologiche linguistiche promosse dai committenti, non mancano, infatti, anche a medio livello, altri aspetti dell'importazione di modi architettonici all'italiana. Non secondario, è il diffondersi della decorazione di facciate di palazzi, di case e palazzetti, "a sgraffito": tanto con motivi di repertorio prettamente figurativo (i primi esempi si hanno in Italia in ambito fiorentino), quanto anche con elementi (per esempio i falsi bugnati del già citato palazzo Schwarzenberg ed i molti altri esempi del medesimo tenore, coevi o più tardi tuttora conservati o non presenti a Praga) tratti da un lessico di natura tettonica ed architettonica. Sistema decorativo, questo della figurazione "a sgraffito", che, in parallelo con quello delle facciate dipinte, soprattutto a Firenze, a Roma, a Genova, a Mantova, Ferrara, aveva avuto larga diffusione. E che, oltre l'ambiente ceco, stava interessando una buona parte delle architetture dell'area imperiale del tempo. Decorazioni pittoriche o "a sgraffito" si incontrano, infatti, nei paesi austro-germanici, nell'area tirolese (a

Nord ed Sud delle Alpi). Con più tardi sviluppi che riguardano anche altri aspetti della decorazione di edifici. Ne sono espressione le facciate di palazzi, palazzetti, case di abitazione, delle varie parti di Praga (Malá Strana, città Vecchia ecc.) che, dal Seicento e più nel Settecento, si arricchiranno anche con le decorazioni a stucco: importantissime per la caratterizzazione e configurazione del tessuto edilizio cittadino. Per questo aspetto, il referente non può più essere però considerato l'ambiente italiano. Più evidente è infatti l'appartenenza della città di Praga all'ambito dell'Europa centrale e, più specificatamente, all'area imperiale. Quel sistema decorativo, accentuato da colori a tinte evidenti ma delicate (gialli, azzurri, rosa ecc.) si incontra infatti anche nelle aree del Tirolo meridionale – a Bolzano, nelle valli alpine – ed inoltre a Gorizia e dintorni. Tutte aree che, allora, gravitavano appunto nell'orbita imperiale o con questa erano in diretto contatto.

Il canale delle committenze aristocratiche continuerà ad ingrossarsi nel corso del Cinquecento e diventerà poi addirittura fondamentale nel corso del Seicento. Soprattutto dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620) ed ancor più dopo la seconda metà del secolo (con sviluppi sino alle soglie del Settecento): quando verrà superata, relativamente in breve tempo, la depressione economica conseguente alla guerra dei Trent'anni. Allorché i committenti aristocratici, ma anche, come nel caso del Colloredo, quelli di provenienza militare, ormai cresciuti in rango e potenza anche economica in conseguenza del precisarsi delle rinnovate forme e costumi della feudalità dell'Europa di quel tempo, apriranno la gloriosa stagione dei grandi palazzi di Praga. Nei quali la presenza di architetti italiani di buon livello (anche

non soltanto locale) come Pieroni, Filippi, Spezza, Carratti, Orsi, Gargioli; più tardi Lurago, ed altri ancora, e la congruente attività di architetti imprenditori come Giovanni Battista Maderno, ha prodotto risultati architettonici di notevole rilievo in più settori edilizi. Ed evidenti, nelle loro opere, sono anche i diretti riferimenti ai modelli dei palazzi italiani cinquecenteschi e seicenteschi. Vale la pena, a questo punto, di entrare almeno parzialmente nel merito delle differenze che, sotto questo profilo, è dato cogliere rispettivamente in Italia ed a Praga. L'ordine gigante che sorge da zone basamentali bugnate, elemento che compare in molti dei palazzi praguesi e, per tutti e con particolare evidenza, nel palazzo Černín (iniziato tra il 1669 ed il 1670), è stato spesso interpretato dalla storiografia ceca come derivazione o declinazione del palladianesimo²⁸. Inteso, questo "modo", nella particolare accezione che ad esso è stata attribuita quando si è diffuso in ambienti non italiani. Ove il "palladianesimo", assieme alle tematiche serliane o scamozziane, entra come risultato di un processo meramente intellettuale; cioè come prodotto di una cultura di derivazione trattatistica e non come logico sviluppo di precedenti, autotone, linee di ricerca. Che è, invece, il caso delle architetture dell'Italia del tempo; quelle di cui proprio i trattati diffondevano i risultati, le conquiste, le proposte innovative od interpretative, ed anche le sistematizzazioni teoriche.

Osservazioni sul palladianesimo in relazione all'ambiente di Praga

Stante l'esistenza di questi differenti modi di guardare all'architettura tardorinascimentale-manieristica, credo sia opportuna qualche osservazione sul

concetto di palladianesimo. Tema, questo, di assai vasta risonanza e che ha dalla sua parte una corposissima bibliografia (che però qui non è il caso di richiamare). Intendo infatti limitarmi ad alcune riflessioni che hanno invece a che fare con il caso di Praga. Soprattutto in contesti critico-storiografici non italiani (non mancano però studiosi italiani che si attengono al medesimo criterio) si accredita in genere direttamente al Palladio la poetica di una libera articolazione dei volumi ottenuta mediante un altrettanto libero uso degli ordini architettonici e delle singole membrature che li compongono. Ed al Palladio si attribuisce anche l'introduzione sistematica di alcuni speciali morfemi: l'ordine gigante che si imposta su di uno zoccolo bugnato, la finestra di tipo "termale" ecc. Di qui l'estensione del concetto di "palladianesimo" a tutti quei casi nei quali si possa appunto individuare l'esistenza di simili componenti architettoniche. E questo modo di guardare al Palladio, cioè il fenomeno del "palladianesimo" diffuso in più are europee nel tardo Cinquecento e nei primi decenni del Seicento (nel caso di palazzo Černín sono state individuate analogie con opere di Inigo Jones), è molto frequente anche nella storiografia architettonica ceca.

L'uso del tema "termale" per le finestre appare infatti a Praga nel 1611, ad opera del Filippi, nella chiesa oggi conosciuta come S. Maria della Vittoria. Però il diretto referente (lo vediamo dai disegni del progetto originario e non nella più tarda – quella attuale – modificata versione), non è un'opera palladiana ma è invece, come quasi tutti gli autori cechi hanno scritto, la romana chiesa di Trinità dei Monti (consacrata nel 1585) dovuta a Giacomo della Porta ed a Carlo Maderno.

Discorso analogo può essere fatto per l'uso dell'ordine gigante o l'adozione di libere associazioni o aggruppamenti di elementi dell'ordine architettonico in funzione di articolazione (è da segnalare anche l'eversiva soluzione dell'incasso degli elementi dell'ordine nel muro). Questi elementi non appartengono solo alla poetica palladiana; è infatti ben noto che sono stati adottati anche da Michelangelo (per esempio nel progetto per la facciata della chiesa di S. Lorenzo a Firenze, nel vestibolo della biblioteca Laurenziana, nei progetti per S. Giovanni dei Fiorentini Roma ecc.). Ed è altrettanto noto che molta parte della produzione architettonica tardocincentesca e protoseicentesca romana e fiorentina risente più degli apporti michelangioleschi che non di quelli palladiani, mentre le tematiche palladiane generano echi soprattutto nell'area dell'Italia settentrionale-orientale, e più in particolare nello specifico ambito dell'area veneta²⁹. È significativo dunque che di tale circostanza non si tenga conto, quando, e ciò si nota prevalentemente in studiosi non italiani, si attribuiscono quelle soluzioni alla matrice palladiana; conseguentemente definendo palladianesimo il complesso dei risultati che ne sono derivati. Perché in aree diverse da quelle italiane il canale di comunicazione, più che la diretta conoscenza di opere è costituito dai trattati di architettura: in particolare quelli del Serlio, del Palladio, dello Scamozzi. Mentre minore risalto ha ottenuto il trattato vignolesco che in Italia avrà invece duraturo successo.

Comunque, in ambiente boemo, il quadro delle influenze trattatistiche si complica ancora, perché occorre tener conto anche della linea francese che si svolge parallelamente a quella italiana. Da un lato perché architetti cechi di formazione francese, si

pensi a Mathey³⁰, sono infatti attivi a Praga parallelamente con gli architetti italiani. Dall'altro lato, i coevi trattatisti francesi sono più in sintonia con i trattati del Serlio che con quelli di altri, in quanto Serlio delineava un quadro progettuale aperto a sperimentazioni diversificate che meglio corrispondeva alle istanze degli ambienti architettonici non italiani. E penso qui anche all'ambiente fiammingo: cioè alla presenza del De Vries ed alla parte che egli ebbe nella produzione praghese. Nel considerare tutto ciò non sorprende constatare come almeno un consistente numero dei critici e storici dell'architettura di ambiente ceco tenda insensibilmente a spostare molto in avanti, fino a oltre le soglie del XVII secolo, i termini cronologici dell'influenza prodotta in Boemia dalla componente del palladianesimo: in una sorta di commistione tra Manierismo e Barocco³¹ meno avvertito in Italia. Vi sono più prove del fatto che nell'architettura boema tardo-cinquecentesca e proto-seicentesca il canale di penetrazione dei modi italiani è prevalentemente la trattatistica; molto più che non la citazione di precise opere italiane di riferimento (e ciò vale anche in rapporto alla effettiva presenza di architetti e maestri italiani). E basti accennare al grande portale di Mathias al castello, ora generalmente attribuito al Filippi che, pur evocando temi scamozziani, invece sembra meglio riferibile a modelli proposti dal *VII Libro (Libro straordinario)* di Serlio. Vi sono però, importanti eccezioni, anche a Praga. Ad esempio la già citata chiesa di S. Maria della Vittoria a Malá Strana o la straordinaria allusiva replica della Santa Casa di Loreto realizzata (1616-1624), su disegno dell'Orsi con l'opera anche del Carlone e dell'Allio, all'interno del complesso monastico che si deve a Dietzenhofer.

Va infatti considerato che i trattati italiani, serliani o palladiani, che circolavano in quel periodo in buona parte d'Europa (Boemia compresa), potevano anche essere agevolmente utilizzati dai committenti come riferimento progettuale da proporre, o imporre, ai loro architetti. E vi sono anche altre linee di ricerca. Nel caso di palazzo Černín frutto, com'è noto, di due successive fasi, molta parte dei critici³², anni addietro, indicava quel palazzo come emblematica espressione di un 'palladianesimo' di marca boema. Però oggi sono in molti a sostenere come quel palazzo sia frutto di un'operazione eclettica. Perché se, per la sua facciata principale, la storiografia ceca collega palazzo Černín, in genere, con il palazzo Porto Breganza³³, tale presupposta aura palladiana viene poi posta in dubbio da altri elementi. Sia per quanto attiene alla fase pre-progettuale, sia per altri motivi. Per esempio nelle logge della facciata interna, come tutti hanno notato, vi è un esplicito richiamo (quasi una citazione) a temi romani: quelli della villa Medici di Roma. Né va sottaciuto, in quanto elemento indicativo delle intenzioni del committente, il fatto che prima dell'affidamento dell'opera al Caratti (1669-1681), sembra vi sia stata, proprio da parte del committente, una richiesta al Bernini di un progetto per il suo erigendo palazzo. Che contiene sì libere ed originali riedizioni di temi cinquecenteschi italiani ("palladiani" ma anche serliani e scamozziani), ma appare invece nel complesso, pienamente permeato del clima e del respiro della cultura architettonica barocca italiana. E ciò indipendentemente dalle aggiunte e modifiche a cui il palazzo è stato più tardi assoggettato. Un relativamente recente contributo sul palazzo, cioè il volume monografico di Lorenc e Tříška, del 1980³⁴, colloca infatti correttamente

l'opera nel contesto dell'architettura barocca. Con ancora maggiore autorità e sicurezza, Viček e Havlová³⁵ periodizzano il primo Barocco praghese in tre tappe successive. La prima delle quali corrisponde al periodo 1620-1648, la seconda agli anni tra il 1648 e il 1675-1679, la terza agli anni 1675/1679-1697. Dunque, per quegli autori, l'avvio e lo sviluppo dei lavori (non il completamento) del palazzo Černín va posto nella fase centrale del Barocco praghese, come del resto mostrano molte soluzioni in esso adottate. Per esempio, la scelta progettuale del Caratti di inserire finestre nella zona che, secondo le regole dell'ordine architettonico gigante, dovrebbe invece essere riservata alla tematica sia dell'architrave che del fregio dell'ordine architettonico; con il risultato che l'insieme delle colonne appare meno espressione di un sistema legato all'ordine e più una ripetizione seriale di elementi verticali, contraddicendo il ruolo di coordinamento complessivo affidato, in Italia, all'ordine gigante.

Gli italiani a Praga: aspetti socioculturali conseguenze architettoniche ed urbanistiche

Una conseguenza del fenomeno dell'accrescersi del numero e delle occasioni delle committenze aristocratiche, è quello dello stabile insediarsi di ceppi familiari italiani a Praga. Se già attorno al 1500, come documenta De Meyer, vi erano a Praga 121 tra muratori e tagliapietra, il loro numero si accresce notevolmente nel secolo successivo: cioè al momento del grande sviluppo edilizio che segue alla crisi dei primi decenni del Seicento. Artisti, architetti, maestranze, imprenditori edili, che all'inizio lasciano tracce della loro residenza a Staré Město, o in altre zone (Nové Město) della città tradizionale (talvolta

con pendolarismo ciclico-stagionale verso i luoghi d'origine), poi, a partire dal 1680³⁶, si insediano in gran maggioranza a Malá Strana. La scelta di localizzazione è emblematica. Malá Strana, che nelle fasi storiche precedenti era ancora poco abitata, dalla seconda metà del Seicento in avanti, e per buona parte del Settecento, diviene il luogo privilegiato della nova realtà praghese. Cioè la parte di città ove hanno deciso di risiedere, e dunque di costruirvi i propri palazzi ed i connessi grandi giardini, i nuovi grandi feudatari e funzionari; e dove anche si insediano, o si erano già insediati, i principali tra gli ordini religiosi. Gli uni e gli altri essendo anche i grandi committenti del tempo. L'universo degli architetti, dei capomaestri, degli artigiani, che spesso raggiungono un certo grado (talvolta addirittura elevato) di agiatezza, tende dunque a rendersi presente, visibile e disponibile agli occhi dei possibili committenti. Con un effetto di eco cascata tra questi e quelli, secondo un fenomeno che è presente anche in Italia nel corso del Cinquecento e del Seicento.

Le case di artisti e di architetti, a Roma, a Firenze, a Ferrara, a Mantova, e via di seguito, sono infatti spesso situate nelle zone di nuovo sviluppo delle città del tempo; cioè nelle zone di nuova edificazione, e in diretto contatto con la grande committenza e con i grandi cantieri del tempo.

Però le abitazioni od i palazzetti costruiti a Praga, ed in particolare a Malá Strana, a partire dal tardo Seicento e fino alla metà del Settecento, offrono di loro stessi un'immagine diversa da quella degli analoghi tipi edilizi costruiti in Italia. A Roma ed a Genova già dal Cinquecento, invece nelle città emiliane, in quelle piemontesi ecc. nel corso del Settecento, l'edificazione borghese od altoborghese ha spesso

un impianto planimetrico di forma variabile; con preferenza data ad un fronte strada più ampio possibile. A Firenze, a Mantova, a Ferrara, le case dello stesso gruppo sociale, di cui fanno parte anche artisti ed artigiani, sono invece spesso impiantate su una maglia che dipende dalla forma e dimensione del cosiddetto "lotto gotico" che risulta sostanzialmente mantenuto, anche nei secoli successivi, nelle sue caratteristiche configurative originarie: fronte ristretto (attorno ai cinque-sei metri) su strada; sviluppo in profondità del lotto – quando possibile ortogonalmente al fronte – che si proietta a comprendere zone ortive o comunque non costruite. A Praga, si ha in sostanza la medesima tendenza: salvo, come del resto accade anche in Italia, giungere a forme di accorpamento di due o tre lotti per ottenere un'abitazione più ampia. Sotto questo profilo vi sono cioè somiglianze, per quanto concerne le abitazioni del ceto medio e medioalto, tra l'edilizia corrente di Malá Strana (mi riferisco soprattutto a quella ricostruita durante il XVII secolo) e quella di alcune delle città italiane. Ma, a parte questo aspetto, tra la città di Praga e quelle italiane vi sono poi non poche e non secondarie differenze.

Vale la pena di fare qualche osservazione riguardo al trattamento e proporzionamento degli elementi di facciata rispettivamente a Praga ed in alcune città italiane del tempo.

Un confronto tratto da esempi di case dell'attuale via Nerudova e da quelli delle apparentemente consimili, coeve, case fiorentine, o ferraresi, mostra che la tradizione costruttiva, rispettivamente base di queste realizzazioni, è notevolmente diversa.

A Praga la tipologia più frequentemente adottata è quella costituita da un ingresso che dà in un andito a

sua volta prolungato in una scala esterna. Questa distribuisce poi, tramite logge sovrapposte interne, i vari piani abitativi. Nel tipo dell'Italia centrale, invece, la scala è sempre interna, e l'andito, quando si prolunga verso la parte non edificata del lotto, è disposto parallelamente al vano scala. Sul posizionamento delle scale e delle porte d'ingresso riporto qui alcune istruzioni ricavate da trattati sei-settecenteschi italiani. Francesco Milizia scrive: «l'ingresso deve esser sempre nel mezzo delle facciate [...]. Situarlo in un canto è una deformità»³⁷ e, per le scale delle abitazioni comuni (dopo aver indicato che per i grandi palazzi la scala nobile deve portare soltanto al piano nobile), prescrive: «per le abitazioni comuni, dove la scala tutto altro è meno che grandiosa, può continuarsi da fondo a cima». Dal canto suo, Alessandro Galilei indica: «devono le finestre da man destra corrispondere a quelle di man sinistra e quelle di sopra essere al dritto di quelle di sotto, e le porte similmente tutte essere al dritto una sopra all'altra, acciò sopra il vano sia il vano, e sopra il pieno sia il pieno et anco rincontrarsi acciò che stando in una parte della casa si possi vedere sin dall'altra»³⁸. Un trattatista del tardo Seicento, Giuseppe Leoncini, dettava queste norme: «per mezzo delle scale o pubbliche, o private si deve poter ascendere fino alla cima della Casa, senza interrompimento alcuno dell'altre parti; si che sieno libere da terra al tetto [...] sieno situate internamente nell'Edificio, & ad esse si vada coperto [...] habbino principio in luoghi pubblici come portici, loggie, corridori e simili, sieno collocate dalla parte destra della Casa»³⁹. Come si vede in Italia è molto forte la preoccupazione delle simmetrie e del rispetto degli assi compositivi. Ma vi sono anche altre differenze tra le consuetudini costruttive italiane e

quelle dell'Europa centrale: Boemia inclusa. A Praga, e ciò non accade invece nelle città dell'Italia centrale, risulta spesso adottato un tipo edilizio la cui facciata si conclude in alto con una terminazione a fastigio raccordata con tratti curvilinei. Questo elemento copre e denuncia la parte mansardata dell'edificio; cioè quella che sfrutta la notevole pendenza delle falde del tetto per ricavarne ulteriori vani utilizzabili. In Italia la minor pendenza, ed il diverso assetto delle falde del tetto non dà luogo a soluzioni simili. Inoltre, a Malá Strana, nel lotto edificato l'asse di ingresso al piano terreno è spesso spostato lateralmente rispetto al fronte su strada (soluzione non gradita in Italia come si è detto) quale risultato di un impianto planimetrico che vede appunto l'asse di ingresso prolungarsi verso la parte terminale, quella non edificata, del lotto. Pertanto ai piani superiori ci si aspetterebbe di trovare una organizzazione compositiva della facciata corrispondente agli assi delle aperture del piano terreno. Ci si aspetterebbe, cioè, che le aperture fossero giocate in base a criteri organizzativi (la disposizione degli assi delle finestre) corrispondenti a quelli del piano terreno: come avviene in Italia. Invece, a Praga, ai piani superiori vi sono spesso assi compositivi "binari" (gruppi di due finestre o finestre binate) che non dipendono da quanto accade al piano terreno. La terminazione a fastigio, che conclude verso l'alto queste facciate, è poi organizzata sull'asse di mezzzeria della facciata. Dunque i criteri compositivi dei vari livelli di facciata non danno luogo ad impaginati tra loro omologhi. Invece che coordinati da un unico impaginato, come logico sviluppo in altezza di un unitario criterio compositivo impostato sin dal livello stradale, i vari livelli di questi edifici praguesi danno quindi l'impres-

sione di essere “sovrapposti” gli uni agli altri: in una soluzione appunto di sovrapposizione “paratattica” e non “sintattica”. E le differenze non finiscono qui. L'altezza dei piani, a Praga così come anche in tutta la parte dell'Europa centrale definibile come già appartenente all'area imperiale, è in genere relativamente minore di quella usata in quasi tutta la Penisola italiana: ove alla consuetudine di altezze di piano attorno ai tre metri fanno eccezione quelle aree, oggi italiane (Tirolo meridionale, Penisola istriana ecc.) che un tempo erano appunto nella gravitazione dell'Impero; o di quelle altre aree (in ispecie il Friuli, l'area di Gorizia ecc.) che confinano con quelle. Ciò produce interessanti conseguenze quando (dal Seicento avanzato al Settecento), nella facciata di queste case viene inserito qualche elemento architettonico (portali, incorniciature di finestre ecc.) che rimanda al lessico rinascimentale. Perché le esigenze di ordine funzionale, cioè l'ampiezza delle aperture in rapporto all'altezza dei piani, non permette di mantenere, a quegli elementi architettonici, quei rapporti proporzionali che venivano impiegati, e teorizzati, in Italia. Tutto appare più schiacciato⁴⁰ (con dimensioni che rinviano al rapporto 1:1,5), oppure tutto appare esaltato in altezza: con finestre che si estendono ad occupare quasi tutto lo spazio tra un marcapiano e l'altro (dunque anche in questo caso producendo un effetto di schiacciamento dell'altezza del piano).

Quasi mai, dunque, in questi tipi di edilizia medio o alto-borghese, è dato cogliere le relazioni tra larghezza ed altezza di porte e finestre preferite in Italia, che sono sensibilmente prossime al rapporto 1:2; ed ancor meno è dato cogliere quel rapporto di equilibrio tra aperture e superfici murarie che, sem-

pre in Italia, caratterizza tanto i palazzi quanto i palazzetti e le case di medio livello improntati ai temi rinascimentali e manieristi. E che persiste anche negli sviluppi tardi giungendo sino al XVIII secolo ed oltre. Tale caratteristica, che del resto è molto evidente nelle poche superstiti case praguesi della tarda Età medievale (fino al Quattrocento), si riscontra anche in taluni edifici di maggior impegno. Per esempio nel caso del municipio di Malá Strana, o nel palazzo progettato dal Caratti a Nové Město, per la realizzazione dei quali non si ponevano, ovviamente, speciali vincoli sull'altezza dei piani.

Dunque, si può arguire, tali sistemi proporzionali, sedimentatisi in relazione alle tradizionali abitudini costruttive nordiche (strutture portanti a telaio ligneo, altezza ridotta dei piani anche per esigenze climatiche, ed invece massima ampiezza possibile delle aperture per una migliore illuminazione degli ambienti), hanno indotto anche a Praga, oltre che in altri centri, l'abitudine ad apprezzare, e ricercare, valori proporzionali diversi da quelli che si erano generati in ambito italiano. Ed è facile dedurre che ciò avveniva per le diverse condizioni che contraddistinguono l'edilizia praguese rispetto a quella centro-italiana. Mi riferisco, per quest'ultima, a quelle proporzioni che stanno alla base della tradizione costruttiva italiana, e che avevano trovato una codificazione storica nelle soluzioni ottimali, secondo l'ascendenza vitruviana che è stata riproposta dai trattatisti quattrocenteschi e cinquecenteschi italiani (dall'Alberti sino a Pietro Cataneo).

Di ciò devono essere stati consapevoli anche gli architetti, italiani (per esempio Francesco Caratti, Carlo Lurago ecc.), che hanno lavorato a Praga fra Seicento e primo Settecento; se, come si constata

qua e là, in taluni dei loro interventi di minore impatto, hanno anch'essi adottato talvolta forme e rapporti proporzionali atipici rispetto alla tradizione rinascimentalistica italiana.

Un altro tramite tra l'architettura italiana e quella praghese è quello che vede committenti italiani realizzare opere destinate ad esigenze sociali ed a ritualità proprie degli italiani.

A Praga, come si è detto, già poco dopo la metà del Cinquecento la comunità degli italiani diviene alquanto numerosa. Ne è conseguito in primo luogo la costituzione, fin dal 1573, di una Congregazione italiana, e poi la realizzazione (1590-1597) sia di una cappella affiancata al collegio gesuita e dedicata alla Vergine Assunta, appunto conosciuta come cappella degli Italiani, sia di un ospedale (per la prima fase costruttiva del quale Preiss propone le date 1600-1608) a sua volta dotato di una sua autonoma cappella (intitolata all'Assunta ed a San Carlo Borromeo) probabilmente realizzata tra il 1608 ed il 1612⁴¹ (entrambe le costruzioni sono attribuite a Domenico Bossi). È da sottolineare la dedica all'Assunta ed a San Carlo Borromeo: sono infatti segnali del particolare aspetto della religiosità di comunità italiane settentrionali che, inoltre, stabiliscono un collegamento concettuale e devozionale con la Santa Casa di Loreto e con i vari Sacri Monti⁴². Complessi, questi, che, dopo quello di Varallo, punteggiano varie località soprattutto piemontesi e lombarde⁴³. Tutti gli episodi edificatori ai quali ora mi sono riferito sono appunto un logico effetto della presenza di un cospicuo numero di immigrati italiani; ed anche del corrispettivo accrescersi delle esigenze legate alla compagine e condizione sociale, nonché alle forme della religiosità, del loro gruppo. L'ospe-

dale, situato nella parte alta di Malá Strana, risulta (dopo le lunghe vicende del suo compimento che conducono sino alla metà del secolo) organizzato su due piani. Che si articolano attorno ad un cortile sul quale si aprono le logge di distribuzione dei due livelli funzionali. Nel suo impianto, dunque, sono adottati sistemi distributivi diversi da quelli in uso in Italia fin dal Trecento. E, del resto, anche il proporzionamento degli archi delle logge non corrisponde alle consuetudini italiane. Anche se, eccezionalmente, talune analogie potrebbero essere trovate con un'opera italiana che appartiene però ad un differente tipo edilizio. Mi riferisco al collegio di Spagna (un collegio per studenti universitari) realizzato a Bologna, nel 1365, dall'architetto italiano Gattapone su incarico del cardinal Albornoz (uno spagnolo). Ma si tratta soltanto di una coincidenza.

La cappella di S. Maria Assunta o cappella degli Italiani

Assai più interessante, non sotto il profilo della storia sociale, ma sotto quello della storia dell'architettura, è il caso della cappella dell'Assunta, o degli Italiani. Questa presenta, infatti, una pianta ovale, con terminazione absidale leggermente sporgente. In elevato l'impianto di base si trasmette in un volume cilindrico principale, ugualmente di sezione ovale, ed in un sistema di copertura a doppia cupola che corrisponde alle due parti della chiesa. La tradizione ceca, ma senza prove concrete, attribuisce l'opera ad un influsso di Ottaviano Mascherino. È stata cioè fatta l'ipotesi di un suo, ma non documentato, disegno; o, per lo meno, di un suo indiretto suggerimento progettuale. Tuttavia, a parte la non risolta questione della paternità dell'opera, ed anche tenuto

conto che la forma ovale, forse come eco del perduto trattato del Peruzzi o comunque con riferimento ai suoi studi sulla costruzione dell'ellisse, era stata indicata dal Serlio come un'ottima variante della forma circolare⁴⁴, non vi è dubbio che nella cappella si individui un esplicito richiamo ad impianti tardo cinquecenteschi di ambiente romano.

Infatti l'impianto ovale, che è il primo del genere realizzato a Praga (1590), trova nell'architettura romana della seconda metà del Cinquecento non pochi punti di riferimento. Oltre a schemi di piante ovali del Mascherino, per esempio quelli dei disegni dell'Accademia di San Luca a Roma⁴⁵, altri precedenti cronologici dell'impianto praghese sono poi riscontrabili in opere del Vignola: in particolare nella chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri (iniziata nel 1572) che è a sua volta, almeno in parte e cioè solo per quanto concerne la forma della cupola, anticipata dal tempio di Sant'Andrea a via Flaminia (1554); anche questo vignelesco. E vi è inoltre l'esempio della chiesa di S. Giacomo degli Incurabili; costruita a Roma su progetto dell'architetto, di origine toscana, Francesco da Volterra (Francesco Capriani)⁴⁶. Ad essa si riferiscono il disegno dell'Albertina di Vienna⁴⁷ e gli altri tre disegni di pianta, in particolare quello datato proprio 1590, che si trovano a Stoccolma nel Nationalmuseum⁴⁸. Anche il trattamento delle superfici interne della chiesa romana presenta analogie con la cappella praghese. Nello stesso modo, a Roma, infatti, l'ovale interno è scandito da paraste leggermente sporgenti sulla superficie muraria, che si raddoppiano nello snodo verso la parte absidale. Per quanto concerne il rapporto tra l'accesso al vano chiesastico (per la cappella degli Italiani mi riferisco alla situazione originaria e non a

quella attuale), vi sono, fra la chiesa praghese e quella romana alcune somiglianze; ma differenze anche notevoli. Similitudini si possono intravedere nel fatto che in entrambe le chiese il passaggio dall'esterno all'interno avviene tramite un vano che corregge i vincoli posti dalla condizione planimetrica: entrambi i vani chiesastici sono infatti disposti secondo assi di percorso esterno che risultano obliqui rispetto all'asse dello spazio chiesastico. Ma a Roma ciò accade per permettere un ingresso del visitatore sull'asse maggiore della pianta, invece a Praga l'accesso al vano interno avveniva tramite ingressi laterali: dunque tali da proporre una visuale lungo l'asse minore dell'ovale. Gli storici dell'architettura cechi vedono in ciò un carattere tipico del pensiero architettonico locale in tema di edilizia religiosa. Ma la chiesa romana è disposta lungo un percorso stradale (via del Corso); alla cappella praghese si accedeva invece (oggi non più) o provenendo da un percorso interno al cortile del complesso gesuitico del Klementino, o dai livelli superiori dello stesso complesso. E la situazione di internità di un edificio chiesastico rispetto ad un altro ambiente religioso, qual è appunto il caso che si presenta nella cappella praghese, anche in Italia ha dato spesso luogo ad analoghe situazioni di ingressi laterali. Il che, per quanto concerne la percezione dei valori spaziali di un'opera architettonica, significa percepire, della stessa, quanto si offre ad una visuale che si apre secondo la direzione degli assi minori. Tuttavia, questa è una condizione che non è né tipica né eccezionale. Anche senza voler alludere a soluzioni medievali, basta pensare a tutte le chiese o cappelle di complessi monastici cinque-seicenteschi nei quali si incontra, appunto, questa soluzione. Né si deve

dimenticare che, più tardi, Bernini sceglierà, nel suo S. Andrea al Quirinale, che è una chiesa gesuitica, proprio la soluzione di un ingresso, e dunque di una visuale, lungo l'asse minore della pianta di forma ellittica (od "ovata" come allora si diceva).

Dunque, pur considerando le sensibili differenze tra il S. Giacomo degli Incurabili e la cappella dell'Assunta, l'insieme degli elementi e dei valori architettonici che caratterizzano (caratterizzavano) quest'ultima, mi porta a concludere che oltre alla già più volte avanzata ipotesi della derivazione mascheriniana dell'impianto della cappella, sia possibile avanzare anche un'altra ipotesi: quella che porta a Francesco da Volterra. In ciò concordando sia con quanto, in tema di piante ellittiche di chiese, aveva indirettamente già segnalato Norberg-Schultz, sia con quanto, ancor più direttamente, è stato proposto da De Meyer⁴⁹. Tanto più se si tiene conto che il Volterra ha più volte operato su committenze legate ad ordini religiosi od a figure cardinalizie (il cardinal Salviati è un suo committente) con possibili analogie con il tipo di committenza della cappella dell'Assunta a Praga. E tanto più se si considera che vi sono altri elementi che rivelano il grado di notorietà del progetto del Volterra. Ne fanno fede infatti, l'eco che della chiesa romana si ha nella piemontese chiesa di Mondovì dovuta ad Ascanio Vitozzi, ed anche gli appunti e studi che su S. Giacomo degli Incurabili ha lasciato il Borromini nella fase iniziale del suo progetto per la realizzazione del S. Carlino alle Quattro Fontane. Comunque, sia nel caso che l'ascendenza della cappella praghese debba essere riferita al Mascherino, sia che, come qui suggerisco, vi si possa vedere un antecedente nel S. Giacomo degli Incurabili realizzato a Roma dal Volterra, è abbastanza logico

che la comunità degli Italiani abbia voluto realizzare a Praga un'opera che, nella sua immagine, si caratterizzasse per la sua apparenza e tradizione di italianità. Semmai resta da valutare il peso che si debba dare alla circostanza che una pianta ovale analoga a quella praghese, nella quale inoltre compaiono altrettanto analogamente, doppie paraste lungo il muro ed ambienti accessori ricavati nei confronti di un vano rettangolare (situazione comparabile con quella praghese), sia stata proposta dal Villalpando, quasi negli stessi anni, per la chiesa gesuitica di S. Hermenegildo a Siviglia (progettata nel 1587 ma iniziata nel 1616)⁵⁰. Insomma, poiché il Villalpando era in contatto con il padre Valeriani responsabile delle attività edilizie gesuiti che del tempo, si potrebbero aprire spazi anche per altre ipotesi attributive.

Architetti ed architettura militare italiana a Praga

Vi sono anche altri tramiti ed influssi della cultura architettonica italiana in relazione a taluni settori specialistici. Mi riferisco al caso dell'architettura militare che vede impegnati architetti italiani nelle fortificazioni praguesi; in correlazione, prima e dopo, con gli eventi della battaglia della Montagna Bianca. Di particolare interesse è il diretto apporto che architetti ed ingegneri militari italiani hanno fornito all'ammodernamento del sistema difensivo della città di Praga. Il Mangiarotti⁵¹, nel riferire vicende del 1620 e degli anni successivi, parla del Pieroni, del Floriani e di Baccio del Bianco; narrando che, «l'ingegnere Giovanni Pieroni, il quale aveva con sé anche l'architetto Baccio del Bianco» ed il Floriani, furono dapprima mandati dall'arciduchessa di Toscana, sorella dell'imperatore, in Ungheria dove fe-

cero rilievi di varie cinte fortificate che «avevano lo scopo di studiarvi i rafforzamenti»; ma che poi «le vicende politiche non lo consentirono, ed essi furono inviati a Praga a prepararvi le difese». Anche il già citato Ricci⁵² dà notizia della presenza di Giovanni Pieroni, del Floriani e di Baccio del Bianco in ambito imperiale; con queste parole: «eravi anche un Giovanni Pieroni da Fiorenza celebre matematico, che il Duca Cosimo allo scopo medesimo vi aveva spedito. Stretti ambedue [qui lo scritto si riferisce al Floriani] in amicizia operarono d'accordo, cosa molto a valutarsi fra individui esercenti la medesima arte, ed uguali in merito. Baccio del Bianco è quello, che ce lo narra, e che trovavasi pure in ajuto al Pieroni, esplorando in quei dì le fortificazioni di Alemagna [si deve intendere genericamente asburgiche]».

Luigi Zangheri⁵³ riportando l'episodio ed anche la citazione, indica l'esistenza di un taccuino del Pieroni, databile attorno al 1625, che riporta lettere e taluni disegni fortificatori. Il Pieroni, per quanto si riferisce a questa fase delle fortificazioni di Praga, avrebbe provveduto a «far mezze lune, alzar trinciere, serrar passi per difendersi». Mangiarotti riporta anche che «la guerra lasciò molto danneggiato le opere della città, sicché nel 1635 per incarico della regina Maria Teresa furono fatti radicali riattamenti». Tra il 1635 ed il 1642 si spesero infatti ben 200.000 fiorini «e, in detto periodo trovaronsi colà due ingegneri italiani: Giovanni Albertali e Batista Carlone»⁵⁴.

Tutti questi elementi mostrano insomma che la cultura ed esperienza degli architetti ed ingegneri militari italiani aveva avuto una forte incidenza sul sistema fortificatorio di Praga: prima e dopo la bat-

taglia della Montagna Bianca. Del resto, in tutta l'area dell'Impero, ma anche in molte aree del bacino Mediterraneo (per il governo spagnolo in Sicilia ed in alcuni centri delle rive occidentali del Nordafrica; a Malta – e qui ha lavorato anche il già ricordato Floriani – per il correlativo Ordine Sovrano Militare; nelle città meridionali francesi – ove era intervenuto anche il fiorentino don Giovanni de' Medici – ed altrove, l'ingegneria militare italiana era allora considerata dai sovrani dell'epoca come fenomeno di punta. Di conseguenza gli ingegneri militari italiani, chiamati in causa, si spostavano frequentemente da un ambiente all'altro. Si tratta, come è ovvio di un canale di intercomunicazione alquanto speciale: di certo la trasmissione di un sapere tecnico, ma anche un sottile tentativo di influenzare ed ingerirsi nelle strategie militari di altri potentati. L'esportazione del sapere tecnico, attuata mediante l'invio di tecnici esperti, assumeva, cioè, anche un significato di ordine politico; come del resto si teorizzava da parte di trattatisti tardo cinquecenteschi italiani, e come compariva anche dai rapporti e suggerimenti degli ambasciatori del tempo.

Le committenze religiose con particolare riferimento ai Gesuiti

Un ulteriore, importantissimo, canale di comunicazione tra la cultura architettonica di matrice italiana e l'ambiente praghese è senza dubbio quello delle committenze religiose: e mi riferisco a quelle relative agli Ordini che si sono istituiti e sviluppati a partire dal XVI secolo. Non considero qui il caso di altri importanti Ordini religiosi, pure di matrice italiana, come gli Ordini mendicanti francescano, agostiniano e domenicano, che erano giunti in Boemia in varie

ondate a partire già dal XIII secolo. E che, dunque, salvo nelle loro versioni riformate (mi riferisco ad esempio ai Cappuccini) non entrano tra le componenti di quei nuovi canali di interrelazione tra ambito italico ed ambito praghese più direttamente riferibili, nel loro ruolo di committenti architettonici, ai modi della Rinascenza, del Manierismo e poi del Barocco italiano che, in questa occasione, sono sottesi dal concetto tematico di *opus italicum*. L'episodio di gran lunga più importante è quello del grande complesso del Klementinum e della annessa chiesa.

Che, come ben noto, è frutto della completa riedificazione, ad opera dell'Ordine gesuitico, dell'enorme ampliamento dimensionale e dell'ammodernamento e riorganizzazione, di un precedente insediamento domenicano.

Il problema critico dell'influenza che le gerarchie centrali dell'Ordine, quelle romane, hanno esercitato su opere dello stesso Ordine di altre località, è tuttora aperto. I contributi di Wittkower ed Ackerman⁵⁵ hanno messo da tempo in evidenza che non è possibile parlare di uno "stile" gesuita in senso proprio, così come, parimenti, non è dato parlare di uno stile teatino in quanto tale.

Entro certi limiti gli architetti avevano autonomia di scelta. Comunque, per quanto concerne i Gesuiti, le forme di controllo che il centro esercitava sulle periferie, erano senza alcun dubbio abbastanza forti. Ma riguardavano – sostengono due eminenti storici e critici dell'architettura – piuttosto i significati e le modalità costruttive e funzionali, che non il linguaggio architettonico preso per sé stesso. Ciò che contava era assicurarsi che tutte le esigenze, ed anche quelle di ordine simbolico-religioso, queste ultime sotto il profilo di una presupposta (ma poi nei fatti

non seguita) semplicità spaziale e decorativa, trovasse applicazione nei progetti; che dovevano ottenere il nulla osta da Roma.

E qui per lungo tempo, nel corso del Seicento, era il padre Valeriani a coordinare vari programmi costruttivi dell'Ordine. Ma ciò avveniva con opportune prudenze e considerazioni strategiche che, talvolta, avevano riguardo per la figura di un eminente architetto. Come, a Firenze, nel caso dell'Ammannati: al quale dopo talune osservazioni sul carattere troppo appariscente del suo progetto per la chiesa e per il complesso gesuitico, venne in sostanza lasciata mano libera. Certamente nel tentativo di una sottile ma profonda penetrazione nei contesti locali, si lasciava cioè una certa libertà quanto alle forme e consuetudini appunto localistiche. Insomma il famoso richiamo alla povertà che si incontra nei sermoni domestici di padre Oliva si riferisce più alla sede dell'Ordine che all'edificazione delle chiese. L'Oliva, mentre, per le sedi dell'Ordine, aborrisce ogni forma di lusso, addirittura di semplice agiata comodità, invece parlando delle chiese dice: «Queste, come unicamente dedicate a Dio, non possono in alcun modo, o con la maestà o con la ricchezza sì de' muri come dell'arredo, conformarsi all'infinito merito della Trinità. Onde in esse tanto Ignatio nostro Padre, quanto tutti Noi suoi Figliuoli procuriamo di corrispondere alla Grandezza della eterna Onnipotenza con quegli apparati di Glorie che possiamo maggiori. Purché anche ne' Tempij non si ecceda in vastità di sito o di altura, che impediscono i nostri Ministerij e non poco ostano alla pietà e compunzione de' frequentanti»⁵⁶. Il Lurago, nella realizzazione della grandiosa ed imponente sede gesuitica di Praga (Preiss indica che per la realizzazione del-

l'opera furono siglati otto contratti tra il 1654 ed il 1674), non sembra aver tenuto particolarmente in conto il dettato sulla concezione pauperistica dell'Ordine primitivo. E di ciò ebbe critiche da parte dell'Ordine. Ma è facile intuire che, superata la prima fase della chiamata dei Gesuiti a Praga (1554) da parte del sovrano asburghese, e divenuta assai forte, nel secolo successivo, l'influenza e la presenza dell'Ordine, proprio questa condizione abbia giocato in favore della decisione di avviare un'operazione edilizia ed urbanistica di massimo impegno. L'ampliamento del precedente insediamento domenicano comportò infatti la demolizione di interi preesistenti complessi edilizi. Per l'imponenza del suo impianto, la sede praghese eguaglia, all'incirca, quella del Collegio Romano, e supera di gran lunga quella predisposta dall'Ammannati per la sede fiorentina. Il linguaggio architettonico che Carlo Lurago ha prescelto per coordinare l'immagine del grande complesso dipende senza dubbio da temi rinascimentali italiani. In particolare per quanto attiene all'ordine gigante che nei fronti principali inquadra i tre livelli del fabbricato, ma anche per il tipo di capitello composito che ne completa le paraste giganti. Non mancano, però, elementi che dipendono dalla tradizione locale. Come già precedentemente notato, a Praga, anche in pieno Seicento, i rapporti proporzionali tra le parti dei singoli elementi architettonici sono diversi da quelli preferiti in Italia: e ciò tanto in riferimento ai dettami dei trattati, quanto, anche, alle opere eseguite. Come già notato in palazzo Černín, anche nel Klementinum la parte dell'ordine che dovrebbe corrispondere alla trabeazione è impegnata da finestre che, dunque, interrompono la pur indicata sequenza delle tre parti canoniche della stessa

trabeazione. Così le paraste, che al di sopra dei capitelli sono corredate degli elementi della trabeazione, finiscono per perdere il valore di elementi di un ordine gigante per ridursi a fasce leggermente sporgenti sulla superficie muraria corrente; assumendo così un ruolo più decorativo che ordinatore. Questa soluzione, probabilmente, è il punto di equilibrio tentato dall'architetto costruttore tra le sue istanze di ordine classicistico e le richieste di parsimonia (non proprio povertà) esecutiva richiesta dalla committenza in relazione ai dettami dell'Ordine gesuitico in tema di edilizia non chiesastica. Nelle estese facciate che fasciano l'enorme complesso edilizio è inoltre spesso adottato il tema della finestra binata; in ciò seguendo una tradizione costruttiva che, in area boema, ma anche in ambito italiano, risale addietro nel tempo. Infine, al di sopra della linea del tetto, emergono edicole finestrate; che risultano, ciascuna di esse, coordinate con una doppia serie di paraste intervallate da uno spazio che divide ciascuna coppia di paraste. Questa soluzione architettonica sembra voler alludere alle sequenze delle terminazioni di facciate delle case in serie tipiche dell'abitato locale. Forse, si può pensare, nel tentativo di adeguare la linea dei tetti alla ritmica appunto dell'edilizia abitativa; ed anche, si direbbe, per diminuire il rischio di incorrere nel risultato, non gradito, di concludere verso l'alto il grande complesso con una linea di gronda sempre uguale a sé stessa, cioè noiosamente troppo lunga e marcata. A Carlo Lurago si deve anche la trasformazione della preesistente chiesa inglobata nel complesso gesuitico. Sia per adeguarla alle nuove istanze tipologiche gradite alla committenza, sia per tener conto anche della condizione simbolica che la chiesa ge-

suitica, dedicata al S. Salvatore, andava ad assumere sul piano urbanistico: cioè la frontalità della sua facciata rispetto all'asse del ponte Carlo. La chiesa, infatti, presenta il suo fronte con un'angolazione di qualche grado rispetto all'allineamento del lato lungo del complesso (rotazione sapientemente graduata proprio con il disinvolto uso delle paraste che seguono l'andamento delle superfici angolate), e si offre in visione frontale rispetto a chi proviene dal percorso, anche di parata, del ponte. Secondo il concorde parere degli storici cechi, Carlo Lurago si sarebbe ispirato, per la soluzione della facciata della chiesa, al modello proposto (1596) dal Cigoli per la facciata di S. Maria del Fiore a Firenze. Ma vi è anche uno studio di Baccio del Bianco per il medesimo soggetto. E questo è un dato intrigante di cui sono grato a Luigi Zangheri che me ne ha dato notizia. Però, nella chiesa praghese, l'aggiunta del portico (coperto con volte a vela ed a botte), e poi il più tardo inserimento delle statue sulla balaustra sopra il portico stesso, mutano completamente il significato e la sintassi dei modelli italiani.

Inoltre il grande arco centrale del portico, raggiungendo in chiave (chiave segnata da una mensola) una quota che supera ed interrompe la trabeazione che completa l'ordine delle paraste laterali (senza però proporsi come arco di una serliana), fornisce una soluzione eteronoma rispetto alla tradizione italiana. Siamo di fronte ad un caso nel quale l'apparente somiglianza con i modelli italiani originari viene disattesa non per via di un processo di combinazione (meticcio) tra gli elementi che caratterizzano quei modelli e le forme od i proporzionamenti locali, ma, invece, per effetto di una libera (i trattatisti avrebbero detto sgrammaticata) ripresa e degli elementi

costitutivi e del linguaggio di quei modelli. Quanto alla ricchezza d'impianto delle decorazioni, che danno carattere di eccezionalità alla facciata di questa chiesa, ciò va senza dubbio riferito ai già ricordati più larghi criteri, rispetto all'edilizia insediativa dell'Ordine, che le normative e le consuetudini gesuitiche consentivano in tema di chiese⁵⁷.

E, appunto, per la sua posizione nel tessuto urbanistico di Praga, la chiesa costituiva ad un tempo cerniera e tessuto connettivo di un percorso cerimoniale che "comunicava" alla città la pregnante presenza gesuitica. Il che, quanto all'assetto urbano, appare in perfetto parallelismo di comunicazione con il sistema adottato, a partire dalla romana chiesa del Gesù, nell'interno delle chiese gesuitiche, e dunque anche in quella praghese. La quale è stata (sempre da Carlo Lurago) completamente innovata rispetto alla sua preesistente organizzazione spaziale: proprio in funzione dei richiesti requisiti di ordine simbolico-liturgico. Il carattere "italiano" della chiesa del S. Salvatore è anche funzionale, perciò, alla componente "cattolico-romana" difesa e diffusa dall'Ordine gesuitico.

Il passaggio al Settecento

Il passaggio al tardo Settecento vede un rallentamento nel ritmo delle attività edilizie di Praga. Lettere di maestri ticinesi lamentano la difficoltà di trovare lavoro. Un certo Giovanni Antonio Oldelli scrive da Praga, nel 1730, di non aver potuto spedire lettere alla famiglia «per il gran girare per trovare qualcosa di lavoro». Qualche tempo dopo dice di aver ottenuto un ottimo lavoro «in un castello di Boemia», ma che, quando questo per San Martino sarà terminato, si recherà a Praga dove «credo sarà

dificile per l'inverno che trova lavoro alla volontà del Signore». Qualche mese dopo ancora scrive che ha dovuto «corere sino al principio di luglio senza poter trovare di lavorare». Infine l'anno successivo, cioè nel 1731, sempre scrivendo da Praga, annota: «In questi paiesi non è mai stato tanto miserabile come adesso. La causa è Carlo di Viena che pecien a tuta la nobiltà e paiesi et non si trova più di far niente. Pazienza, se mi conviene stentare a questo mondo spererò di haver il premio nel altro»⁵⁸. Queste sono le vicende di un singolo, quindi non è bene generalizzare. Tuttavia le lettere del maestro ticinese sono pur sempre chiari segnali di disagio per gli addetti all'edilizia. L'*opus italicum* non campeggia più sulla scena dell'edilizia praghese.

Per quanto attiene ad architetti, imprenditori e maestranze di matrice italica (per lo meno del senso di matrice italo-fona) questi devono ora fare conti con altre presenze: straniere ma anche locali, come il già ricordato Mathey. Il quale, però, si muove in vario modo. Nella grande chiesa di S. Francesco dei Serafini, le soluzioni classiciste della severa facciata combinate con l'alto volume del tamburo e della cupola, alludono a ben individuabili tematiche romane. Che dipendono, si deve ricordare, dalla lunga presenza del maestro a Roma e dai rapporti che egli ebbe con Rainaldi e Carlo Fontana. Invece nel palazzo dell'Arcivescovo segue tematiche sue proprie, ed infine, nel caso del palazzo Toscano, adotta temi, ancora una volta di carattere italiano, ma che echeggiano soluzioni fiorentine cinque-seicentesche.

Adirittura fornendo, con l'adozione (per le finestre centrali dei due assi d'ingresso) di frontoni curvilinei spezzati e contrapposti, un preciso riferimento alle eversive soluzioni proposte dal Buontalenti nella

porta delle Suppliche agli Uffizi (e poi divenute frequenti a Firenze ed altrove).

Non meno significative sono anche altre figure di architetti di impronta imperiale: anche se da considerare, almeno in parte, come autonoma espressione dell'ambiente praghese. Tra queste ultime dominano le figure dei Dietzenhofer: ai quali si deve la realizzazione, a Praga, di opere architettoniche di straordinario livello; del resto facendo eco a quanto, contemporaneamente, essi stessi ed altri andavano realizzando a Vienna, in Baviera, e così via.

Gli influssi del Barocco italiano a Praga

In piena Età tardobarocca, le linee di ricerca dell'architettura italiana vanno distanziandosi da quelle dei maggiori centri europei. Tra i quali primeggia la Francia con le grandi realizzazioni di regge e parchi (basti pensare a Versailles ed al connesso sistema dei parchi reali) e con la proposta e diffusione di una sua componente del Classicismo.

Conviene, pertanto, fare qualche osservazione sul quadro italiano per poterne mettere le caratteristiche a confronto con quanto, in campo architettonico ed urbano, durante il tardo Seicento e nei primi anni del Settecento si andava delineando nell'ambito dell'area imperiale in generale; e, più specificamente a Praga.

Nel pieno e tardo Seicento primeggiano a Roma le figure di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona; a Torino quella di Guarini e, a cavallo del secolo successivo, di Juvara. Ma ciascuno di questi maestri ha seguito una sua linea autonoma; da cui sono derivati, all'estero, esiti e fortune differenziate. Com'è noto, il progetto per il Louvre si è risolto, per Bernini, in un vero e grave insuccesso: che mette in luce, e ne

è un eloquente segno, la frattura nel frattempo determinatasi tra la cultura architettonica francese e quella berniniana.

Diversa è invece l'influenza che almeno Borromini, Guarini, ed anche, indirettamente (cioè tramite l'attività dell'Accademia di San Luca), Pietro da Cortona, hanno esercitato al di fuori d'Italia. Ovviamente con una diversa scala di importanza. Sono senza dubbio le opere borrominiane a costituire, ancora nel Settecento, il più significativo punto di riferimento per molti architetti anche non italiani. Così è per il tema dell'ondulazione della facciata (oratorio dei Filippini, S. Carlino alle Quattro Fontane, palazzo di Propaganda Fide ecc.). E soprattutto così è, anche, per l'affascinante modo borrominiano di rivolgersi alla geometria: quale rigoroso metodo di progetto che si giova sia del sistema *ad triangulum*, sia di quello della combinazione di altre figure geometriche (spesso l'ellisse), sia, ancora, del sintagma della contrapposizione tra l'impianto concavo e quello convesso. E che, con le sue combinazioni di impianti planimetrici diversificati e con taluni elementi della decorazione, allude anche ad alcune componenti simboliche ed araldiche. Sono il metodo e la poetica borrominiana, più che il risultato ottenuto nelle singole opere del maestro, ad interessare quanti, non puntando ad effetti di teatrale magnificenza, propri dell'opera berniniana, preferivano invece cogliere e sfruttare gli spunti innovativi presenti nelle opere del Borromini. La costruzione *ad triangulum*, si prestava infatti molto bene a combinare due diversi approcci progettuali. Quello, di ascendenza rinascimentale-manieristica italiana, fondato sulla sintassi e sul lessico degli ordini architettonici (sia intesi classicisticamente come elementi di coordinamento,

sia alternativamente ed in chiave tardomanieristica, come "icone" da contestare), e quello della progettualità accentuatamente geometrizzante che è alla base degli impianti tardogotici nordeuropei.

I quali ultimi, è questo il punto importante da sottolineare, erano ancora fortemente impressi (come un fiume carsico destinato a riemergere) nel pensiero architettonico dei Paesi dove era sorto e fiorito il protestantesimo dell'Europa centrale (infatti Borromini sarà accusato di "goticismo eretico").

Ma la componente fortemente e puntigliosamente geometrizzante del metodo progettuale borrominiano interessava anche sotto un diverso profilo: quello di quanti, tra gli architetti, intendevano operare nel quadro dello scientismo ottico-geometrico, adottando tecniche o soluzioni anamorfiche, comunque connesse con i temi della geometria proiettiva. Gli stessi temi di cui, più tardi ed anche al di fuori dell'influsso borrominiano, si coglieranno echi nell'opera del padre Andrea Pozzo e, con diverso accento, nelle proposizioni settecentesche del gesuita Attanasio Kircher.

Dopo Borromini sarà Guarini, nelle sue opere torinesi, cioè il S. Lorenzo, la facciata del palazzo Carignano, la cappella della Sindone, a sviluppare ulteriormente la tematica geometrizzante ed ondulatoria (e ciò accadeva anche nelle sue opere di Parigi e Lisbona). Ma a Praga il suo progetto per la chiesa dei Teatini (S. Maria Ettinga), che era imposta su tali principi, non ottiene seguito costruttivo. Perché, secondo Horyna⁵⁹, quel suo modo di progettare era troppo in anticipo sui tempi: che saranno maturi soltanto un paio di decenni più tardi. Tracce del suo modo di operare, combinato con quello dello Juvara, si colgono in alcuni palazzi praguesi del

primo Settecento. Il palazzo Lobkowitz a Malá Strana, di Giovan Battista Alliprandi (1703-1707), ripete, mescolandoli tra loro, temi guariniani ma anche, nel forte aggetto del corpo circolare centrale, temi viennesi. Dunque, appare evidente, Alliprandi tenta una difficile saldatura tra due diverse linee di ricerca: quella di ascendenza italiana e quella, forse da pensare come espressione della figura del committente, di matrice ad un tempo locale e viennese. Non va sottovalutato infatti, l'influsso che l'architettura barocca austriaca (Hildebrandt, Fischer von Erlach)⁶⁰, esercitava sull'ambiente praghese: e che, infatti, si coglie nelle opere dei Dietzenhofer (soprattutto Ignatz Kilian).

Sullo stesso piano di Alliprandi si colloca, in fondo il Canevalle; anche se, in verità, la sua chiesa (S.Vorsily) a Nové Město sembra, soprattutto nei dettagli decorativi, derivare piuttosto da tematiche guariniane. Mentre Martinelli, e poi Palliardi, per citare qualche nome, già sembrano orientati verso un diverso orizzonte. E più romana (con riferimenti a Soria od a Valvassori) è invece la linea seguita da Ottaviano Broglio: per esempio nella chiesa (1712) della Santissima Trinità a Nové Město. Insomma, lasciando da parte gli architetti stranieri presenti in ambito boemo (come gli importanti architetti austriaci più sopra citati), o quelli di forte componente straniera, come gli ora ricordati Dietzenhofer, si deve concludere che, in questa fase, le varie ascendenze e tendenze di carattere non locale si saldano in un'esperienza che mescola l'una con l'altra, e che le metabolizza entrambe fino a farle diventare peculiari dell'area boema, con la conseguenza che, a Praga, l'architettura da luogo a sequenze di scenari urbani notevolmente diversi da quelli propri delle

città italiane del tempo: tanto sotto il profilo della configurazione degli spazi, quanto, anche, per quanto concerne gli elementi di arredo.

A ciò fa però eccezione, a Praga almeno, un importante intervento di arredo urbano che appare omologo ai modi italiani. Come nell'esempio del michelangiolesco-ammannatiano fiorentino ponte a S. Trinita, ed in quello della seicentesca sistemazione del romano ponte S. Angelo, anche il trecentesco praghese ponte Carlo, sarà semanticamente mutato per farne percorso di parata e sarà dunque corredato, nel Settecento, con gruppi scultore sapientemente e scenograficamente realizzati secondo un ben preciso programma iconologico. Del resto, a Praga, il valore dello spazio scenico italiano trovava accoglienza proprio negli ambienti che a tale tipo di spazio sono propri: le scene e le rappresentazioni teatrali nei grandi palazzi di corte e nei loro giardini. Ove tali forme di scenografie, nella innovativa versione del teatro dei Bibiena, compaiono in più occasioni.

La vicenda si conclude: l'opera di Giovanni Blasio Santini Aichel

Poco meno che tre secoli di rapporti intessutisi fra l'architettura italiana e quella boema tra fine Quattrocento e metà Settecento, si conclude emblematicamente, tanto sul piano prosopografico quanto su quello della cultura architettonica, con la figura di Giovanni Blasio Santini Aichel. Perché questi, di famiglia italiana che già da due generazioni si era insediata poi naturalizzata a Praga, nelle sue architetture sembra concludere quel ciclo di interrelazioni tra mondo tardogotico nordico e componenti italiane (rinascimentali manieristiche e poi barocche) che si era aperto con Ried. Il nonno del nostro architetto,

quale artigiano e capomaestro edile, aveva lavorato con Mathey e con Carlo Lurago⁶¹. Dunque, già nella fase della sua formazione, il giovane Giovanni Blasio aveva avuto nozioni di un mondo non soltanto locale e, d'altra parte, aveva logicamente anche assorbito tutti i valori delle architetture tardogotiche; specialmente quelle legate all'Ordine cistercense, così riccamente ed originalmente presente in area boema. I contatti del giovane architetto con l'architettura italiana, tramite i suoi viaggi in Italia e tramite altre fonti di informazione, sono sicuramente evidenti.

Ma Horyna⁶², oltre agli ovvi riferimenti a Borromini, mette però in evidenza che nell'architettura santiniana compaiono anche altri aspetti dell'architettura italiana: quelli riferibili al Guarini, ed anche, e sta qui l'aspetto più interessante delle notazioni dello studioso ceco, quelli propri delle architetture tardogotiche; con particolare riferimento al tardogotico della cattedrale milanese. Ed è singolare, nota sempre lo studioso, che proprio questo monumento abbia interessato anche il Borromini. Mi sembra così emblematicamente interessante sottolineare, aggiungo facendo riferimento a quanto documentato nella recente mostra romana⁶³, che è praticamente accertato che appunto il Borromini, ancora denominato Francesco Castelli, abbia lavorato nel cantiere di quella cattedrale. Insomma il Santini Aichel aveva nel suo bagaglio di formazione ad un tempo componenti e stimoli di matrice ceca e stimoli e suggestioni di matrice italiana.

In entrambi i casi, però, con un ambivalente interesse tra la progettualità tardogotica ed i principi di quella barocca di marca borrominiano-guariniana. Della prima accogliendo la compenetrazione delle forme e delle linee geometriche messe in valore da

luci in genere diffuse o soffuse, dunque unificanti e riassuntive dell'intera spazialità; della seconda rimarcando, oltre agli elementi della prima, anche quegli speciali effetti di penetrabilità della luce attraverso le parti strutturali, che, al contrario delle soluzioni borrominiane, puntano alla messa in evidenza delle singole componenti strutturali. Come dire che il maggiore interesse del Guarini ad esibire il congegno strutturale⁶⁴ (vedi il caso delle cupole del S. Lorenzo e della cappella della Sindone) sembra esser stato colto dal Santini Aichel in una sua possibile lettura "medievaleggiante".

Un'analisi delle opere santiniane mette infatti in evidenza, anche per ragioni connesse al tipo di opere che gli sono state affidate, e per il dato di fatto che è frequente il caso di suoi committenti che appartenevano all'Ordine cistercense, che l'impronta borrominiano-guariniana si coglie nelle opere santiniane soprattutto negli impianti planimetrici; restando invece assai più libero, ed autonomo, lo sviluppo in elevato di tali impianti. Come nel complesso del santuario di Zd'ár (Zhelena Hora) dove la pianta sembra nascere da suggestioni barocche italiane, ma dove, invece, le componenti simboliche prescelte e le soluzioni delle coperture danno all'insieme un'impronta del tutto personale. E si deve anche tener conto dei casi, come quello delle preesistenze gotiche della chiesa monasteriale di Zd'ár che hanno suggerito all'architetto una complessa manovra di adattamento combinatorio delle sue tematiche con quelle, appunto, preesistenti. In questo caso con un sorprendente risultato di lettura della componente tardogotica in chiave, invece, del tutto barocca. Soluzione, questa, che si ritrova anche in altri casi consimili, e che sembra essere la controprova del mutuo

e bifronte rapporto che il Santini, come avviene in un “canone inverso” della musica appunto barocca, intravedeva tra le due differenti matrici culturali. Guardando a questi risultati dal punto di vista italiano si potrebbe dunque sostenere che ciò che la storiografia nordica, e quella ceca in particolare, raccoglie sotto la definizione di “barocco radicale”, possa essere definito come il quadro culturale e simbolico del bifronte comporsi dei risultati architettonici ottenuti da questa sollecitante miscela di componenti. Ed anche, pertanto, del subitaneo ed impetuoso riapparire allo scoperto del fiume, divenuto sotterraneo durante la fase rinascimentale e classicista, della progettualità di matrice tardogotica. Il modo di operare di Santini Aichel contiene poi anche altre indicazioni. Infatti nella sua edilizia palaziale, (palazzo Morzin e, per la parte che lo concerne, palazzo Thun, inoltre case della via Nerudova ecc.) giocano evidenti influssi di sapore rococò; colto, questo influsso, anche nelle sue talvolta ridondanti declinazioni viennesi. Si può così concludere che, con Giovanni Blasio Santini Aichel, un praghese di ascendenza italiana, la cultura architettonica ceca ha perfettamente metabolizzato tutte le componenti, autoctone e no, con le quali, alla metà del secolo XVIII, risulta aver dialogato a partire dagli ultimi anni del XV secolo. Risulta cioè aver dato un esito locale sì, ma che è del tutto innovativo tanto sul piano morfo-tipologico quanto su quello dei contenuti simbolico-spirituali, alle tematiche del Barocco italiano di impronta borrominiana e guariniana. Insomma a Praga, più in generale in area ceca, si chiude con Giovanni Blasio Santini Aichel quel ciclo che si era aperto con l'accettazione del Rinascimento italiano ad opera di Benedikt Ried; e, poco

più avanti, di Bonifatz Wolmuth. Ma si chiude per riaprirsi proiettivamente sui nuovi scenari di livello più generalmente europeo ed internazionale.

Note

- ¹ Pubblicato in “Quaderni dell'Istituto di Storia del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici”, n. s., nn. 44-50 (2004-2007), pp. 179-200.
- ² J. KOUTSKY, *Il palazzo Ducale di Urbino e il primo Rinascimento a Praga*, in M. L. POLICETTI (a cura di), *Il palazzo di Federico di Montefeltro. Restauri e ricerche*, Urbino 1985, pp. 91-104.
- ³ P. ROTONDI, *Il palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1950, p. 198.
- ⁴ J. B. KNOX (*The Architecture of Prague and Bohemia*, London s.d., p. 26) lo data al 1502.
- ⁵ Tra gli architetti forse anche Giuliano da Sangallo.
- ⁶ Per un sintetico profilo sulle relazioni tra Boemia ed Italia dall'Età romanica in avanti vedi D. LIBÁL, M. HORYNA, *I rapporti fra l'architettura Italiana e Ceca nel corso di un millennio*, in Praga. *Le forme della città. Restauro e riuso degli edifici dei centri storici*, Roma 1987, pp. 21-58.
- ⁷ K. BREBANEK, *De universitate pragensis*, in S. GRACIOTTI (a cura di), *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, Firenze 1999, pp. 5-7.
- ⁸ A. MEST'AN, *L'influenza dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano*, in *Ibidem*, pp. 42, 49.
- ⁹ CH. NORBERG-SCHULTZ, *Genius Loci*, Milano 1979 (1998 4a. ed.), cap. IV. Il suo ragionamento, teso all'individuazione di matrici psichiche considerate sul piano antropologico-culturale, si riferisce ad un vasto arco cronologico che va dall'Età medievale a quella contemporanea.
- ¹⁰ Vale la pena sottolineare che, questa data, segue di un solo anno la morte di Lorenzo il Magnifico a Firenze e la scoperta del continente americano da parte di Cristoforo Colombo.
- ¹¹ Vedi V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura del tardo Medioevo*, in R. BONELLI, C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'architettura medievale. L'Occidente europeo*, Parte Terza, Roma-Bari 1997, pp. 423-442, 584-608.
- ¹² In proposito vedi V. FRANCHETTI PARDO, *ibidem*, in particolare cap. III, pp. 567-627. Vedi anche *Id.*, *Persistenza del medievalismo?*, in G. SIMONCINI (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di Età moderna e contemporanea*, Milano 1997, pp. 307-309.

¹³ Unitamente alla più nota interpretazione, vale a dire la derivazione delle forme borrominiane dai temi dell'architettura romana dal secondo secolo in avanti, il tema del collegamento di tali forme con esempi di area germanica viene per esempio accolto nella recente mostra *Borromini e l'universo barocco*: sia nell'inserire nel materiale espositivo un celebre disegno di Hans Puchspaum (metà sec. XV), sia in molti dei saggi che accompagnano il catalogo (R. BÖSEL, CHR. L. FROMMEL et al. (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Catalogo della mostra, Roma 16 dicembre 1999-28 febbraio 2000, Milano 1999).

¹⁴ P. PREISS, *Italští umělci v Praze*, Praga 1986.

¹⁵ B. KNOX (*The Architecture of Prague...*, cit., p. 26) osserva che l'ingresso di artisti italiani sarebbe stato favorito da Ferdinando I solo dopo la morte di Ried nel 1534.

¹⁶ O. FREJKOVA, *Palladianismus v české renaissanci*, Praga 1941, p. 249.

¹⁷ D. LIBÁL e M. HORYNA (*I rapporti fra l'architettura Italiana...*, cit.) accolgono il concetto di Manierismo seguendo le periodizzazioni italiane.

¹⁸ B. KNOX (*The Architecture of Prague*, cit., p. 26) individua nel loggiato relazioni con Padova, cioè con il palazzo della Ragione. Però nel caso patavino la curvatura degli archi non è del tipo semicircolare (a tutto sesto) come a Praga, bensì a sesto ribassato. Dunque, nei due casi, è diverso il tracciamento della curva degli archi ed il loro attacco con il capitello.

¹⁹ Del resto, a sua volta, la basilica palladiana di Vicenza si richiama a tipi edilizi come quello del palazzo della Ragione padovano.

²⁰ Temi postbrunelleschiani sono presenti in Germania: per esempio in un castello, nei pressi di Jülich, attribuibile all'italiano Alessandro Pasqualini.

²¹ J. PÁNEK, *L'Italia meta dei viaggiatori cechi del Rinascimento*, in S. GRACIOTTI (a cura di), *Italia e Boemia...*, cit., p. 334.

²² *Ibidem*.

²³ Mi riferisco a quelle di Urbino e di Berlino.

²⁴ In proposito vedi J. PÁNEK, *The expedition of the Czech noblemen to Italy within period 1551-1552. A contribution to the history of international relations in the field of culture, politics and finances in the 16 century*, in "Historica. Les sciences historiques en Tchécoslovaquie", n. 30, 1990, pp. 29-95. Cfr. anche *IDEM.*, *La spedizione della nobiltà boema negli anni 1551-1552 e i contatti tra le Terre boeme ed il Mediterraneo*, in R. BELVEDERE (a cura di), *Rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'Età moderna*, Genova 1990, pp. 511-525.

²⁵ Domina questo campo la figura di Ottavio Miseroni. Ma trovo anche un'interessante notizia su Girolamo Lombardi. Secondo A. RICCI (*Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca Ancona*, Macerata 1834, p. 52) più che altri incarichi, «dovette occuparlo lungamente il battistero [si deve intendere il fonte battesimale], che fuse per la città di Praga, commissione affidatagli forse allorché si recò a visitare il santuario qualche illustre personaggio della Germania».

²⁶ Questa è stata da molti attribuita al Pieroni. Sono stati infatti documentati suoi progetti per il palazzo. Ma vi è chi propende invece a crederla dello Spezza. Gli antecedenti della loggia sono stati visti in esempi mantovani. Ma a me sembra di dover segnalare anche opere dell'Alessi (palazzo Marino a Milano) e di Martino Lunghi il vecchio (il cortile di palazzo Borghese a Roma).

²⁷ È anche l'area di provenienza del Borromini (Francesco Castelli). La sua primitiva formazione milanese, documentata nella recente mostra romana (vedi *Borromini e l'universo barocco...*, cit.) induce qualche interessante spunto di riflessione sulla qualità eteronoma delle architetture borrominiane rispetto alla linea romana di cui sono esponenti Bernini e Pietro da Cortona. Per quanto attiene alla provenienza degli architetti e delle maestranze da quella regione, si veda D. DE MEYER, *I Santini-Aichel: un caso di immigrazione di architetti nella Praga barocca*, in S. DELLA TORRE, T. MANNONI, V. PRACCHI (a cura di), *Magistri d'Europa*, Atti del convegno, Como 1996.

²⁸ Vedi per esempio O. FREJKOVA (*Palladianismus v české...*, cit., p. 245) che, sorprendentemente, definiva Palladio addirittura come «rappresentante del classicismo barocco»; in quanto, per la studiosa, il procedimento tipico dell'architettura barocca sarebbe quello di stabilire nuovi rapporti tra gli elementi tettonici. Sulla stessa linea, vedi comunque anche B. ZEVI, *Palladio, ad vocem*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Firenze 1963, coll. 442-443. Molto più condivisibile il concetto di palladianesimo che risulta da: J. KRČALOVA, *Il palladianesimo in Cecoslovacchia e l'influsso del Veneto sull'architettura ceca*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio", VI, 2, 1964, pp. 89-110.

²⁹ Parlo di fenomeno di "eco" palladiana piuttosto che di "palladianesimo" in senso proprio, perché, come sempre accade, la presenza di importanti architetti "locali", e di loro opere, sembra provocare, localmente, una sorta di moto di propagazione simile e quello di un sasso gettato in uno stagno. Situazione del tutto diversa da quella della "importazione",

dall'esterno, delle forme e delle tipologie di quegli stessi architetti.

³⁰ Del resto elementi di influenza francese, e proprio con riferimento a Mathey, sono anche individuati da Fidler (*Alla moderna Gebaut und vom sehr artigen Goût [...]. Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien*, in "Acta Hist. Art. Hung.", 1994-95, pp. 145-174) per architetture "alla moderna" realizzate a Vienna nel XVII secolo.

³¹ Di questo si fanno eco M. PAVLIK e V. UHER (*Prague baroque architecture*, Amsterdam 1998, p. 9; questo volume è una riedizione del precedente *Barockarchitektur in Prag. Dialog von Material und Form*, Prasha 1981) che scrivono: «Among many [...] examples is the ambiguity relating to the period of the Thirty Years War (1618-48), the cardinal problem of Czech art history. For a long time it has invited conflicting interpretations [...]. The dispute around the central issue of whether the concept of Baroque architecture is too broad to be applied to creations so full of contrasts as those of the 17th and 18th century (i.e. the relationship between the Mannerism and Baroque in Prague)». Ed anche, ancor più sorprendentemente (*Ibidem*, p. 75): «Theoretical knowledge of the architectural elements of the Tuscan, Ionic, Corinthian or Composite orders became more and more refined, so the by 1700 a perfect system of architectural orders could be formulated [...]. The study of sample and pattern books show us that Renaissance works by Alberti and Serlio already contain seeds of designs that later came to be called Baroque».

³² P. PREISS (*Italští umělci v Praze...*, cit.) pur inserendo Caratti nel novero degli architetti barocchi, coglie però in palazzo Černín l'ispirazione palladiana ed un modo di procedere, la ripetizione "all'infinito" del modulo compositivo della facciata; che sarebbe appunto traccia di una componente compositiva ancora manierista. Oltre all'epoca avanzata della costruzione dell'opera, è invece, a mio parere, proprio tale ricerca di grandiosità, cioè la ricerca della unitaria scenicità dell'insieme, l'argomento che permette l'inserimento dell'opera nel pieno delle tematiche barocche.

³³ V. Lorenc e K. Tříška, (*Černínský palác v Praze*, Praha 1980, fotografie di V. Uher) presumono che il palazzo poteva essere conosciuto dal Černín durante il periodo (1661-1663) nel quale era stato ambasciatore presso la Repubblica di Venezia.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ P. VLČEK, E. HAVLOVÁ, *Praha 1610-1700. Kapitoly o Architekturu Rancho Baroka*, Praha 1998, pp. 12-13.

³⁶ Il numero di 121, apparentemente esiguo, acquista invece rilevanza a fronte dei contemporanei 237 lavoratori di nazionalità ceca. Traggo queste notizie da D. DE MEYER (*I Santini-Aichel...*, cit., nota p. 247) che a sua volta si appoggia all'opera di P. PREISS (*Italští umělci v Praze...*, cit.). Devo al citato saggio di De Meyer anche le altre notizie relative ai dati della presenza nella città di Praga di comunità di italiani, o di esponenti di comunità italofone.

³⁷ F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Finale 1781, vol. II, Libro Terzo, *Della distribuzione*.

³⁸ A. GALILEI, *Della Architettura Civile e dell'uso e modo del fabbricare e dove ebbe origini [...]. Avvertimenti da sapersi da un Architetto avanti che cominci una fabbrica [...]*, Firenze ante 1731, (Archivio di Stato di Firenze, Galilei, filza O, n. 15, ff. 240v-254v, 453^r-457^v).

³⁹ G. LEONCINI, *Istruzioni architettoniche pratiche concernenti le parti principali degli Edifici; dele Case, secondo la dottrina di Vetruvio, e d'altri Classici Autori [...]*, Roma 1679.

⁴⁰ Questo carattere era stato notato dalla Frejkova che, a proposito della rinascenza boema scrive (*Palladianismus v České*, cit., p. 250): «Le matériel reproduit est traité avec une évidence naïve (le goût général du changement des dimensions par rapport au modèle italien, surtout au profit de la largeur)». Il giudizio è comunque valido anche per epoche più tarde.

⁴¹ Rodolfo I avrebbe anche sostenuto l'operazione esentando da obblighi fiscali la Congregazione. L'intero complesso edilizio, ospedale, chiesa e cimitero, sarebbe stato completato attorno al 1654 e vi sarebbero state in seguito altre vicende di ampliamenti e di distruzioni. In proposito vedi, P. PREISS, *Italští umělci v Praze...*, cit., p. 90 ss. e relative note e didascalie delle immagini.

⁴² Serie di piccoli edifici, od edicole, devozionali nei quali vi sono le raffigurazioni, ad un tempo scultoree e pittoriche, dei luoghi santi e poi delle stazioni della Vita e della Passione di Cristo. La devozionalità legata a questi complessi, così come quella connessa alla Santa Casa di Loreto, fu molto sostenuta da San Carlo Borromeo.

⁴³ Vi sono, peraltro, Sacri Monti anche in altre regioni. In Toscana, nel senese, vi è il poco noto ma importante complesso di S. Vivaldo, ed altri esempi minori, più tardi, si incontrano anche in località del Tirolo italiano ed austriaco.

⁴⁴ «Appresso la rotondità perfetta, le forme ovali sono più vicine a quella, & però m'è parso di formar un Tempio sopra tale figura»; (V, 372). In proposito W. LOTZ (*Die ovalen kirchenräume des Cinquecento*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte.

Siebenter band", Berlin, Wien, München 1955, p. 33) mette in chiara evidenza che la proposta d'uso di una forma ovale nelle chiese trova, nel V Trattato di Palladio, la sua prima enunciazione teorica. Ed anche, dello stesso, *Note sulle chiese a pianta centrale del Rinascimento*, in *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano 1989, pp. 43-47.

⁴⁵ Sono appunto questi disegni (*Fondo Mascarino*, nn. 2359, 2369) ad aver suggerito l'idea che il progetto praghese fosse di ispirazione, o contribuzione, del Mascarino. In proposito vedi anche J. WASSERMANN (*Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia di San Luca*, Roma 1966, in specie p. 20) che giudica la produzione mascariniiana degli anni 1578-1583 come espressione di una qualche incertezza stilistica e metodologica e come causa di un comportamento progettuale sostanzialmente eclettico ed imitativo di modelli altrui.

⁴⁶ Vedi L. MARCUCCI, *Francesco da Volterra*, Roma 1991, pp. 251-271.

⁴⁷ Il disegno è attribuito al Volterra dallo Hibbard, mentre il Lotz lo considera disegno di Carlo Maderno (sempre per la stessa chiesa) datandolo tra il 1590 ed il 1592. Però, diversamente dallo stato dei luoghi dove sorge la chiesa di S. Giacomo a Roma, in questo disegno l'asse della chiesa è ortogonale a quello della strada.

⁴⁸ Sono disegni illustrati dal Langeskiöld nel 1946.

⁴⁹ CH. NORBERG-SCHULTZ (*Architettura barocca*, Milano 1979, p. 67) scrive in proposito: «Francesco da Volterra, Vitozzi e Mascarino, allievi del Vignola, progettarono chiese ellittiche, e l'ellisse appare ripetutamente nel corso dei secoli diciassettesimo e diciottesimo come forma fondamentale o come elemento costitutivo». DE MEYER, *I Santini-Aichel...*, cit., p. 246.

⁵⁰ Vedi in proposito R. TAYLOR, *Ermetismo e architettura mistica nella Compagnia di Gesù*, in R. WITTKOWER, I. B. JAFFE, *Architettura e arte dei Gesuiti*, Milano 1992 (ed. originale *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 1972).

⁵¹ L. A. MANGIAROTTI, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli architetti militari*, Roma 1936, vol. II, p. 304.

⁵² A. RICCI, *Memorie storiche delle arti...*, cit., p. 198.

⁵³ L. ZANGHERI, *Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'Impero*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA (a cura di), *Centri e periferie del barocco. Il Barocco romano e l'Europa*, Roma 1992, pp. 504-512.

⁵⁴ L. A. MANGIAROTTI, *L'opera del genio...*, cit., p. 304.

⁵⁵ R. WITTKOWER, *Problemi del tema*, in R. WITTKOWER, I. B. JAFFE, *Architettura e arte...*, cit.; J. S. ACKERMAN, *La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea*, in *ibidem*.

⁵⁶ P. P. OLIVA, *Sermoni domestici detti privatamente nelle Case Romane della Compagnia di Gesù*, Venezia (tra il 1679 ed il 1681). Tutta la citazione è ricavata da R. WITTKOWER, I. B. JAFFE, *Architettura e arte...*, cit., p. 51.

⁵⁷ Dai ricordati Sermoni domestici di padre Paolo Oliva (*ibidem*) traggio l'esempio che quell'importante padre gesuita fa della «Casa Romana di S. Andrea [una] Idea de' nostri Noviziati. [...] Questa quanto è sana, amena, ampia e adattata a' nostri usi; altrettanto spogliata d'ornamenti; esclusa in essa ogni apparenza di mattoni etiandio non tagliati, non che di marmi lustri di pietre scolpite, comparisce né pure intonacata da liscia Calcina». Appunto contrapponendola alle chiese che invece debbono essere idonee a «corrispondere alla Grandezza della eterna Onnipotenza con quegli apparti Glorie che possiamo maggiori».

⁵⁸ Citato da G. MARTINOLA, *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX). Opera per le fonti della storia Patria*, Cantone Ticino 1963. Le citazioni sono alle pp. 141-143.

⁵⁹ D. LIBAL, M. HORYNA, *I rapporti fra l'architettura Italiana...*, cit., p. 40.

⁶⁰ In proposito vedi le notazioni di P. PORTOGHESI in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. III, col. 244.

⁶¹ Dopo numerosi studi in argomento, anche di studiosi italiani, è recentemente apparso il conclusivo ricco volume di M. HORYNA, *Jan Bizsej Santini Aichel*, Praha 1998. Traggio da quest'opera le notizie relative alla famiglia ed alla formazione dell'architetto.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Vedi *Borromini e l'universo Barocco...*, cit.

⁶⁴ In base a recentissimi ed ancora poco diffusi studi di ordine statico (sono stati effettuati sulla copertura della cappella della Sindone dopo il recente incendio che ne ha minacciato la stabilità), va peraltro prudenzialmente osservato che resta poi da verificare se le singole parti dei congegni statici esibiti dal Guarini corrispondano sempre al "funzionamento statico" effettivo del sistema stesso. O se, come nel caso delle coperture tardogotiche, il congegno esibito dipenda anche da valutazioni di ordine estetico-statico.

Scritti di Vittorio Franchetti Pardo sulla città e sull'architettura

La storia della città, organismo pulsante e in continuo divenire, è l'argomento centrale di questo volume. Una storia che si snoda attraverso percorsi diversificati: da quelli a carattere più generale ad altri che affrontano argomenti più specifici. Si parla infatti di statuti cittadini e di decoro urbano, ma anche di organizzazione del cantiere e di corporazioni artigiane che, sin dall'Alto Medioevo, hanno dato vita a grandi cattedrali, a palazzi patrizi e nobiliari, a chiese, a castelli, a sedi municipali. Particolare attenzione viene altresì dedicata agli aspetti simbolici e ai tracciati geometrici sottesi alla progettazione; comprese le descrizioni dei riti che precedono la fondazione e i cerimoniali che si concludono con la consacrazione degli edifici. Non mancano, poi, saggi e articoli incentrati su edifici esemplari – le abbazie di Sant'Andrea *in flumine* o della Santissima Trinità di Saccargia, il duomo di Orvieto, palazzo Medici, palazzo Strozzi, palazzo Farnese, palazzo Barberini – che, con le loro presenze, sconvolgono gli equilibri dei minuti tessuti urbani preesistenti. Ai fiumi, in particolare quelli di Londra e soprattutto di Roma, vengono dedicate ulteriori pagine. Inoltre, la Toscana, l'Umbria, ed il Lazio occupano un posto di rilievo insieme alle architetture del Meridione d'Italia nelle quali si riflette l'influenza dei Crociati, dei Normanni, degli Svevi, degli Aragonesi. L'antologia, suddivisa in due volumi – la città e l'architettura –, traccia uno spaccato dell'Italia medievale, rinascimentale e barocca svelando strategie politiche e religiose, fattori economici, tensioni sociali e, non ultimo, i diversi linguaggi che l'architettura ha, di volta in volta, adottato con precise, e spesso non apertamente dichiarate, intenzioni e finalità.

ISBN 978-88-3381-368-4



9 788833 813684

